

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE LA
MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto “a capella” compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación

Maestrando: Prof. Cristina Yolanda Gallo

Director: Mgter. Diego Bosquet

Codirector: Prof. Néstor Andrenacci

Nómina de Abreviaturas:

A.....	armonía
AB.....	Altos y Bajos
APC.....	Ângela Pinto Coelho
AT.....	Altos y Tenores
ATB.....	Altos, Tenores y Bajos
Aum.....	aumentada
BF.....	Bruno Fonseca
BH.....	Belo Horizonte
CAPF.....	Carlos Alberto Pinto Fonseca
C.....	crecimiento
Contr.....	Contralto/s
Dism.....	disminuída
E.....	entrevistadora
M.....	motivo
MS.....	Mauro de Chantal Santos
Nº.....	número
PM.....	Perfecto Mayor (referido a estructura de acordes tríadas)
Pm.....	Perfecto menor (referido a estructura de acordes tríadas)
S.....	Soprano/s
SA.....	Sopranos y Altos
SATB.....	Sopranos, Altos, Tenores y Bajos
SB.....	Sopranos y Bajos
SM.....	Suzana Meinberg
Sopr.....	Soprano/s
ST.....	Sopranos y Tenores
Text.....	Textura
WSC.....	Willsterman Sotani Coelho

Introducción

El presente trabajo de tesis está referido al estudio y la interpretación de un conjunto de obras corales del compositor brasileño Carlos Alberto Pinto Fonseca, quien desarrolló su faceta creativa, principalmente enmarcada dentro de la música coral, entre la década de 1960 y principios del siglo XXI. Dentro del espectro de la composición de obras corales en Latinoamérica, Pinto Fonseca realizó un importante aporte a la expresión musical a través de obras para coro mixto *a capella*, en composiciones de gran porte y considerables dificultades técnicas. El empleo de elementos de las culturas afro-brasileñas es uno de sus rasgos más sobresalientes.

Como primer objetivo de esta tesis, se propone la promoción y difusión de obras del repertorio coral latinoamericano del siglo XX, ya que compositores como Carlos Alberto Pinto Fonseca son escasamente emprendidos por el medio coral de nuestro país, y también son pocos los estudios realizados sobre ellos; por consiguiente, se pretende generar, a partir de este estudio, una propuesta interpretativa.

De manera más puntual, se busca valorizar y difundir la música de Carlos Alberto Pinto Fonseca, ya que, a excepción de una o dos de las obras seleccionadas para esta tesis, las restantes composiciones han sido escasamente interpretadas en Brasil y en el mundo. Sólo dos de ellas han sido editadas, y las demás son manuscritos que formaron parte del repertorio del Coral Ars Nova, bajo la batuta del propio compositor.

Un tercer objetivo es el de presentar una metodología de estudio e interpretación de un grupo de obras, que responda a las necesidades expresivas planteadas por el compositor.

Se esgrime como hipótesis que el uso de elementos del umbanda y del candomblé en la obra coral de Carlos Alberto Pinto Fonseca responde a una elección estética que se expresa en estrategias compositivas. Para una interpretación de estas obras acorde con la propuesta estética del compositor, es necesario conocer aquellos elementos utilizados en las creaciones y sus proveniencias culturales, en aras de poner en práctica elementos interpretativos y performativos pertinentes.

En este estudio se plantean, en un primer lugar, la presentación del compositor y su obra, también de las características fundamentales de las religiones brasileñas a las que Pinto Fonseca aludió en este grupo de composiciones, la delimitación del *corpus* a estudiar y el análisis de las composiciones. Luego de ello, se inferirán qué elementos del candomblé y de la umbanda tomó el compositor para estas obras, y cuáles fueron las decisiones estéticas del compositor al incluirlos para así, finalmente, proponer un aporte a la interpretación que se ajuste a la intención por él planteada.

Esta tesis se ha organizado en cinco capítulos: en el primero de ellos se trabaja sobre los principales datos biográficos y la obra musical del compositor, todo esto visto desde la revisión de fuentes bibliográficas que lo mencionan, trabajos académicos efectuados en universidades, y entrevistas realizadas a tal fin. En el segundo capítulo se plantean las generalidades de las religiones candomblé y umbanda, sus principales rituales y la música que utilizan, y también las relaciones entre la música y los rituales religiosos. El tercer capítulo está abocado al análisis de los textos, la música y las relaciones entre ambos en el grupo de composiciones elegidas. El cuarto capítulo se referirá a los elementos de las religiones afro-brasileñas que se han encontrado en las obras. Por último, en el quinto capítulo se efectúa una propuesta interpretativa para las obras en diversos parámetros musicales, y para la *performance* del concierto de tesis, consideradas las doce obras en conjunto.

Programa del Concierto- Evaluación

Primera Parte:

Ponto de Oxalá (4' 40'')
Cântico para Iemanjá (2' 35'')
Ponto de São Jorge Ogum guerreiro (3' 40'')
Jubiabá (4')
Preto velho III- Pai João (1' 40'')
Ponto de Oxun – Iemanjá (4' 50'')
Xirê ogum (3' 20'')

Segunda Parte:

Inhãçã (3' 50'')
Oxóssi beira –mar (7')
Estrela d'alva (3' 45'')
Cobra-corá (2' 35'')
Ponto Máximo de Xangô (4' 40'')

Intérpretes:

Coral Mediterráneo – Directora Cristina Gallo

Integrantes:

Sopranos: Laura Alberti - Marianela Bordese - Marta Conti - Julieta Ocampo

Mezzo-sopranos: Manuela Reyes - Juliana Mosoni

Contraltos: Paula Arce - Daniela Benvenuto - Bárbara López

Tenores: Nicolás Benedetto - Lucio García - Marcelo Suárez – Gustavo Espada –

Rodrigo Varillas

Barítonos: Julián Zurbriggen - Federico Finocchiaro

Bajos: Matías Luna Broggi - David Luna

I. Carlos Alberto Pinto Fonseca

El presente capítulo está dedicado a la obra musical de Carlos Alberto Pinto Fonseca, acompañada de datos biográficos que aportan al entendimiento del contexto cultural de este compositor. Para esto, en primer término, se presentan las principales fuentes relevantes con respecto a la música del siglo XX en las que se ha buscado información referida al compositor, incluidas las dedicadas específicamente a músicos latinoamericanos, diccionarios enciclopédicos de música en general, textos sobre historia de la música brasileña del siglo XX y demás, a fines de determinar el grado de reconocimiento, en esos textos, hacia el compositor CAPF. Luego se mencionan los trabajos específicos sobre Pinto Fonseca en formato de tesis para la finalización de carreras de grado y posgrado en diversas universidades.

