



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCÉNICAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
LUIS MERINO

SUB-DIRECTORA:
MARÍA ESTER GREBE

JEFE REVISTA MUSICAL CHILENA:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XXVIII

Santiago de Chile, Enero-Marzo 1974

Nº 125

NUMERO DEDICADO A LA MUSICA LUSO - BRASILEÑA

S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
SAMUEL CLARO: La música Lusoamericana en tiempos de João vi de Braganza .	5
RAFAEL JOSE DE MENEZES BASTOS: Las músicas tradicionales del Brasil .	21
Ejemplos musicales dibujados por Francisco Alvarez.	
Crítica de Libros	78
Crítica de Discos	81
Índices de los números publicados en 1973	82

Colaboran en este número

SAMUEL CLARO, Musicólogo y Profesor de Musicología de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Miembro de número de la Academia de la Historia del Instituto de Chile. Colaborador de la *Revista Musical Chilena*, que dirigió entre 1964 y 1968. Se ha especializado en el estudio e investigación de la música colonial iberoamericana. A su extensa bibliografía se agrega *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, que aparecerá en breve en Publicaciones de la Universidad de Chile.

RAFAEL JOSÉ DE MENEZES BASTOS. Nació en Salvador, Bahía, en 1945. Estudió Composición en la Universidad Federal de Bahía con Yulo Brandão y Ernst Widmer y Musicología y estudios superiores de composición en la Universidad de Brasilia con Cláudio Santoro, Rogério Duprat y Levy Damiano Cozzela. En 1968 se graduó en Musicología en la Universidad de Brasilia y además realizó cursos de post-graduado en lingüística. Actualmente es Director de la División de Etnomusicología del Centro Brasileiro de Estudios Indígenas y Coordinador Técnico de Educación Musical en la Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Distrito Federal.

Tiene investigaciones de Musicología Histórica: "Música e Cultura Musical na Província das Alagoas"; en Educación Musical: "Idioma Musical Brasileiro para Primeiro Grau" y en Etnomusicología: "Música e Cultura Musical dos indios Kamaiura" y "Música dos indios Kiriri". Ha participado en diversos congresos, seminarios y encuentros regionales, nacionales e internacionales en estas tres áreas. Es miembro por derecho propio de la *Society for Ethnomusicology*, *International Society for Music Education* y del *International Folk Music Council*.

Durante dos años (1969-1970) estudió bajo la dirección del profesor Pedro Agostinho da Silva en el Centro Brasileiro de Estudios Indígenas.

Esta es la primera vez que el profesor Menezes Bastos colabora con *Revista Musical Chilena* que se complace de poder editar su importante trabajo sobre las músicas del Brasil.

COMPRO A BUEN PRECIO "REVISTA MUSICAL CHILENA"

Necesito los siguientes números: 2 / 3 / 6 / 7-8 / 9 /
10 / 11 / 17-18 / 39 / 41 / 43 / 45 / 51 / 54 / 60 /
61 / 110 / 111 ("El Romancero Chileno")

**OFERTAS A: RAUL S. BEHAR - CASILLA 98
BUENOS AIRES - REP. ARGENTINA**

La música Lusoamericana en tiempos de João VI de Braganza¹

por *Samuel Claro*

Esta es una feliz oportunidad de llamar la atención, una vez más, sobre la riqueza artística que encierra el legado de Portugal a la cultura y a las artes del Nuevo Mundo, en la que se conjuga la rica simiente depositada en ellas por los pueblos ibéricos, con la individualidad propia, nacida del estrecho contacto entre el hombre americano europeizado y el hombre europeo, lentamente transformado en americano.

Cuando don Pedro Alvarez Cabral tocó la costa del Brasil, el 22 de abril de 1500, pudo reclamar la tierra descubierta, gracias al tratado de Tordesillas (7-vi-1494), para la corona del Portugal, que ceñía Manuel el "Afortunado" (1495-1521), sobrenombre que hacía presagiar el esplendor que agregaría a su reino esta nueva posesión ultramarina.

Gobernaba por entonces al Portugal la Casa de Avis, de la que se desprendió, por vía ilegítima, la poderosa e influyente familia de Braganza, pretendiente al trono cuando éste pasó a depender de Felipe II de España, en 1580. La dependencia de tres Felipes españoles se prolongó hasta el 1º de diciembre de 1640, cuando una revolución nacional puso término a la monarquía hispano-lusitana y João IV (1604-1656), otro "Afortunado", abrió paso a la dinastía de Braganza que gobernó al Portugal hasta los albores del presente siglo, cuando se instauró la República portuguesa, en octubre de 1910.

La Casa de Braganza vio muy pronto entonadas las arcas reales, gracias al descubrimiento de oro y piedras preciosas en la región brasileña de Minas Gerais. Cual nuevo Cerro Rico de Potosí, el oro mineiro proveyó de boato y esplendor a la Corte portuguesa, a la par que abrió paso al nacimiento de una de las escuelas musicales americanas de más peculiares características del siglo XVIII. João V (1680-1750), rey de Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII (1706-1750), obtuvo gran libertad económica gracias a la riqueza proveniente del Brasil, con la cual trató de emular la magnificencia de otras cortes europeas. Gran aficionado a la música, dió impulso a las artes y al saber: bajo su gobierno se amplió la Biblioteca Real y la de la Universidad de Coimbra, se fundaron la Academia da História y museos de historia natural y de arquitectura, asimismo, surgieron espléndidos edificios por doquier. Para elevar el nivel musical de la Corte, João V contrató los mejores instrumentistas y profesores de música italianos y envió a Italia

¹ Conferencia dictada con motivo del día nacional de Portugal, en el Instituto Cultural de Providencia, el 6 de junio de 1973.

a jóvenes talentos portugueses a estudiar, en calidad de becados, con maestros italianos.

Entre los compositores que trabajaron en Lisboa se cuenta el célebre Doménico Scarlatti, director de la Real Capilla entre 1721 y 1729, quien ejerció fuerte influencia en el ambiente musical de la época y abrió el camino de la Escuela Napolitana de ópera al Portugal, la que llegó, por esta vía, a las costas del Brasil. Scarlatti fue profesor de Dom António (1694-1757), hermano favorito de João v y compositor aficionado. Fue a Dom António, precisamente, que uno de los músicos lusoamericanos becados a Italia, João Seyxas da Fonseca (nacido en Río de Janeiro, el 6 de mayo de 1681), dedicó su edición de unas *Sonatas de Cravo* de Ludovico Giustini di Pistoja, probable seudónimo del propio Seyxas da Fonseca, publicadas en Florencia en 1732¹. Estas Sonatas son las obras para pianoforte más antiguas que se conocen en la literatura pianística mundial.

Otra discípula real de Scarlatti fue Doña María Bárbara de Braganza, hija de João v, para quien compuso sus famosas Sonatas, o *Esercizi*, para clavecín, el primer volumen de las cuales fue publicado en Madrid, cuando María Bárbara viajó a España, en 1729, para casarse con el heredero del trono español, el futuro Fernando vi (1746-1759).

En el archivo musical de la Catedral de Santiago se conserva una *Misa de Requiem*, a 8 voces, escrita por el más famoso compositor español de la época, José de Nebra (ca. 1688-1768), para las exequias de Doña María Bárbara, fallecida el 27 de agosto de 1758.

El Despotismo Ilustrado, la expulsión de los jesuitas de tierras del Portugal (1759) y el terremoto de Lisboa (1755), fueron hechos sobresalientes del reinado de Joseph (1750-1777), hijo de João v, quien gobernó por medio del ministro Marqués de Pombal. Su hija María (1734-1816) lo sucedió en 1777, dedicando los primeros años de reinado a deshacer gran parte de lo hecho por su señor padre. En 1778 firmó un tratado de alianza con España, luego de solucionar problemas fronterizos entre las posesiones sudamericanas de ambas. Sin embargo, la muerte de su marido, el rey consorte Pedro iii, en 1786, y el fallecimiento de su hijo mayor Dom José, dos años después, produjeron una fuerte melancolía en la soberana, la que se agravó en 1792, hasta el punto de hacerle perder la razón cuando recibió noticias de las atrocidades cometidas durante la Revolución Francesa. Desde ese año debió gobernar en su nombre su hijo João vi (1767-1826), quien asumió el trono como Regente, en 1799, cuando su madre fue declarada incurable y, a la muerte de ésta, en 1816, juró a la corona como séptimo descendiente de la dinastía de los Braganzas, conservándola en medio de múltiples vicisitudes durante los últimos diez años de su vida.

Sabido es que tanto la Corte Real como las posesiones coloniales de España y Portugal celebraban, con gran despliegue de esfuerzos materiales y humanos, todo acto de la vida cortesana digno de destacarse; el nacimiento, bodas, juras, aniversarios y fallecimientos de los gobernantes, recibían universal atención por decreto regio, y los fieles súbditos competían entre sí por

el celo con que cumplían tan augusto mandato, dando cuenta de lo hecho a la posteridad, a veces, en muy costosas publicaciones. Una rápida revista a algunas de estas festividades, en las lejanas tierras sudamericanas sujetas a la corona portuguesa, nos llevará a sorprendentes conclusiones.

Un año después de la muerte de Dom Pedro III, consorte de la Reina María I, se celebró un imponente funeral en Villa Rica², hoy Ouro Preto, en Minas Gerais, donde el célebre compositor local, Ignacio Parreira Neves, compuso una obra —lamentablemente perdida— para cuatro coros de cuatro voces cada uno, acompañados por cuatro rabeções (contrabajos), dos fagotes y dos cravos (claves). “La música más original que puede haberse escrito para un Funeral”, según Curt Lange, por lo opaco de la combinación instrumental acompañante³. Entre los cantantes intervinieron el propio autor y Francisco Gómes da Rocha, otro célebre compositor ouropretano. En la misma ciudad, se emplearon sólo 13 voces y 9 instrumentos para la música que acompañó la ceremonia fúnebre en memoria del príncipe Dom José, en 1789, donde también intervinieron los músicos recién nombrados, además de otro compositor mineiro de nota: Marcos Coelho Netto. La presencia de cuatro coros se conocía ya en Villa Rica desde que se cantaron las exequias de João V, el 17 de diciembre de 1750⁴, sin embargo, el festejo que congregó mayor número de integrantes hacia fines del siglo XVIII, en la entonces capital aurífera del Brasil, fue el nacimiento del Serenísimo Príncipe Senhor Dom Antônio, donde intervinieron, en 1795, treinta y cuatro músicos, además de cuatro instrumentos de viento para pregonar la feliz nueva del nacimiento real. En 1786, el doble desposorio de los Infantes de la Corona, Doña Marianna Victoria con don Gabriel y del futuro João VI con la Infanta española Carlota Joaquina, que tuvo lugar un año antes, motivó nutridos festejos. El Senado de la Cámara de Villa Rica incluyó tres óperas y dos dramas con esta ocasión⁵.

En Villa do Paracatú do Príncipe se lloró la muerte de la reina María I —ocurrida en Río de Janeiro el 20 de marzo de 1816—, el 14 de junio de ese año⁶, y en la misma localidad, se iniciaron los doce días de festejos, decretados en mayo del año siguiente para celebrar la ascensión de João VI al trono, con un “himno de acción de gracias entonado alternadamente entre el clero oficiante y el coro de músicos”⁷. En la Villa Real de Sabará se había decretado semejante homenaje el 7 de marzo de 1817, donde se anunciaba “misa cantada, tres noches de iluminación general, con acompañamiento de estruendosa música”⁸, festejos que todavía continuaban a mediados de mayo, cuando se presentaron cuatro vistosas contradanzas antes de las corridas de toros y en las que se representó una ópera, a la que antecedió “un drama en que la Fama disputaba con el Tiempo sobre la inmortalidad del nombre del Señor Dom João Sexto, cuyo retrato estaba presente”⁹. En Arraial do Tejuco (más tarde Diamantina) los festejos se hicieron en 1818 en honor de João VI, a la par que se celebraba conjuntamente —sin duda como consecuencia del agotamiento aurífero de la región— el desposorio del príncipe Dom Pedro, más tarde Emperador del Brasil. Entonces se escu-

charon "melodiosas sinfonías", marchas, misa cantada, Te Déum y hasta una tragi-comedia intitulada *O Salteador*¹⁰. Cuando Dom Pedro estuvo en Villa Rica, se alojó en casa del Capitán Mayor Henrique Lopes, quien se vió obligado a comprar "tres negros choromelleyros" para que brindaran música adecuada a tan ilustre visita¹¹. Los *choromelleyros* estaban encargados de interpretar música de entretenimiento en calles, casas de gente adinerada y en el palacio del Gobernador, además de música adecuada para los cortejos de las procesiones¹².

Los ejemplos recién citados comprueban la existencia en Brasil, durante los siglos xviii y xix, de una actividad musical extraordinariamente importante. Técnicas musicales, instrumentos y repertorio provenían, en su gran mayoría del Portugal, agregándose el aporte de maestros locales agrupados en numerosas Hermandades y Cofradías, nacidas a semejanza de la Real Irmandade de Santa Cecília dos Músicos e Cantores de Lisboa, fundada, bajo patrocinio real, en 1603, la cual instauró un sistema de cooperativismo que sirvió de modelo a sus similares del Nuevo Mundo¹³.

La música del Portugal alcanzó su época de oro en la llamada Escuela de Evora, activa especialmente en la primera mitad del siglo xvii. Allí destacaron un Duarte Lobo (ca. 1565-1643), cuya fama se extendió hasta México, donde se encuentran obras suyas. También incluyó a tres compositores carmelitas, profusamente interpretados en tierras americanas, que Robert Stevenson considera como a los más eminentes del Portugal¹⁴: Fray Francisco de Santiago (ca. 1577-1644), Fray Manuel Cardoso (1566-1650) y Fray Manuel Correa (1593-1645). El rey João iv de Braganza fue gran mecenas de la música y él mismo escribió uno de los más antiguos libros de crítica musical: *Defensa de la Música Moderna*; además, organizó la más completa biblioteca musical de su época, en cuyo catálogo figuraban 538 villancicos de Fray Francisco de Santiago¹⁵. Esta Biblioteca, destruída por el terremoto e incendio de Lisboa de 1755, también incluía un ejemplar de *Facultad Organica* (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626) de Francisco Correa de Arauxo (ca. 1575/80-1655), famoso organista de origen portugués, que desarrolló su labor principalmente en el Colegio de San Salvador, en Sevilla (1-ix-1599 al 31-iii-1636), en la Catedral de Jaén (1636-1655) y en Segovia (1640-1655), donde falleció a principios de 1655 (poco después del 13 de febrero), enfermo y de avanzada pobreza, tanta, que no dejó dinero ni para pagar las velas de su entierro¹⁶. Este tratado teórico-práctico llamado *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica, y Theorica de Organico, intitulado Facultad Organica*, pasó a ser uno de los monumentos de la música organística del siglo xvii en Europa.

Uno de los antecesores de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla fue Estacio de Lacerna (=la Serna) de quien fue su discípulo, cuando éste ocupaba el cargo de organista en San Salvador, entre 1593-1595¹⁷. De ahí Lacerna fue nombrado tañedor de tecla (organista) de la Capilla Real de Lisboa (1-iv-1595 al 25-ii-1604) por Felipe ii (Felipe i de Portugal), para pasar, posteriormente, a desempeñarse como organista y director de música de

la Catedral de Lima, Perú. La única obra que se conserva de Estacio de Lacerna, es un tiento que integra un apéndice manuscrito a la edición de *Facultad Organica* de Correa de Arauxo, que se encuentra en la Biblioteca de Ajuda y que ha sido comentado en forma muy elogiosa por Santiago Kastner¹⁸.

Sucesor de Lacerna como organista de la Capilla Real de Lisboa, fue el célebre compositor portugués Padre Manoel Rodrigues Coelho (1583-después de 1633), quien fue admitido como capellán y organista de la Real Capilla el 10 de junio de 1604, luego de rigurosos exámenes ante el Obispo y músicos¹⁹. Su obra más importante es el libro *Flores de musica para o instrumento de Tecla e Harpa* (Lisboa: Pedro Craesbec, 1620).

La fructífera obra de estos compositores, organistas y teóricos portugueses, es la base sólida sobre la cual se levanta el edificio musical de este país en el siglo XVIII. El acercamiento artístico del Portugal a la esfera de la música italiana, en tiempos de João V, dió como fruto importante al clavecinista José António Carlos de Seixas (1704-1742), natural de Coimbra, llamado el "Scarlattti portugués". Asimismo, se estrenó en Lisboa, en 1733, la primera ópera cantada en portugués, con libreto del importante autor teatral António José da Silva, "O Judeo", nacido en Río de Janeiro en 1705: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha*. Veinte años más tarde (1752) hacía su aparición como maestro de capilla de la Corte Real de Lisboa, el compositor napolitano, hijo de padres españoles, Davide Pérez (1711-ca. 1780), autor de misas, oratorios, motetes y responsorios, y de numerosas óperas serias y cómicas al estilo napolitano, muchas de las cuales se hicieron escuchar en el territorio brasileño.

El rey Dom Joseph continuó la política de su padre João V y patrocinó la carrera de Marcos António Portugal (1762-1830), el más grande compositor portugués de óperas. En 1792 Marcos Portugal viajó a Italia, donde compuso 24 óperas con fuerte influencia de la Escuela Napolitana. A su regreso de Lisboa, en 1800, pasó a ser Director del Teatro São Carlos y maestro de capilla de la Corte. Su extensa obra, que comprende más de un centenar de composiciones religiosas, 35 óperas serias y 21 óperas cómicas italianas²⁰, fue interpretada durante muchos años de su vida en Brasil, adonde había llegado en 1811 siguiendo a la familia real a Río de Janeiro, ciudad donde falleció en 1830 víctima de un ataque de parálisis.

En el mismo Teatro de São Carlos se representó casi un siglo y medio más tarde (1-XII-1940) una ópera del compositor contemporáneo Ruy Coelho, considerado como el fundador de la ópera moderna portuguesa, conmemorando los 300 años de liberación de la corona portuguesa, en 1640, y de la instauración de la dinastía de los Braganza²¹.

João VI de Braganza tuvo que afrontar momentos muy difíciles durante su gobierno. Como Regente de su madre, María I, se encontró ante la curiosa y única situación de que una de sus colonias, Brasil, llegara a ser la sede de gobierno de su propia madre patria. En efecto, en 1807 Napoleón dispuso la invasión y conquista de Portugal, hasta entonces un tradicional aliado de

Gran Bretaña, en gran parte para afianzar el bloqueo europeo de Inglaterra. El príncipe regente comprendió la futilidad de toda resistencia y, luego de dejar el gobierno a cargo del inglés Beresdorf, decidió trasladarse, con toda su Corte, al Brasil hacia donde zarpó desde el Tajo, escoltado por veleros ingleses, en noviembre de ese mismo año. Iba acompañado de la familia real, que incluía a su madre enferma, y de un séquito de nobles, funcionarios y músicos. Después de una breve estancia en Bahía, la Corte llegó a salvo a Río de Janeiro, ciudad que había sido elevada a capital del reino desde 1763, el 7 de marzo de 1808. Allí permanecieron durante 12 años. Los colonos recibieron al soberano con enorme entusiasmo, pensando que una nueva era comenzaba para el Brasil. Sus esperanzas se vieron pronto cumplidas, pues el príncipe regente decretó una serie de reformas que cambiaron radicalmente la vida colonial. Algunas de estas reformas apuntaban al reconocimiento de la población del Brasil como sede del imperio portugués y de sus nuevos requerimientos en vista de la guerra en Europa. Ambas posiciones se hicieron evidentes en la abolición del antiguo monopolio comercial portugués y en la apertura de puertos brasileños al comercio de todas las naciones amigas. Para hacer funcionar la administración imperial se instalaron en Río de Janeiro cuatro carteras ministeriales y un Consejo de Estado, además de una Corte Suprema de Justicia, la Real Casa de Moneda, el Banco de Brasil y la imprenta real. Se fundó una Biblioteca real que albergó no sólo documentos valiosos y obras literarias, sino también el repertorio musical que se solía interpretar en la Corte de Lisboa. Intelectuales y artistas extranjeros dieron lustre adicional al boato cortesano de João vi. Todos estos cambios se reflejaron en un decreto del 16 de diciembre de 1815, por el cual los dominios portugueses fueron designados como el Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, elevando, por lo tanto, al Brasil a la categoría de imperio, en un mismo plano de igualdad que el Portugal.

La muerte de la reina María, en 1816, convirtió al Regente en Rey y, como tal, fue requerido insistentemente desde Lisboa, adonde se vió forzado a viajar el 24 de abril de 1821, después de haber nombrado, dos días antes, a su hijo Pedro como Regente del Brasil. Mientras su padre acallaba las dificultades surgidas entre bandos absolutistas y liberales, el hijo favorecía el movimiento de independencia del Brasil, que había nacido en una revuelta pernambucana de 1817, llamaba a Asamblea Constituyente y se hacía coronar como Emperador del Brasil, con el nombre de Pedro i, el 1º de diciembre de 1822. El propio João vi reconoció la independencia del Brasil tres años más tarde, estableciéndose así dos ramas de la familia de Braganza que gobernaban en el Nuevo y en el Viejo Mundo²².

Río de Janeiro, sede del gobierno de João vi, contaba con músicos nativos desde fines del siglo xvii. José Pereira de Santa Ana (1696-1759) fue considerado por Diego Barbosa Machado en su *Biblioteca Lusitana* (Vol. i, Lisboa 1741; Vol. ii, Lisboa 1747), como "perito en el arte de la música, cuyas composiciones armónicas aún se cantan en todo el Brasil"²³. Más arriba nos hemos referido al benedictino carioca João Seyxas da Fonseca, pro-

bable autor de las sonatas para clave dedicadas, en 1732, a Dom António, hermano de João v.

El arribo de la Corte Real a Río, trajo consigo enorme despliegue y vitalidad al quehacer musical de esa ciudad. *Castrati* italianos que cantaban en funciones de iglesias y de ópera en Portugal participaban ahora en funciones similares en Río de Janeiro, aún cuando no pasaron al interior, puesto que la música de la Corte era de uso exclusivo de Palacio²⁴. Marcos Portugal, contratado por João vi, montó en Río en 1812, al año siguiente de su llegada, la farsa musical *A saloia namorda*, donde todos los intérpretes eran “negros que estudiaban en el conservatorio fundado por D. João vi”²⁵. Este mismo autor utilizó poemas del poeta brasileño Domingo Caldas Barbosa (ca. 1740-1800) para sus *modinhas*, canciones populares muy en boga en los salones de Lisboa de fines del siglo xviii. Transplantadas al Brasil, las *modinhas* brasileñas fueron consideradas por el embajador inglés de la época; Lord William Beckford (ca. 1760-1844) —quien fuera alumno de piano de Mozart cuando contaba con 8 años de edad—, como “las melodías más embrujadoras que jamás han existido desde los tiempos de los Sibaritas”²⁶.

El músico nativo más importante de Río de Janeiro fue el Padre José Mauricio Nunes García (1767-1830), cuyo período de mayor apogeo musical transcurrió durante la permanencia de la Corte portuguesa en esa ciudad. Compositor mulato de precoz talento, compuso a los 16 años una notable antífona *Tota pulcra est*, a la que siguieron numerosas obras, especialmente desde que fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Río, en 1798. Poseedor de una importante biblioteca musical, fundó una escuela de música de enseñanza gratuita²⁷, y le correspondió escribir una Misa de Requiem para los funerales de la reina María, en 1816. Su cantata *Lauda Sion salvatorem* causó sensación en el Carmel Bach Festival de San Francisco, California, cuando se presentó el 24 de julio de 1970. La crítica aplaudió esta obra escrita por “el primer gran compositor negro de las Américas”, cuyo estilo fue catalogado como “robusto y original”²⁸. El regreso de la Corte Real a Lisboa significó un rudo golpe para Nunes García, así como también lo fue para Marcos Portugal, quienes se vieron perjudicados tanto en lo económico, como en la disminución de la actividad artística que ella produjo.

Bahía (Salvador), la capital colonial del Brasil hasta 1763, registra actividad musical desde mediados del siglo xvi²⁹ y desde comienzos del siglo xvii se constata que los negros recibían instrucción musical³⁰. La Catedral de Bahía fue aclamada como “o mais sumptuoso & magnifico Templo de todos os da America, verdadeyramente Real”³¹, donde se escuchaba muy buena música a varios coros. En 1759, el maestro de capilla de la Catedral era el teórico y compositor de gran reputación, nativo del Brasil, Caetano de Mello Jesus, quien ocupó el cargo por un cuarto de siglo. El 26 de octubre del año siguiente se interpretó un extenso *Te Deum laudamus* suyo en las fiestas bahianas que, durante dos meses (23-ix al 23-xi-1760), se tributaron en honor del matrimonio de la futura reina María i de Braganza con

Dom Pedro III. Abundaron también los fuegos de artificio, toros, mascaradas, danzas escénicas, serenatas y óperas, entre las que figuraron *Didone abbandonata*, *Artaserse* y *Alessandro nelle Indie* de Davide Pérez, representadas en la plaza de Bahía el 22, 23 y 25 de octubre, con gran éxito y concurrencia³².

