

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 brasileñas, 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 periodo que abarca desde el siglo xv al xix, y su trasplante 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 brasileros¹⁴. 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 Sociología¹⁵.

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 Pecuário, Sudán Oriental y Sudán Occidental¹⁷. Según Ramos (1935: 35; 1940) esos grupos se clasifican en tres ramas principales: Sudaneses (Gegé, 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 África.

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; Netl (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 (Sudaneses, 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 brasilera. 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 jesuitas 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 brasileras, 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. Leite (1937) ²³ parece ser el único que estudia las músicas de las tribus brasileras 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 brasilera, 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 brasilera sobre Antropología General. La mayoría, casi, de los estudios etnográficos indígenas brasileros 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 brasilera 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 brasileras: *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 tiempo²⁸.

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 temerario²⁹.

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 brasileras 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 brasileros, son las más desconocidas del planeta.

La organización de las áreas musicales exige, como *mínimum*, 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 Mcquown²³, 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)²⁴.

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

²³ Respectivamente: Galvão (1959), Loukotka (1939), Mcquown (1961), según el uso que les ha dado Malcher (1962).

²⁴ 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 brasileira 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 musicales⁸⁷. 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,

⁸⁷ 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* brasileños y los hispanoamericanos. Además es importante considerar la inmigración del noreste y más recientemente, la desde otras regiones brasileñas.

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 ponha a-zer

fi - ta, Não fa - ça fi ta que fi - ta meub 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, m: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 margen 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 *cuica*), y los aerófonos (como el *pife*). 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 *abóio* 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. (B) Ve - nha, ve - nha, Jo - su - é, que le - va -
 rei - tô - das di la - do. Jo - su - é ih! o - fe - re - ci Eim tro -
 ca - da si co - nhe - ciu ho meim que canta impresta.

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 6 ⁵⁴

CT 5 2 8 2 10 10 14 5 CT

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 *Abóio*: Alvarenga (1960:226-7) y Araújo (1967, II: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 *de 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 *Cóco* 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"

J = 76 ca.

Be-la nau Ca-ta - ri - ne - ta, ne-la vos ve nho fa - lar;
se - te a nos e um dia, 6 - 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).

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

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

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

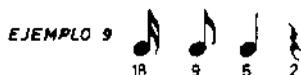
cuya acción dramática es una contienda de origen religioso entre marineros cristianos, católicos y moros⁶¹.

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 intervalos 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 estudiado⁶².

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

⁶² Las *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

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-enredo*, forma poético-musical de gran importancia en la *Escola de Samba*.

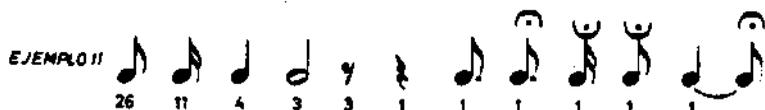
Andrade (1965:145-231) tiene un importante estudio sobre la *Samba* rural en São Paulo; Ianni (1966:219-48) hace en su obra un esfuerzo por interpretar sociológicamente el fenómeno de la *Samba* y su proceso de alteración en Itu y São Paulo, y Alvarenga (1960:130-9) suministra buen material.

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 tomado extraordinariamente jocosos.

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-tegutiveumsa-nho, segu contar - to-mo va(ia)

Ai, as-sen-teide arre-ti-rá - Dis-pi-di da pa-ren-tal(da)

Ai, as-sen-teide ir pros a arnum a-ro-pie-no de pa(ia)

Eu em-bar-quei no Ma-to Gros-so fui sa-i 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 inferior

voz superior

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*.

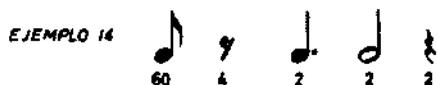
al transformar la interválica horizontal en vertical, tendríamos: ⁶⁵

EJEMPLO 13



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:



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 *Ubá* 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-viola*, 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 Mi₁ sobre el Do₃, etc.

⁶⁶ El *Ubá* 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 tofui la-vã, quan-
do eu an-do pro ca-mi-nho Vou com is-so na lem-bran-ça. Nun-
ca vi coi-sas 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:

EJEMPLO 15

CT CT voz superior

voz inferior

4 7 6 13 10 18 13 15 5 3

y la vertical, es la que sigue:

EJEMPLO 16

NT

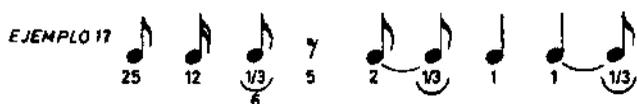
CT

4 7 6 13 10 18 13 15 5 3

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. *Área 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 7^o

VIVO

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

De Aparados da Serra, Estado de Rio 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 disemina 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 71

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-doa Lu-a ma-ges-to-sa Bri-lhan-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.