Una serie de entrevistas realizadas por la autora, como así también por otras personas, se expresan en términos de fuentes primarias, las cuales son abordadas a partir de la recolección de los datos más significativos que éstas brindan, tanto para este capítulo como para la tesis en general.

A continuación se exponen los principales hechos en la vida de Pinto Fonseca, haciendo énfasis en los estudios musicales por él realizados. Luego, se presenta la obra del compositor de manera sintética, se especifican los referentes que éste toma para la composición de las obras corales en general, y puntualmente para las relacionadas con la cultura afro-brasileña. También se mencionan otras actividades artísticas en las que se desempeñó CAPF y, ya después de su fallecimiento, los inicios del Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Finalmente, se explica la delimitación y conformación del *corpus* de obras a estudiar en la presente tesis.

I. 1 El compositor en las fuentes de consulta

Con respecto a la vacancia sobre la mención y estudio de la obra musical de Carlos Alberto Pinto Fonseca en las más importantes fuentes de consulta rápida, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Gerard Béhague - autor del artículo dedicado a la música de Brasil - presenta en la categoría *Art music* a quienes conformaron el Grupo de Compositores de Bahía, fundado en 1966, y que

fuera liderado por el entonces docente y compositor Ernst Widmer y nueve de sus discípulos. Finaliza esta sección del artículo nombrando compositores que tuvieron actividad creativa destacada en las décadas de 1970 y 1980, no figurando en esta selección de Béhague el compositor aquí estudiado (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 1980: 240-241)¹

Las mayores figuras que emergieron en los '70 y hasta los '80 incluyeron a Marlos Nobre, Jorge Antunes, Almeida Prado, Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian, Jocy de Oliveira, Raul do Valle, Ronaldo Miranda y Vasconcellos Corrêa. Durante el período 1975-77, la Bienal de Música Brasileña Contemporánea, organizada en Rio básicamente por Edino Krieger, representó a los compositores brasileños más promisorios, mientras la Sociedad Brasileña de Música Contemporánea, especialmente durante la estancia del pianista Belkiss Carneiro de Mendonça, influyó en la creación en un sentido de comunidad. Durante los '80 los estudios de composición electroacústica se establecieron en las universidades más importantes de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília y Bahia. En la década de 1990 los compositores brasileños más prometedores incluyeron a Paulo Costa Lima, Agnaldo Ribeiro, Luis Carlos Csekö, Marisa Rezende, Tim Rescala, Flo Menezes, Cirlei de Hollanda, Rodolfo Coelho de Souza, José Augusto Mannis, Vânia Dantas Leite, Rodrigo Cicchelli Velloso y Roberto Victorio.²

Una fuente imprescindible de referencia en el estudio de la música latinoamericana es el libro de Gerard Béhague *La música en América Latina: (una introducción)* (Béhague: 1983), que proporciona importante información acerca de la música compuesta en el continente y que es presentada de manera general y luego discriminada por países. Con respecto a la música de Brasil compuesta a partir de 1950, Béhague centra su estudio en torno a los principales centros de música de vanguardia y los importantes grupos de compositores que allí se gestaron, como el Grupo Música Nova en Santos y São Paulo, el Grupo Musical Renovador en Rio de Janeiro, y principalmente el Grupo de Compositores de Bahía

¹ Todas las traducciones de esta tesis han sido realizadas por la autora de la misma.

² *The major figures who emerged in the 1970s and 80s included Marlos Nobre, Jorge Antunes, Almeida Prado, Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian, Jocy de Oliveira, Raul do Valle, Ronaldo Miranda and Vasconcellos Corrêa. During the period 1975–77, the Bienal de Música Brasileira Contemporânea, organized in Rio mainly by Edino Krieger, represented a much-needed encouragement for Brazilian composers, while the Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, especially during the tenure of the pianist Belkiss Carneiro de Mendonça, was influential in creating a sense of community. By the 1980s studios for electro-acoustic composition had been established in major universities in São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília and Bahia. In the 1990s the most promising Brazilian composers included Paulo Costa Lima, Agnaldo Ribeiro, Luis Carlos Csekö, Marisa Rezende, Tim Rescala, Flo Menezes, Cirlei de Hollanda, Rodolfo Coelho de Souza, José Augusto Mannis, Vânia Dantas Leite, Rodrigo Cicchelli Velloso and Roberto Victorio.*

en Salvador. Luego dedica párrafos a los compositores que conformaron estos grupos activa y sostenidamente por residir o instalarse en las mencionadas ciudades, además de destacar a la actividad concretada a partir de instituciones de educación superior, como las Universidades de São Paulo, Brasília y Bahía. Los compositores contemporáneos a Pinto Fonseca destacados por Béhague son: los cariocas Edino Krieger (n. 1928) y Marlos Nobre (n. 1939), en São Paulo Gilberto Mendes (n. 1922), Rogério Duprat (1932 - 2006), Willy Corrêa de Oliveira (n. 1938), José Antonio de Almeida Prado (1943 – 2010), Raúl do Valle (n. 1936), en Brasília Jorge Antunes (n. 1942) y Fernando Cerqueira (n. 1941), en Bahía Ernst Widmer (n. 1927), Milton Gomes (1916 – 1974), Walter Smetak (1913 – 1984), y como jóvenes miembros del Grupo de Compositores de Bahia, menciona al argentino radicado en Brasil Rufo Herrera (n. 1935), Lindembergue Cardoso (1939 – 1989) y Jamarly Oliveira (n. 1944). Todos ellos han cultivado variadas y múltiples tendencias de la música contemporánea, y han sido pioneros en Brasil de estéticas como el teatro musical, la música aleatoria, la música experimental.