En São Paulo fue nombrado, en 1768, maestro de capilla de la Catedral, el mulato Manso da Mota (nacido en 1732). Su afición por la música de escena, muy en boga por esa época en el Brasil, influyó desfavorablemente en su posición como compositor de música sacra, pues las obras que presentaba en la Catedral fueron consideradas muy operáticas y brillantes. Para reemplazarlo, el Obispo de São Paulo, Dom Manuel de Resurreição, contrató en Lisboa al compositor portugués André da Silva Gomes (1752-1844), quien había recibido fuerte influencia del napolitano Davide Pérez en sus años de formación, cuando este último se encontraba viviendo en Lisboa. Da Silva Gomes se hizo cargo de su puesto como maestro de capilla de la Catedral de São Paulo desde 1774 a 1801, cuando fue reemplazado por alumnos suyos, a muchos de los cuales daba lecciones sin costo alguno, aparte de mantener de su bolsillo a niños pobres y huérfanos. Poco antes, Da Silva Gomes había empezado a explorar otros campos de trabajo: fue nombrado capitán de ejército (10-III-1789), cuya misión incluía dirigir una "corporação musical" de doce miembros (tambores, pífanos y clarines). En 1797 enseñaba latín y fue nombrado "professor regio" interino de gramática latina de São Paulo y confirmado en propiedad cuando terminó su período como maestro de capilla (1801). En 1820 ya no ejercía como músico, sino como maestro que se destacaba por la utilización de modernos métodos de enseñanza. Al año siguiente (23-VI), sirvió como representante de Instrucción Pública del Gobierno Provisorio instalado en São Paulo. André da Silva Gomes falleció en esta ciudad el 17 de junio de 1844, a los 92 años de edad, recibiendo solemne sepultura envuelto en el hábito de San Francisco. Dejó más de cien obras que han llegado hasta nosotros, entre ellas: *Nocturnos de Natal* y el salmo *De Profundis*, probablemente las obras compuestas en el Brasil que llevan la fecha más antigua de las encontradas hasta ahora (1774), una antífona *Adjuva nos Deus* (1781) y varias misas, entre las que destaca su *Missa a 8 vozes e instrumentos* (ca. 1785), restaurada por Régis Duprat tras seis años de labor y grabada en São Paulo (FESTA 16 79.501 Estereo)³³.

A fines del siglo XVII Pernambuco contaba con el célebre intérprete, cantante y compositor João de Lima, maestro de capilla de la Catedral de Olinda, cuya fama perduraba medio siglo después de su muerte. João de Lima tocaba igualmente bien el órgano, la flauta, fagot, trompeta, guitarra, laúd, teorba, pandora, arpa, violín y cello³⁴, impresionante lista para un solo intérprete, que nos deja entrever la riqueza instrumental que acompañaba la música eclesiástica y profana de entonces. Otro famoso compositor pernambucano fue Manoel de Almeida Botelho, nacido en Recife el 5 de junio de 1721, "hum dos mais famosos compositores da presente idade", como lo

consideró el benedictino Domingo de Loreto Couto en su manuscrito de 1757: *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco* ³⁵. En 1749 emigró a Lisboa, donde fue recibido por la Corte con todos los honores correspondientes a su fama, a pesar de ser negro. Otro compositor pardo, nacido en Recife de padres mulatos, fue Luís Alvares Pinto (1719-1789), quien gracias a sus condiciones musicales precoces encontró amigos y protectores que lo enviaron a Portugal (ca. 1740) a estudiar con el gran contrapuntista Henrique da Silva Esteves Negrão († 1787). En Lisboa rindió exámen de contrapunto y fue aprobado con alabanzas, sin embargo, dificultades económicas lo obligaron a dar clases, ser copista y tocar violoncello en la Capilla Real para poder costear su viaje de regreso a Pernambuco. De vuelta a Recife, casó con Ana María da Costa, se dedicó a la enseñanza de música y primeras letras como "professor régio da instrução primaria" ³⁶ y se desempeñó como maestro de capilla de São Pedro dos Clérigos (1782³⁷-1789). También ingresó al batallón de hombres pardos de Recife, donde alcanzó el grado de Capitán (1766) y, luego, Sargento Mayor de Milicias (15-xi-1778). En 1788, un año antes de su muerte, fundó la Irmandade de Santa Cecilia dos Músicos, según modelo de la de Lisboa, la segunda fundada en Brasil (la primera, de Río de Janeiro, contó entre sus miembros con José Mauricio Nunes García). A los 42 años de edad, Luis Alvares Pinto escribió un tratado de música titulado *Arte de solfejar* (1761), cuyo manuscrito de 43 páginas se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa ³⁸. Este tratado, que refleja los conocimientos de un profesional de la música, parece ser el tratado "más antiguo escrito en el Nuevo Mundo" ³⁹, seguido en antigüedad por el conocido *Cartilla Música* de Joseph Onofre de la Cadena (Lima, 1763), que sirvió para enseñar las primeras nociones musicales en Perú y Chile, a fines del siglo XVIII. Hombre de cultura, Luis Alvares Pinto era poeta, además de músico. Escribió una comedia en tres actos: *Amor mal correspondido*, con un solo trozo cantado, de acuerdo al gusto imperante en Portugal, que fue estrenada con gran éxito, en 1780, en la Casa da Opera de Recife. Esta ha sido considerada como la primera comedia compuesta por un brasileño y estrenada en un teatro público del Brasil ⁴⁰. Aparte de su obra teórica, didáctica y poética, Alvares Pinto dejó numerosas obras musicales, algunas de ellas perdidas —como la que se interpretó en las solemnes exequias del rey Dom Joseph—, tales como himnos, matinas, novenas, misas, *ladainhas* (letanías) y sonatas. El Padre Jaime C. Diniz resucitó hace poco su *Te Deum Laudamus* (ca. 1760) ⁴¹.

Este panorama del aporte lusitano al esplendor artístico del Nuevo Mundo, estaría incompleto si no presentáramos el caso tan particular de la escuela de compositores y músicos —casi todos mulatos y negros— que surgió en la región de Minas Gerais, cuando en ella reverberaba el esplendor del oro y piedras preciosas que se extrajeron durante aproximadamente un siglo (ca. 1710-ca. 1800), hasta poco antes de la llegada de la Corte Real a Río de Janeiro. Las últimas tres décadas del siglo XVIII y los comienzos del XIX constituyeron la época más descollante en la vida cultural y musical de Mi-

nas Gerais, donde, al igual que en otras partes del Brasil se celebraba, con grandes festejos, cada acontecimiento importante anunciado por la Corte. Este apogeo musical sobrepasó la crisis económica producida por la declinación de la actividad minera, lo que indica la trascendencia que alcanzó la música en esa región. En fecha tan tardía como 1815-1816 se fundó en Villa Rica —hoy Ouro Prêto— la Irmandade de San Cecilia⁴², y ya desde la fundación de la Capitanía de Minas Gerais, “se percibe una extraña devoción por la música en su confuso conglomerado humano, producto tal vez de la nostalgia y del aislamiento, como también de la tradición musical portuguesa enraizada desde tiempos muy antiguos en su pueblo y en aquellos que procuraban una nueva vida en ultramar, en el misteriosamente rico Brasil”⁴³.

La organización musical de Minas Gerais merece un breve comentario adicional. Normalmente, la música hispanoamericana de la colonia estaba a cargo de una capilla de música, compuesta por instrumentistas, cantantes, y niños de coros —o *seises*—, que dirigía un maestro de capilla, adscrita ya sea a la Catedral de la ciudad o al palacio virreinal, según fuera el caso. En la región mineira, en cambio, la función de maestro de capilla, se encuentra solamente en las Catedrales, incorporados, con los “*quatro meninos do Coro*” y el organista, a la diócesis, cuyo presupuesto era regulado desde Lisboa. Sin embargo, el maestro de capilla era sólo “un individuo apenas en medio de una legión de músicos independientes”⁴⁴. Estos últimos eran músicos de actividad libre, agrupados en Hermandades o Cofradías, que respondían con sus servicios a un llamado o contrato para participar en las actividades musicales que organizaba la Iglesia o las instituciones administrativas civiles, tales como el Senado de la Cámara. Compositores, directores de orquesta, cantantes e instrumentistas afiliados a una Hermandad debían competir en un remate público —donde se combinaban la mayor calidad con el menor precio—, que les asignaba el derecho remunerado de proveer de música policoral a una festividad religiosa o civil determinada —ya hemos mencionado aquella que se interpretó para los funerales de Dom Pedro III y del príncipe Dom José, en Villa Rica—, o para ejecutar, durante todo el año, la música que requería el culto religioso, festividades, procesiones, novenarios, *Te Deum* o *ladainhas* (letanías) de la madrugada del sábado. El ejercicio de la música, por lo tanto, “fue rigurosamente profesional”⁴⁵, pues de la calidad de la música dependía, evidentemente, el sustento económico de los participantes. Consecuentemente, este sistema facilitó y estimuló el desarrollo artístico del músico libre⁴⁶.

El ganador de un remate debía garantizar, ante notario público, que cumpliría con su compromiso, así como se estipulaba el precio —que muchas veces se prestó para más de algún abuso—⁴⁷ y el número y nombre de los cantantes e instrumentistas que intervenían. El director de cada conjunto musical llevaba sus partituras y papeles de música “para cada una de sus actuaciones, trayéndolos de vuelta a su archivo personal o, en el caso de existir corporaciones, al archivo de esa cooperativa de músicos, donde forma-

ba parte de un patrimonio común”⁴⁸. “Esto explicaría el hecho extremadamente curioso de que la música religiosa de Minas, en los siglos XVIII y XIX, nunca se encontraba en archivos de iglesias, pues la música que se escuchaba en los templos permanecía en los archivos de las corporaciones”⁴⁹. Asimismo, es interesante que “el clero sólo intervenía en la parte litúrgica de las ceremonias, dejando el resto a las hermandades”⁵⁰. El agotamiento de la producción minera afectó enormemente la actividad musical de Minas Gerais y los músicos se vieron obligados a buscar otro oficio o a emigrar. Por esta razón, se dispersaron muchos archivos musicales que pertenecían a los directores de música, perdiéndose gran parte del repertorio mineiro de esa época⁵¹. El sistema de remates de la música para festividades anuales o eventuales, que se utilizaba en Villa Rica desde 1744, terminó en 1828, coincidiendo con el cambio político y administrativo ocurrido en Brasil por esos años entre la monarquía absolutista peninsular y la monarquía constitucional del Imperio⁵².

En Villa Rica, la otrora capital de Minas Gerais, nacieron numerosas iglesias y cofradías, la mayor parte de las cuales era regida por negros o mulatos, esclavos o libertos. La más importante institución ouropretana fue la Irmandade de São Joze dos Homens Pardos, fundada en 1725 (estatutos aprobados el 16-II-1730), cuya festividad más importante tenía lugar el 19 de marzo de cada año, en la fiesta de San José. El período de apogeo de la Irmandade de São Joze se prolongó durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. La larga lista de músicos de esta Irmandade fue completada con el ingreso, a los 42 años de edad (15-VIII-1772), del famoso arquitecto mulato Antônio Francisco Lisbôa (1730-1814), el “Aleijadinho”. Los compositores más señalados de la Irmandade de São Joze dos Homens Pardos en Villa Rica, fueron Ignacio Parreira Neves (ca. 1732-1792), Marcos Coelho Netto padre (antes 1750-1806) e hijo († 1815) y Francisco Gomes da Rocha (activo 1775-1800). Ignacio Parreira Neves fue tenor en Villa Rica durante 40 años. Además de pertenecer a la Irmandade de São Joze, actuó como cantante (1754) en la Irmandade de Nossa Senhora da Mercê. De él es la música interpretada en las exequias de Dom Pedro III, mencionada más atrás⁵³, también escribió *Oratoria ao Menino Deos para a Noite do Natal* (1789), que es la única pieza mineira que ha llegado hasta nosotros con texto en portugués⁵⁴. Su obra más conocida es un *Credo* (ca. 1780-1785) a cuatro voces y orquesta, que consta de Credo, Sanctus y Agnus Dei.

Marcos Coelho Netto, otro miembro de la Irmandade de São Joze, perteneció a la Orden de São Francisco de Paula y fue trompetista y compositor de importancia. En 1763 bautizó⁵⁵ a su primogénito del mismo nombre, también músico trompetista y compositor, lo que hace muy difícil, a veces, diferenciar al *pai* (padre) del *filho* (hijo). Entre las obras que han llegado hasta nosotros se destacan sus misas, *ladainhas*, el Responsorio de San Antonio *Siqueris miracula* (1799) y su Himno a 4 *Maria Mater Gratie* (manuscrito fechado en Villa Rica el 29-XI-1787).

El tercer compositor que hemos mencionado de la Irmandade de São Joze de Villa Rica, es Francisco Gomes da Rocha, de quien se sabe poco sobre su vida. Desde 1775 su nombre figura en remates de músicos, cuando fue director ayudante de la música interpretada en la fiesta para el nacimiento "da Sereníssima Princeza" ⁵⁶. También se encuentra actuando como contralto en los funerales de Dom Pedro y Dom José. Hacia 1800 sucedió a Lobo de Mesquita, después de la breve estancia de este compositor en Villa Rica, como director en la Terceira Ordem do Carmo. También se supone que fue timbalero del Regimiento de Dragones. Pocas obras se han conservado de Gomes da Rocha, entre las cuales podemos citar su *Populo meus*, a 4, *Spiritus Domini* (1795), cuyo manuscrito se encuentra en Mariana ⁵⁷, y su *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, a 4 voces y orquesta, que lleva la fecha más temprana entre sus obras: junio de 1789 ⁵⁸.

El descubrimiento de diamantes al oeste de Villa Rica, hacia 1728, atrajo de inmediato una población que se instaló en el llamado Arraial do Tejuco, hoy ciudad de Diamantina, bajo la advocación del patrono San Antonio. En protección de las preciosas gemas, la corona portuguesa estableció un verdadero cerco de protección al "Distrito dos Diamantes". Allí, a la voz de llamada del clarín, que servía tanto de pregonero como de reloj, nació la primera actividad musical, alrededor del año 1735 ⁵⁹. En Arraial do Tejuco, durante la época de mayor prosperidad de esta ciudad diamantina (1782-1798), trabajó uno de los compositores más importantes de Minas Gerais, el mulato José Joaquín Emerico Lobo de Mesquita († Río de Janeiro, fines iv-1805). Desde antes de 1780 ya se desempeñaba como profesor de música y como organista de la Irmandade de Santo Antônio. También perteneció a la Irmandade de Nossa Senhora das Mercês das Homens Crioulos (ingresó 25-I-1788), donde ofreció desinteresadamente sus servicios musicales. Esta Irmandade, que nunca contó con muchos medios económicos, se empobreció cuando disminuyó la extracción de diamantes. Lobo de Mesquita, devoto de la Virgen, compuso una *Antiphona de Nossa Senhora* (Salve Regina), en 1787, su obra más antigua conservada hasta ahora ⁶⁰.

El mismo año que compuso su *Antiphona*, ingresó como organista a la Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, donde permaneció ocho años; sin embargo, la Orden también tuvo dificultades financieras, derivadas de la decadencia minera que estaba afectando a toda la región, tanto es así, que fue paulatinamente suplantado por una organista ciega, Ana Maria dos Martires, que empezó tocando gratuitamente el órgano hasta transformarse en sucesora de Lobo de Mesquita y en la primera mujer que desempeñaba tal cargo ⁶¹. La mayoría de las composiciones de Lobo de Mesquita que han llegado hasta nosotros, fueron hechas en Arraial do Tejuco. Entre ellas destacan sus misas en Mi bemol (ca. 1790) y en Fa, un *Te Deum, Ladainhas* a 4 y otras ⁶².

Después de 20 años de labor en Diamantina y tras luchar contra los problemas surgidos en su trabajo, José Joaquim Emerico abandonó la ciudad a mediados de 1798 y se dirigió a Villa Rica, la capital mineira donde el

arte musical había alcanzado el mayor grado de esplendor, pero donde Lobo de Mesquita, fue apenas "ave de paso"⁶³. Allí dirigió durante dos años (1798-1800) la música de la Irmandade do Santíssimo Sacramento y también actuó en la misma Ordem do Carmo a la cual pertenecía en Diamantina. Esta última cultivaba el arte musical con gran esplendor: las obligaciones de los músicos comprendían las *ladainhas* de los sábados de madrugada, el segundo domingo de cada mes, a las 10 de la mañana, participaban en la procesión de Razoula, que daba vueltas por el interior y, a veces, exterior del templo; debían atender el coro doble con orquesta en las procesiones del Domingo de Ramos y entierros, la misa cantada de Viernes Santo, las *ladainhas* del Sábado de Gloria, las novenas de Nossa Senhora desde el 7 de julio de cada año y el día de Nossa Senhora do Carmo, el 16 de julio, y cualesquiera otra función seria de la Ordem⁶⁴.

A pesar de las posibilidades artísticas y económicas que todavía se producían en Villa Rica, Lobo de Mesquita dejó la ciudad antes del 15 de octubre de 1800, fecha en que Francisco Gomes da Rocha figura como reemplazándolo, y se le encuentra el 16 de diciembre de 1801 contratado como organista de la Ordem Terceira do Carmo en Río de Janeiro (con 40\$000 reis anuales), donde falleció a fines de abril de 1805⁶⁵. Su fama lo sobrevivió durante un tiempo, pues el 25 de enero de 1827 se interpretó, en la Villa de Caethé, música suya para las exequias de la Princesa Leopoldina de Austria, esposa de Pedro I, primera Emperatriz del Brasil⁶⁶.

El estilo musical de los compositores de Minas Gerais no está tan conectado al Barroco europeo, como ha sido señalado anteriormente, como al preclasicismo o rococó de mediados del siglo XVIII. La estructura homofónica de su música, el tratamiento armónico, instrumental, vocal y melódico, siguen los moldes europeos imperantes, matizados con características ambientales propias, que se reflejan, muchas veces, en cierta irreverencia rítmica introducida desembozadamente en la solemnidad de la música religiosa.

El regreso de la Corte de João VI de Braganza al Portugal, afectó fuertemente al ambiente musical brasileño. Privilegios y mercedes desaparecieron para muchos que se habían beneficiado con la presencia del regente-rey en Brasil. Cantantes, instrumentistas y compositores vieron reducidos sus presupuestos. Compositores europeos, como el austríaco Sigismundo Neukomm (1778-1858) —alumno de Haydn, contratado como maestro de capilla en la Corte Imperial (1816-1821)—, regresaron a Europa; sin embargo, otros, como Marcos António Portugal, vieron apagarse su propia estrella, lo mismo que sucedió con el nativo José Mauricio Nunes García⁶⁷. Con todo, hay importantes testimonios lusoamericanos que acreditan, en el propio Portugal, la intensa actividad de su antigua colonia sudamericana: el primer tratado musical escrito por un músico nacido en América se preserva en Portugal. Las sonatas para piano más antiguas de la literatura universal fueron dedicadas por un americano a Dom António de Braganza, hermano de João V,

y existen en bibliotecas portuguesas, así como también sobreviven ahí obras de compositores de Pernambuco, Bahía, Río y otros lugares ⁶⁸.

* * *

La simiente dejada en este suelo americano por el noble y bizarro pueblo portugués, ha dado frutos de excelencia que hoy miramos asombrados, ante la trascendencia que ellos tienen. El aporte lusitano a nuestro continente se refleja en esta contrapartida americana, que adquirió carta de ciudadanía propia, y que hoy nos enorgullece como hombres del Nuevo Mundo, poseedores de estos tesoros artísticos que cada día aprendemos mejor a apreciar en su justa medida.

Hoy vemos cuán estrechos son los lazos de amistad entre los pueblos del Portugal y del Brasil, expresados en el reciente y afectuoso abrazo de sus gobernantes (15-v-1973). Hoy también nos sumamos, como chilenos y como americanos, al universal homenaje de admiración en torno a los valores culturales del Portugal, que se encarnan en la lírica poética del célebre autor de *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572): Luís Vaz de Camões (1524-1580), cuyo aniversario nos ha congregado aquí.

N O T A S

¹ Ver Robert Stevenson, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", *Yearbook*, Vol. iv (1968) [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University, 1-43]. (De aquí en adelante: s-sps), 4.

² Francisco Curt Lange, "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, Siglo XVIII)", *Revista Musical Chilena*, Parte I, XXI/102, octubre-diciembre 1967, 8-55; Parte II, XXII/103, enero-marzo 1968, 77-149. (De aquí en adelante: L-MVR), II, 83.

³ *Ibid.*, II, 97.

⁴ Francisco Curt Lange, "La Música en Minas Gerais. Un informe preliminar", *Boletín Latinoamericano de Música*, VI, 1946, [Río de Janeiro], 427. (De aquí en adelante: L-MMG).

⁵ L-MVR, II, 84 y 102; L-MMG, 432.

⁶ L-MMG, 452.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, 455.

¹⁰ *Ibid.*, 457.

¹¹ *Ibid.*, 425.

¹² Ver Francisco Curt Lange, *A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro* [Separata de Vol. LV das ACTAS do V Colóquio Internacional de Estudos Luso Brasileiros], Coimbra, 1966, 19.

¹³ Ver Francisco Curt Lange, *Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais* [Separata da Revista *Estudos Históricos*, Nº 3 e 4 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília], Marília, 1965, 33-111. (De aquí en adelante: L-OC), 47.

¹⁴ s-sps, 3.

¹⁵ Ver Albert T. Luper, "The Music of Portugal", en Gilbert Chase *The Music of Spain*, 2nd. ed. New York: Dover, 1959, 279.

¹⁶ Ver Robert Stevenson, "Francisco Correa de Arauxo. New Light on his career", *Revista Musical Chilena*, xxii/103, enero-marzo 1968, 11-13 y 26-27.

¹⁷ *Ibid.*, 13.

¹⁸ Francisco Correa de Arauxo, *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica, y Teórica de Organo Intitulado Facultad Orgánica*, transcripción y estudio de Santiago Kastner [Monumentos de la Música Española vi (Barcelona, 1948) y xii (Barcelona, 1952)], Vol. ii, 14. Música transcrita entre págs. 246-250.

¹⁹ *Diccionario de la Música Labor*, ii, 1898-1899.

²⁰ Luper, *op. cit.*, 283-284; *Diccionario Labor*, ii, 1791-1792.

²¹ Luper, *op. cit.*, 286.

²² Ver *Encyclopaedia Britannica*, iv 61-62; 122-123; xiii 27A-27-B; xiv 813, 868; xv 435, 492; xvii 516; xviii 276-284; xxii 88.

²³ s-sps, 3, 35.

²⁴ L-MMG, 414; ver, además, Francisco Curt Lange, "La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial", *Boletín Interamericano de Música*, Nº 44, noviembre de 1964, 11.

²⁵ s-sps, 24.

²⁶ Citado en Gerard Béhague, "Biblioteca de Ajuda (Lisbon) mss 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas", *Yearbook*, Vol. iv (1968), [Interamerican Institute for Musical Research. New Orleans, Tulane University], 47.

²⁷ Luis Heitor Corrêa de Azevedo, "Música y cultura en el Brasil en el siglo xviii", *Revista Musical Chilena*, xvi/81-82, julio-diciembre 1962, 151.

²⁸ Heuwell Tircuit, Carmel Bach Festival, "Spanish Church Music", *San Francisco Chronicle*, Friday, July 24, 1970, 42.

²⁹ Ver Régis Duprat, *A Música na Bahia Colonial* (Separata do Nº 61 da *Revista de História*), São Paulo, 1965, 93-116.

³⁰ s-sps, 20.

³¹ *Ibid.*, 34.

³² *Ibid.*, 42.

³³ *Ibid.*, 27; ver, además, Régis Duprat, "Músico de São Paulo no século xviii", *Suplemento Literário*, São Paulo, 29 de agosto de 1970; Samuel Claro, "André da Silva Gomes (1752-1844), Missa a 8 vozes...", Reseña de discos, *Revista Musical Chilena*, xxv/113-114, enero-junio 1971, 61; Nise Poggi Orbino & Régis Duprat, "O Estanco da Música no Brasil Colonial", *Yearbook*, Vol. iv (1968), [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University], 106.

³⁴ s-sps, 11.

³⁵ Cit. *ibid.*, 12.

³⁶ Padre Jaime C. Diniz, "Revelação de um Compositor Brasileiro do século xviii", *Yearbook*, Vol. iv (1968), [Inter-American Institute for Musical Research, New Orleans: Tulane University], 85-86.

³⁷ s-sps, 18, citando la misma fuente que Diniz, *op. cit.*, 87, establece que la fecha aproximada de iniciación de sus funciones como maestro de capilla, fue 1764.

³⁸ s-sps, 14-18.

³⁹ *Ibid.*, 14.

⁴⁰ J. Diniz, *op. cit.*, 89. Con respecto a las Casas da Opera, Curt Lange informa que "debemos situar en el tercer decenio del setecientos el comienzo de representaciones cada vez más regulares en las llamadas *Casas da Opera*. La denominación de esos primeros teatros, en forma de edificios techados y provistos de bancos y 'camarotes' (palcos), no se derivó de la presentación exclusiva de espectáculos operísticos... Las *Casas de Opera* albergaban entre sus aún minúsculas paredes manifestaciones que iban desde la comedia al drama, hablados, con trechos musicales en forma de pequeña introducción, interludios, danzas y un coro final, hasta el sainete, la opereta a manera de *Singspiel* o *Beggar's Opera* y la verdadera ópera completa". (C. Lange, "La Opera y las Casas de Opera", 3). En 1790, informa el mismo autor, se representó en Cubayá (Matto Grosso) la ópera

Esio en Roma con texto de Metastasio y música probable de Jommelli, D. Pérez o Luciano Xavier dos Santos. Esta remota región prueba la gran afición del pueblo brasileño por las representaciones teatrales con o sin música, que eran aún más importantes en Recife y Bahía. Repertorio obligado en estas veladas lo constituían las óperas de António José da Silva "O Judeo", muerto por la Inquisición en Lisboa, a los 34 años de edad (ver *Ibid.*, 4-5).

⁴¹ Luis Alvarez Pinto, *Te Deum Laudamus*, restauração e Revisão do Padre Jaime C. Diniz. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Departamento de Cultura, 1968.

⁴² L-OC, 74.

⁴³ *Ibid.*, 37.

⁴⁴ L-MVR, I, 31.

⁴⁵ L-OC, 44.

⁴⁶ Ver Gerard Béhague, "Música 'Barroca' Mineira: problemas de fontes e estilística", *Universitas* [Salvador], Nº 2, janeiro-abril, 1969, 133-158. (De aquí en adelante: B-MBM), 140.

⁴⁷ Ver Poggi Orbino, *op. cit.*, 100-103.

⁴⁸ L-MVR, I, 31.

⁴⁹ B-MBM, 140.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Ver Francisco Curt Lange, "Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos, de Villa Rica", *Yearbook*, Vol. IV (1968), [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University], 119; además, L-OC, 46-47.

⁵² Ver L-MVR, II, 142.