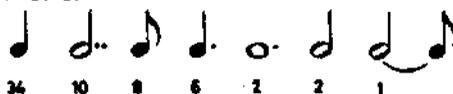
El *Ejemplo "I"* es una *Modinha* de São Paulo, recogida y transcrita por Andrade. Considerándose el La bemol igual a Sol sostenido, esta es su escala:

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. *p*

Não não não não não não, ne -
nem não cho - ra não, ne - nem é bo - ai -
tu - nho da ma - mae 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 7 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 intervallos 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 6 5 2 1

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

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 14



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 ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), dos y cuatro ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), y tres y cuatro ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) son bastante frecuentes. El sincopado es también una tendencia muy común ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), 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 ⁷⁶

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-

⁷⁶ 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 étnicamente 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 m).

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 travesa; 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)^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 publicado⁸³.

3. *Area Guaporé* (con respecto a Nambikuara): Según Malcher (1962: 83-4) el grupo Nambikuara está integrado por los siguientes sub-grupos: 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"

GUAPORÉ (NAMBIKUARA)

Hai que-ta-zá que-ta-zá que-ta-zá que-ta-zá

Hai que-ta-zá que-ta-zá que-ta-zá que-ta-zá ah

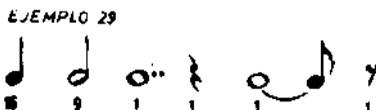
Recogido por Roquette-Pinto alrededor de 1912. Transcrito por Astolfo Tavares. En Roquette-Pinto (1935:330).

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 m: anexo musical N° 5) a principios del siglo XIX.

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

LARGHETTO

Hombres

Mujeres

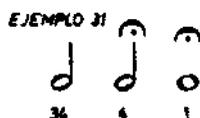
Recogido y transcrito por Spix y Martius a principios del siglo XIX. En Spix y Martius (n/d, m:347).

Los Mura-Pirahã, del tronco lingüístico Mura, como nos dice Malcher (1962:99), actualmente viven en el sur del Estado del Amazonas, sobre el margen 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:



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 topológicamente 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 *jacut-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 vinculable, 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

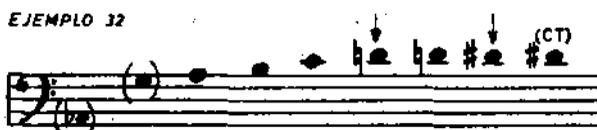
mf ritajar p pp

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:



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:



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:



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 34

J. = 88 ca.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system begins with a tempo marking 'J. = 88 ca.'. The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody is primarily horizontal, with some ascending and descending intervals. There are several slurs and accents throughout the piece. The second system continues the melody and includes some vocal-like markings such as '(ha?)' and 'A'.

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

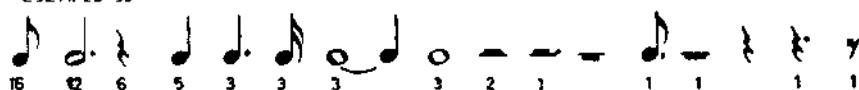
Su escala es la siguiente:

EJEMPLO 35

The diagram shows a scale on a single staff. The notes are: C# (labeled 'CT voz superior'), D (labeled '26'), E (labeled '10'), and F# (labeled '14'). Below the staff, there are labels for 'voz inferior' and 'media' with arrows pointing to the notes. The note D (26) is the most prominent, and F# (14) is the tonal center.

Aquí el Do (26) es la nota numéricamente predominante y el Fa (14) el centro tonal de la pieza. Los intervalos 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.

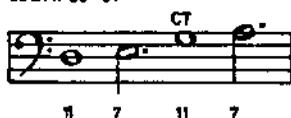
PARAGUAY (KADIWEU)

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 (1962:55).

Su escala es:

EJEMPLO 39

voz superior

voz interior

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)]'

p

a/2

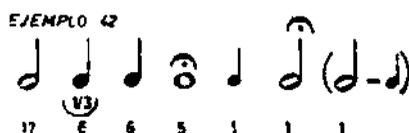
S(a)

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 intervalos 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:

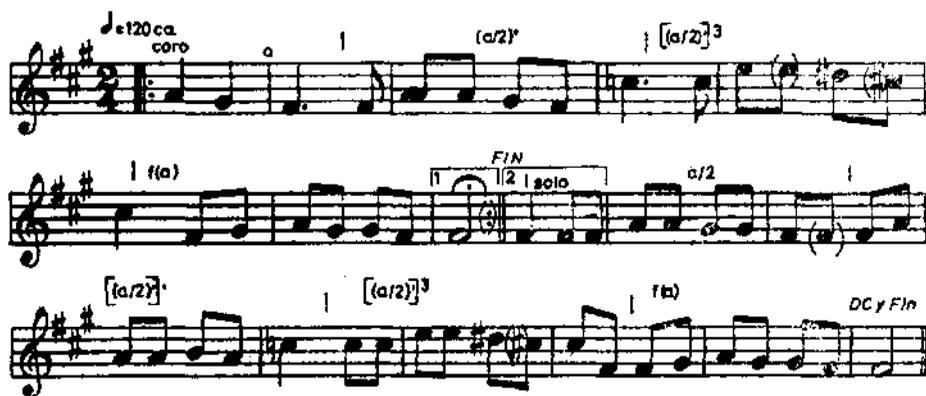


El ritmo que adopta es el isométrico, de cuatro tiempos, y la forma es: [+a], s(a), a, [s(a)]', i, + [s(a)]', a/2, [-S(a)], a; en la que [+] representa un pequeño aumento en la sección primitiva; [s] significa tener el mismo, pero adoptado al movimiento por grado conjunto; a/2 quiere decir reducción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