Respecto de la historia de la música brasileña del siglo XX, Vasco Mariz en su *História da Música do Brasil* (Mariz: 1981) explica en el último capítulo, dedicado a compositores nacidos entre 1922 y 1945, que si bien muchos jóvenes compositores brasileños vienen destacándose en diversas regiones de Brasil, y en este sentido destaca que esa generación puede ostentar tal vez una centena de compositores, “obviamente ellos están lejos de ser incorporados a la historia de la música brasileña” (Mariz:1981: 302)³. Y luego brinda datos biográficos, destaca obras y realiza una descripción de algunas de ellas, sus estrenos y premiaciones, sobre Jorge Antunes, Guilherme Bauer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Sergio de Vasconcellos Corrêa, Aylton Escobar, Mário Ficarelli, Gilberto Mendes, Jamarly Oliveira, Willi Correia de Oliveira, Ricardo Cacuchian y Raul do Valle.

En el libro *Música Contemporânea Brasileira* (Neves 1981), se hace mención a los cursos que brindó Köllreuter en Bahia desde 1954, y los nombres que aparecen como destacados en la composición de obras son prácticamente los mismos que figuran en los textos antes mencionados.

En agosto del año 2010 se realiza una visita al Consulado de Brasil en

³...obviamente eles estão longe de ser incorporados à história da música brasileira.

Córdoba. Allí fue autorizado el retiro de material para copias, ya que se habían agotado los ejemplares que distribuyeron de manera gratuita, del N° 12 de la publicación gráfica “Textos do Brasil”, denominado *Música Erudita Brasileira*, y publicada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil en el año 2006. La revista, cuya selección de contenidos fue realizada por el investigador Rodrigo Bernardes, presenta artículos escritos por destacados músicos brasileños, tales como Ernani Aguiar y Fábio Zanon. En la misma, hay tratamiento de temáticas respecto de la composición en Brasil, como el estudio denominado “Produção musical erudita no Brasil a partir de 1980 – Pluralidade Estética”, de Harry Crowl, o previamente “Os eventos para divulgação de música contemporânea no Brasil” escrito por Eduardo Guimarães Alvares. En estos artículos no es mencionado el compositor Pinto Fonseca.

Acerca de la ausencia de este compositor en la bibliografía de música brasileña del siglo XX, Ângelo Fernandes señala que “ninguno de los principales libros de historia de la música brasileños aborda su trabajo como compositor.” (Fernandes: 2004: 2)⁴

I. 2. Tesis y otros estudios académicos sobre distintos aspectos de CAPF

Al momento de la realización de este trabajo, se han encontrado cuatro tesis, tres de ellas presentadas en la Escola de Música de la Universidade Federal de Minas Gerais para la obtención de títulos de maestría. La mencionada institución tiene sede en Belo Horizonte, ciudad de nacimiento y muerte de CAPF. Otra tesis fue presentada en el Instituto de Artes en la Universidade Estadual de Campinas para la obtención de título de posgrado en el “Mestrado em Música”. Los trabajos realizados son aquí presentados a través del siguiente cuadro ordenado cronológicamente por fecha de presentación, y en el que figuran los datos sobresalientes de cada una de ellas.

⁴ ...nenhum dos principais livros de história da música brasileiro aborda seu trabalho como compositor.

Título de la Tesis	Autor	Universidad	Año de presentación	Temáticas centrales
<i>Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras</i>	Mauro de Chantal Santos	Universidade Federal de Minas Gerais	2001	Datos biográficos y catálogo de obras musicales
<i>“Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos.</i>	Ângelo José Fernandes	Universidade Estadual de Campinas	2004	Análisis y aspectos interpretativos de la <i>Missa afro-brasileira</i>
<i>A escrita idiomática para coro infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca: entrevista com o Maestro e análise da obra “O passarinho dela”.</i>	Suely Lauar	Universidade Federal de Minas Gerais	2004	Lenguaje para coro infantil y análisis de la obra <i>O passarinho dela</i> .
<i>Técnicas de ensaio coral: o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca</i>	Willsterman Sottani Coelho	Universidade Federal de Minas Gerais	2009	Herramientas de la técnica de ensayo de CAPF

Previamente a su trabajo de tesis, Mauro de Chantal Santos presentó un trabajo que fue seleccionado para el I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, llevado a cabo en Belo Horizonte, del 12 al 15 de abril de 2000, y que se tituló “A presença africana na canção de câmara brasileira: considerações sobre as fontes de inspiração, o tratamento vocal e instrumental na canção *Ogun de Nagô*, para canto e piano, de Carlos Alberto Pinto Fonseca”. En el mismo, Santos delimita los elementos afro presentes en la mencionada canción. Su trabajo está contextualizado en la música de cámara, mencionándose y analizando algunos aspectos de otras obras escritas por compositores anteriores y contemporáneos de Pinto Fonseca (Santos: 2000). En este trabajo no se mencionan obras corales del compositor. El estudio fue mencionado en la entrevista concedida por Mauro de Chantal Santos y luego por él enviada a través de correo electrónico.

La *Revista Acadêmica de Música Per Musi*, en su volumen 11, correspondiente a los meses de enero a junio de 2005, publicó el artículo de Ângelo

Fernandes denominado “De Batuque e Acalanto: uma análise da *Missã Afro-Brasileira* de Carlos Alberto Pinto Fonseca”. En el mismo Fernandes presenta la obra cumbre de Pinto Fonseca, apuntando los factores que influyeron a CAPF en el proceso compositivo, y luego destacando los aspectos más importantes del análisis musical en cuanto a estructura de la obra y algunas sugerencias para su *performance* (Fernandes: 2004).