⁵³ Ver notas 2 y 3.

⁵⁴ Gerard Béhague, "Música Mineira Colonial à luz de novos manuscritos", *Barroco* [Belo Horizonte], 3, junio 1971, 25-26. Incluye un facsímil un tanto ilegible de esta obra incompleta, que relaciona con el estilo oratorio de la primera mitad del siglo XVIII.

⁵⁵ L-MMG, 437.

⁵⁶ L-MVR, II, 81, 87, 113.

⁵⁷ Análisis y facsímil en Béhague, "Música Mineira", 22-25.

⁵⁸ Facsímil en L-MMG, 465.

⁵⁹ L-OC, 44.

⁶⁰ Ver L-OC, 66-69; B-MBM, 141; S-SFS, 27.

⁶¹ L-MVR, I, 42. Ana Maria dos Martires continuó tocando el órgano de la Ordem do Carmo hasta su muerte, el 30 de diciembre de 1806 (L-OC, 72).

⁶² Catálogos de sus obras aparecen en L-OC, 98-99 y B-MBM, 142 y 156-157.

⁶³ L-OC, 80.

⁶⁴ *Ibid.*, 77.

⁶⁵ *Ibid.*, 78-83.

⁶⁶ L-MMG, 458-459.

⁶⁷ Francisco Curt Lange, "Sobre las difíciles huellas de la música antigua del Brasil. La *Missa abreviada* del Padre José Maurício Nunes García", *Yearbook*, Vol. I (1965), [Inter-American Institute for Musical Research. New Orleans: Tulane University], 23.

⁶⁸ S-SFS, 43.

Las músicas tradicionales del Brasil

por Rafael José de Menezes Bastos

Esta es la versión revisada y aumentada, en castellano, de nuestro artículo "Traditional Musics of Brasil" *, escrito por encargo de la UNESCO para ser leído en el "Meeting on Music in Latin America", realizado por la UNESCO en Caracas, en noviembre de 1971. Dedicamos este trabajo a Pedro Agostinho, amigo y maestro.

A. Introducción.

El presente artículo tiene como objeto las músicas¹ y culturas musicales tradicionales del Brasil. Aborda, esencialmente, dos tipos de música bastante parecidos, aunque muy diferentes: lo folk y lo primitivo, sin preocuparnos, no obstante, de la rigurosa definición de esos dos conceptos subyacentes, que usaremos de acuerdo con Nettl (1965:1-14), quien los sitúa de la siguiente manera:

1. Música folk: un tipo de música caracterizado por la tradición oral, no-profesional, no-sofisticada, anónima y de cultura matriz rural.

2. Música primitiva: se caracteriza por los mismos rasgos, con excepción de lo relativo al tipo de cultura matriz, que aquí es tribal.

La distinción cuidadosamente realizada de esos dos conceptos es extremadamente compleja, tanto desde el punto de vista musicológico como del antropológico en general y que, a nuestro parecer, no ha sido hasta el presente consecuentemente clarificada².

Para los efectos del presente trabajo, la expresión *música primitiva* se refiere a las músicas de las sociedades indígenas del Brasil, aisladas o nó respecto de la Sociedad Nacional Brasileña³.

La otra expresión, *música folk*, reseña las músicas de aquellas áreas brasileras, sobre todo las rurales, en las cuales también se desenvuelven las llamadas músicas artística y popular⁴. Finalmente, al usar el término *música*

* Véase nota 5.

¹ Obsérvese en el transcurso del trabajo el uso de la palabra "música" (en plural), lo que no se relaciona con obras musicales sino que se usa en sentido idiomático, de sistema lingüístico musical. (Véase nota 5).

² Para una mayor ampliación de este problema, véase, por ejemplo Seeger (1966:8-17).

³ Sobre los grados de integración de los grupos indígenas en la Sociedad Nacional Brasileña, véase como trabajo fundamental, Ribeiro (1957; 1970:431-35).

⁴ En otro trabajo estamos estudiando este tema: la clasificación de las culturas musicales. Estas son, provisoriamente, las tendencias generales de este enfoque: oral / escrito; profesionalismo / no profesionalismo; sofisticación / no sofisticación; con autor / anónimo; y rural / urbano (tribal); como criterios de clasificación de las culturas musicales: pares contrastantes. Si hacemos corresponder una + con la vigencia del primer rubro y

tradicional nos estamos refiriendo al conjunto música folk y primitiva como una sola unidad.

El criterio que adoptaremos en este caso será etnomusicológico, analizando tanto los aspectos sonoros de la música como los extra-sonoros.

Aquí la expresión cultura musical se referirá entonces a esos aspectos extra-sonoros.

La música es un fenómeno que genera comportamiento y es, al mismo tiempo, comportamiento generado. Por otra parte, la música también es un sistema cerrado, esto es, provisoriamente, un conjunto de elementos (sons) y relaciones entre elementos que funcionan como sistema lingüístico⁵. Si quisiéramos efectivamente entender la música —como un sistema abierto y cerrado a un mismo tiempo— tiene que ser abordado tanto en los aspectos sonoros como en los de cultura musical. En caso contrario, estudiaremos el fenómeno —que disciplinaria y esencialmente es dual— en una sola de sus realidades, o sea fragmentariamente⁶.

Los pocos trabajos existentes sobre el área que intentaremos estudiar⁷, generalmente acentúan un aspecto que aquí no será enfatizado: el problema del proceso de formación de la llamada *música folklórica brasileira*. Por tal razón, esos trabajos están especialmente comprometidos con el estudio de las herencias e influencias Negro-Africanas, Indígenas, Europeas y Portuguesas, en la música folk brasileira.

No estamos aquí para discutir esa fértil tendencia, tal vez la más desarrollada de aquellas de la folk-musicología, y en general de los estudios de folclore brasileiros. Tenemos nuestras razones para no adoptar esa dirección por ahora. Somos de opinión de que hasta el presente no existe aún bastante material recolectado y sistematizado, tanto sonoro como de cultura musical, para permitir el estudio de tal fenómeno: el *processus* de la música folk brasileira.

Para entender ese intrincadísimo *processus* se hace necesario, por lo menos, el exámen detallado de sus siguientes rubros:

una — con la del segundo (o ausencia del primero), podríamos establecer el siguiente cuadro comparativo:

	ORAL	PROF.	SOF.	AUT.	RURAL
Primitiva	+	—, (c)	—	—	(T)
Folk	+	—, (b)	—	—	+
Popular	+, (a)	+	—, (d)	+	—
Artística	—	+	+	+	—

(a), (b), (c), (d): casos excepcionales que definen apenas las características predominantes. (—Rural, —Urbano) →tribal (T).

⁵ Para eliminar el sentido restrictivo del término lingüístico, proponemos el uso de la palabra *lingüístico* que tiene una acepción de mayor alcance.

⁶ Véase Merriam (1964) sobre la naturaleza dual de la etnomusicología.

⁷ Por ejemplo, Almeida (1924), Andrade (1962), Alvarenga (1960), Gallet (1934), etc.

1. *Músicas y culturas musicales Portuguesas y Europeas, en el período que abarca desde el siglo xv al xix, y su transplante y adaptación en el Brasil.*

Nótese que ese estudio debe ser insertado no solamente en el área de la música folk, sino también en el de la artística y popular⁸. Las bibliografías, tanto la brasilera como la portuguesa son, en ese campo, fragmentarias en el tiempo y en el espacio⁹.

Estudios específicos sobre la música folk portuguesa son los de Lopes Graça (1953), Cortesao (1942), Gallop (1937) y otros¹⁰, aunque limitados desde algunos puntos de vista¹¹.

Como expresamos antes, los trabajos de Almeida (1942), Andrade (1962) y Alvarenga (1960), etc. son serias tentativas de organización de las llamadas *influencias* de la música portuguesa en el llamado proceso de la música folk brasilera.

Seguramente, por lo demás, este problema no ha sido bien situado hasta el presente, puesto que es típicamente de naturaleza etno-histórica y no etnográfica.

Alvarenga (1960:17), al estudiar el proceso de la *música folklórica brasilera*, constata la completa inexistencia de ejemplos de música producida en el Brasil en el período que abarca los siglos xvi al xix.

La documentación estudiada para dilucidar el intrincado problema de la formación de la música folk brasilera, desde el punto de vista de la contribución portuguesa, han sido sólo hasta ahora: por un lado los registros de los cronistas y viajeros, y por otro, la documentación etnográfica de origen reciente¹². Pero aún el estudio de esas fuentes no ha sido tan intensivo y extenso como tal vez debiera ser¹³.

Enfrentándonos aquí a un problema de naturaleza heurística: la Etnomusicología brasilera casi ha completamente ignorado la rica documentación histórica dispersa en los archivos portugueses y brasileiros¹⁴. Es un enigma lo que podrá revelarnos una investigación sistemática de esos archivos: eclesiás-

⁸ Esto debido a la extrema movilidad de las músicas portuguesas; popular, artística y folk en Portugal, (en general en la Europa Renacentista y particularmente en la Península Ibérica), y con mayor intensidad en el Brasil. Véase, por ejemplo, el problema del origen de la *Modinha* y *Lundu*, etc., según Andrade (1964).

⁹ Véase, como información: Chase (1962), Correa de Azevedo (1952), Kunst (1969 como suplemento), Gorham (1944), Correa de Azevedo (1956:377-86) y Bettencourt (1957:287-327).

¹⁰ Véase nota 9; esas bibliografías de vez en cuando se refieren a otros aspectos de la Música Portuguesa.

¹¹ Véase Lopes Graça (1953:5-8) para establecer el *status quaestionis* sobre la música folk portuguesa.

¹² Véase Cascudo (1965), una antología de esas crónicas y documentos etnográficos.

¹³ Deseamos referirnos, específicamente, a la casi total ignorancia de las bibliografías de los Estados de Pará, Alagoas, Goiás, etc., por ejemplo.

¹⁴ Véase Merriam (1964:277-302) y Nettl (1956:137-443) sobre la relación entre la Etnomusicología y la reconstitución histórica.

ticos, militares y civiles. En el intertanto es lícito lanzar la idea de basarnos en los resultados obtenidos en ese campo por otras ramas de los Estudios Brasileños —con buena hipótesis de éxito— por ejemplo, en el de la Sociología ¹⁵.

No pretendemos de ninguna manera sub-valorizar la perspectiva del estudio de las *Crónicas* y de los documentos etnográficos anteriormente citados. Lo que solamente queremos enfatizar es que, considerando la atomización de las informaciones ofrecidas por esas fuentes, tanto en el tiempo como en el espacio, y la continuidad que suponemos debe estar presente en las otras, el problema del proceso de la música folk brasileira no ha sido abordado con propiedad en términos heurísticos, para no hablar por ahora en otros términos.

Esa abandonada área de estudios, la documentación de los archivos brasileños y portugueses y las *bibliografías de provincias* ¹⁶, serán en definitiva y seguramente promisoras para la reconstrucción del *processus* de la música folk brasileira.

2. *Músicas y culturas musicales Negro-Africanas y su proceso en el Brasil durante el mismo período, los siglos xv al xix.*

También aquí las tendencias generales a seguir son, *mutatis mutandis*, las mismas del ítem anterior, pudiendo esquematizarse el problema de las fuentes, de la siguiente manera:

a) Uso de las mismas fuentes nombradas en el ítem 1, pero ahora el centro de atención son las músicas y culturas musicales Negro-Africanas transplantadas al Brasil.

Los grupos negro-africanos que consideraremos aquí —aquellos que contribuyeron con grandes contingentes a la formación étnica brasileira— son oriundos de las siguientes áreas culturales africanas: Costa de Guinea, Congo, Leste Pecuario, Sudán Oriental y Sudán Occidental ¹⁷. Según Ramos (1935: 35; 1940) esos grupos se clasifican en tres ramas principales: Sudaneses (Gége, Yoruba, etc.), Sudaneses Musulmanes (Hausa, Fulah, etc.) y Bantu (Angola, Mozambique y Congo) ¹⁸.

b) Las demás fuentes de las culturas y músicas de esos grupos africanos tanto en Europa como en Africa.

Sin duda alguna, la contribución negro-africana en la formación de la cultura brasileira ha sido mucho más estudiada que cualquier otra, como lo afir-

¹⁵ Freyre (1961) es un muy buen ejemplo de esta realidad.

¹⁶ Llamamos *bibliografías de provincias* las bibliografías de los Estados brasileños que hasta el presente no han tenido difusión nacional. Al estudiar la bibliografía alagoana, como también los archivos del Estado, los resultados han sido sorprendentes. Véase nuestro libro por publicar *Informe Preliminar da Musica na Provincia das Alagoas*.

¹⁷ Véase Herskovits (1963:215-19) sobre la definición de las áreas culturales africanas; Nettl (1965:102-27) y Merriam (1959) en el sentido de las relaciones de aquellas con las áreas musicales.

¹⁸ Aquí los criterios de clasificación son de naturaleza lingüística (Sudanese, Bantu) considerándose también la religión (Musulmana).

ma Cascudo (1969:256). Investigadores tales como Merriam, Waterman y más recientemente Maceda¹⁹, para sólo mencionar a los etnomusicólogos extranjeros, han estudiado permanentemente las músicas de origen africano del Brasil, principalmente en el Estado de Bahía donde el fenómeno es tal vez más vigoroso. Bajo la orientación de antropólogos tan eminentes como Herskovits, Bastide, etc., se han desarrollado proyectos transculturales. Simultáneamente, los investigadores brasileiros se han preocupado mucho más de la música africana en Brasil que de cualquier otra. Alvarenga (1946) escribió un importantísimo trabajo sobre la herencia africana en la música folk brasileira. Se trata de uno de los pocos estudios musicológicos con perspectivas realmente científicas realizado hasta ahora por un investigador brasileiro, en el que se analizan objetivamente tanto los aspectos sonoros como los de la cultura musical.

Lo que ha caracterizado, no obstante, esta área de estudios, sin considerar ahora otros aspectos, es que se ha limitado a la época reciente y a pocas regiones del Brasil²⁰, restricción que exactamente se debe a la circunscripción de las fuentes usadas.

Según Alvarenga (1946:358) la principal dificultad para aislar la herencia africana en la música brasileira se debe a dos hechos importantísimos: la "europeización" de las músicas negro-africanas a través de su contacto con los portugueses en el Brasil, y al mismo proceso (de "europeización") en el Africa misma, la que podría retroceder por lo menos al siglo xv.

Si deseamos realmente reconstituir la música africana desde el siglo xv, *conditio sine qua non* para un acceso seguro a esta herencia africana en la música folk brasileira, en ningún caso podríamos dejar de enfatizar la importancia del estudio sistemático de los documentos de los archivos, y no solamente de los brasileiros y portugueses, sino que también de los africanos y europeos en general.

De fundamental importancia sería también la realización de estudios comparativos que aborden el fenómeno del transplante y adaptación de esas músicas y culturas musicales africanas; las de Yoruba, Gege, etc. tanto en el Brasil como en otras áreas americanas, tales como Haití, Estados Unidos y, en general, América Latina²¹.

3. *Músicas y culturas musicales de las sociedades indígenas y sus contribuciones a la música folk brasileira.*

Los poquísimos trabajos que existen sobre ésta área señalan y comprueban que las músicas indígenas no contribuyeron casi al proceso de formación de

¹⁹ Véase por ejemplo, Merriam (1951), citado por Merriam (1964:334); Waterman (1952); Maceda (según parece, aún no editado); Herskovits y Waterman (1949), citado por Chase (1962:150).

²⁰ Véase Carneiro (1964:103-18) reseña de los estudios históricos negros del Brasil.

²¹ Algunos estudios han sido realizados en este campo, pero abordando otros aspectos, tales como el religioso, la organización social, etc. Nettl (1956:120-33) y Waterman (1952) son tentativas en el terreno musical aunque limitadas a Bahía, pero no relacionadas con todo el Brasil.

la música folk brasileira. Los estudios clásicos de Gallet (1934:37-8), Andrade (1967:180-3) y Alvarenga (1960:21) comprueban que esas músicas no soportaron sencillamente la violenta política desculturizante de los jesuítas y que sucumbieron ante el contacto con las músicas europeas.

La crítica a las fuentes usadas es aquí análoga a aquellas de los dos ítems anteriores: la documentación básica usada hasta la fecha no ha sido la apropiada.

El único estudio global sobre las músicas indígenas brasileiras, al margen del material organológico, es el de Correa de Azevedo (1938) ²².

Manizer (1934), Cameu (1962) y Hornbostel (1967) abordan la música o algunos aspectos de la música de una tribu o de un grupo de ellas.

El estudio organológico de Izikovitz (1935) es el único que aborda globalmente las culturas indígenas sudamericanas, inclusive la del Brasil. Leide (1937) ²³ parece ser el único que estudia las músicas de las tribus brasileiras del siglo xvi ²⁴, basándose en la documentación histórica ²⁵.

Una vez más, podemos inferir, que la bibliografía existente sólo considera el material más reciente y otro sin mucha continuidad.

Para poder pesquisar las influencias indígenas en el transcurso de la formación folk brasileira, será necesaria la reconstitución histórica del proceso, para lo cual habría que buscar fuentes documentales más apropiadas, existentes solamente —si acaso existen— en los ya mencionados archivos.

También sería de gran valor la investigación bibliográfica brasileira sobre Antropología General. La mayoría, casi, de los estudios etnográficos indígenas brasileiros ²⁶ hacen referencia a la música y a la cultura musical, lo que debiera ser debidamente examinado. Aunque esas referencias casi siempre tienen relevancia colateral no hay que subvalorizarlas. Trabajos de extrema importancia, por excepción, son los de Ribeiro (1950), Dreyfus (1963:129-38) ²⁷, Baldus (1931), Metraux (1928) y Nimuendaju (1939), etc.

En líneas generales, quizá, el único aspecto de la cultura musical que ha interesado a la antropología indígena brasileira ha sido el de la organología, enfocando principalmente los aspectos tecnológicos y organográficos de los ins-

²² Sobre organología véase Bevilacqua (1937), un buen trabajo sobre las flautas de Pan en el Brasil, basado en material de varias tribus.

²³ Citado por Chase (1962:132).

²⁴ Véase también Leite (1955:88-90), breve tentativa en ese aspecto.

²⁵ Véase: Baldus (1954; 1968), Chase (1962), Kunst (1969), Correa de Azevedo (1952), Andrade (1962:171-5) y Bettencourt (1957:287-327), para mayores referencias bibliográficas.

²⁶ Ahora hacemos uso de la expresión *estudos etnográficos* en sentido diferente. Cuando decimos "trabalhos etnográficos de origen reciente" nos referimos a aquellos documentos del siglo xix y comienzos del xx, de escritores viajeros, por lo general extranjeros. Ahora objetivamos los trabajos realizados desde 1920 hasta el presente.

²⁷ A quien se le debe un disco, que se distingue por las notas explicativas y que abarca las músicas de varias tribus indígenas brasileiras: *Musique Indienne du Brésil*, disco Vogue, LVLX-194 (Collection Musée de l'Homme).

trumentos musicales. Rarísimo ha sido el interés por los aspectos funcionales de la música y casi ninguno por el de la música como sistema, lo que comprueba cuál es la situación de la Etnomusicología en el país.

Los grupos que mayoritariamente contribuyeron a la formación del complejo musical brasileiro fueron, seguramente, los tres arriba estudiados. Pero, aquí, es de extrema importancia, mencionar dos factores importantísimos:

a) Los negros africanos, los portugueses e indígenas fueron los grupos mayoritarios en este proceso, pero no fueron los únicos que intervinieron. Los españoles, franceses e ingleses y, más recientemente, los alemanes, italianos, polacos y japoneses, etc., también son integrantes del proceso, y deben ser estudiados seriamente y no solamente citados. También sería importante el estudio de probables influencias supra-nacionales, como la del Canto Gregoriano; la contribución de Souza (1963) es relevante en este sentido.

b) El aspecto numérico (población) de los grupos integrantes, no siempre es la variación más importante en el proceso de la formación cultural (musical), debe considerarse cuidadosamente el *dominio* de estos grupos por otros.

Por *dominio* queremos significar el predominio de un grupo frente a otro por razones políticas, económicas y de prestigio, específicamente en lo musical, estético, etc.

La música folk brasileira es un ejemplo notable de entrelazamiento cultural y si su *processus* debe ser reconstituido para que se pueda decir algo concreto sobre sus orígenes, habrá que examinar con exactitud sus muchas variantes.

Resumiendo, no enfatizaremos ahora los aspectos relacionados con los orígenes de la música folk brasileira, dada la no existencia a la fecha de bastante material de naturaleza etnohistórica, recolectado e interpretado, que permita llegar a conclusiones considerables dentro de este aspecto; el material disponible se caracteriza por su discontinuidad en el espacio y el tiempo ²⁸.

Nuestro estudio será de naturaleza sincrónica, las referencias a los orígenes serán breves y abarcarán sólo un terreno seguro, dado el alcance de este trabajo y su posición realista ante el *status quaestionis*.

La música folk brasileira no es un todo monolítico, debido a la extrema diversidad de padrones socio-culturales que caracterizan sus muchos tipos de cultura matriz. Esto no quiere decir que no exista un *corpus* brasileiro de música folk, tanto desde el punto de vista de la estructura sonora como del de cultura musical.

Estudiar la música de un continente como es el Brasil, a través de sus áreas culturales constituye, simultáneamente, un procedimiento metodológico con ventajas y desventajas y quizá hasta temerario ²⁹.

²⁸ Véase nuestro trabajo *Documenta Musicae Brasiliensis* (por publicarse), investigación de la música brasileira que se caracteriza por su adopción de los enfoques sincrónico y diacrónico, y en el que se propone que los tradicionalmente aislados ramos de la musicología, o sea, que las musicologías Etno, Histórico, Socio, etc. se integren en el sentido de un *corpus scientiarum musicarum* para formar una verdadera musicología.

²⁹ Véase Herskovits (1963:219-29) sobre esas dos áreas culturales.

Por ser la música el objeto de nuestro estudio, es fundamental establecer las áreas culturales con criterio musical³⁰. Boas (1938:671) nos demuestra el inconveniente de estudiar las áreas culturales dentro de una metodología que abarque la religión, la organización social, etc. Pero, por otro lado, también es un inconveniente desasociar la música de sus bases culturales.

En las tentativas por establecer áreas brasileiras culturales folk de: Diegues Júnior (1967), Araújo (1967:13-21) y Joaquim Ribeiro (s/d: 120-4) citado por Souza (1966:44-5) —todas ellas basadas en una diversidad de técnicas inherentes a la clasificación— en ninguna de ellas se considera el problema musical. Souza (1966:44-5), por otro lado, trata de establecer, no áreas culturales propiamente tales, sino que ciclos, basándose también en la diversidad de técnicas existentes, pero sin considerar los fenómenos musicales.

Joaquim Ribeiro (1944, a quien cita Correa de Azevedo [1969]) representa el primer esfuerzo por dividir en áreas musicales el folk del Brasil, pero su esquema no es satisfactorio en absoluto porque, amén de no incluir todas las regiones del Brasil, tampoco es una verdadera taxonomía. Hace uso de criterios empíricamente establecidos³¹.

Correa de Azevedo (1969), que se basa en la clasificación de Joaquim Ribeiro, configura nueve áreas musicales y un ciclo³². Lo relevante de su enfoque son los géneros musicales, i. e. *moda*, *côco*, etc., y los instrumentos musicales.

Las clasificaciones de Diegues Júnior y Araújo no son esquemas específicamente apropiados para abordar lo musical porque, simplemente, no consideran la música como rasgo distintivo. Aunque el esquema de Correa de Azevedo no sea absolutamente perfecto, lo usaremos como punto de partida, introduciendo cuando sea necesario algunas contribuciones personales; de algún valor también nos serán los sistemas de Diegues Júnior y Araújo.

No conocemos ninguna tentativa de clasificación de las áreas musicales de las culturas indígenas, por la sencilla razón de que la música de los indios sudamericanos, específicamente la de los brasileiros, son las más desconocidas del planeta.

La organización de las áreas musicales exige, como mínimo, un conocimiento extensivo de estas músicas, pero como hasta la fecha no existe esa

³⁰ Véase Nettl (1956:106-19; 1964:243-68) y Merriam (1964:295-6), sobre el tema de las áreas musicales.

³¹ Joaquim Ribeiro estableció cuatro áreas musicales en el Brasil: 1. *Embolada*: Noreste; 2. *Moda*: Sur; 3. *Jongo*: zona de influencia Bantu; 4. *Aboios*: zona ganadera del sertão.

³² 1. *Amazónicas*; 2. *Cantoria*: sertão del noreste y su proyección hacia Bahía; 3. *Côco*: costa noreste; 4. *Autos*: con epicentro en Alagoas y Sergipe, extendiéndose a casi todos los demás Estados; 5. *Samba*: desde la zona agraria de Bahía hasta São Paulo, con manifestaciones, no obstante, en algunos otros Estados con influencia negra; 6. *Moda-de-Viola*: desde São Paulo, extendiéndose en dirección al Sur y Centro del Brasil; 7. *Fandango*: costa de los Estados sureños; 8. *Gaúcha*: extremo sur del Brasil; 9. *Modinha*: expandida por los centros urbanos más antiguos. Ciclo: *Ciclo da Canção Infantil*, que se extiende por todas las áreas.

información sobre los indios brasileiros, no es posible hacer uso de ese proceso metodológico en el presente estudio.

Haremos uso de las adaptaciones de Malcher, del sistema de áreas culturales de Galvão, y del esquema de grupos lingüísticos de Loukotka y Mcquown³³, y de Ribeiro (1970), que también son otras fuentes de importancia. No obstante, debemos aclarar que estos sistemas nos servirán apenas como instrumentos de trabajo, mejor dicho como medios de localización.

B. *Música Folk Brasileira. Más algunas consideraciones sobre los Processus y un esquema de trabajo.*

Decir que la música folk brasileira es el resultado de los contactos entre las músicas portuguesas, negro-africanas e indígenas, etc., es un verismo, pero tal vez no es una verdad.

Cuando dos o más músicas entran en contacto y este contacto perdura por un período lo suficientemente largo como para producir un intercambio entre esas músicas, tal proceso puede tomar varias direcciones, las que, hasta el momento, no son completamente conocidas.