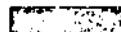
2. AREA DA CANTORIA



3. AREA DO CÔCO

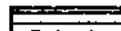


4. AREA DOS AUTOS



(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)

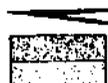


MAPA II

ÁREAS CULTURALES SEGUN LAS TECNICAS ACTUALES

AREA PESQUERA

- Región de "Jangada"
- Región de "Ubatuba"



AREA AGRICOLA

- Región azucarera
- Región del café
- Nuevas regiones agrícolas



AREA MINERA

- Región minera
- Región de "Garimpeiros"



AREA CANADERA

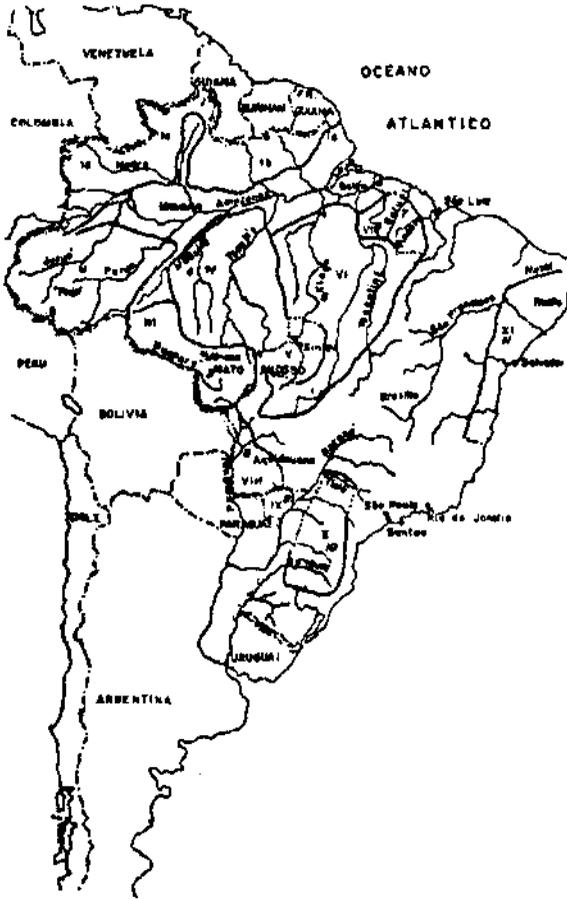
- Región de "Campeões"
- Región de "Vaqueiros"
- Región de "Buladeiros"



AREA AMAZONICA



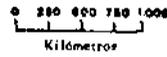
Mapa de Araújo (1967, 1:16)



MAPA III

AREAS CULTURALES DEL BRASIL

- | | |
|----------------------|--------------------|
| I Norte Amazónico | - 1 Tautipang |
| II Jurué - Parua | |
| III Gurupé | - 3 Nambikwara |
| IV Tapajós - Mucira | - 4 Mura - Pirahá |
| V Aliko - Xingu | - 5 Kamajuro |
| VI Tocantins - Xingu | - 6 Goetira |
| VII Pindaré - Gurupi | - 7 Urubu - Kaporé |
| VIII Pangaui | - 8 Kadzwa |
| IX Papaná | - 9 Kaiwa |
| X Tivé - Urugui | - 10 Kalangá |
| XI Nordeste | - 11 Kirici |



Mapa de Ribeiro (1970: 454)

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª edição, corrigida y aumentada. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia. 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 Sobre 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, Comissão 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 Bahia, 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. Rio 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*. Rio de Janeiro, Rodrigues & Cia. 1938.
- Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. Coleção BI Bibliografia, ix. 1952.
- 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. 1956.
- "Música Popular", en Cascudo (1969:238-43).
- Cortesão, Jaime. *O que o Povo Canta em Portugal*. Rio 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*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio. (2 volúmenes). 1960.
- Casa Grande e Senzala*. 10ª edición. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio. 1961.
- Gallet, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs. 1934.
- Gallo, 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.
- Herskovits, 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*. Rio 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*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. 1956.
- Izkovitz, 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*. Rio 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 Religión 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 Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro, Editora Alba. Citado por Souza (1966:44), s. f.
- Roquette Pinto, E. *Rondônia*, 3ª edición. São Paulo, Editora Nacional. Brasiliana, 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, Cabócos 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.