I. 3. Entrevistas

I. 3.1. Informantes clave y acceso a teléfonos y correos electrónicos

En julio del año 2006, en la ciudad de La Plata, se me presenta la oportunidad de compartir la participación en un concurso de coros, junto al director del grupo “Boca que usa”, Roberto Fabri, de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Se entabla con este director una relación de colegas, y luego de aquel concurso es mantenida una ocasional comunicación electrónica. Al manifestar mi interés por la realización de un trabajo de tesis sobre la obra afro-brasileña de Carlos Alberto Pinto Fonseca, él se ofrece a conseguir y brindarme direcciones electrónicas y teléfonos que pudieran resultar de utilidad, convirtiéndose en el primer informante clave para esta área del trabajo. Así, en 2008 se obtiene el número de teléfono particular de Ângela Pinto Coelho, quien fuera esposa del compositor durante muchos años, y compañera musical entre la década del '60 y el fallecimiento del compositor. Se efectuó la conversación telefónica con ella en febrero de 2009, y en la misma, APC me aconseja mantener el contacto por correo electrónico con su hijo Bruno Fonseca, quien se desempeñaba como director del Instituto CAPF que estaban llevando adelante en ese tiempo, y a través de él brindar la colaboración necesaria.

Posteriormente a esta comunicación telefónica, fueron encontrados en Internet trabajos de tesis referidos a la obra del compositor y direcciones electrónicas de sus autores, datos que figuraban en las páginas de las universidades en las que estos se desempeñaban como docentes o integrantes de equipos de investigación. Así se inició un intercambio de correos con Mauro de Chantal Santos

y con Willsterman Sottani Coelho, quienes ofrecieron colaboración en tanto sus aportes fueran considerados pertinentes.

Otro informante clave es el director de coros y organizador de festivales internacionales de coro en Belo Horizonte, Lindomar Gomes, con quien se mantuvo contacto desde 2005 por medio de correo electrónico; él brindó y/o corroboró direcciones electrónicas y otros datos relevantes como las actividades culturales en Belo Horizonte referidas a la acción del Instituto CAPF, y me instó a participar como directora argentina invitada en el Festival de coros de Belo Horizonte en homenaje a Héitor Villa-Lobos en septiembre de 2009.

Para la concreción del viaje y la realización de las entrevistas, se establece contacto a través de correo electrónico con el director del instituto que lleva el nombre del compositor, segundo hijo del mismo, llamado Bruno Fonseca, y luego de un intercambio de correos y conversaciones telefónicas, se fija como fecha de llegada a Belo Horizonte el día 21 de septiembre de 2009, con fecha de retorno a Argentina el 26 de septiembre, quedando además establecido como posible día para realizar el encuentro con Ângela Pinto Coelho, principal entrevistada, el día 23 de septiembre. Asimismo, Bruno Fonseca se compromete a procurar a otras personas que pudieran ser entrevistadas, siempre que aportaran datos pertinentes a este estudio.

Es imprescindible destacar que el principal motivo de la realización del viaje es que aún era necesario delimitar de manera exacta y fundamentada el *corpus* de obras a estudiar en esta tesis ya que, al no tener en posesión copia de todas las obras para coro mixto *a capella* de CAPF, no era posible identificar a todas aquellas que guardarán relación con la cultura afro-brasileña, ni estudiarlas para su análisis e interpretación. Las diferencias geográficas y culturales con el medio del compositor, sumado a la escasa cantidad de obras ya editadas, tornaron necesario un acercamiento a la familia del compositor, que brindara las partituras faltantes y aportara en cuanto a diversos aspectos relacionados con las obras afro-brasileñas por él compuestas. El contacto personal con quienes tenían posesión de algunos de estos materiales, así como con quienes hubieran participado en diversos momentos y facetas de la vida artística de CAPF, se tornaba fundamental para la elaboración de este trabajo.

I. 3. 2. Tipo de entrevistas y cuestionario

Considerada la amplitud de temáticas que era necesario abarcar y la diversidad de relaciones que guardaban los posibles entrevistados, ya que al llegar a Belo Horizonte se desconocía si habría otros, además de Ângela Pinto Coelho, Bruno Fonseca y Mauro de Chantal Santos, se confecciona una serie de preguntas que integrarían entonces, entrevistas de tipo semi-estructurado.

En cuanto a las preguntas, éstas integran un cuestionario base, común a todos los entrevistados, con una pequeña fundamentación para cada una, preguntas siempre de carácter abierto, de modo de admitir respuestas amplias. El modelo de entrevista se presenta a continuación en un cuadro.

	Preguntas	Justificación
1	¿Cuál fue su relación con CAPF? ¿Cuándo y cómo lo conoció?	Determinar el grado de relevancia y de la información brindada.
2	¿Qué conoce sobre la formación de CAPF en el aspecto compositivo? ¿Qué maestros fueron sus referentes?	Conocer mayor información que la proporcionada por los trabajos de Tesis sobre el período de estudio y permanencia en Bahía.
3	¿Pueden vislumbrarse etapas en su composición, o diferentes temáticas que abordó? ¿Cuáles son?	Profundizar en el aspecto compositivo y estético de su obra.
4	¿Cómo era su relación con la religión? ¿Profesaba alguna?	Conocer el acercamiento del compositor a la música de las diversas religiones que aborda en su obra total.
5	¿Qué relación tuvo con los elementos de la cultura afro-brasileña? ¿Y con la umbanda y el candomblé?	Conocer el grado de acercamiento del compositor a la cultura y a las religiones afro-brasileñas, a fines de determinar los fundamentos y la estética de sus obras
6	¿Qué conoce sobre los textos de las obras afro-brasileñas? ¿De dónde eran extraídos?	Obtener información y comparar con los datos en posesión.