Esquemáticamente existen por lo menos dos posibilidades de resultados finales en los procesos de formación de músicas como la del folk brasileiro: a) todas sus características no son propias, pero están objetivamente presentes en los componentes de estas músicas, actuando como resultantes; b) tienen elementos tanto resultantes como independientes —en otras palabras— poseen algunos elementos de las músicas componentes y también algunos propios.

Como la posibilidad de un resultado mecánico y también el de la independencia total del fenómeno es aquí teórica y prácticamente insustentable, sólo desarrollaremos la segunda hipótesis, o sea, la (b).

Los trabajos de Andrade (1967:180-93), Alvarenga (1946; 1960) y Gallet (1934) —este último sin reconocer ninguna contribución indígena— son fundamentales desde el punto de vista de las *influencias* en la música folk brasileira.

Las contribuciones que aportan son:


a) Indígenas: los cascabeles derivados de la *maracá*; la forma poético-musical que se caracteriza por el hecho de que cada verso de una estrofa es seguido de un estribillo; las danzas: *Cateretê*, *Cururu*, *Caboclinhos* y *Caia-pós*; un tipo especial de voz nasal; diversidad de materias temáticas; ritmos no mensurados (discursivos)³⁴.

b) Portugueses: estructura tonal y cuadratura europeas; sincopado; instrumentos europeos tales como violín, flautas, etc.; géneros tales como *moda*,

³³ Respectivamente: Galvão (1959), Loukotka (1939), Mcquown (1961), según el uso que les ha dado Malcher (1962).

³⁴ Véase Cascudo (1969) para referencias sobre *maracá*, *Cateretê*, *Cururu*, etc., y sobre otros términos intraducibles. Este es un procedimiento que se ha adoptado en todo este artículo.

acalanto y *fado*; danzas como la *Roda*; danzas ibéricas como el *Fandango*; danzas dramáticas como el *Reisado* o el *Bumba-Meu-Boi*, etc.

c) Africanas: escalas: pentatónica; diatónica mayor sin séptimo grado; diatónica mayor con el séptimo grado rebajado; sincopado (por ejemplo: 2/4 ); la cadencia melódica:

EJEMPLO 1



tiene forma poético-musical caracterizada por un solo verso seguido por un corto refrán; especie de voz nasal distinta a la indígena; instrumentos: *ganzá*, *puíta*, *atabaque*, *marimba*, *urucungo*, etc.; danzas: *Lundu primitivo*, *Maxixe*, *Samba*; danzas dramáticas: *Maracatu*, *Congos*, etc.

d) Españolas: a través de las colonias hispanoamericanas de América Latina, predominantemente influencias rítmicas.

e) Francesas: principalmente en el canto infantil.

f) Otras: vals, polka, etc., europeas.

A través de este sumario se puede llegar a la conclusión de que el estudio del proceso de la música folk brasilera, desde el punto de vista de las relaciones entre componentes y resultantes, se caracteriza por la atención predominante que se le da a los elementos musicales *superestructurales*, o sea a los géneros, instrumentos, etc.³⁵. En cambio, casi no se ha considerado para nada, los elementos *estructurales* tales como escalas, modos³⁶, padrones rítmicos y melódicos (fórmulas, etc.), forma, intervalos, contornos melódicos, etc. (elementos sonoros); ni tampoco los elementos relacionados con las funciones de la música en la cultura, (elementos de la cultura musical). Como la única posibilidad que tenemos de analizar música es precisamente a través del estudio de esos elementos, tenemos que llegar a la conclusión de que todos los trabajos realizados hasta la fecha no contribuyen realmente al conocimiento científico de la música folk brasilera; ¡podríamos calificarlos tal vez —a ellos mismos— como verbalización folk!

Una obra musical es, sin duda, una unidad compleja, una *superestructura*; pero para poder comprender esa unidad es indispensable conocer los elementos, las estructuras que la formaron.

Por ejemplo, afirmar que el *Cateretê* es una música de danza de procedencia indígena, llegando a esa conclusión a través de la audición o del análisis superficial, y sin ningún conocimiento de las músicas indígenas (¿de cuál música indígena?) y lo que es más, sin la rigurosa reconstitución de las líneas definitivas de contactos, en realidad eso representa una verbalización temeraria, desde el punto de vista científico. No pretendemos de ninguna manera

³⁵ Alvarenga (1946) es, quizá, la única excepción sobre este problema.

³⁶ Según el concepto de Nettl (1946:145-6).

afirmar que el *Cateretê* no sea una música de origen indígena, lo que deseamos enfatizar sencillamente es que *hasta el presente no existe una recolección suficiente de material o interpretación de éste que nos permita afirmar nada sobre el origen indígena del Cateretê*.

Es absolutamente imposible entender el proceso de la música folk brasilera sin considerar las siguientes investigaciones:

I. Exámen y estudio de las fuentes. (Véase la introducción, parte A de este trabajo).

II. 1) El estudio de las músicas y de las situaciones de contacto de varios cortes sincrónicos (por lo menos uno en cada siglo), estudio que debe ser tan intensivo y extenso como sea posible, y

2) El estudio diacrónico de esos cortes.

Nuestra muestra es limitada, tanto por el alcance de este trabajo como por la inexistencia de un número suficiente de material representativo. Esta no es, por lo tanto, una muestra representativa en términos estadísticos, por eso las conclusiones que extraeremos deben ser consideradas con reserva.

El material que usaremos será de dos tipos distintos:

1. Material esparcido a través de la bibliografía pertinente.

2. Material recolectado en trabajos personales en terreno (folk, principalmente de: Bahía, Alagoas y Goiás; e indígena, principalmente entre los indios de Kamaiura y Parque Nacional do Xingu, en el Brasil Central).

Nuestro esquema de análisis también se limitará a las finalidades de este trabajo. Tampoco existe la posibilidad de desarrollar aquí un análisis completo de los ejemplos musicales³⁷. Los aspectos que abarcaremos especialmente serán: escala; movimientos y contornos melódicos; extensión; características rítmicas; formas y otros, como por ejemplo, manera de cantar o tocar, cuando sea posible.

Desde el punto de vista formal, nuestro análisis será macroscópico. Cada letra representa una sección musical (a, b, c, etc.). Una letra con una línea sobre ella (') debe entenderse como símbolo de una pequeña alteración de la sección primitiva. Los números encima o abajo de las letras (a₂, b³, etc.) representan las transposiciones.

C. *Estudio por Areas Musicales.*

1. *Area Amazónica.* (Véase mapa 1). El área musical Amazónica incluye los Estados del Amazonas: Pará y Acre y los Territorios Federales de Rondônia, Roraima y Amapá, agregando también el norte del Mato Grosso y el oeste de Maranhão.

Las Selvas Tropicales y la Cuenca Fluvial del Amazonas son las más extensas del mundo. Toda el área o región geográfica se caracteriza por su baja densidad demográfica; los medios fundamentales de subsistencia son la pesca,

³⁷ Creemos que estamos desarrollando un esquema original de análisis con una perspectiva realmente descriptiva en el sentido generador del término. Este esquema será usado aquí apenas parcialmente porque exige mucho espacio para su pleno funcionamiento.

la agricultura en pequeña escala, la extracción de plantas y la caza. Recientemente se han creado industrias en la región, complejos mineros y una agricultura sistematizada. La población se extiende a través de numerosos núcleos rurales y se concentra en sus dos únicos grandes centros urbanos: Belem y Manaus. Merece destacarse el hecho de que se encuentra actualmente en construcción un gran complejo ferroviario llamado Transamazônica, red que se asocia a un complejo migratorio y a la formación de una infraestructura industrial, lo que ha producido en la región un gran impacto innovador que, en función de ese impulso, abarca a las comunidades folk e indígenas allí situadas.

El tipo étnico predominante en el área es el *caboclo*, o sea, el mestizo de indio y blanco. Wagley (1952) realizó un buen estudio de la cultura folk del Amazonas, y Galvão (1955) un excelente trabajo sobre los hábitos religiosos de una comunidad del área.

Según Diegues Júnior (1967:261) el folklore amazónico se basa en los dos elementos naturales predominantes: el agua y la selva, con un fuerte aporte indígena, lo que no es sorprendente puesto que se trata de un área en la que se concentra el mayor contingente indígena del Brasil³⁸. Tampoco puede menospreciarse la posibilidad de una influencia de origen hispano debido al continuo contacto entre los *caboclos* brasileiros y los hispanoamericanos. Además es importante considerar la inmigración del noreste y más recientemente, la desde otras regiones brasileiras.

Esta es el área musical más desconocida del Brasil. El *Boi-Bumbá*³⁹, *Babassuê* y la *Pajelança*⁴⁰, son manifestaciones folk importantísimas del área,

EJEMPLO "A"

BOI-BUMBA

ALLEGRO MODERATO

Boi Ca-pri - cho-so já não quero-merca - pim, Va-queiro

fa ça von ta de que boi qui-ser; Mo ça bo - ni - ta não se pon ha fa - zer

fi - ta, Não fa - ça fi ta que fi - ta me ub não quer!

De Humaitá, Estado del Amazonas. Recogido y transcrito por Andrade, (Mário de) alrededor de 1927. En Andrade (1959:158).

³⁸ Según Ribeiro (1970:431) existen 52.580 indios, o sea, el 61% de la población indígena del Brasil.

³⁹ Véase Cascudo (1969), Alvarenga (1960), Andrade (1959, III:158-85).

⁴⁰ Sobre *Babassuê*, véase Alvarenga, Ed. (1950); sobre *Pajelança*, Andrade (1963:103).

como también el *Marabaixo* y el *Sairé*, según afirmaciones de Diegues Júnior (1967:262). Por su lado, Lima (1968:2-3) destaca los *Pássaros*, la *Marujada de Mulheres*, las *Pastorinhas*, las *Tribos* y los *Brigues*.

Es muy posible que lo que se conoce de esta área sea lo menos representativo. Por lo que sabemos, no existe estudio alguno sobre la música, por ejemplo, de los *seringueiros*, *canoeiros*, *vaqueiros*, etc.

El Ejemplo "A" pertenece al *Boi-Bumbá* de Humaitá, aldea del Estado del Amazonas, en el márgen izquierdo del Río Madeira. Fue recogido por Andrade aproximadamente en 1927⁴¹.

42
EJEMPLO 2

Aquí numéricamente predomina el Fa(13), que es también el centro tonal (CT) de la pieza⁴². El ámbito es de novena mayor y el intervalo que predomina numéricamente es el de tercera. La melodía se basa en *arpeggios* y los contornos melódicos existentes son descendentes, pendular y "arqueado". Su fórmula rítmica es la siguiente:

EJEMPLO 3

en la que se nota la gran predominancia de la corchea. El ritmo es isométrico, de cuatro tiempos y de forma a' b^a c^a.

En esa área la música parece ser predominantemente monofónica; pero también existen ejemplos a dos o más partes, basados en un movimiento paralelo de terceras y sextas, ésto último como lo más raro.

En cuanto a los instrumentos musicales, las referencias bibliográficas son raras. Parece, no obstante, que los idiófonos son comunes (como el *maracá*);

⁴¹ Véase Andrade (1959, III:30) para datos sobre esa recolección.

⁴² Según el esquema tradicionalmente usado en etnomusicología para la notación de escalas, estamos representando con la figura de una duración mayor las notas de mayor frecuencia.

⁴³ Superficialmente conceptuamos como centro tonal (CT) aquella nota que es fundamental del intervalo que prevalece sobre un conjunto de ellos. Este es, seguramente, uno de los puntos más discutibles del actual trabajo, el que sin pretensiones teóricas fundamentales —en función de que adherimos a la discusión sobre el tema— es el que planteamos aquí como hipótesis. Sin embargo, el centro tonal, entidad objetiva a nivel científico, es siempre centro tonal, considerado o no culturalmente. Como material inicial para esta discusión, sugerimos remitirse a Hindemith (1945) y Nettl (1964:146).

los membranófonos (como la *cuíca*), y los aerófonos (como el *pipe*). Con respecto a ellos véase Alvarenga (1960:303-14) y Lima (1965:4-11).

2. *Area da Cantoria*. Esta área incluye el llamado *sertão nordestino*, el nombre procede del notable género musical del área, la *Cantoria*⁴⁴ o *Desafio*, especie de contienda musical entre dos individuos, los *cantadores*. El *sertão nordestino* está formado por el interior de Maranhão, Piauí, Ceará, Río Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe y el interior norte de Bahía.

La principal actividad económica del área es la crianza de ganado (véase mapa II). Ahora, no obstante, como dice Diegues Júnior (1967:261), los medios de subsistencia allí se han diversificado mucho, la agricultura también es una actividad de gran importancia.

Esta área contrasta en todo con la del Amazonas: está situada en el llamado *Polígono das Sêcas*⁴⁵. El agua y la selva no son los elementos naturales predominantes, pues aquí la actividad está directamente vinculada con las actividades ganaderas, principalmente la crianza del buey. La densidad demográfica es mucho más alta que en el Amazonas y los conflictos sociales son importantísimos. Los tipos regionales más destacados y con fuerte representación en el área son el *cangaceiro* y el *beato*, los primeros mezcla de bandoleros y héroes, y los segundos sacerdotes de religiones cristianas heréticas.

La población es predominantemente rural y no existe ningún centro urbano grande. La emigración hacia Recife, capital del Estado de Pernambuco, y hacia el sur del Brasil, a São Paulo, son característicos, y a ello se debe que esta área del Brasil es la que tiene mayor movilidad en el país.

La bibliografía sobre esta área musical es cuantiosa⁴⁶, tanto en los dominios de su folklore como en el campo de las ciencias sociales en general.

Según el esquema de Correa de Azevedo, la música allí se caracteriza por el arriba citado *Desafio*; por los *romances* tradicionales⁴⁷; por las *louvações* y el uso de la forma *pergunta-resposta*⁴⁸; por el débil sentido tonal (presencia de escalas exóticas); el ritmo no mensurado y por el uso de la *viola* y *rabeca* como instrumentos de acompañamiento⁴⁹.

La música religiosa también es un factor de gran importancia, los himnos del culto y la música funeraria, como la *incelença*⁵⁰. Otro género que se destaca en el área es la *cantiga-de-cego*, música de los mendigos, por lo general ciegos, que tienen como característica relevante una manera nasal de cantar⁵¹, áspera y extraordinariamente gutural, aspecto que también caracteriza el área.

⁴⁴ Consúltese siempre a Cascudo (1969) sobre la explicación de los términos intraducibles.

⁴⁵ Región seca, de pocas lluvias.

⁴⁶ Para mayor información véase las bibliografías de la nota 9.

⁴⁷ Sobre *romance* véase Neves (1965) y Nascimento (1964; 1966).

⁴⁸ Hemos traducido el término *pergunta-resposta* basándonos en la expresión inglesa *call-and-response*.

⁴⁹ Sobre la *viola* véase Lima (1964) y Araújo (1967, II:433-51).

⁵⁰ Sobre *incelença*: Guerra Peixe (1968) y Araújo (1967, II:406-10).

⁵¹ Sobre *cantiga-de-cego*: Braunwieser (1946) y Araújo (1967, II:400-5).

El *abôio* es otro género de gran significado en la región ⁵², vinculado al complejo del *boi*, (*buey*) se trata de un canto de trabajo del *vaqueiro* que conduce el ganado.

El *Ejemplo "B"* es un tipo de *Desafio* ⁵³, el *mourão*, recogido en 1938, por el Departamento de Cultura de São Paulo, en Alagoa Nova, Estado de Paraíba. Con notación hecha por Camargo Guarnieri.

DESAFIO

EJEMPLO "B"

E - va - ris tua - go - ra mes - mu Va - mus can - tar um tro - ca -
 du. Ve - nha, ve - nha, Jo - su - é, que le - va -
 rei - ró - das di la - du. Jo - su - é ih! o - fe - re - ci E im tro -
 ca - du si co - nhe - ciu ho meim que canta imprestã.

De Alagoa Nova, Estado de Paraíba. Recogido por el Departamento de Cultura de São Paulo en 1938. Transcripción de Camargo Guarnieri. En Alvarenga (1960:258).

Su escala es la siguiente:

EJEMPLO 4 ⁵⁴

8 2 8 2 10 10 14 5

Desde el punto de vista numérico la nota predominante es el La (14) y el centro tonal es el Si. Su ámbito es de una octava justa y el intervalo nu-

⁵² Sobre *Abôio*: Alvarenga (1960:226-7) y Araújo (1967, n:393-4).

⁵³ Existen diversos tipos de *Desafio*. Véase Alvarenga (1960:225-63).

⁵⁴ Nótese en esa escala la formación interválica idéntica a la del modo eclesiástico protus auténtico.

méricamente predominante es el de segunda, lo que va a engendrar como característica el movimiento melódico por grados conjuntos en este trozo. El contorno melódico es predominantemente "arqueado".

Su fórmula rítmica es la siguiente:



su ritmo es isométrico, de dos tiempos, sintetizándose la forma por a' b.

3. *Area do Côco*. Esta área que incluye la faja del litoral de todos los Estados del Noreste, desde el punto medio de la costa de Maranhão hasta el final de Sergipe, tiene en la obra de Freyre (1961) una notable reconstitución histórica de su proceso de formación, obra que es indispensable para todos aquellos que deseen estudiar el área. Su economía básica tradicional es el cultivo de la caña de azúcar, factor primordial, determinante inclusive, de la totalidad del área.

La ocupación portuguesa de todos los territorios del área, data del siglo XVI, y se centraliza especialmente en Recife y Olinda. La ocupación no fue siempre pacífica; tanto los franceses como los holandeses realizaron serias tentativas para establecerse definitivamente en la región, lo que sólo se evitó mediante guerras cruentas⁵⁵.

La población se concentra en múltiples pequeños centros urbanos y en Recife, el puerto más importante del área, el cuarto del Brasil, y que al mismo tiempo es centro de irradiación y polo de atracción de toda el área. La densidad demográfica es alta y el éxodo rural es un hecho continuo, principalmente hacia Recife, donde la industria es una de las más desarrolladas del Brasil.

Según Correa de Azevedo, dentro de las características musicales del área, los géneros musicales dominantes son el *côco* y la *embolada*, como instrumentos, el *ganzá* y las palmas, y la técnica de *pergunta e resposta* como procedimiento formal.

El canto se caracteriza por su diafanidad, relajación y voz nasal, contrastando violentamente con el del área de la *Cantoria*.

Otro rasgo distintivo de la música de esa región es la que denominamos el *senso diapasônico*.

Senso diapasônico sería, hasta cierto punto —análogo al *senso metronômico* de Waterman— la rigurosa restricción a todo desvío de altura considerada como padrón.

Nuestra experiencia del *côco*, aunque no muy extensa, nos permite proponer la siguiente hipótesis; hemos escuchado *cocadores*⁵⁶ incapaces de "desafinar", elevar o bajar ni un semitono el padrón melódico durante horas y horas de canto continuo.

⁵⁵ Sobre presencia francesa en el Brasil, véase: Freyre (1960:205-85 principalmente) y Readers (1960); sobre los holandeses: Holanda (1969:31-6).

⁵⁶ Los cantores de *côco* en Alagoas. Sobre *côco* véase Vilela (1961).

CÓCO

EJEMPLO "C"

Del Estado de Paraíba. Recogido y transcrito por Andrade (Mário de) alrededor de 1927. En Andrade (1962:114).

El *Ejemplo "C"* es un *Côco* de Paraíba, recolectado y transcrito por Andrade alrededor de 1927. Su escala es la siguiente:

Aquí el Do (15) es al mismo tiempo la nota numérica preponderante⁵⁷ y el centro tonal de la pieza. El ámbito usado es el de sexta mayor y los intervalos numéricamente más empleados son los del unísono y la tercera. El movimiento melódico, que se basa primordialmente en esos dos tipos de intervalos, a la manera de secuencia por grados conjuntos y también por *arpeggios*. El contorno melódico es sobre todo "arqueado".

Su fórmula rítmica es la siguiente:

el ritmo de la pieza es isométrico, de dos tiempos, y la forma es a a'.

⁵⁷ Quede implícito aquí que no estamos de acuerdo con el criterio vigente de la Etnomusicología tradicional de que la nota preponderante de una pieza es siempre aquella que aparece con mayor frecuencia. Su número de frecuencia es una variante importante en el contexto tonal, pero no es, sin embargo, la única de ellas. Basándonos principalmente en criterios acústicos y psico-sociales, estamos desarrollando un método de análisis del material "tonal", lo que sobrepasa los límites de este trabajo.

4. *Area dos Autos*: según el esquema de Correa de Azevedo esta área tiene actualmente su núcleo principal de expresión en Alagoas y Sergipe, aunque se extiende en forma discontinua por casi todos los demás Estados. Los Autos podrían considerarse más bien como ciclo que como área propiamente musical, y esto no ocurre, pues —como es documental— esos dos estados no constituyen el núcleo de un hipotético *Musikkreis*. Apenas si son en la actualidad el punto de mayor persistencia del fenómeno, ingresado y reelaborado en el Brasil, en forma especialmente dispersa.

Alagoas y Sergipe son Estados muy extraordinarios desde el punto de vista de las áreas musicales brasileras: primero porque su territorio abarca tanto el área del *Côco* como el de la *Cantoria*; y en segundo lugar, porque son como áreas marginales que se encuentran exactamente entre las ya citadas: la del *côco* y *Cantoria* arriba, y la de la *Samba*, abajo.

El *Auto*, como dice Cascudo (1969), es una forma teatral con música y danza que se representa durante el ciclo de Navidad, entre diciembre y enero, con tema ya sea religioso o profano. Seguramente es la manifestación folk de mayor extensión en Brasil, y de acuerdo con las distintas culturas matrices, abarca formas locales. Correa de Azevedo (basándose en Cascudo [1969]), considera cuatro tipos distintos de *autos*: a) los de origen ibérico, como el *Fandango* y la *Chegança*; b) los de origen negro, como los *Congos* y los *Quilombos*; c) los de derivación indígena, como los *Caboclinhos*, *Caiapós* y *Danças de Tapuias*; y d) los de origen *cábocla*, como el *Bumba-meu-Boi*⁵⁸.

El Ejemplo "D" proviene de una *Chegança*, de Alagoas⁵⁹, y fue recolectada por Luiz Lavenère entre 1940-50⁶⁰. La *Chegança* o *Marujada* es un *auto*

CHEGANÇA

EJEMPLO "D"

$\text{♩} = 76 \text{ ca.}$

Be-la nau Ca-ta - ri - ne - ta, ne-la vos ve nho fa - lar;
se-te anos e um dia, ô - to-linda, an-dou nas ondas do mar.

Del Estado de Alagoas. Recogido y transcrito por L. Lavenère, quizá entre 1940-1950.
En Lavenère (1950:73).

⁵⁸ Sobre *Autos* véase: Alvarenga (1960:29-127), Andrade (1959 y 1946) y Brandão (1961).

⁵⁹ Brandão (1949) es un trabajo fundamental sobre el folklore de Alagoas.

⁶⁰ Luiz Lavenère, de Alagoas, fue uno de los pioneros de los estudios musicológicos del Brasil.

cuya acción dramática es una contienda de origen religioso entre marineros cristianos, católicos y moros ⁶¹.

La escala del ejemplo 8 es la siguiente:



Aquí la nota numéricamente predominante es el La (11) y el centro tonal el Fa. El ámbito es de novena mayor y los intervallos más usados son los de segunda, unísono y tercera, el movimiento melódico de la pieza se caracteriza por los grados conjuntos y un poco menos por los *arpeggios* en terceras. Los contornos melódicos predominantes son de descenso gradual y pendular.

Su fórmula rítmica es la siguiente:



y se caracteriza por su ritmo isométrico de dos tiempos. La forma se resume en un a b a' b'.

5. *Area do Samba*: esta área se extiende desde la zona agrícola de Bahía hasta São Paulo, pero con núcleos aislados en otros Estados de gran concentración negra, como es el caso de Pernambuco. Según Carneiro (1961:15), no obstante, autorizado estudioso del fenómeno, el límite superior del área no es Bahía sino que Maranhão, lo que lo extendería considerablemente.

Según parece, el área musical de la *Samba* siempre estaba asociada a la actividad agrícola, por lo menos así fue originalmente, pero en la actualidad se encuentra ligada a otras áreas económicas, como la de la pesca, en el Recôncavo Baiano, y la de la industria y otros servicios en Guanabara y Salvador.

Sin duda la *Samba* es el género musical folk más urbanizado del Brasil, es el núcleo mismo de las más vigorosas expresiones músico-culturales del Brasil urbano, y la *Escola de Samba*, un problema que no ha sido hasta la fecha debidamente estudiado ⁶².

⁶¹ Sobre *Chegança*, véase: Alvarenga, Ed. (1955); Lavenère (1950:69-73); Araújo (1967, 1:297-348) y Brandão (1961:120-38).

⁶² *As Escolas de Samba* son asociaciones de reciente formación, originalmente apenas asociadas con los festejos del período de carnaval y vinculadas directamente a las comunidades marginales, de bajo estrato económico de Río de Janeiro, Guanabara. En la actualidad es un fenómeno multitudinario que moviliza a casi toda la población de aquella ciudad durante el carnaval, ya sea como participantes, como espectadores, y que aglu-

La *Samba* es un género de música danzada, pero que incluye un número muchísimo mayor de sub-tipos, como sería la *Samba-de-Roda* (Bahía); el *Partido-Alto* (Guanabara), etc.

Según Correa de Azevedo, el área musical de la *Samba* se caracteriza por la predominancia de los instrumentos de percusión, casi todos idiófonos; por su complejidad rítmica; por la sistematización del sincopado y técnica de pregunta y respuesta.

Entre los idiófonos se cita el *reco-reco*, el *agogô*, batir de palmas y diversos tipos de cencerros; entre los membranófonos: *atabaque*, *cuica*, etc. Carneiro (1961:44) también cita el uso de la viola, cordófono, en la *samba-de-roda*, en São Paulo.