Además de estas preguntas, fueron elaboradas otras dirigidas a cada entrevistado según el sesgo al que pudiera contribuir. Previamente al viaje, se elaboraron entonces las interrogaciones que figuran en el siguiente cuadro:

	Preguntas	Justificación	Entrevistado
1	¿Qué puede decir sobre la interpretación de las obras afro-brasileñas según CAPF?	Profundizar sobre el aspecto interpretativo de este conjunto de obras.	Ângela Pinto Coelho
2	¿Tiene en su posesión el libro <i>400 pontos cantados e riscados na umbanda e candomblé</i> ?	Obtener lo que se revelaba como la principal fuente de textos usados en las obras afro-brasileñas.	Ângela Pinto Coelho
3	¿Por qué nace y cuál es la idea de la existencia del Instituto Cultural CAPF?	Conocer la situación de su obra en cuanto a ediciones de partituras, de grabaciones, derechos.	Bruno Fonseca
4	¿Qué actividades realiza el Instituto Cultural CAPF?	Conocer la situación de su obra en cuanto a ediciones de partituras, de grabaciones, derechos.	Bruno Fonseca
5	¿Cómo confeccionó el catálogo de obras de CAPF?	Conocer la metodología de trabajo utilizada.	Mauro de Chantal Santos
5	¿A partir de qué fuentes ingresa las obras al catálogo elaborado? ¿Tiene en su posesión todas las partituras?	Interés en saber sobre la obtención y organización del material vertido en el catálogo por parte del entrevistado.	Mauro de Chantal Santos
6	¿En base a qué elementos el compositor coloca las palabras “umbanda” o “texto umbanda” a continuación del título de las obras?	Conocer sobre las fuentes de los textos, si fueron elaborados por el compositor, o son anónimos, o extraídos de algún libro.	Mauro de Chantal Santos

Por último, para la entrevista realizada a Willsterman Sottani Coelho, la cual se confirmó en los días previos, ya estando en Belo Horizonte, y teniendo en cuenta algunos datos recabados con anterioridad, las preguntas preparadas fueron las siguientes:

	Preguntas	Justificación
1	¿Cuál fue su relación con CAPF? ¿Cuándo y cómo lo conoció?	Determinar la relación entre el entrevistado y el compositor.

2	¿En qué consiste su trabajo? ¿Por qué eligió trabajar sobre Pinto Fonseca?	Conocer las relaciones que podía guardar ese trabajo con el que se está realizando aquí.
3	¿Cuál fue su experiencia desempeñándose recientemente como director del Coral Ars Nova?	Establecer las relaciones entre los aspectos interpretativos que el coro tomó de CAPF en su faceta de director y el trabajo realizado.
4	¿Dirigió o cantó obras de CAPF? ¿En qué circunstancias?	Acercarme al aspecto interpretativo de las obras compuestas por CAPF.

I. 3. 3. Entrevistas realizadas

Al llegar a Belo Horizonte, se confirman y concretan entre los días 23 y 25 de septiembre, cuatro entrevistas, las cuales serían efectuadas a Ângela Pinto Coelho, Bruno Fonseca, Mauro de Chantal Santos, y se agrega a Willsterman Sottani Coelho, quien realizara un trabajo de tesis cuya temática es bien diferenciada de la de este trabajo. Sin embargo al momento de la concreción del viaje no se conocía el contenido de dicha tesis, de modo que se propone a Sottani Coelho concertar una entrevista en la que pudieran ser explicadas las características de su trabajo. Ya presente en la casa del compositor, el 23 de septiembre, para realizar la primera de las entrevistas, a Ângela Pinto Coelho, se suma a este momento Suzana Meinberg, quien fuera amiga personal de Pinto Fonseca y cantante del Coral Ars Nova durante muchos años, quien se propone para formar parte de la entrevista, propuesta que es aceptada en vistas de la posibilidad que ofrecía esta nueva incorporación. También estaba presente en esa entrevista Bruno Fonseca, quien ingresó en varios momentos a la sala para entregar grabaciones del Coral Ars Nova y una entrevista realizada al compositor. Toda esta situación, más el ingreso de la hija menor del compositor a la sala, dificultaron la audición de la entrevista en determinados momentos a los fines de su transcripción. Por otro lado, la recepción de toda la familia al trabajo que se realizaría era óptima, de gran apertura, seriedad y disposición. La visita a Ângela Pinto Coelho tuvo finalmente una duración cercana a seis horas, ya que al finalizar la entrevista planeada oficialmente, los momentos siguientes fueron dedicados a conversaciones en las que pudieron ser grabadas y comentadas obras afro-brasileñas interpretadas por el

Coral Ars Nova, algunas de las cuales fueron grabadas en audio para este trabajo, con autorización de Ângela Pinto Coelho.

La entrevista planificada para realizar con Ângela Pinto Coelho, que sería semi-dirigida, y principalmente direccionada a la existencia de las obras para coro mixto *a capella* en su casa para el copiado de las mismas a los fines de la realización de su análisis e interpretación, se vio así un tanto modificada, y si bien todos los tópicos propuestos pudieron ser abordados, lo fueron de una manera un tanto desordenada y a medida que la entrevistada tomaba o retomaba temáticas. Esto también con la intervención, a veces alternada y a veces dialogando entre los entrevistados, de Suzana Meinberg y Bruno Fonseca.

Suzana Meinberg, además, conformó el grupo de entrevistados para la Tesis realizada por Willsterman Sottani Coelho, en calidad de integrante de coros dirigidos por Pinto Fonseca durante más de 20 años.

Las entrevistas realizadas a Mauro de Chantal Santos y Bruno Fonseca fueron realizadas el día 25 de septiembre, al igual que la entrevista realizada a Sottani Coelho.

Las transcripciones de cada entrevista conforman el Anexo 1 de esta tesis. Las mismas están escritas en el idioma original de los entrevistados, el portugués; en el caso de la realización de citas directas se traducen los fragmentos correspondientes. Algunos fragmentos de las grabaciones no han sido transcritos, cuando se trataba sobre situaciones que no guardaban relación alguna con la temática de la entrevista.

Para exponer los principales datos brindados por los entrevistados, datos que en ocasiones exceden a los materiales bibliográficos y académicos existentes, y sumados a la entrevista realizada a Pinto Fonseca meses antes de su fallecimiento y cedida por los familiares de CAPF, los datos serán llevados a un cuadro en el que se cotejará el tratamiento de las distintas temáticas por cada entrevistado, tomando en cuenta semejanzas y datos particulares.

El entrevistado Bruno Fonseca prefirió no hablar de aspectos de la vida o de la obra musical de su padre, que en su opinión habrían sido muy bien descritas por su madre y por Suzana Meinberg, sino que se manifestó muy interesado en relatar detalladamente sobre los sucesos posteriores a la muerte del compositor en función de la preservación de su legado y el camino hacia la creación del Instituto CAPF,

pasando por los conciertos homenaje y la presentación de la *Missa afro-brasileira* ejecutada en São Paulo en 2008, por primera vez con percusión afro.

Dada la significativa diferencia entre el grupo de las entrevistas realizadas a Mauro de Chantal Santos, Ângela Pinto Coelho, Suzana Meinberg y Bruno Fonseca, que conocieron en profundidad al compositor estudiado y brindan datos significativos en diversos aspectos de su vida y de su obra musical desde un aspecto vivencial, con la entrevista efectuada a Willsterman Sottani Coelho, quien no conoció al compositor ni a su obra en profundidad, sino que tomó para su estudio únicamente el aspecto de la técnica de ensayo de Pinto Fonseca, la entrevista a él realizada no es incluida en el cuadro, sino que, a continuación del mismo, se trabaja sobre los datos que ésta proporcionó.

Las entrevistas son en general extensas, contienen un alto nivel de detalle y cuidado por parte de los entrevistados, al dejar muy en claro sus pensamientos y emociones respecto de su relación con la obra de CAPF, el respeto a él y una gran admiración. Muchas de ellas (es posible corroborar esto a través de su lectura), contienen un alto grado de reiteraciones en las aseveraciones, tanto sobre hechos de la vida musical del artista en cuestión, como de sus pensamientos personales. El hecho de volcar estos datos a un cuadro sintético, es la metodología elegida para dar claridad a algunas de las respuestas brindadas por los entrevistados en tópicos clave para este estudio. Las pocas palabras escritas en cada lugar no son transcripciones, sino términos sintéticos.

Es menester aclarar que las entrevistas serán luego citadas de manera directa, cada vez que para la exposición de la temática de este trabajo así sea requerido, a los fines de dar profundidad a diferentes aspectos de la vida y, sobre todo, de la obra musical compositiva de Pinto Fonseca.

Datos que proporcionan las entrevistas

	CAPF ⁵	Ângela Pinto Coelho	Bruno Fonseca	Suzana Meinberg	Mauro de Chantal Santos
Relación con CAPF		Esposa. ⁶ Cantante de Coral Ars Nova. Asistente de dirección en Coral Ars Nova. Alumna de dirección coral <i>Partner</i> musical	Hijo Director del Instituto Cultural CAPF	Amiga Cantante del Coral Ars Nova durante 20 años. En la actualidad, vice-directora del Instituto CAPF.	Conoció a CAPF en 1992. Cantante del Coral Ars Nova entre 1995 y 2001. Continuó viéndolo hasta su muerte.
Año en que conocieron a CAPF		1962	Nació en 1979	1962	Alrededor de 1992
Momentos de la vida de CAPF que mencionan o destacan	Estudios de piano en la infancia. Estudios de escultura. La decisión de dedicar su vida a la música a partir de ver una película sobre la vida de Chopin. Estudios en Bahía y	Comienzos de la actividad como director en Brasil. Coro UEE y luego Coral Ars Nova. Incentivo a que ella se dedique a la dirección, en 1962. Grabación de su obra poco antes de morir, incluyendo la obra para canto y piano y	Recuerda momentos históricos del Coral Ars Nova: ingreso de cantantes, actuaciones, solistas que elegía, lugares donde actuaba. Estreno de la <i>Missa afro-brasileira</i> Poco antes del	Jubilación obligatoria de CAPF a los 70 años, hecho que le provocó gran amargura. Grabación de su obra. Concierto por los 40 años del Coral Ars Nova en 2002. Relata el episodio en el que encargaron a Pinto Fonseca componer la obra <i>Oração de</i>	Jubilación obligatoria de CAPF a los 70 años, destacado como algo muy malo para él. Presencia de Pinto Fonseca en su graduación de posgrado.

⁵ Entrevista realizada en casa de una amiga de la familia Pinto Fonseca, entre septiembre y octubre de 2005. No hay datos de la entrevistadora. La filmación fue cedida por Bruno Pinto Fonseca.

⁶ En ninguna entrevista fueron mencionados los datos de fecha de casamiento y separación entre CAPF y Ângela Pinto Coelho, si bien queda claro que tuvieron una relación personal muy cercana desde 1962 y hasta el fallecimiento del compositor.

<p>anécdotas de esa época. Estudios en Europa: elección de docentes que lo formarían en diferentes especialidades. Experiencia como director del coro de la sociedad “Família e Propriedade” Su llegada a finalista en el concurso para jóvenes directores de Besançon. Entrada del Coral de la UEE a la Universidad Federal de Minas Gerais. Primeros conciertos y giras por Brasil con Ars Nova. Presentaciones del Coral Ars Nova en EEUU. Experiencia en el concurso d’Arezzo y en otros concursos internacionales. Su jubilación y, posteriormente, el</p>	<p>obras para coro mixto a capella.</p>	<p>fallecimiento, y hasta esa circunstancia, residía en Brasilia.</p>	<p><i>São Francisco</i>, y sucesos posteriores a su escritura. Distintas conversaciones mantenidas en innumerables ocasiones, en las que CAPF le consultaba, o la aconsejaba, en calidad de amigos, sobre cuestiones relacionadas con el Coral Ars Nova o con otras temáticas profesionales y personales.</p>	
---	---	---	---	--

	trabajo de grabación con el Coral Ars Nova.				
Referentes e las composiciones de CAPF	Influencias de compositores impresionistas, de Ildebrando Pizzetti, de Köllreuter.	Köllreuter.	No menciona.	No menciona.	Puccini.
Características de las composiciones	Sobre la <i>Missa afro-brasileira</i> : inclusión de fragmentos de temas folklóricos y de otros géneros de la música popular brasileña. Algunas obras están más alejadas de la tonalidad. Obras sacras. Obras profanas. Arreglos de música popular. Obras para coro. Algunas experiencias con dodecafonismo. Obra con <i>clusters</i> . Composición de <i>Os sinos</i> , el coro	Temáticas relacionadas con sus intereses, como las culturas afro- brasileñas, las culturas orientales, los poetas brasileños más importantes.	No menciona.	No menciona.	Preferencia por el coro como instrumento. Lo consideraba un compositor nacionalista.