EJEMPLO "E"

SAMBA-DE-RODA

VOZ

♩ = 12 ca

CORO

Be-i ra mar. eh be-i ra mar. Be-i ra mar,

GOLPE DE MANO

simile

SOLO

eh be-i ra mar. O mar que cor-re pro ri-o, o ri-o que cor-re pro

simile

mar. o mar é mo-ra-da de pei-xe, quero ver pei-xe-na-dáçri-ou-la!

simile

De Salvador, Estado de Bahía. Aprendido por el autor a través de la tradición oral en Brasilia, DF. Transcripción del autor.

tina, además, a gran parte de la población durante todo el año. Se trata de una entidad empresarial y connotada, de gran prestigio para los que en ella participan. Se ha transformado, además, en objeto de consumo nacional e internacional, a través de la televisión y la explotación del turismo. Actualmente la integran individuos de todas las capas económicas y es una institución bastante compleja y sofisticada que funciona a través de la integración de diversos sectores y que está a cargo de especialistas (cantantes, compositores, instrumentistas, bailarines, etc.). Véase: Jório (1969), Equipe (1970) éste último estudia la *samba-enrêdo*, forma poético-musical de gran importancia en la *Escola de Samba*.

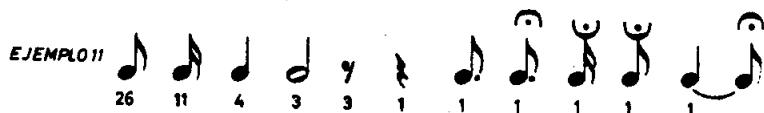
Andrade (1965:145-231) tiene un importante estudio sobre la *Samba* rural en São Paulo; Ianni (1966:219-48) hace en su obra un esfuerzo por interpretar sociológicamente el fenómeno de la *Samba* y su proceso de alteración en Itu y São Paulo, y Alvarenga (1960:130-9) suministra buen material.

El *Ejemplo "E"* es una *Samba-de-Roda* que aprendimos en Brasilia, D.F., de individuos recientemente llegados de Salvador, Estado de Bahía.

Su escala es la siguiente:



Do (13) es aquí la nota numéricamente predominante y el Fa es el centro tonal. El ámbito usado es de una sexta mayor y los intervalos más frecuentes son el del unísono y el de segunda, también se presentan los de cuarta y tercera. El movimiento melódico se caracteriza así por el uso de los grados conjuntos y con menos énfasis, por los *arpeggios* con cuartas y terceras. Los contornos melódicos predominantes son el pendular, descendente y "arqueado". La escala fórmula de la pieza es la que sigue, sin considerar el batir de palmas:



El ritmo usado es isométrico, de dos tiempos, y la forma se resume en a a b b b c.

6. *Area da Moda-de-Viola*: según el esquema de Correa de Azevedo, el área incluye al Estado de São Paulo, el sur de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso y el norte del Paraná. Los medios de subsistencia son aquí la agricultura (Minas Gerais, São Paulo y Paraná, cultivo del café) y ganadería (Goiás y Mato Grosso).

Esta es la región Centro-Sur, la económicamente más desarrollada del Brasil. Aquí la agricultura está basada en las técnicas más modernas y coexiste con la industrialización de mayor impulso del país. Los otros dos factores importantes del área que deben considerarse son: el acelerado proceso urbano y una gran concentración demográfica.

La inmigración del noreste es otro factor decisivo, como también, desde fines del siglo XIX, la italiana, alemana y japonesa. Hasta la fecha no se ha

estudiado su extensión e intensidad desde el punto de vista de transformación cultural ⁶³.

El área de la *moda-de-viola* se caracteriza por el canto paralelo a dos voces, su ritmo relajado y la notable presencia de la *viola* ⁶⁴. Es importante destacar el proceso de urbanización que ha tenido la *moda-de-viola* a través de la televisión, la radio y el disco, proceso que la ha integrado a la llamada *sociedad de consumo*, produciéndole cambios profundos, específicamente en su estilo, el que se ha tornado extraordinariamente jocoso.

El Ejemplo "F" es una *Moda-de-Viola* de Guaxupé, en el extremo sur de Minas Gerais, recogida aproximadamente en 1949 por Rossini Tavares de Lima.

EJEMPLO "F"

MODA-DE-VIOLA

Ai es-ta noi-tee tive um so-nho, se-gu contar - to-mo va(ia)
 Ai, as-sen-tei de arre-ti-rá - Dis-pi-di da pa-ren-ta(da)
 Ai, as-sen-tei de ir pros a arnum a-ro-pie-no de pa(ia)
 Eu em-bar-quei no Ma-to Gros-so fui sa-í no Pa-ra - guai.

De Guaxupé, Estado de Minas Gerais. Recogido y transcrito por Lima (Rossini Tavares de) alrededor de 1949). En Lima (n/n:202).

Su escala es la siguiente:

EJEMPLO 12

voz superior CT voz superior
 voz inferior 4 3 11 4 15 13 17 24 11 15 3 5 1 2

⁶³ Véase: Schaden, Egon (1956), estudio sobre aculturación alemana y japonesa en el Brasil; Rabaçal (1969), sobre un culto japonés en São Paulo; Schaden, Francisco (1963:85-92 y 93-101) sobre los alemanes en el Brasil; Ianni (1966), que aporta gran cantidad de material sobre el problema, principalmente el referente al elemento polaco.

⁶⁴ Véase nota 48 sobre referencias bibliográficas de la *viola*.

al transformar la interválica horizontal en vertical, tendríamos: ⁶⁵

EJEMPLO 13

Musical notation for Ejemplo 13. The staff shows a sequence of notes: G#4, A3, B7, C1, D8, E12, F#9, G12, A2, B3, C1, D2. Above the staff, 'NT' is written above the interval from E12 to F#9. Below the staff, 'CT' is written below the interval from C1 to D2.

en la que los intervalos con predominancia numérica serían Re; Fa# (12) y Fa#-La (12) constituyendo el conjunto de esos dos intervalos lo que podríamos llamar *núcleo tonal* de la pieza: Re-Fa#-La, cuyo *centro tonal* es el Re. El ámbito es de séptima menor compuesta. Horizontalmente, el intervalo más usado es el de segunda, seguido por los de tercera y unísono, aunque desde el punto de vista vertical, el único intervalo usado es el de tercera. El movimiento melódico de la pieza se produce así, primordialmente, por grados conjuntos y la polifonía es estrictamente paralela. El contorno melódico es francamente gradual, descendente.

La fórmula rítmica de la pieza es la siguiente:

EJEMPLO 14

Rhythmic notation for Ejemplo 14. It shows a sequence of notes with durations: 60, 4, 2, 2, 2.

su esquematización rítmica es isométrica, de cuatro tiempos. Finalmente, su forma se resume en a' a'' a'''.

7. *Area de Fandango*: esta área comprende la costa sur del Brasil, desde São Paulo a Río Grande do Sul, y más o menos corresponde a lo que Araújo (véase mapa II) llama el área de *Uba* ⁶⁶.

Aquí el principal medio de subsistencia es la pesca, aunque también deben considerarse las actividades relacionadas con la industria, puesto que el área incluye las zonas industriales del sur del Brasil, como nos dice Diegues: (1967:263).

Según Correa de Azevedo, ésta área depende musicalmente del área de la *moda-de-violão*, caracterizándose también por la presencia de antiguas danzas tales como la *Chimarrita*, *Anu* y *Quero Mana*, en las que el batir de palmas y el zapateo son características predominantes.

Como dice Araújo (1969) ⁶⁷ el *Fandango* ⁶⁸ tiene en el Brasil dos sentidos distintos: a) en la región Norte-Noreste es un tipo de danza dramática, la *Marujada*; b) en el Sur, de São Paulo al Río Grande do Sul, es un conjunto

⁶⁵ No creemos que exista inconveniente sobre ese procedimiento, dado el énfasis que aquí tienen los intervalos, bicordes, y no las notas aisladas. Por ejemplo, el Fa₂ se encuentra sobre el La₂; el Mi₄ sobre el Do₃, etc.

⁶⁶ El *Uba* es un tipo de canoa.

⁶⁷ En Cascudo (1969:607).

⁶⁸ Véase Alvarenga (1960:171-9) y Araújo (1967, II:129-92).

de danzas rurales con coreografías muy distintas. Aquí nos referiremos al segundo.

El Ejemplo "G" es un *Fandango* de Cananéia, São Paulo, recogido por Andrade aproximadamente en 1927.

FANDANGO

EJEMPLO "G"

De manhã muito ce-di-nho que meus to-fui-la-vã, quan-
do-gu-an-do pro ca-mi-nho Vou com is-so na lem-bran-ça. Nun-
ca vi coi-sa mais lin-da quan-do pas-sa-ri-nho dan-ça.

De Cananéia, Estado de São Paulo. Recogido y transcrito por Andrade (Mário de) alrededor de 1927. En Andrade (1962:95-96).

Su escala horizontal es:

CT voz superior
voz inferior

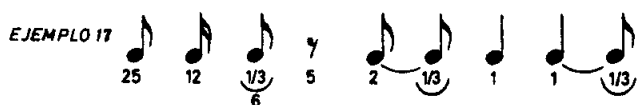
y la vertical, es la que sigue:

NT
CT 2

En esta última, el intervalo de predominancia numérica es Mi-Sol# (12), el núcleo tonal es La-Do#-Mi (7+6) y el centro tonal es La. Su ám-

bito es de tercera menor compuesta. Horizontalmente, el intervalo más usado es el de segunda, seguido por los de unísono y tercera, aunque verticalmente, el único usado es el de tercera. El movimiento melódico de la pieza se caracteriza, de este modo, por las secuencias en grados conjuntos y la polifonía es únicamente paralela. El contorno melódico predominante es el gradual descendente.

Su fórmula rítmica es la siguiente:



El ritmo de la pieza es isométrico, de dos tiempos, y su forma: $a b^a (b^{(a)})^5 (b^a)^5 c b^a$, en la que $(b^a)^5$ significa b^a una quinta arriba.

8. *Area Gaúcha*: esta área musical corresponde a las *pampas*⁶⁹, situadas en el extremo sur del Brasil e incluye principalmente la región ganadera de Río Grande do Sul, pero se extiende también por el extremo norte hacia Santa Catarina y Paraná, llegando hasta Uruguay y el este de Argentina.

Los medios de subsistencia son aquí la ganadería y con menor énfasis la agricultura. El tipo humano característico es el *gaúcho*, un tipo de vaquero.

Los contactos entre las poblaciones brasileras, uruguayas y argentinas, y sus consecuencias transculturales, deben ser seriamente consideradas, y también, la de los inmigrantes italianos y alemanes.

Según Correa de Azevedo, lo que caracteriza a esta área musical es: a) la absoluta preeminencia del acordeón, llamado aquí *gaita*; el uso del *desafio*, con el nombre regional de *cantos à porfia*; c) la incorporación de ritmos coreográficos argentinos y uruguayos.

Es interesante también, hacer notar el énfasis que en la región se le da al texto, según parece, el poema es el centro generador de la música, y ésta es mejor cuando más se adecúa al texto.

La manera de cantar característica se asemeja a la de las áreas de *cantoria* y de *moda-de-viola*: voz nasal, exploración de los registros agudos, excitación y aspereza.

El *Ejemplo "H"* es una *Décima*⁷⁰ de Aparados da Serra, Río Grande do Sul, recogida por un equipo de investigadores de la Escuela Nacional de Música en 1946. Recogida y transcrita por Andrade.

⁶⁹ Las grandes planicies de Río Grande do Sul que se extienden hacia el Uruguay y Argentina. Se caracterizan por su escasa vegetación.

⁷⁰ *Décima* es un tipo de composición poética en la que cada estrofa tiene diez versos y cada verso ocho sílabas, según Cascudo (1969). Véase Lamas (1960), excelente estudio sobre el área musical *gaúcha* y que aborda principalmente la *Décima*.

DÉCIMA

EJEMPLO 17

VIVO

O meu mes-tre do lu-gar, u-ai, um ba-ra-
io por-tu-gues, u-ai, com qua-ren-tae oi-to
car-tas vai, tu-doe-la só deu-ma vez, u-ai.

De Aparados da Serra, Estado de Río Grande do Sul. Recogido por el Colegio Nacional de Música-Centro de Investigación del Folklore (Universidad de Brasil), en 1946. Transcrito por Silva Novo. En Lamas (1960:249).

Su escala es la siguiente:

EJEMPLO 18

2 6 4 3 8 7 4 2 CT

Aquí el La (8) es la nota numéricamente predominante y el Re el centro tonal, el ámbito es de séptima mayor. Los intervalos más usados son los de segunda y en seguida los de tercera, caracterizándose el movimiento melódico de la obra por el uso de grados conjuntos y los saltos de tercera superior e inferior, simétricos, colocados entre dos notas de igual altura (Si-Sol#-Si; Fa#-La-Fa#, etc.). El contorno melódico de la pieza es predominantemente "arqueado".

Su fórmula rítmica es la siguiente:

EJEMPLO 19

24 12

y la forma a a b c^b.

9. *Area da Modinha*: esta área musical, según Correa de Azevedo, se diseña por todos los centros urbanos más antiguos del país, o sea, según nuestra opinión, se trata de un fenómeno similar al que caracteriza la zona de los

autos. Por lo tanto, es absolutamente imposible localizar geográficamente esta área, por su extrema dispersión.

Como en el caso de los *autos*, estudiaremos esta área musical de la *modinha* como género musical. Al margen de la *modinha* misma ⁷¹, este género musical es el que incluye la música tradicional urbana del Brasil, tanto la instrumental, como los *chôros*, o vocal con acompañamiento instrumental, como la *samba-canção*, por ejemplo, o sea, toda la música de *seresta* ⁷².

Existe un mecanismo que caracteriza a este género: la incorporación continua de piezas o procedimientos oriundos de la música popular ⁷³. Conviene

EJEMPLO "1"

MODINHA

$\text{♩} = 116 \text{ ca}$

Nos ho - ras mor - tas do noi - te Co - mo é
do - ce me - di - tar Quan - dos es - tre - las cin -
ti - lam Nas on - das quie - tas do mar!
Quan - do a Lu - a ma - ges - to - sa Bri - lha - do
lin - dae for - mo, sa Co - mo don - ze - la vai -
do sa Nas á - guas se vai mi - rar.

Del Estado de São Paulo. Recogido y transcrito por Andrade (Mário de), sin fecha.
En Andrade (1962:146).

⁷¹ Sobre la *Modinha* véase Andrade (1964) y Correa de Azevedo (basándose en Cascudo [1969]).

⁷² *Seresta*, sinónimo de *serenata*.

⁷³ Los investigadores de música folk brasileña tienen la pésima costumbre de confundir los términos música popular y folk, la primera denominada despectivamente música po-

notar que ese proceso es continuo como el de todo proceso musical, aunque ahora esté amenazado por el desaparecimiento mismo de la *seresta*.

Correa de Azevedo caracteriza el género de la siguiente manera: a) predominancia del modo menor; b) uso exagerado del cromatismo y de artificios armónicos; c) instrumentos melódicos: flauta travesa y clarinete; de acompañamiento: viola y *cavaquinho*; d) textos amorosos.

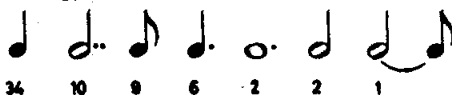
El *Ejemplo "I"* es una *Modinha* de São Paulo, recogida y transcrita por Andrade. Considerándose el La bemol igual a Sol sostenido, esta es su escala:

EJEMPLO 20



El Mi (20) es la nota numéricamente predominante y el La (10+1) el centro tonal⁷⁴. Su ámbito es de tercera menor compuesta, y los intervalos más usados son los de segunda, seguidos por los de unísono y lo que caracteriza el movimiento melódico de la pieza son las secuencias por grados conjuntos. El contorno melódico predominante es el "arqueado" y su fórmula rítmica es:

EJEMPLO 21



El ritmo es isométrico, de tres tiempos, y la forma, hasta cierto punto compleja, se resume así: a b c^a d e^a d₃ f^a d'₃, en el que d₃ representa (d) una tercera inferior.

Estas son pues, según Correa de Azevedo, las nueve áreas musicales folk del Brasil. Además de esas áreas, él señala la existencia del ciclo del *Canto Infantil* que se extiende por todas las áreas.

Este ciclo incluye las *canções de ninar* y los *brinquedos de roda*⁷⁵, género que está totalmente integrado a la tradición folk aunque su origen es absolutamente europeo (Correa de Azevedo [1969]).

pularesca y la segunda *popular*. Mário de Andrade es, seguramente, en el Brasil, el responsable de este extraño concepto contra la música popular, inhabilitándola como objeto científico o estético, lo que tanto desde el punto de vista científico como estético es absurdo. Pero lo más absurdo es que, por desgracia, se ha introducido en la Etnomusicología desde un comienzo. Sobre esto véase Seeger (1964:2).

⁷⁴ Esa pieza tiene, en realidad, dos centros tonales: La y Do (2+1), el primero mucho más fuerte, sin embargo.

⁷⁵ Tipo de juego infantil con coreografía de ronda.

CANTIGA DE NINAR

EJEMPLO "J"

♩ = 44 ca. *f* | 2ca. *v* | e |

Não não não não não não, ne -
nem não cho - ra não, ne - nem é bo - ni -
ti - nho da ma - mãe do co - ra - ção.

De Maceió, Estado de Alagoas. Recogido y transcrito por el autor en 1966.

El Ejemplo "J" es una *Canção de Ninar* recogida por nosotros en Maceió, Alagoas, en 1966. Su escala es la siguiente (sin considerar el ritornello):

EJEMPLO 22

CT

6 3 5 2 5 2

Aquí el Do (6) es la nota numéricamente predominante y también es el centro tonal de la pieza. Su ámbito es de sexta mayor. Los intervalos más usados son los de tercera y unísono, caracterizándose el movimiento melódico por los *arpeggios*. El contorno melódico más usado es el gradual descendente.

Su escala rítmica es la siguiente:

EJEMPLO 23

10 8 5 2 1

Su ritmo es isométrico, de seis tiempos. La forma es la siguiente: a b^a (b^a)² (b^a)².

Características Generales de la Música Folk Brasileira.

Como decíamos anteriormente, la música folk brasileira no es un todo monolítico, pero no cabe la menor duda de que constituye un *corpus*. Para poder

decir algo definitivo, no obstante, sobre sus características, es de fundamental valía la realización de estudios intensivos y dilatados sobre sus diversas manifestaciones, al margen de la disponibilidad actual de material. Trataremos ahora de trazar un perfil de la música folk brasilera —aunque en forma provisoria— pero considerando el *status quaestionis*.

Una escala tiene para la obra musical más o menos la misma proporción que un esquema fonético para una sentencia; pues bien, una escala es el conjunto de los elementos mínimos (notas), entendidos funcionalmente, de una obra musical, usando el término en el sentido que lo hace Riemann.

Podría parecer que la escala mayor diatónica occidental sería, en líneas generales, la base de la *melódica* en la música folk brasilera, pero, en realidad, no es eso lo que ocurre, debido a la predominancia de los *desvíos* de ese padrón, tal vez un padrón normativo inclusive. Lo que se constata, en cambio, es la tendencia generalizada a transgredir ese modelo, tanto por la ausencia de determinados grados como por la incorporación de las llamadas notas “alteradas”, etc.

Objetivamente hablando, *no existen las escalas defectivas*, por la sencilla razón de que una escala, para ser escala, tiene que ser una *entidad integral* en la que solamente se consideran las notas presentes, no los fantasmas ausentes, o sea: *factum no defectum*.

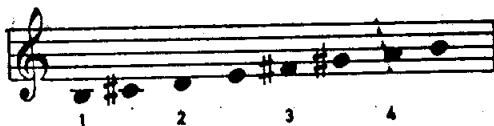
Hablar de “notas alteradas” significa, análogamente, usar una terminología que representa un malentendido en relación con lo que es una escala. Decir, por ejemplo, “escala mayor diatónica con séptima menor” (“en vez de una mayor”), es verbalización paracientífica, sencillamente porque una escala mayor diatónica es un repertorio de sonidos y la escala con séptima menor es otro, cada una representando una sistematización, consciente o no, del sonido que llegará a ser música, colocándose entre los dos un abismo.

Por desgracia, los eruditos de la musicología folk brasilera, han tenido siempre la tendencia a abordar la música folk brasilera como el desvío de un padrón, en lugar de buscar el padrón propio del fenómeno.

Las escalas de dos hasta cinco notas muy comunes, especialmente en los cantos infantiles y del trabajo. Los intervalos preferenciales en esos casos son, por lo general, las segundas mayores o las terceras menores y mayores, usándose también, aunque menos, las cuartas y quintas justas.

Las escalas son:

EJEMPLO 24



con énfasis en la mayor ocurrencia de los N^{os}. 1, 2, 3 o 4, son muy comunes (véase ejemplo B). También:

EJEMPLO 25



con predominio numérico en 1, 2, 3 o 4, están muy generalizadas y también —pero un poco menos— las escalas diatónicas mayores y menores armónicas occidentales, aunque la primera con mayor frecuencia; en el caso de estas dos últimas escalas, el predominio numérico es francamente el del quinto grado, y después el del primer grado.

El movimiento melódico es generalmente por grados conjuntos, a veces también por terceras, y menos, de quintas y cuartas justas. Sextas y séptimas, menores estas últimas, figuran de vez en cuando, y las octavas son muy raras.

Por lo general el contorno melódico es descendente en forma de arco, pendular y gradual descendente. El ascendente es muy raro.

El ámbito es casi siempre menor que la octava. La tendencia melódica predominante es terminar o descansar en los grados numéricamente predominantes en la escala, y por movimiento descendente.

El uso de la polifonía es común en la música instrumental, pero raro en la vocal. Los intervalos verticales preferidos son los de terceras y, un poco menos, los de sexta. Los intervallos justos, de cuartas, quintas y octavas, son rara vez usados. El movimiento polifónico es casi siempre paralelo y por lo general homófono, nota contra nota.

El ritmo es predominantemente isométrico: de dos tiempos, frecuentemente, empero, existen ritmos heterométricos, sobre todo la alternancia de dos o tres de ellos. La división de tempo (metro) principalmente por dos, tres o cuatro, en vez de multiplicarse, es la operación rítmica más frecuente, y las alternancias entre las divisiones de los metros por dos y tres (♩, ♪), dos y cuatro (♩, ♪), y tres y cuatro (♩, ♪) son bastante frecuentes. El sincopado es también una tendencia muy común (♩, ♪), por ejemplo; el comienzo anacrúsico es más frecuente que el tético, también la conclusión masculina es mucho más frecuente que la femenina. Merece observarse que las notas de mayor duración se encuentran por lo general al final de la pieza o sus secciones.

Los tempi son extraordinariamente variables; van desde lo muy rápido, como en la *embolada*, a los muy lentos; como por ejemplo, en el *abôio*, pasando por lo moderado, como en la *cantiga-de-roda*. La aceleración positiva (cada vez más rápido) es más frecuente que la negativa (cada vez más lento).

La manera de cantar también es muy variable, pero existen algunas tendencias generalizadas: voz nasal, sin cromatismos, tensión, intensidad uniforme, voz gutural.

Su función es principalmente la de diversión ocupacional, pero también es muy común la de una conducción del canto ritual.

El proceso formal que predomina es el de la repetición, integral o no, transportado o no.

Los instrumentos más usados son: idiófonos, (*chocalhos, sobretudo*); membranófonos (diversos tipos de tambor), aerófonos (con predominio de las flautas); cordófonos (viola, *violão* [se usa para vihuela o guitarra], *cavaquinho* y *rabeca*).

LAS MUSICAS INDIGENAS DEL BRASIL ⁷⁰

Las músicas y culturas musicales que estudiaremos ahora son, o fueron parte, de las culturas integrantes de numerosos grupos indígenas esparcidos por todo el Brasil. Forman éstas una unidad, homogénea o no, lo que es debido a varios factores, tanto internos como externos.

Desde el punto de vista sonoro y de cultura musical, esas músicas, por regla general, contrastan más violentamente con las músicas de la Sociedad Nacional Brasileira, que lo que éstas contrastan entre sí. Por lo tanto, constituyen realmente una unidad en oposición a la otra, por eso es perfectamente válido hablar de una *música indígena brasileira* en sentido genérico. Empero, si se realizara un trabajo analítico intensivo, sobre los dos puntos arriba citados, —o sea, que las músicas de la Sociedad Nacional Brasileira fueran descartadas como referencias—, a partir de ese momento se constataría que existen muchos distintos idiomas musicales indígenas brasileños, tan distintos unos de otros, o sea más o menos en la misma proporción en que son diferentes los puntos de vista lingüísticos. Es dentro de esta perspectiva que quisiéramos referirnos al conjunto, en su totalidad, y por eso no podríamos hablar de *música indígena* sino que, solamente, de *músicas indígenas*.

Como criterio distintivo entre *música indígena* y *música nacional* debe considerarse un hecho de gran relevancia, el de su *enfoque*. Un idioma musical será *indígena* o *brasileño* cuando las respectivas comunidades considerasen ese idioma como exclusivamente indígena o brasileño, en cuyo caso, la distinción en el plano meramente sonoro no tendría ninguna importancia.

Lo que hemos afirmado tiene importancia fundamental para lo que vendrá después porque, por ejemplo, para alguien que no está acostumbrado, la música de los actuales Kiriri le parecerá nacional brasileira y no indígena, engaño fatal porque, aunque ahora su estructura interna sea casi totalmente occidental, de tipo posiblemente ibérico renacentista, esta música es, actualmente, uno de los rasgos distintivos más relevantes entre esa comunidad indí-

⁷⁰ Esta parte del trabajo es un resumen de un artículo nuestro sobre este tema. Debe subrayarse aquí, principalmente, el uso de la palabra *música* en el sentido de sistema lingüístico musical.

gena y la rural nacional que la rodea, porque esa música, desde el punto de vista idiomático, establece la diferencia de manera radical.

Nuestro estudio, por consiguiente, abordará las músicas y culturas musicales de los indios del Brasil y, como fundamento de el nos basaremos en los siguientes conceptos fundamentales:

1. "... la lengua, las costumbres y las creencias (la música) son atributos externos de la etno, susceptibles de profundas alteraciones sin que ésta sufra un colapso o mutación", como nos lo enseña Ribeiro (1970:446) ⁷⁷.