	imitando campanas y haciendo polirritmias.				
Relación de CAPF con las religiones afro-brasileñas		Ecléctico, con gran apertura para las religiones. Católico. No frecuentó <i>terreiros</i> pero conoció de cerca la cultura afro-brasileña y sus religiones. Leyó libros sobre candomblé.	No comenta sobre este tema, considerando que las mujeres entrevistadas son quienes pueden brindar datos sobre la vida del compositor.	Asiente las afirmaciones de Ângela Pinto Coelho.	Afirma que el compositor declaró no haber ido nunca a un <i>terreiro</i> de umbanda. No era adepto a esas religiones.
Motivos de la elección de la temática afro-brasileña	Gran atracción por el repertorio afro desde la lectura de libros de Jorge Amado y desde sus viajes a Bahía. Asociaciones entre un grupo vocal que escuchó, y el misterio de la umbanda y el candomblé.	Riqueza de la cultura afro. Interés por la música, por la letra, por el ritmo.	No menciona este tema	Conocía candomblé pero no umbanda.	El sonido y la fuerza del ritmo que viene de la cultura afro. Interés desde la estadía del compositor en Bahía.
Textos de las obras afro-brasileñas: procedencia y significados		Conoce el libro que usó para extraer textos: <i>400 pontos riscados e cantados na umbanda e no candomblé</i> , pero no lo encuentra en su casa. Afirma que el compositor inventaba partes de los	No menciona este tema	Afirma que el libro de candomblé que él usaba eran recopilaciones de artículos de un periódico. Hace mención a los <i>pontos</i> de umbanda <i>João Batuê</i> y <i>Caboclo Cobra-coral</i> que conforman la obra <i>Cobra corá</i> .	Libro <i>Jubiabá</i> de Jorge Amado. Libro <i>400 pontos riscados e cantados na umbanda e no candomblé</i> . Sabe que Pinto Fonseca desconocía la traducción al

		textos.			portugués de los términos africanos en <i>Ogum de Nagô</i> .
Obras para coro mixto a capella de Pinto Fonseca que mencionan	<i>Missa afro-brasileira; Cobra corá; Haec Dies; Os sinos; Cântico para Iemanjá; Jubiabá; Estrela d'alva; Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro; Ponto de Oxúm- Iemanjá; Oxóssi beira-mar; Ave Maria.</i>	<i>Missa afro-brasileira; O Rio; Ave Maria; No Gólgota; És a minha vida; Uma Ave Maria afro-brasileira; Poema da purificação; Ponto de São Jorge Ogum Guerreiro; Vou deitar no colo dela; Salmo CXXX; Salmo CXVII⁷; Ponto de Oxalá; Oxossi beira-mar; Oração da manhã; Cidadezinha qualquer; Sarán; Natal dos pequeninos; Trenzinho; Estrela d'alva; Inhaçã.⁸</i>	<i>Missa afro-brasileira; Receita de vatapá; Jubiabá.</i>	<i>Missa afro-brasileira; Hodie Christus natus; Jubiabá; Ponto Máximo de Xangô; Cobra corá.</i>	<i>Missa afro-brasileira; Jubiabá; Os sinos.</i>
Obras de Pinto Fonseca para otros orgánicos que mencionan	<i>Berceuse, A volta</i>	<i>España en el corazón; Corropio; Soneto de amor de Pablo Neruda; Meu menino dorme.</i>	<i>É a ti, flor do céu.</i>		<i>Ogum de Nagô.</i>
Arreglos de música popular	<i>Galo Garnizé; Almirante; Tira côco; Mineirinha;</i>	<i>Muié rendera; Festa do interior; Morena, morena.</i>			

7 Esta obra no figura en el catálogo realizado por Mauro de Chantal Santos, al igual que *Preto velho III (Pai João)* y *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro*

8La gran cantidad de obras mencionadas por Ángela Pinto Coelho son obras cuyos originales están en su casa y la entrevistada realiza copias para ser utilizadas en este estudio.

realizados por CAPF	<i>Vassourinhas.</i>				
Menciones de otros músicos en relación con distintas temáticas	<p>Como profesores: Sergio Magnani, Hans Schmidt-Isserstedt, Wolfgang Sawallisch, Sergiu Celibidache, Edouard Lindemberg, Aparecida Santos Luz, Fernando Coelho.</p> <p>Compañeros de estudio: Berenice Menegali, João Venicio Mancini, Clara Pierre Boreira, Marchesotti, Clara Ulloa, Isabel de Souza Viera, Hiram Amarante, Carlos Eduardo Prats, Horst Schwebel.</p> <p>Cantantes: Vânia Soares, Silvia Klein, Mauro de Chantal Santos.</p>	<p>Sérgio Magnani, profesor de CAPF. Ernani Aguiar, como alumno de CAPF.</p> <p>Djalma Corrêa, percusionista, compañero de estudios de CAPF en Bahía y a cargo de la percusión afro en la presentación de la <i>Missa afro-brasileira</i> en 2008.</p>	<p>Cantantes solistas: Silvia Klein, José Carlos Leal, Marcos Tadeu, Elinor, Luciana Monteiro.</p>	Djalma Corrêa.	<p>Los cantantes Silvia Klein, Marcos Tadeu, Suely Lauar, el profesor Rafael Grimaldi, el compositor Marlos Nobre.</p>