2. "En el Brasil de hoy es esencialmente indígena aquel grupo de la población que presenta problemas de inadaptación dentro de la sociedad brasilera en sus diversas variantes, motivada por la conservación de costumbres, hábitos o meras lealtades que lo vinculan a una tradición pre-colombina", como apunta Ribeiro (1957:35).

3. "Indio es todo individuo reconocido como miembro por una comunidad pre-colombina que se identifica como etnicamente diversa de la nacional, y considerada como indígena por la población brasilera con la que se encuentra en contacto", como escribe Ribeiro (1957:35).

Los grupos actuales indígenas del Brasil pueden, según Ribeiro (1970:432-4), ser clasificados en cuatro categorías distintas, desde el punto de vista del grado de integración con la Sociedad Nacional Brasilera: *aislados, con contacto intermitente, con contacto permanente e integrados*. Definiremos sumariamente esos cuatro grados:

1. Aislados: ubicados en zonas todavía no incorporadas a la Sociedad Nacional Brasilera; contactos raros e incipientes con los brasileros; autonomía cultural; población numerosa.

2. Contacto intermitente: localizados en zonas en proceso de ocupación por la Sociedad Nacional Brasilera; menor autonomía cultural; iniciación del proceso de cambios culturales (cultura material, lenguaje, etc.).

3. Contactos permanentes: sin autonomía socio-cultural; completamente dependientes de la economía regional; conservan pocas costumbres tradicionales, en intensa mutación; muy escasa población.

4. Integrados: viven en comunidad con la Sociedad Nacional Brasilera, incorporados a su economía como trabajadores potenciales o productores especializados de ciertos bienes; continúan en calidad de indios fundamentalmente porque son considerados como tales ⁷⁸ por ellos mismos y por otros.

Los grupos indígenas del Brasil pueden clasificarse en cuatro grandes y algunas ramas lingüísticas menores. Las cuatro principales, aquellas que incluyen a la mayoría de la población indígena del Brasil, son: Tupi, Aruak, Karib y Jê. Entre las menores se encuentran los Pano, Xirianá, etc. ⁷⁹.

⁷⁷ Los paréntesis de los textos citados nos pertenecen.

⁷⁸ Véase Ribeiro (1970:432-4) para una explicación completa.

⁷⁹ Véase Loukotka (1939) y Mcquown (1961), citados por Malcher (1962:11), para caracterizaciones.

Galvão (1959, citado por Malcher [1962]), divide al Brasil indígena en once áreas culturales que pueden sintetizarse como sigue: (véase *mapa III*)⁸⁰.

1. *Norte Amazónico*: faja norte del Río Amazonas; entre las fuentes del Río Negro, al oeste, y la costa atlántica, al este. Región de selvas con comienzos de formación agrícola.

2. *Juruá-Purus*: sudoeste del Amazonas, incluye las cuencas del Juruá y Purus. Zona de selvas con predominancia de tierras bajas.

3. *Guaporé*: territorios del margen derecho del Río Guaporé y de la parte meridional de la cuenca del Alto Madeira. Región de matorrales y de cerros.

4. *Tapajós-Madeira*: territorio entre el curso medio superior del Tapajós y del Madeira. Zona de matorrales con cierta cantidad de agro.

5. *Alto Xingu*: región que tiene los siguientes afluentes del Xingu como límites: Suiamisu, al norte; Paranatinga, al sur; Ronuro, al oeste y Culivêsu-Culuene, al este. Predominancia de planicies y cerros. Flora de invernadero. Lagunas.

6. *Tocantins-Xingu*: área que tiene los siguientes límites: norte: una línea imaginaria desde el Río Mearim al Iriri; oeste: división de las aguas del Tapajós-Xingu; este: Río Tocantins; y al sur: sabanas que se extienden desde el Mato Grosso a Goiás. Predominancia de planicies.

7. *Pindaré-Gurupi*: área entre los ríos Gurupi y Pindaré; por el oeste se extiende hacia los ríos Guamá y Capim; al este, hacia parte del curso del Grajahú y del Mearim; por el sur tiene por confín el territorio de Timbira. Zona de bosques.

8. *Paraguay*: territorio al sur de la zona de pantanos del Mato Grosso, en el margen del Río Paraguay. Predominancia de planicies.

9. *Paraná*: área unida a las fronteras del Brasil con Paraguay, que se extiende desde el sur del Mato Grosso al Río Grande do Sul. Zona de llanuras y bosques.

10. *Tietê-Uruguay*: entre el Río Tietê y los territorios al interior del Paraná, Santa Caterina y la frontera septentrional de Río Grande do Sul. Bosques.

11. *Noreste*: grupos diseminados por los Estados de Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahía y Minas Gerais y una faja entre el Río São Francisco y el litoral. Agreste y boscoso.

Nuestro estudio se basará en los esquemas de las áreas culturales arriba resumidas y sólo como recurso de localización, puesto que no hay posibilidad, como lo he dicho ya, de realizar una caracterización musical de éstos.

En cuanto a los ejemplos musicales, es necesario aclarar que no constituyen en conjunto una muestra representativa desde un punto de vista riguroso. Los ejemplos musicales más antiguos son: K, L, M, N y O; N y O son de principios del siglo XIX; K, L y M de comienzos del siglo XX. Los demás son relativamente recientes (de 1945 a 1969).

⁸⁰ Véase Galvão (1959), citado por Malcher (1962:11), para mayores informaciones.

Con excepción del área Juruá-Purus, de todas las demás áreas estudiaremos un ejemplo musical; la excepción hecha con la primera se debe a que no disponemos del material pertinente editado.

El análisis será sumario, semejante al realizado en la parte C de este trabajo, es decir "Estudio por Areas Musicales", pero ahora incluyendo algunos símbolos nuevos: Por ejemplo \rightarrow o \leftarrow debajo de una letra significará que el material original es pendular, mientras que el derivado hace uso apenas de uno de los dos extremos del contorno original, o el descendente o el ascendente. Por otra parte, \longleftrightarrow simboliza que ambos son pendulares, tanto el original como el derivado. Cuando las flechas están sobre las letras, el contorno melódico debe ser primitivo y en forma de arco. Cualquier otro nuevo símbolo será explicado en el análisis mismo.

Finalmente, también es necesario advertir que, aunque muchas de las transcripciones musicales de los ejemplos no siempre son exactas, por falta de espacio no procederemos aquí a hacer de ello una crítica rigurosa.

1. *Area Norte Amazónica*: En este estudio consideraremos a los indios Taulipang como punto de referencia de esta área. Según Ribeiro (1970:445), en la actualidad estos indios están localizados en el extremo norte del Territorio Federal de Roraima (véase mapa III).

Como dice Malcher (1962:45-6), los Taulipang son un grupo lingüístico del tronco Karib, aunque según Ribeiro (1970:233), en 1900 eran un grupo de contacto intermitente.

El material Taulipang con el cual contamos fue recogido por Theodor Koch-Grünberg, alrededor de 1911-13 y fueron estudiados por Hornbostel (1967).

Resumiremos como sigue lo referente a los instrumentos musicales usados por el grupo:

- a) Idiófonos: calabaza de mano; tubo de bambú; series de cascabeles; bastón para marcar el ritmo ⁸¹.
- b) Membranófonos: doble tambor, o sea, que ambas extremidades están atadas por membranas.
- c) Aerófonos: trompeta tubular; caña traversa; flauta con orificios digitales y ranura ⁸².

En el canto solo la entonación es muy fluctuante, lo que no acontece en el canto en coro.

El ritmo, por lo general, es fijado a través de un rígido esquema temporal y muestra preferencias por agrupaciones ternarias.

⁸¹ Los términos ingleses, respectivamente, son: hand calabash, bamboo tube, rattle series, stamping tube.

⁸² Los términos ingleses, respectivamente, son: tube trumpet, transverse reed, slit and hole flutes.

El tipo predominante de música es el de danza. El *Ejemplo "K"* transcrito por Hornbostel (1967:28) es una danza masculina, la que pasaremos a analizar.

Recogido por Koch-Grünberg en 1911-1913.

NORTE DEL AMAZONAS (TAULIPANG)

EJEMPLO "K"

Recogido por Koch-Grünberg en 1911-1913. Transcrito por Hornbostel. En Hornbostel (1969:28).

Su escala es la siguiente:

EJEMPLO 26

Aquí el Mi (20) es la nota que predomina numéricamente y es el centro tonal de la pieza. El ámbito es de séptima menor y los intervalos más frecuentes son los de segunda y unísono, los que caracterizarán el movimiento melódico por grados conjuntos. El contorno melódico es predominantemente descendente.

Su fórmula rítmica es la siguiente:

EJEMPLO 27

El ritmo de la pieza es heterométrico, aunque existe un *cliché* rítmico que sería el de 1 1 3 1 1 4 2 (tomando la ♪ como unidad de duración). La forma es: a a' b^a (c)^{b^a}.

2. *Area Juruá-Purus*: no estamos en condiciones de estudiar esta área, que se encuentra habitada predominantemente por grupos indígenas del tronco lingüístico Pano y algunos del Aruak, porque no tenemos conocimiento de que exista material pertinente publicado ⁸³.

3. *Area Guaporé* (con respecto a Nambikuara): Según Malcher (1962: 83-4) el grupo Nambikuara está integrado por los siguientes sub-grupos: Nê-nê, Tauandê, Taguani, Tanitê, Vaindinê, Lacondê, Sabanê, Navaitê, Urun-tundê, Tamaindê, Kokosu y Anunsê. Entre estos, los que abordaremos aquí serán los Kokosu, Anunsê, Taguani y Tanitê, estudiados por Roquette Pinto (1935).

Roquette Pinto (1935:250-2) registra dos tipos distintos de música de danza entre los Nambikuara: las guerreras y las festivas, las primeras de fila, y en círculo, las segundas.

En cuanto a los instrumentos musicales, Roquette Pinto (1935:280) registra dos tipos de flautas: la flauta nasal, con tres orificios y la doble. Aytai (1967:68) informa sobre la existencia, también, del complejo de las flautas rituales, el que es muy frecuente en todo el Brasil indígena.

Según Ribeiro (1970:457) los Nambikuara se sitúan en la región ubicada entre el Estado de Mato Grosso y el Territorio Federal de Rondônia; en 1900 constituían éstos un grupo aislado, como apunta Ribeiro (1970:232-3), Malcher (1962:83) define su grupo lingüístico como "alofilo".

El *Ejemplo "L"*, extraído de Roquette Pinto (1935:330), fue recogido por él en 1912 y transcrito por Astolfo Tavares.

EJEMPLO "L"

GUAPORE (NAMBIKUARA)

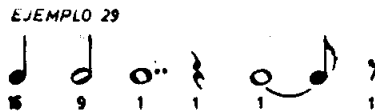
Recogido por Roquette-Pinto alrededor de 1912. Transcrito por Astolfo Tavares. En Roquette-Pinto (1935:330).

⁸³ Véase Malcher (1962:68-70) y Baldus (1954; 1968) para informaciones bibliográficas sobre los grupos del área.

Tiene la siguiente escala:



Mi (15) es, al mismo tiempo, la nota numéricamente predominante y el centro tonal de la pieza. El ámbito mensurable es de una tercera menor y el intervalo más frecuente es el del unísono, seguido por el de segunda. Esto caracterizará el movimiento melódico de la pieza por sus secuencias en grados conjuntos. El contorno melódico predominante es en arcos, y la siguiente es la fórmula rítmica de la pieza:



Aquí, el ritmo es isométrico, de dos tiempos, y la forma: a a' a a'.

4) *Area Tapajós-Madeira* (con respecto a: Mura-Pirahã): el *Ejemplo "M"*, que estudiaremos ahora, fue recogido y transcrito por Spix y Martius (s/d III: anexo musical N° 5) a principios del siglo XIX.

EJEMPLO "M" TAPAJÓS-MADEIRA (MURA-PIRAHÃ)

LARGHETTO



Recogido y transcrito por Spix y Martius a principios del siglo XIX. En Spix y Martius (n/d. III:347).

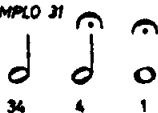
Los Mura-Pirahã, del tronco lingüístico Mura, como nos dice Malcher (1962:99), actualmente viven en el sur del Estado del Amazonas, sobre el márgen derecho del Río Madeira, según informa Ribeiro (1970:458). Alrededor de 1900 constituían un grupo de permanente contacto, según enseña Ribeiro (1970:233).

EJEMPLO 30



La escala del *Ejemplo "M"*, es el Sol (12) y, al mismo tiempo, es la nota numéricamente predominante y centro tonal. El ámbito es de sexta menor, predominan los intervallos de unísono y de segunda, característicos del movimiento melódico por grados conjuntos. El contorno melódico más frecuentemente usado es el ascendente, la fórmula rítmica de la pieza es:

EJEMPLO 31



El ritmo usado es el isométrico, de dos tiempos, y la forma se resume en $a\ b^a\ c^a\ d^a$.

5. *Area do Alto Xingu* (con respecto a: Kamaiura)⁸⁴: talvez la música sea uno de los rasgos distintivos y más relevantes de esta área. Primero, porque desde el punto de vista de estructura interna, es un *corpus* bien definido. Segundo, porque ella constituye uno de los factores más significativos en el sentido de consolidación de las relaciones intertribales, ya sea en el sentido de identificación de cada tribu entre sí, o en el sentido de la caracterización de toda la comunidad intertribal con respecto a otras, que las circundan o que están próximas.

Las tribus por excelencia que componen esta área, son según Pedro Agostinho (s/d:23): Aweti Kamaiura (Tupi), Mehinaku y Yawalapiti (Aruak) y Trumai (aislada), pero recientemente se han localizado otras y muchísimas más lo serán en el futuro a través de la política indigenista vigente en el país⁸⁵.

La música de Alto-Xingu podría decirse que se estructura por complejos, todos bastante autónomos desde el punto de vista sonoro, e inclusive del organológico y de su cultura musical, cada complejo vinculado a un determinado ciclo o función ritual.

Comenzaremos por estudiar el *aviraré-urudá*:⁸⁶

Aviraré es una flauta de Pan de cuatro o cinco tubos cerrados en el extremo inferior, su dimensión varía entre diez y cincuenta centímetros. El material usado en su construcción es siempre la caña.

⁸⁴ Esta parte del trabajo se basa en nuestro libro *Música e Cultura Musical dos Índios Kamaiura*, en preparación.

⁸⁵ Merece destacarse, sin duda, la mayor conquista de la política indigenista del Brasil: el Parque Nacional de Xingu, que han dirigido y dirigen siempre los hermanos Vilas Boas.

⁸⁶ Los términos indígenas usados aquí, lo serán siempre en lengua *Kamaiura*, tronco Tupi, escritos sin preocupación fonética, como podrían ser usados en portugués.

Uruá es otro tipo de flauta, que con osadía denominamos flauta de Pan, aunque la dimensión de los tubos tenga una descomunal variación de 1,5 a 2,4 metros, y ortodoxamente en nada se asemejan al referido tipo de instrumento. Los tubos son de un bambú muy resistente y duro abiertos en ambas extremidades.

Un hecho fundamental conecta estos dos instrumentos hasta el punto de formar una sola estructura: desde el punto de vista del aprendizaje musical, incluyendo técnica y repertorio, el *aviraré* es un *instrumento de paso* hacia el *uruá*. De tal manera esto es una realidad, que podríamos arriesgarnos a decir que el *uruá* no es sino que un *aviraré* muy grande y vice-versa, desde el punto de vista organológico.

El *aviraré* puede ser tocado por un solo individuo o por dos, en este último caso, uno de ellos toca los tubos impares, el otro los pares; al primero le tocan los tubos más grandes; el segundo es el que tiene el *status* de maestro y el primero es el discípulo.

El *uruá* sólo puede ser tocado por dos personas, manteniéndose el mismo tipo de relación descrito anteriormente, entre los ejecutantes asociados.

El repertorio musical de ambos instrumentos es casi la transposición de uno al otro, solamente la posición para tocarlos y algunos detalles organológicos hacen diferir tipológicamente un instrumento del otro.

En Alto Xingu la posición para tocar el *aviraré* es en forma de balsa y vertical; el *uruá* en cambio, se toca con los tubos en posición oblicua.

El *uruá* siempre está asociado a coreografías más amplias y sencillas —a la luz del sol— y consiste en que los dos instrumentistas recorren todas las aldeas, de casa en casa; la música del *uruá* y *aviraré*, tocada a dúo, realiza la llamada *técnica de alternancia*⁸⁷.

Con respecto al uso del *uruá*, éste es un instrumento asociado a los ciclos rituales: el Kwarup, Javari, Amuricumã, etc. El *aviraré* es fundamentalmente, como dijimos, un instrumento *didáctico* y de paso, además, cumple también con la función de entretenimiento. Por desgracia, es el único instrumento estudiado por aquellos que han investigado las culturas de Alto Xingu.

El segundo ciclo es el del *jacuí-urivuri* que se caracteriza por estar exclusivamente, según parece, asociado al ciclo de *Jacuí*, limitado fundamentalmente a las mujeres. Estos dos instrumentos están vinculados a los siguientes: el *kurutá* y *kurutái*.

Jacuí es una flauta de aproximadamente 1,5 metros, construída de madera muy dura y resistente, flauta que hipotéticamente es el producto final del *kurutái* inicial, y talvez, también, del *kurutá*, instrumentos que tienen el mismo tipo de relación que el ya descrito para el complejo anterior. Debe tomarse nota de inmediato que esta última flauta se encuentra en franco proceso de extinción, según parece, lo que mucho dificulta el control riguroso de esta hipótesis.

⁸⁷ Adoptamos la traducción, provisoria, de la expresión inglesa *hocket-technique*.

Tanto el *jacuí* como el *kurutái* son flautas de embocadura rasgada, con cuatro orificios digitales y boquilla. Tanto el *Jacuí* como el *kurutái* tienen el tubo abierto en su extremidad. La última, construida con una especie de "taboca" tienen una dimensión variable entre 45 y 65 centímetros.

El *urivuri* es un sonador en forma de pez, construido de madera dura y compacta. Su largo varía entre los 25 y los 50 centímetros.

El *jacuí* es siempre ejecutado por un conjunto de tres instrumentistas que se colocan invariablemente en fila, dándosele al tocador del medio el *status* de director. Según parece, el segundo tiene aquí el papel de maestro, no en el sentido didáctico, sino que en el jefe de ejecución. La música que producen es una polifonía, estéticamente hablando, magistralmente elaborada y de estructura muy compleja.

Nótese que la vinculación entre los instrumentos que componen este complejo no es siempre organológicamente posible, como en el caso del *Jacuí-urivuri*. La asociación entre los tres tipos de flautas es orgánicamente vincula-ble, más el *urivuri* pertenece exclusivamente al plano extra-sonoro.

Por problemas de espacio y de la finalidad de este trabajo, dejaremos hasta aquí nuestro breve resumen de la música y cultura musical de esta área. No obstante, no dejaremos de hacer referencia a un tercer complejo, el del repertorio vocal intertribal, asociado siempre a la vida ritual de las culturas aquí citadas.

Los *Kamaiura* son una tribu Tupi, como dice Malcher (1962:123). Ribeiro (1970:236) los clasifica como grupo de contacto intermitente, alrededor de 1957.

El *Ejemplo "N"* es una música de danza vocal perteneciente al ciclo de *Jawari*⁸⁸, recolectada y transcrita por el autor en 1969.

ALTO XINGU (KAMAIURA)

EJEMPLO "N"

♩ = 30 c.a.

ff. duro idem

mf relajaj p pp

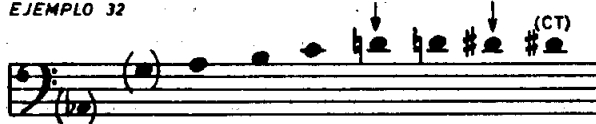
hó hó

Recogido y transcrito por el autor en 1969.

⁸⁸ Sobre el *Jawari*, véase Galvão (1950).

El repertorio de sonidos usados en la pieza, mejor dicho, de sonidos límites, es el siguiente:

EJEMPLO 32



Aquí no cabe, pensamos, la noción de escala, con mayor claridad que nunca opinamos que es el sonido el que es explorado como variable continua.

Provisoriamente nos arriesgaremos a decir que el Re sostenido es el centro tonal de la pieza, y por las siguientes razones:

- a. es el sonido de mayor duración;
- b. siempre se encuentra en posición sintácticamente importante, al principio de sección;
- c. aparece tres veces: número máximo de ocurrencia;

El ámbito de la pieza, aproximadamente, con un error menor que el de 1/4 de tono, es el de una quinta justa compuesta, y el intervalo más usado es el de segunda. El movimiento melódico se caracteriza por un glissando continuo y el contorno melódico es descendente; el ritmo isométrico. La forma se sintetiza en un: a a a b^a c^a, la manera de cantar se caracteriza por la correlación directa entre excitación y altura.

6) *Area Tocantins-Xingu* (referencia: Gorotire): Como enseña Dreyfus (1963:129-38), los indios *Kaiapo*, de los que Gorotire es un grupo, sólo conocen tres instrumentos musicales: el *chocalho* de calabaza, los bastones de entrechoque y la trompeta pequeña; esta última es de origen foráneo.

La música coral está siempre relacionada con la integración social, y se realiza para la preparación y materialización de actividades de grupo, tales como la caza, la pesca, etc. Esta música es monofónica y de estructura pentafónica.

TOCANTINS-XINGU (GOROTIRE)

EJEMPLO "0"



Recogido y transcrito por Simone Dreyfus en 1955. En Dreyfus (1963:136).

Los Gorotire actualmente se encuentran ubicados en el sector sudeste de Pará, según Ribeiro (1970:459). Se trata de un grupo del tronco lingüístico Jê, como dice Malcher (1962:169), y hoy se le clasifica como grupo de contacto permanente, según apunta Ribeiro (1970:236).

El *Ejemplo "O"* es parte de la danza *Kurukãgo* de los Gorotire. Recogida y transcrita por Simone Dreyfus en 1955.

Su escala es:

EJEMPLO 33



El Si bemol (19) es, al mismo tiempo, la nota numéricamente predominante y centro tonal de la pieza. El ámbito es de sexta mayor y los intervalos más usados son los de unísono, segunda y tercera, caracterizándose el movimiento melódico de la pieza por las secuencias en grados conjuntos, y unísonos separados por saltos de tercera. El contorno melódico es predominantemente pendular, también se presenta el descendente, y la fórmula rítmica de la pieza es la siguiente:

EJEMPLO 34



El ritmo es heterométrico, cada sección tiene un sello propio. Tomándose la \downarrow como unidad de duración, tendríamos: $a = (5+2/3) \downarrow \underline{a}' = (4+1/3) \downarrow$, etc. La forma se resume como sigue: \underline{a}' a $[(a^3)'+\underline{a}'] \underline{a}'$ a.

7) *Area de los Pindaré-Gurupi* (tomando como referencia a: *Urubus-Kaapor*): los *Urubus-Kaapor* viven al noreste de Maranhão, según indica Ribeiro (1970:459), y como dice Malcher (1962:213), forman parte de un grupo lingüístico afiliado al tronco de los Tupi. Alrededor de 1957, el grupo estaba en una etapa de contacto intermitente, como informa Ribeiro (1970:236).

El *Ejemplo "P"* es una pieza vocal a tres voces, recogida alrededor de 1947-50. Transcrita por Helsa Camêu.

PINDARE-GURUPI (URUBU-KAAPOR)

EJEMPLO "P"

$\text{♩} = 88 \text{ ca.}$

Recogido en 1947-1950. Transcrito por Helsa Cameu. En Cameu (1962:36-7).

Su escala es la siguiente:

EJEMPLO 35

CT voz superior

voz inferior media

26 14 26

Aquí el Do (26) es la nota numéricamente predominante y el Fa (14) el centro tonal de la pieza. Los intervallos horizontales más usados son el unísono y el de tercera; en los verticales, el de cuarta. El contorno melódico es predominantemente horizontal con cortos desvíos ascendentes y descendentes. La escala rítmica de la pieza es la siguiente:

EJEMPLO 36



El ritmo es heterométrico y la forma es: A' (h a)' A' (h a)', en la que la mayúscula (A) representa el *aumento* de la sección representada por la correspondiente letra minúscula, y *h* significa cabeza, principio de sección.

Obsérvese que la notación del ejemplo que se analiza es más bien una interpretación de ésta que una copia de aquella divulgada por Cameu (1962: 36-7), porque esta última es una flagrante equivocación, según nos parece, lo que, por cierto, atribuimos a errores tipográficos.

8) *Area del Paraguay* (referencia: *Kadiweu*): Malcher (1962:227) clasifica a los *Kadiweu* como un grupo del tronco lingüístico *Mbayá-Guaikuru*. Ribeiro (1970:236) los define como un grupo de contacto permanente, localizado en el sur de Mato Grosso.

Ribeiro (1950), recoge algún material perteneciente a la música *Kadiweu*, inclusive ejemplos musicales.

El *Ejemplo "Q"* es una canción *Kadiweu*, sin texto, llamada *Inhuma*, transcrita por Cameu (1962:28). Recogida entre 1947 y 1950.

PARAGUAY (KADIWEU)

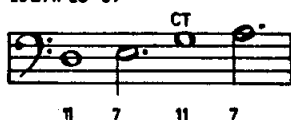
EJEMPLO "Q"



Recogido alrededor de 1947-1950. Transcrito por Helsa Cameu. En Cameu (1962:28).

Su escala es:

EJEMPLO 37



Las notas preponderantes son Re y Sol (11), y el centro tonal es Sol. Los intervalos más usados en la pieza son el unísono y cuarta, y el contorno melódico más frecuente es aquel en forma de arco. La fórmula rítmica es la siguiente, considerándose la parte ejecutada por el maracá (una especie de *chocalho* de calabaza):

EJEMPLO 38



El ritmo de la pieza es isométrico, de cuatro tiempos, y la forma: a b^a a b^a [(a') m] [(b^a) m] . . ., en la que [() m] indica que las secciones entre paréntesis pasarán a tener figuraciones rítmicas coincidentes con el metro, nota por nota.

9) *Area del Paraná* (referencia: *Kaiwa*): Schaden (1962:153-60, principalmente), contiene informaciones sobre la cultura musical y el folklore de los Guarany. Los *Kaiwa* forman parte de este grupo.

Según informa Ribeiro (1970:460), los *Kaiwa* se encuentran en la actualidad localizados en diversas regiones de los Estados de Paraná y São Paulo; Malcher (1962:336) los clasifica como pertenecientes al tronco lingüístico de los Tupi, y Ribeiro (1970:336) los define como grupo integrado.

El *Ejemplo "R"* es un trozo coral a dos voces con acompañamiento de *maracá* y *tamborín*. Recogido entre 1947-1950, y transcrito por H. Camêu.

PARANÁ (KAIWA)

EJEMPLO "R"

Recogido alrededor de 1947-1950. Transcrito por Helsa Cameu. En Cameu (1962:35).

Su escala es:

EJEMPLO 39

voz superior

voz inferior

10 7 CT 10 7

El Do y Fa (10) son las notas numéricamente predominantes, siendo el Fa el centro tonal de la pieza. El ámbito es de sexta menor y los intervalos horizontales más frecuentes son el unísono y tercera. Como intervalo vertical, apenas la cuarta justa es empleada. Los contornos melódicos son los ascendentes y el pendular.

La fórmula rítmica de la pieza es la siguiente:

EJEMPLO 40

10 9 7 1 1

Su ritmo es isométrico, de tres cuerpos, y la forma a a'.

10) *Area del Tietê-Uruguay* (referencia: *Kaingang*): Los Kaingang, también conocidos como *Coroados*, actualmente habitan la región que abarca desde el centro-oeste de São Paulo, extendiéndose hasta el norte de Río Grande do Sul.

A comienzos del siglo XIX, Spix y Martius (s/d 1:245-8) nos dieron algunas informaciones sobre la música de los integrantes de este grupo, extinguido actualmente, y que se localizaban en el Estado de Minas Gerais.

Malcher (1962:243) clasifica la lengua de los *Kaingang* como del tronco Jê, y Ribeiro (1970:236) los define como actualmente integrados.

El *Ejemplo "S"* fue recogido por esos autores a principios del siglo XIX.

EJEMPLO "S"

TIETÊ-URUGUAY (KAINGANG)

LENTO

S(a)

[S(a)]'

a/2

-S(a)

Recogido y transcrito por Spix y Martius a principios del siglo XIX. En Spix y Martius (n/d, 1:283).

Su escala es:



Sol (18) es aquí la nota tanto de mayor preponderancia numérica como el centro tonal de la pieza; el ámbito usado es la cuarta justa. Los intervallos más frecuentes son el unísono y la cuarta justa, caracterizándose el movimiento melódico por las secuencias en grados conjuntos separados por saltos de cuarta. El contorno melódico predominante es el descendente, la fórmula rítmica observada es:

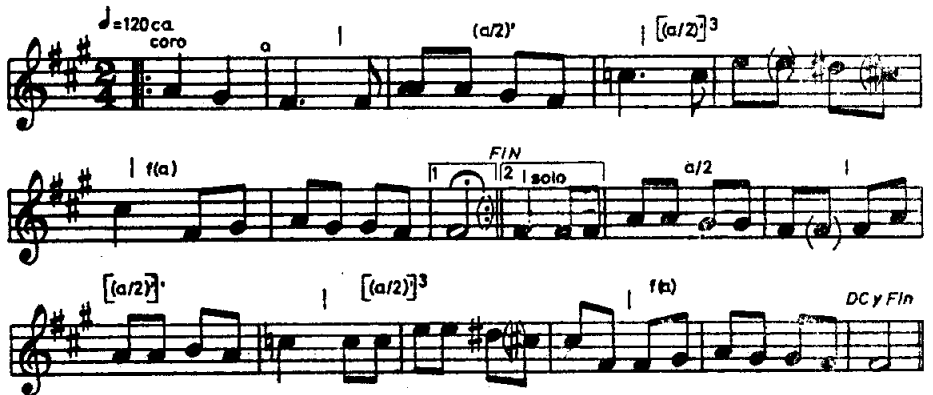


El ritmo que adopta es el isométrico, de cuatro tiempos, y la forma es: [+a], s(a), a, [s(a)]', i, + [s(a)]', a/2, [-S(a)], a; en la que [+] representa un pequeño aumento en la sección primitiva; [s] significa tener el mismo, pero adoptado al movimiento por grado conjunto; a/2 quiere decir reducción rítmica de a a la mitad; (—) simboliza una pequeña disminución e [i] una sección de ligado, un puente.

11) *Area del Nordeste* (referencia: *Kiriri*): La obra de Bandeira (Ms) es fundamental para el estudio de la situación actual de este grupo, en la que dedica un espacio substancial a la música y cultura musical.

NORESTE (KARIRI)

EJEMPLO "7"



Los *Kiriri* son un sub-grupo *Kariri* integrado, localizados en el estado de Bahía, próximo a la ciudad de Mirandela.

Según Bandeira (Ms) los *Kiriri* tienen dos tipos distintos de música vocal: la *cantiga de roda* y la *cantiga de despalha*, la primera se caracteriza como música festiva y la segunda, es música de trabajo, asociada a las actividades ocupacionales.

El Ejemplo "T" es una *cantiga de roda*, recogida por María de Lourdes Bandeira en 1968 y transcrita por el autor de este trabajo.

Su escala es la siguiente:

EJEMPLO 43



Fa# (13) es la nota de mayor preponderancia numérica y también el centro tonal de la pieza. El ámbito es de séptima menor y los intervalos más usados son los de segunda y unísono; se caracteriza por secuencias en grados conjuntos. El contorno melódico usado predominantemente es aquel en forma de arco y su fórmula rítmica es:

EJEMPLO 44



El ritmo de la pieza es isométrico, de dos tiempos, y su forma es la siguiente: a , $(a/2)'$, $[(a/2)']^3$, $f(a)$, $a/2$, $[(a/2)']'$, $[(a/2)']^3$, $f(a)$, en el que [f] indica la transformación final de una sección primitiva inicial.

Algunas conclusiones sobre las características de las Músicas Indígenas Brasileñas.

Respetando el carácter provisorio, principalmente de la última parte de este trabajo anotaremos, en seguida, algunas conclusiones generales:

1) Escala: las de dos a seis sonidos son las más usadas. Las que se componen de un número mayor de sonidos (siete o más) son muy raras.

2) Intervalos: sobre todo unísonos y segundas; terceras, cuartas y quintas, son un poco menos usadas. Las mayores que éstas son muy raras; los intervalos micro-tonales son también muy frecuentes.

3) Centro tonal: en la mayoría de las veces, la nota fundamental es de quinta, cuarta (justa) o tercera menor más grave.






4) Polifonía: hasta cierto punto como en la música comunal. Los intervalos preferidos son los de cuarta justa.

- 5) Extensión: casi siempre menor a una octava.
- 6) Contorno melódico: predominantemente en forma de arco, pendular y descendente.
- 7) Forma: los procesos formales más usados son los de transposición, reducción, ampliación y repetición integral.
- 8) Manera de cantar: las variaciones de intensidad son muy comunes, así como la relación directa entre excitación y altura.
- 9) Instrumentos: tipológicamente predominan los aerófonos, seguidos por los idiófonos.
- 10) Uso: primordialmente en la integración social.



MAPA I

AREAS MUSICALES DEL
BRASIL

- | | |
|--|---|
| 1. AREA AMAZONICA |  |
| 2. AREA DA CANTORIA |  |
| 3. AREA DO CÔCO |  |
| 4. AREA DOS AUTOS
(núcleo principal) |  |
| 5. AREA DO SAMBA |  |
| 6. AREA DA MODA DE VIOLA |  |
| 7. AREA DO FANDANGO |  |
| 8. AREA GAÚCHA |  |
| 9. AREA DA MONDINHA
(se estende por los antiguos centros urbanos) |  |

Mapa baseado en Correa de Azevedo (1969)



MAPA II

AREAS CULTURALES SEGUN LAS TECNICAS ACTUALES

AREA PESQUERA

- Región de "Jangada"
- Región de "Ubu"



AREA AGRICOLA

- Región azucarera
- Región del café
- Nuevas regiones agrícolas



AREA MINERA

- Región minera
- Región de "Garincho"



AREA CANADERA

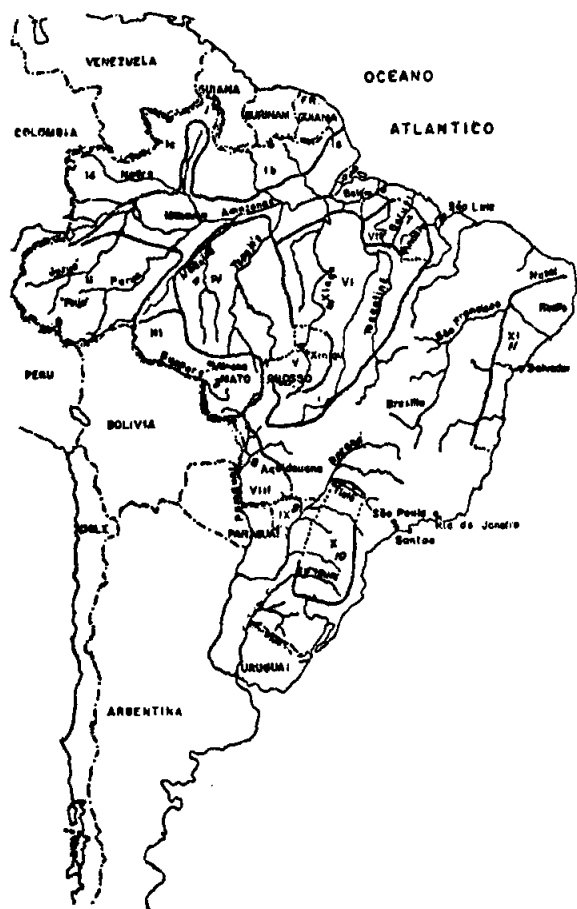
- Región de "Campeiro"
- Región de "Vaqueiro"
- Región de "Bofadeiro"



AREA AMAZONICA



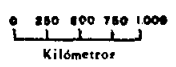
Mapa de Araujo (1967, 1:16)



MAPA III

AREAS CULTURALES DEL BRASIL

- | | |
|----------------------|--------------------|
| I Norte Amazónico | - 1 Teótipang |
| II Jurué - Purus | |
| III Guaporé | - 3 Nambikwara |
| IV Tapajós - Madeira | - 4 Mura - Pirahã |
| V Alto - Xingu | - 5 Kamaiura |
| VI Tocantins - Xingu | - 6 Geotiro |
| VII Pindaré - Gurupi | - 7 Urubu - Kaapor |
| VIII Parnaíba | - 8 Kadwéu |
| IX Paraná | - 9 Kaiwa |
| X Tietê - Uruguaçu | - 10 Kaingang |
| XI Nordeste | - 11 Kiriri |



Mapa de Ribeiro (1970: 454)

B I B L I O G R A F I A

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª edição, corrigida y aumentada. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cía. 1942.
- Alvarenga, Oneyda. "A Influência Negra na Música Brasileira". *Boletín Latino-Americano de Música*, vi: 367-93. 1946.
(ed.) Babassuê. São Paulo, Discoteca Pública Municipal, *Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro*, iv. 1950.
(ed.) Chegança de Marujos. São Paulo, Discoteca Pública Municipal, *Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro*, v. 1955.
Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro (Porto Alegre, São Paulo), Editora Globo. 1960.
- Andrade, Mário de. "As Danças Dramáticas do Brasil". *Boletín Latino-Americano de Música*, vi: 49-97. 1946.
Danças Dramáticas do Brasil. São Paulo, Livraria Martins Editora. (3 volúmenes). 1959.
Ensaio Sôbre a Música Brasileira. São Paulo, Livraria Martins. 1962.
Música de Feitiçaria no Brasil. São Paulo, Livraria Martins. 1963.
Aspectos da Música Brasileira. São Paulo, Livraria Martins. 1964.
Modinhas Imperiais. São Paulo, Livraria Martins. 1965.
Pequena História da Música. São Paulo, Livraria Martins. 1967.
- Araújo, Alceu Maynard. *Folclore Nacional*. 2ª edição. São Paulo, Edições Melhoramentos. (3 volúmenes). 1967.
"Fandango", en Cascudo (1969:607).
- Aytai, Desidério. "As Flautas Rituais dos Nambikuara". *Revista de Antropología*, 15-16: 69-75. 1967/68.
- Baldus, Herbert. *Indianerstudien in Nordöstlichen Chaco*. Leipzig, C. L. Hirschfeld. 1931.
Bibliografía Crítica da Etnologia Brasileira. São Paulo, Comissao do iv Centenario. 1954.
Bibliografía Crítica da Etnologia Brasileira, Vol. II. Hannover Völkerkundliche Abhandlungen. Band iv. 1968.
- Bandeira, Maria de Lourdes. "Cabôclos Kariri e Portugueses de Mirandela". Ms.
- Bastos, Rafael José de Menezes. "Documenta Musicae Brasiliensis: Um Esbôço". Ms.
"Informe Preliminar da Música na Província das Alagoas". Ms.
"Música e Cultura Musical dos Índios Kamaiura". Ms.
- Bettencourt, Gastao de. *O Folclore No Brasil*. Salvador (Bahía), Publicações da Universidade da Bahía, 2. 1957.
- Bevilacqua, Octávio. "A Sirinx no Brasil. Exame dos exemplares pertencentes à coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro". *Revista Brasileira de Música*, iv, 1-2:1-11. 1937.
- Boas, Franz, Ed. *General Anthropology*. Nueva York, D.C. Heath and Company. 1938.
- Brandão, Theo. *Folclore de Alagoas*. Maceió, Casa Ramalho. Coleção Autores Alagoanos, 2ª serie, 1. 1949.
Folgedos Natalinos em Alagoas. Maceió, Departamento Estadual de Cultura. Série Estudos Alagoanos, caderno ix. 1961.
- Braunwieser, Martin. "Cego Pedintes Cantadores do Nordeste". *Boletín Latino-Americano de Música*, vi: 323-29. 1946.
- Camêu, Helsa. "Música Indígena". *Revista Brasileira de Folclore*, 4:23-38. 1962.
- Carneiro, Edison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1961.
Ladinos e Crioulos. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. 1964.
- Cascudo, Luis da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 3ª edição. São Paulo, Livraria Martins Editora. (2 volúmenes). 1965.

- Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2ª edición. Río de Janeiro, Edições de Ouro. (2 volúmenes). 1969.
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. 2ª edición. Washington, Pan American Union and Library of Congress. 1962.
- Correa de Azevedo, Luis Heitor. *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*. Río de Janeiro, Rodrigues & Cía. 1938.
- Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. Coleção BI Bibliografia, ix. 1952.
- 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Río de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 1956.
- "Música Popular", en Cascudo (1969:238-43).
- Cortesão, Jaime. *O que o Povo Canta em Portugal*. Río de Janeiro, Livros de Portugal Ltda. 1942.
- Diegues Júnior, Manuel. "Sugestões Para uma Caracterização Regional do Folclore Brasileiro". *Revista Brasileira de Folclore*, 19:259-63. 1967.
- Dreyfus, Simone. *Les Kaiapo du Nord*. Paris, Mouton & Co. 1963.
- Equipo (Beatriz B. de A. Osório, Geneviève Manguet, Laís F. Alves, María A. Corri, María L. L. V. de Magalhães y Rubem de Souza Josgriberg). "Retórica do Samba-Enrêdo". *Revista do Livro*, 42:7-21. 1970.
- Freyre, Gilberto. *Um Engenheiro Francês no Brasil*. Río de Janeiro, Livraria José Olympio. (2 volúmenes). 1960.
- Casa Grande e Senzala*. 10ª edición. Río de Janeiro, Livraria José Olympio. 1961.
- Gallet, Luciano. *Estudos de Folclore*. Río de Janeiro, Carlos Wehrs. 1934.
- Gallop, Rodney. *Cantares do Povo Portugues*. Traducción de A. E. Campos, Lisboa, Instituto Para a Alta Cultura. 1937.
- Galvão, Eduardo. "O Uso do Propulsor Entre as Tribos do Alto Xingu". Separata da *Revista do Museu Paulista*, nova série, volúmen iv. 1950.
- Santos e Visagens, um estudo da vida religiosa de Itá Amazonas*. São Paulo, Editora Nacional. Brasileira Nº 284. 1955.
- Áreas Culturais Indígenas do Brasil - 1900/1959*. iv Reuniã Brasileira de Antropologia - julio de 1959 - Curitiba. Citado por Malcher (1962:11).
- Gorham, Rex. *The Folkways of Brazil, a Bibliography*. Nueva York, The New York Public Library. 1944.
- Guerra-Peixe, César. "Rezas-de-Defunto". *Revista Brasileira de Folclore*, 22:235-68. 1968.
- Herskovits, Melville J. *Antropología Cultural*. Traducido de la octava edición del inglés por María José de Carvalho y Hélio Bichels. São Paulo, Editora Mestre Jou. 1963.
- Herskovitz, Melville J. y Waterman, Richard A. "Música de Culto Afrobahiana". *Revista de Estudios Musicales*, 1, 2:65-127. 1949. Citado por Chase (1962:150).
- Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition, Book 1*. Londres, Schott, 1945.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Río de Janeiro, Livraria José Olympio. Coleção Documentos Brasileiros, 1. 1969.
- Hornbostel, Erich M. von. "Music of the Makuschi, Taulipang and Yekuana". Traducción al inglés por Marcia Herndon. *Inter-American Music Bulletin*, 71:4-42. 1967.
- Ianni, Octávio. *Raças e Classes Sociais no Brasil*. Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. 1956.
- Izikovitz, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the American Indians*. Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag. 1935.
- Jório, Amaury y Araújo, Hirám. *Escolas de Samba em Desfile*. Río de Janeiro, Poligráfica Editora Ltda. 1969.
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology*. 3ª edición. La Haya, Martinus Nijhoff. 1969.
- Lamas, Dulce Martins. "Subsídios para o Estudo do Cancioneiro Sulino". *Revista C. B. M.*, 9-20:246-68. 1960.
- Lavenère, Luiz. *Nossas Cantigas*. 2ª edición. Maceió, (trabajo mimeografiado). 1950.

- Leite, Serafim. "Cantos, Músicas e Danças nas Aldeias do Brasil, século XVI". *Brotéria*, 24:42-52. 1937. Citado por Chase (1962:132).
Breve Itinerário para uma Biografia do Padre Manuel da Nóbrega. Rio de Janeiro, Livros de Portugal. 1955.
- Lima, Rossini Tavares de. "Estudos Sobre a Viola". *Revista Brasileira de Folclore*, 8-10: 29-38. 1964.
 "Música Folclórica e Instrumentos Musicais do Brasil". *Boletín Inter-Americano de Música*, 49:3-22. 1965.
Geografia do Folgado Popular. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Codeção Cadernos de Folclore, caderno 6, 1968. *Abecê do Folclore*. São Paulo, Ricordi. s. f.
- Lopes Graça, Fernando. *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa, Publicações Europa-América. Coleção Saber. 1953.
- Loukotka, Chestair. "Línguas Indígenas do Brasil". *Revista do Arquivo Municipal*, LIV, 1939. Citado por Malcher (1962:11).
- Malcher, José M. Gama. *Índios, Grau de Integração na Comunidade Nacional, Grupo Linguístico, Localização*. Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Proteção aos Índios. Publicação Nº 1, nova série. 1962.
- Manizer, H. H. "Música e Instrumentos de Música de Algumas Tribos do Brasil". Traducción de A. Childe. *Revista Brasileira de Música*, 1, 4:307-27. 1934.
- Mcquown, Norman. "Los Lenguajes Indígenas de América Latina". *Revista Inter-Americana de Ciencias Sociales*, 2ª época, 1, 1. 1961. Citado por Malcher (1962:11).
- Merriam, Alan P. "Songs of the Afro-Bahian Cults: an Ethnomusicological Analysis". Northwestern University, unpublished doctoral dissertation. 1951. Citado por Merriam (1964).
 "African Music". En William R. Boscom and Melville J. Herskovits (ed). *Continuity and Change in African Cultures*, pp. 49-86. Chicago, University of Chicago Press. 1959.
The Anthropology of Music. Evanston y Chicago, Northwestern University Press. 1964.
- Métraux, Alfred. *La Religion des Tupinamba et ses Rapports avec celles des Autres Tribus Tupi-Guarani*. Paris, M. Leroux. 1928.
- Nascimento, Bráulio do. "Processos de Variação do Romance". *Revista Brasileira de Folclore*, 15:159-90. 1964.
 "As Sequências Temáticas no Romance Tradicional". *Revista Brasileira de Folclore*, 15:159-90. 1966.
- Nettl, Bruno. *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Harvard University Press. 1956.
Theory and Method in Ethnomusicology. Londres, The Free Press of Glencoe. 1964.
Folk and Traditional Music of the Western Continents. Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1965.
- Neves, Guilherme Santos. "O Romance da Barca Nova, suas variantes no Brasil". *Revista Brasileira de Folclore*, 12:158-66. 1965.
- Nimuendaju, Curt. *The Apinayé*. The Catholic University of America Press, 1939.
- Pedro, Agostinho. "Geografia e Cultura do Alto Xingu". *Geographica*, Nº 12, s. f.
- Rabaçal, Alfredo João. "Kannon: Cânones de um culto japonês em São Paulo, Brasil". *Revista Brasileira de Folclore*, 23:43-50. 1969.
- Ramos, Artur. *O Folk-lore Negro do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S.A. Biblioteca de Divulgação Científica, vol. IV. 1935.
O Negro Brasileiro. Nueva edición aumentada. São Paulo, 1940.
- Readers, Georges. *Bibliographie Franco-Brésilienne*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. Coleção BI Bibliografia, XI. 1960.

- Ribeiro, Darcy. *Religião e Mitologia Kadiuéu*. Rio de Janeiro, Serviço de Proteção aos Índios. Publicação Nº 106. 1950.
- "Línguas e Culturas Indígenas do Brasil". Rio de Janeiro, Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais. Separata de *Educação e Ciências Sociais*, Nº 6. 1957.
- Os Índios e a Civilização*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. 1970.
- Ribeiro, Joaquim. *Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1944. Citado por Correa de Azevedo (1969:241).
- Introdução ao Estudo do Folklore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora Alba. Citado por Souza (1966:44), s. f.
- Roquette Pinto, E. *Rondônia*, 3ª edición. São Paulo, Editora Nacional. Brasileira, série v, vol. 39. 1935.
- Schaden, Egon. "Aculturação de Alemães e Japoneses no Brasil". *Revista de Antropologia*, iv, 1:41-6. 1956.
- Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani*. São Paulo, Difusão Européia do Livro. 1962.
- Schaden, Francisco. *Índios, Cabóelos e Colonos*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Coleção da Revista de Antropologia. 1963.
- Seeger, Charles. "Preface to the Critique of Music". *Inter-American Music Bulletin*, 49: 2-24. 1964.
- "The Music Process as a Function in a Context of Functions". *Yearbook* (Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University), II: 1-36. 1966.
- Souza, José Geraldo. "Contribuição Rítmica Modal do Canto Gregoriano para a Música Brasileira". *Revista C.B.M.*, 21-32:17-50. 1963.
- Folcmúsica e Liturgia*. Petrópolis, Editora Vozes Limitada. Música Sacra Nº 1. 1966.
- Spix, Johann Baptist von y Martius, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820), 2ª edición, São Paulo, Edições Melhoramentos. (3 volúmenes). s. f.
- Vilela, Aloísio. *O Cêco de Alagoas*. Maceió, Departamento Estadual de Cultura. Série Estudos Alagoanos, caderno v. 1961.
- Wagley, Charles. "The Folk Culture of the Brazilian Amazon". En Sol Tax, *Aculturation in the Americas, Proceedings and Selected Papers of the xxxixth. International Congress of Americanists*, pp. 224 ff. Chicago, The University of Chicago Press, 1952.
- Watermann, Richard Alan. "African Influence on the Music of the Americas". En *ibid.*, pp. 207-18.

Crónica

CRITICA DE LIBROS

"Nueva contribución acerca de la Historia de la Música en Chile".

Acaba de aparecer la *Historia de la música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973) (192 páginas) de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. Cuatro de los cinco capítulos provienen de la pluma de Samuel Claro: I, *La música anterior a la Conquista*; II, *La música del siglo XVI*; III, *La música en los siglos XVII y XVIII*; y V, *La música en el siglo XX*. Contribuye Jorge Urrutia con el capítulo XXIV, *La música en el siglo XIX*. Los objetivos primordiales de este trabajo se especifican en p. 11 y son los siguientes:

"Pretende llenar una necesidad que se hacía sentir desde mucho tiempo en nuestro país: proporcionar una síntesis de la historia de la música chilena a estudiantes, especialistas y lectores en general. Esta síntesis no pretende, por cierto, ser exhaustiva ni abarcar todas las informaciones de los acontecimientos musicales que se han sucedido en el país. Al contrario, estamos conscientes de las limitaciones y defectos que puedan contener estas páginas, pero es nuestro deseo contribuir al conocimiento de la música nacional ofreciendo un estudio científico y metódico de la información existente hasta el momento, hecho con la máxima seriedad de propósitos y objetividad histórica. Futuros estudios y publicaciones podrán complementar y perfeccionar el presente libro".

Esta síntesis abarca no solamente lo musical sino que, especialmente en las contribuciones de Samuel Claro, contiene también un resumen a grandes pinceladas de los rasgos históricos generales de los períodos considerados. Las más logradas de estas síntesis históricas son a nuestro juicio aquellas de los siglos XVII y XVIII. Se hace sentir un poco la falta de una síntesis semejante para el siglo XX, por la importancia que este siglo tiene en la evolución de la cultura musical chilena. En todo caso, se logra de esta manera situar al lector dentro de cada período histórico, para que de esta manera logre una comprensión más acabada del fenómeno histórico-musical. Esta comprensión, a su vez, se completa con una discusión del repertorio musical de cada período, de los principales músicos y compositores, de los instrumentos musicales, y de la ocasionalidad de la música.

Jorge Urrutia sigue un enfoque parecido. Su posición es bastante crítica, eso sí, en el sentido de que a veces enfatiza lo que no hay, más de lo que realmente hay, dentro del siglo XIX. Principalmente, por ejem-

plo, con respecto al importante rubro de la creación musical del período:

"Si seguimos el somero examen retrospectivo de otro importante y distinto aspecto de la historia de la música chilena del siglo XIX, el relativo a la creación musical, nos lleva a reconocer que él no presenta un especial significado. Esto es comprensible pues, desde épocas anteriores, obviamente no existían... las fuentes pedagógicas, públicas o privadas, que hubiesen podido contribuir en el país a la formación de compositores sólida y técnicamente preparados para un verdadero 'oficio' de tal. Esto, por lo menos, mientras no estuvo ya algo avanzada la acción del Conservatorio Nacional. Es así como no pudo surgir en casi todo el siglo un tipo de lo que pudiera llamarse propiamente un 'Compositor Nacional' y, especialmente, alguno de música que no fuese popular (o incluso uno de cierta jerarquía en tal género)". (p. 91).

(c. 1815-1869), José Zapiola (1802-1885), Motivado en parte por esta crítica actitud, fruto en cierta medida de sus largos y fructíferos años como profesor de armonía y composición en lo que fuera el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, Jorge Urrutia incluye información biográfica solamente de cinco creadores en la sección de "Compositores del siglo XIX"; y los que en orden alfabético son: Guillermo Frick (1813-1905), Federico Guzmán (1827-1885), Aquinas Ried (c. 1810-15-1869), José Zapiola (1802-1885), e Isidora Zegers (1803-1869).

Dicha actitud puede explicar en parte la no mención en este capítulo de figuras como Adolfo Yentzen, aparte de la inclusión de uno de sus "Himnos a O'Higgins", como ítem 187 de la bibliografía; compositor, profesor en Valparaíso, director de orquesta, y pianista, quien participara en los conciertos porteños de Louis Moreau Gottschalk (1866), y desempeñara un papel muy importante en El Puerto frente a la Sociedad Musical, en cuyos conciertos posteriores a 1881 se difundirían en Valparaíso obras muy importantes del repertorio universal. Entre sus obras de "oficio" están la ópera *Arturo*, de la que solamente su obertura sería ejecutada en público; una Misa cantada el 18 de septiembre de 1869 en la iglesia de San Agustín; y Dos Canciones para coro mixto, op. 28; *Wenn die Reb'm Sarfte chwilt* y el *Nachtlied*, estrenadas bajo la dirección de Hans Harthan, el 22 de agosto de 1901 en el salón alemán de Valparaíso, como parte de las renovadoras "Academias Musicales" que transcurrieran en Valparaíso a comienzos del presente siglo.

Si bien la partitura de esta Misa no la hemos ubicado, podemos tener una idea de su elaboración técnica gracias a un comentario aparecido en *El Mercurio* de Valparaíso, del 23 de septiembre de 1869, el que afirma a modo de síntesis:

"No vacilamos en ponerla al lado de las mejores obras de esta clase, pues ella contiene bellas melodías al estilo italiano, entretreídas con hermosas armonías y trozos fugados y contrapuntados al estilo alemán lo que prueba indudablemente que el autor no solamente tiene el don de la melodía, que sólo Dios lo da, sino que también ha hecho profundos estudios de su arte" (el subrayado es nuestro).

Destaca el comentarista el sentido dramático de Yentzen, el que aflora en el carácter "lúgubre" de la música para el *passus et sepultus* del Credo. Indica también que junto a elaborados pasajes fugados, por ejemplo, el *Christe Eleison*, la sección final del Gloria, y el *Et resurrexit* del Credo, se encuentran pasajes en estilo italiano como el *larghetto* para el *Et iterum venturus* est del Credo. Si bien este último pasaje podría ser tachado de demasiado teatral por un purista, agrega el analista, es en todo caso de una gran hermosura.

Mayor información acerca de este compositor se puede encontrar en la *Historia de la música en Chile (1850-1900)* de Eugenio Pereira Salas (Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957), calificada en el prólogo del trabajo que nos ocupa como "importante obra" y como "una sólida y permanente base de consulta"; pero más especialmente en *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, de Roberto Hernández (Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1928), cuya ausencia en la bibliografía de este trabajo se hace notar un tanto, por la gran cantidad de información que contiene acerca de otros compositores que residieran en Valparaíso en el siglo XIX, entre ellos Aquinas Ried. La Misa en Re de este último fue ejecutada en 1844, como se especifica en p. 104 del capítulo sobre el siglo XIX, pero no exactamente "en un concierto verificado en la Iglesia Matriz de Valparaíso, promovido por la I. Municipalidad del Puerto", sino que, al igual que la Misa de Yentzen, en la Solemne Misa de Gracias para el 18 de septiembre, celebrada en la Iglesia Matriz, como se indica en p. 138 de *Los primeros Teatros de Valparaíso*. Fue cantada por los miembros de la *Singakademie* de la *Deutscher Verein* portañés, los que según *El Mercurio* (Valparaíso) del 20 de septiembre de 1844, "llenaron cumplidamente su difícil empresa".

Se hace sentir también la falta de, por lo menos una mención, sino hubiera espacio para un tratamiento más detallado, de Francisco Calderón a quien Manuel Abascal

Brunet y Eugenio Pereira Salas calificaran como el "más incansable de los zarzuelistas chilenos", en *Pepe Vila: La zarzuela Chica en Chile* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1952), p. 111. Se podría argumentar que la música de la zarzuela es un género de música popular sin una "cierta jerarquía". Tal vez. Pero el hecho es que la música de Calderón, se *escuchaba públicamente*, como lo prueba la gran cantidad de música que imprimiera en Valparaíso, Santiago, Buenos Aires, Lima, Hamburgo, y Leipzig. Que Calderón no carecía de un cierto "oficio" lo prueba su *Breve tratado de teoría de la música* (Valparaíso: Tipografía Nacional, 1888), una copia del cual se conserva en la Biblioteca Severín de Valparaíso.

También se resiente este capítulo, de la no mención de Pedro Cesari, un compositor de multifacética actividad en Valparaíso a partir de 1884, cuyo variado quehacer se discute en *Historia de la música en Chile* y en *Los primeros Teatros de Valparaíso*.

La crítica actitud del profesor Urrutia motiva también el siguiente juicio emitido en p. 89:

"Si atendemos ahora al estado de la música religiosa en Chile durante el siglo XIX, cabe señalar que esta careció de especial relieve".

Cuvo contenido tajante puede temperarse un tanto con:

"El nivel [de la música catedralicia santiaguina en el siglo XIX] fue más alto en el siglo XVIII que en el siglo XVII, y en el siglo XIX a su vez fue de un nivel aún más alto que el siglo XVIII; lo que contrasta fuertemente con la música en las catedrales de Lima, Sucre (La Plata), Bogotá, Guatemala, y las antiguas sedes de Méjico", del "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, LXXX (marzo-junio, 1971), p. 3, de Robert Stevenson.

Considerado este nuevo libro como totalidad, las observaciones indicadas anteriormente son más bien de detalle. La escritura es amena, objetiva, y sintetiza no solamente información existente, sino que también agrega nuevos enfoques y datos. Puntos destacados, en lo que se refiere a las síntesis, son el análisis del aporte de los precursores, de pp. 117-122, el subcapítulo titulado "De 1900 a 1928" en pp. 122-125, y la más útil cronología que abarca los años 1940 a 1971, entre pp. 175-177, los apéndices sobre el Himno Nacional, Premios Nacionales de Arte en Música, y publicaciones periódicas chilenas sobre música, además de la bibliografía y los índices. Se agregan nuevos datos sobre la música catedralicia en Santiago, y sobre compositores chilenos de las generaciones más jóvenes, información esta última que amplía el aporte de *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* de Vicente Salas Viu (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s. f.). La presentación

es excelente, con un mínimo de errores de imprenta.

Llena con creces este libro la necesidad de una publicación sucinta, condensada, y científica para la educación musical secundaria y la universitaria que sirve tanto a los profesores como a alumnos, y que puede difundir la historia de nuestro patrimonio musical, tan ignorado y olvidado en su estudio, catalogación, preservación, y difusión. Estimula esta publicación, también, la necesidad de más investigación, especialmente una discusión estilístico-histórica de corte integral de este acervo, es decir, tanto en sus características intrínsecas como en su relación con nuestra sociedad y cultura. Nos asalta eso sí una pregunta: ¿Porqué se omitió una discusión sistemática de nuestra música folklórica, especialmente si se discuten nuestras culturas aborígenes en el capítulo I?

L. M.

Donald W. Mac Ardle = BEETHOVEN ABSTRACTS. Information Coordinators, Inc. Detroit (XIII + 432).

El autor, ya fallecido (1897-1964), es un conocido especialista del que la literatura pertinente conocía ya algunas muestras en revistas de musicología, y un valioso índice de personas mencionadas en los cuadernos de conversación y publicado por el mismo editor en 1962. El trabajo de Mac Ardle podría describirse como infatigable, puesto que en la obra que comentamos trabajaba ya desde alrededor de 1945 y se preocupó de dejar copias de manuscritos en Bibliotecas importantes como la B. Pública de Nueva York, la del Congreso (Washington, D.C.) y la del British Museum (lo que se citaba ya en la edición del diccionario Grove de 1954). En un importante libro de otro beethoveniano, el médico y cuartetista suizo, Dr. Iván Mahaim, (en 2 vols.), de 1964, se le mencionaba también, aunque con una variante en el título "The Journal Literature of Beethoven's Chamber Music". Es posible, que el autor decidiera más tarde ampliar su proyecto original ya que como lo menciona en su carta de julio de 1962 a la editora, intentaba ni más ni menos que "cubrir sumariamente *todo* lo que alguna vez y en alguna parte se hubiese escrito sobre B". Es por ello que la obra que comentamos abarca un período increíble en años de literatura revisada: desde 1799, hasta 1962 inclusive, o sea, 163 años. Si tomásemos, como lo hace Frimmel en su reedición de la bibliografía de Kastner, la fecha de 1778, en que se menciona por primera vez al pequeño Ludwig como concertista ante el público de Bonn, los años a cubrir serían no menos de 195, o redondos dos siglos de publicaciones, lo que para un genio de la talla del de Bonn amplifica la tarea o algo más que la vida de un solo

investigador. Sin embargo, Mac Ardle ha salido del paso con notable acribia si se considera que hemos de ver "sintetizar" aquí la friolera de 3.762 artículos, sin contar 61 libros (sólo enumerados), con lo que alcanza la respetable cifra de 3.823 ítems revisados, o en otros términos, es esta la bibliografía gigantesca de que ha dispuesto el autor. Ella proviene de fuentes que la editora (Sonja Pagodda) ha clasificado en 5 rubros: primarias, (110 revistas principalmente musicales), 267 secundarias, 22 diarios, 9 catálogos de revistas y 61 libros. ¡Los 3.762 artículos comentados provienen de la pluma de no menos de 1.352 autores! Como punto de comparación para el lector no especialista citaremos sólo 2 antecedentes: 1) La bibliografía de Kastner-Frimmel (1925) comprende unos 1.000 ítems (600 libros + 400 artículos de unos 325 autores), y 2) la de E. A. Ballin con 2.011 títulos de unos 970 autores, pero sólo hasta 1952 inclusive. Es pues fácil deducir de las anteriores cifras la labor que ha cumplido Mac Ardle hasta 1962. Desgraciadamente, la obra debió quedar inconclusa, puesto que al plazo inevitable que se debió establecer, se agregó la desaparición insustituible de este notable investigador. Por desgracia los editores juzgaron innecesario incluir los comentarios a los 61 libros (de una discreta bibliografía que abarca los años 1861 a 1955), que sin duda habrían enriquecido más la referencia puesto que en algunos casos se trata de obras poco conocidas o divulgadas. Tenemos amén de ello la sensación que también en algunos otros aspectos no se respetó el manuscrito original del autor ya que en la carta de julio de 1962 que ya citamos antes, el hablaba que hasta esa fecha tenía unos 5.000 "sumarios" de unas 600 revistas y libros. Al parecer hubo aquí razones de espacio que necesariamente primaron en el editor, y es probable que le obligaran a "mutilar" tan valioso trabajo. Empero es posible que en el mismo libro se hubiese indicado (para el lector interesado) las veces en que se omitió algo (como se lo hace en el caso de los libros, pero no en las revistas). También es probable que se hubiese querido suprimir las excesivas repeticiones. ¡Habent sua fata libelli!

Quisiéramos señalar un punto bastante útil, y es, la ordenación estrictamente alfabética y cronológica de las revistas, lo que facilita enormemente la consulta de los autores. Han contribuido, sin duda, en forma principal a ella los conocidos beethovenianos que aquí sólo enumeramos: Theodor von Frimmel (1853-1928) (110 citas); los suizos Max Unger (1883-1959) (116 citas) y Willy Hess (1906-76 ítems), limitado a ello sin duda por tratarse de un autor aún vivo, pero cuya bibliografía hasta fines de 1971, comprendía ya 282 títulos. Inmediatamente, a continuación de esta destacada

trilogía, se debería citar a Alfred Christlieb (Salomo Ludwig) Kalischer (1842-1909) con 40 menciones, y por favor no "Char-les" ya que está bien el traducir, a veces como lo hace Mac Ardle (al inglés), los artículos que ha resumido, pero ni los autores ni las revistas deberían sufrir modificaciones en bibliografías como esta que son de uso internacional. (cf. p. 91 en que se menciona con curiosas "fallas" ortográficas y abreviaturas del título, un artículo del Dr. Aloys Weisbach que escribiera éste con los profesores C. Toldt y Theodor Meynert a los que injustificadamente se omite, etc.).

Digamos finalmente, para subrayar el mérito de esta magnífica obra de referencia que en un sólo rubro, el de la patología y los médicos beethovenianos (en el que Mac Ardle no fue de ninguna manera un especialista, pues su doctorado del M. I. T. era en química), conoció unos 102 títulos de los pocos más de 200 que se menciona en la actualidad. ¡Valga esa muestra como un ejemplo de lo que significó la pérdida de tan valioso musicólogo e investigador!

Dr. Brenio Onetto Bachler.

Publicaciones recientes.

Acaba de aparecer la transcripción de la ópera latinoamericana más temprana de que se tenga noticia: *La Púrpura de la Rosa*, de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), estrenada en Lima en 1701. Torrejón nació en Villarobledo, España y se desempeñó como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima desde el 19 de julio de 1676 hasta su muerte. La transcripción y el estudio que la precede (aparecido en *Revista Musical Chilena*, xxvii/121-122, enero-junio 1973) son la obra del eminente musicólogo norteamericano, Dr. Robert Stevenson. Su *Foundations of New World Opera with a transcription of the earliest extant Amercan opera, 1701* (Lima: Ediciones "CVLTVRA", 1973), 300 páginas, representa una contribución fundamental para la musicología latinoamericana.

En nuestro próximo número de *Revista Musical Chilena* aparecerá el comentario de esta obra.

CRITICA DE DISCOS

Uno de los discos más recientes del Quinteto de Bronces de Chile (Asfona, BVS 106). El repertorio es variado y abarca una amplia gama de estilos, desde el barroco de Antonio Vivaldi, Johann Christoph Pezel, y Johann Sebastián Bach, pasando por el clasicismo de Luigi Boccherini y Ludwig van Beethoven, hasta una improvisación jazzística sobre uno de los temas más conocidos y populares de la música del film "Los Paraguas de Cherbourg", compuesta por Michel Legrand y adaptada por Pastor Gutiérrez. Se incluye también una composición de un chileno, la *Llamada a una impresión* de Erich Bulling, nacido en Quillota en 1947, quien ha residido por un cierto tiempo en los Estados Unidos, dedicado primordialmente a la música para comedias musicales y películas.

Llamada a una impresión está en un movimiento, lento, lírico y de escritura de

melodía acompañada. La armonía es moderadamente disonante y recuerda el estilo de música incidental para film. La forma es un tanto difusa, además de lenta y fragmentaria, y gravita alrededor de variaciones del material melódico que aparece al principio, las que se matizan con secciones de material diferente. Esta obra está dedicada al Quinteto, el que la estrenó en el Goethe Institut el 14 de agosto de 1973.

Es de esperar que la existencia de un conjunto de la calidad de este quinteto integrado por Miguel Buller (trompeta), Pastor Gutiérrez (trompeta), Jorge Castillo (corno), Enrique Pino (trombón), y Julio Quinteros (tuba) promueva a muchos otros compositores nacionales a enriquecer el exiguo repertorio existente para este medio.

L. M.

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1973

Nos. 121-122, Enero-Junio 1973

	Pág.		Pág.
ROBERT STEVENSON: Espectáculos Musicales en la España del siglo XVII	3	ge Arriagada dirige en París el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Americano (Entrevista)	122
LUIS MERINO: Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso	45	JUAN ORREGO-SALAS: Alfonso Montecino y las Sonatas de Beethoven	126
MAGDALENA VICUÑA: Compositor Jorge			

Nos. 123-124, Julio-Diciembre 1973

MARÍA ESTER GREBE: El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico	3	JUAN AMENÁBAR: Música usada por el Nikolais Dance Theatre. Carta al Departamento del Pequeño Derecho de Autor	83
GEORGE LIST: El Conjunto de Gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas	43	LUIS MERINO: "El Computador Virtuoso" (Discos), Nos. 123-124	86
LUIS MERINO: Fluír y refluir de la poesía de Neruda en la Música Chilena. (Homenaje a Pablo Neruda)	55	IN MEMORIAM:	
JOSÉ VICENTE ASUAR: Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay	79	LUIS MERINO: Jorge Peña Hen	87
Haciendo música con un computador	81	MAGDALENA VICUÑA: Hans Schmidt-Isserstedt	88
		Otto Klemperer	89
		Pau Casals	89
		John Cranko	91

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

AMENÁBAR, JUAN: Música usada por el Nikolais Dance Theatre. Carta al Departamento del Pequeño Derecho de Autor, Nos. 123-124	83	124	55
ASUAR, JOSÉ VICENTE: Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay, Nos. 123-124	79	Jorge Peña Hen, Nos. 123-124	87
Haciendo música con un computador, Nos. 123-124	81	"El Computador Virtuoso" (Discos), Nos. 123-124	86
GREBE, MARÍA ESTER: El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico, Nos. 123-124	3	STEVENSON, ROBERT: Espectáculos Musicales en la España del siglo XVII, Nos. 121-122	3
LIST, GEORGE: El Conjunto de Gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas, Nos. 123-124	43	ORREGO-SALAS, JUAN: Alfonso Montecino y las Sonatas de Beethoven, Nos. 121-122	126
MERINO, LUIS: Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso, Nos. 121-122	45	VICUÑA, MAGDALENA: Compositor Jorge Arriagada dirige en París el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Americano (Entrevista), Nos. 121-122	126
Fluír y refluir de la poesía de Neruda en la Música Chilena. (Homenaje a Pablo Neruda), Nos. 123-		Hans Schmidt-Isserstedt, Nos. 123-124	88
		Otto Klemperer, Nos. 123-124	89
		Pau Casals, Nos. 123-124	89
		John Cranko, Nos. 123-124	91

ARTICULOS POR MATERIA

ETNOMUSICOLOGIA

GREBE, MARÍA ESTER: El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico, Nos. 123-124	3	LIST, GEORGE: El Conjunto de Gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas, Nos. 123-124	43
---	---	---	----

ENTREVISTA

VICUÑA, MAGDALENA: Compositor Jorge Arriagada dirige en París el La-		boratorio de Música Electrónica del Centro Americano, Nos. 121-122	122
--	--	--	-----

MUSICA CON COMPUTADORES

	Pág.		Pág.
ASUAR, JOSÉ VICENTE: Haciendo música con un computador, Nos. 123-124	81	MERINO, LUIS: "El Computador Virtuoso" (Disco), Nos. 123-124 . . .	86

MUSICA ELECTRONICA

AMENÁBAR, JUAN: Música usada por el Nikolais Dance Theatre. Carta	83	al Departamento del Pequeño Derecho de Autor, Nos. 123-124 . . .	
---	----	--	--

MUSICOLOGIA

MERINO, LUIS: Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso, Nos. 121-122	45	Musicales en la España del siglo xvii, Nos. 121-122	3
STEVENSON, ROBERT: Espectáculos		MERINO, LUIS: Fluir y refluir de la poesía de Pablo Neruda en la Música Chilena, Nos. 123-124	55

MUSICA CONTEMPORANEA

ASUAR, JOSÉ VICENTE: Cursos Latino-americanos de Música Contemporánea en Uruguay, Nos. 123-124 . . .	79		
--	----	--	--

INTERPRETES

ORREGO-SALAS, JUAN: Alfonso Montecino y las Sonatas de Beethoven, Nos. 121-122	126		
--	-----	--	--

IN MEMORIAM

MERINO, LUIS: Jorge Peña Hen, Nos. 123-124	87	Otto Klemperer, Nos. 123-124	89
VICUÑA, MAGDALENA: Hans Schmidt-Isserstedt, Nos. 123-124	88	Pau Casals, Nos. 123-124	89
		John Cranko, Nos. 123-124	91

INDICES DE LA CRONICA

Vol. xxvii, Nos. 121-122, Enero-Junio de 1973

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

	Pág.
<i>xix Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile.</i> Información sobre los 12 conciertos de la Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica de Chile. Opera en el Teatro Municipal; Ballet Municipal y actuaciones del "Nikolais Dance Theatre"	114
<i>Instituto de Música de la Universidad Católica.</i> Primera Temporada Internacional de Conciertos en el Teatro Oriente en 1972, y Temporada Internacional de Conciertos 1973, información general sobre estos conciertos	115
<i>Instituto Chileno-Alemán de Cultura Goethe Institut.</i> Contribución del Goethe Institut a la Temporada Internacional de Conciertos 1973 en el Teatro Oriente y con la Orquesta Filarmónica en el Teatro Municipal. Nómina de los conjuntos y artistas nacionales que actuaron en el Instituto Chileno-Alemán. Repetición en Santiago de las "Semanas Musicales de Frutillar". Actuaciones del "Estudio	

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
de Nueva Música". Recital de Lionel Saavedra y del Dúo Mantel-Frieser; Conmemoración del 140 aniversario del natalicio de Johannes Brahms; Ciclo de óperas filmadas		119
<i>Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile.</i> Breve reseña sobre la asociación, gestiones para obtener la Capilla del Liceo Alemán para convertirla en sala de conciertos y programación de 1973		121
<i>Noticias.</i> Concierto de obras de Juan Orrego-Salas en el Chicago Musical College of Roosevelt University; Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en gira Latinoamericana; 70 años de Claudio Arrau; Eduardo Moubarak dirigió en Cuba; Creación de dos escuelas de danza para niños; condecoración de Alemania Federal para Ernst Uthoff; desaparecen dos grandes directores: Paul Kletzki y Jascha Horenstein; Concierto "Ars Viva" de los estudios de Radio Südwestfunk de Stuttgart en el que se estrenó <i>Cinco Anécdotas</i> , de Alfonso Letelier y <i>Scannings Variations</i> , de Gustavo Becerra; incorporación de Samuel Claro a la Academia Chilena de la Historia del Instituto de Chile; Recital de Iván Miró y Ionel Marcel en Rumania y Apertura de la Sección chilena en la Biblioteca y Archivo de la Opera de París		124

Vol. xxvii, Nos. 123-124, Julio-Diciembre de 1973

<i>xxx Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile.</i> Síntesis de los 16 conciertos de la trigésima segunda temporada de la Sinfónica de Chile		65
<i>"Carmina Burana" en homenaje a Ernst Uthoff.</i> Celebración del vigésimo aniversario del estreno de "Carmina Burana"		66
<i>Música y Ballet en el Teatro Municipal.</i> Últimos conciertos de la xix Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal. Dos actuaciones del "London Contemporary Dance Theatre". Concierto de Horacio Azcárate. Funciones del Ballet Municipal. Actuaciones del Coro de Madrigalistas de Klagenfurt y Coro de Niños de Hannover. Recital de Roberto Bravo. Concierto de Joaquín Achúcarro		67
<i>Instituto de Música de la Universidad Católica.</i> Detalle de los conciertos de Jazz y de los de la Temporada Internacional de Conciertos 1973		69
<i>Instituto Chileno-Alemán de Cultura.</i> "Taller de Música". Dúo Mantel-Frieser. Panorama de canciones de Brahms escritas entre 1862 y 1889. Concierto de Helmuth Obrist y Alfonso Bögeholz. "Estudio de Nueva Música". Recital de Edison Quintana y de Josefina San Martín y Elvira Savi. "Juegos de música y escena". Concierto del Coro de la Universidad Técnica. Recital de Mina Dresser y Federico Heinlein. Recital de la pianista peruana Alicia Arce. "Le Marteau sans Maitre", de Boulez, ensayo-concierto. Concierto del Conjunto Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso. Recital de Pauline Jenkin, Manuel Díaz y Jaime Escobedo. Concierto del Quinteto de Bronces Chile. El piano en la Nueva Música		74
<i>Biblioteca Nacional.</i> Conmemoración del Bicentenario de Quantz. Conciertos en conmemoración de los 160 años de la Biblioteca Nacional		77
<i>Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile.</i> Capilla del Liceo Alemán pasa a llamarse Sala Juan Sebastián Bach, concierto en el templo. Coro del Departamento de Música de la Facultad canta en la Iglesia de las Agustinas. Homenaje a Francia en la Iglesia Evangélica Luterana. Recital de Carmen Rojas en Valdivia. Recital de órgano de Helmut Arias y Carmen Rojas		77
<i>Tercer Curso Latinoamericano.</i> Información sobre el Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea en Uruguay entre el 3 y 17 de enero de 1974		80
<i>Obras de Juan Amenábar en la Semana de Música Electrónica organizada por el Grupo "Alea" de Madrid.</i> Programas de todas las obras presentadas		85