Sobre composiciones de CAPF		Sobre la obra <i>España en el corazón</i> : datos de su escritura y del poema.		Sobre una obra no estrenada compuesta por encargo y llamada <i>Oração de São Francisco</i> .	
Aspectos interpretativos de las obras de CAPF		Sonido coral no abierto, bien impostado, en la obra <i>Jubiabá</i> . Dificultades en la dirección de <i>O trezinho</i> .			Sobre los toques usados por el percusionista Djalma Corrêa en la versión de la <i>Missa afro-brasileira</i> .
Técnica de ensayo, tareas como director	Detalles sobre la dirección del <i>Mesías</i> de Haendel. Preparación corporal y vocal con coros amateurs.			Preparación vocal en Coral Ars Nova como una novedad para los coros de la ciudad.	Prueba de voces para el ingreso al Coral Ars Nova: en qué consistía.
Obras de otros compositores que CAPF dirigió	<i>Mesías</i> - George Haendel	Misa <i>Aeterna Christi munera</i> – Palestrina <i>Ave Maria</i> – Schubert – en versión para coro, órgano y solista.		<i>Jesu meine freude Balleti</i> de Gastoldi <i>Missa</i> de Lobo de Mesquita.	<i>Exultate Deo</i> - de Scarlatti <i>9ª Sinfonía</i> – Beethoven.
Rasgos de personalidad y carácter de CAPF que destacan.		Extremadamente bueno, humano, no se enojaba, pero se amargaba. No hablaba mal de nadie. Humilde. Desordenado.	No se enojaba nunca.	Gran artista, no académico. Desordenado, no atado a convenciones. Incentivó a coreutas que luego se dedicaron al canto de manera profesional.	Observador. Exigente. Con alto poder de concentración al componer.

Tesis sobre CAPF	Tesis de Angelo Fernandes y de Mauro Chantal. Otra en Goiânia, sin datos precisos.	Tesis de Mauro Chantal. Otra sobre la obra para piano, no menciona el nombre. Tesis de Sottani Coelho.			Tesis de: Fernandes, Lauar, Sottani Coelho, y otro de nombre Rogério.
Otros temas		Nombres de los tambores e instrumentos usados en la interpretación de la <i>Missa afro</i> . Su actividad como directora de la orquesta del Instituto CAPF. Constitución de la orquesta. Dificultades económicas para el funcionamiento sostenido de los orgánicos del Instituto CAPF.			Continuidad del Coral Ars Nova luego de la jubilación de CAPF, otros directores. Pérdida de partituras del compositor del archivo del Coral Ars Nova.
Materiales que proporcionan durante las entrevistas		Copias de partituras para coro mixto <i>a capella</i> . Audición de obras afro-brasileñas de CAPF en CD. DVD de datos con entrevista a Pinto Fonseca. Discos compactos de audio con grabaciones de la <i>Missa afro-brasileira</i> en dos versiones: dirigida por el compositor, y con percusión dirigida por Ângela Pinto Coelho	DVD de datos con entrevista a Pinto Fonseca. Discos compactos de audio con grabaciones de la <i>Missa afro-brasileira</i> en dos versiones: dirigida por el compositor, y con percusión dirigida por Ângela Pinto Coelho.		Foto del compositor dirigiendo una obra orquestal.

Materiales y/o datos que poseen y ofrecen para enviar con posterioridad a las entrevistas		Otras partituras para coro mixto <i>a capella</i> que pudieran ser encontradas. ⁹	Correo electrónico y/o teléfono de Djlama Corrêa. ¹⁰	Tesis sobre la técnica de ensayo de Pinto Fonseca.	Dirección electrónica de Suely Lauar. Trabajo sobre la obra para canto y piano de CAPF <i>Ogum de Nagô</i> .
---	--	--	---	--	--

⁹ No fueron enviadas.

¹⁰ No fueron enviados.

Acerca de la entrevista brindada por Willsterman Sottani Coelho, y a través del cuestionario básico antes presentado, es posible sintetizar las respuestas mencionado que este director de coros vio sólo una vez a CAPF, escuchó al Coral Ars Viva sólo en grabaciones, su interés y posterior estudio se relaciona con el prestigio de Pinto Fonseca como intérprete y la técnica de ensayo por él usada dirigiendo al Coral Ars Nova. Para realizar su estudio se valió de la metodología de entrevistas, del material condensado de esta técnica en un apunte del compositor difundido en el ámbito local (aunque es muy posible que sus alumnos de dirección hayan elaborado este escrito según el propio Sottani Coelho), y de la comparación de sus lecturas con textos referidos a diferentes escuelas de técnica de ensayo, y asociándolo a la de Robert Shaw, aunque ni el propio Pinto Fonseca ni ninguno de sus allegados y estudiosos arriesgara afirmación tal.

I. 3. 4. Los datos obtenidos en las entrevistas

Los datos brindados por los entrevistados son numerosos. Muchos de ellos fueron de vital importancia para el esclarecimiento de cuestiones fundamentales. En algunas de las entrevistas hay elementos comunes en las respuestas, datos y situaciones que fueron relatadas de similar modo, si bien cada actor de esa realidad lo hizo según el lugar que ocupaba. Otras veces, hay datos dudosos, que los entrevistados no recordaban con exactitud. En pocas ocasiones hay contradicciones entre las afirmaciones que realizan, algunas de ellas referidas a temáticas centrales en este trabajo. Ninguno de los entrevistados conoció al compositor en años anteriores a 1961. Se intentó contactar a Djalma Corrêa, percusionista de gran renombre a nivel mundial actualmente y que estudió con Pinto Fonseca en Bahía en la década de 1950, pero no se ha logrado obtener respuesta en las direcciones electrónicas en las que se intentó la comunicación.

Posteriormente a las entrevistas, se mantuvo contacto electrónico con Mauro de Chantal Santos, quien enviara archivos de audio con grabaciones de presentaciones en vivo del Coral Ars Nova bajo la dirección de Pinto Fonseca dirigiendo obras afro-brasileñas. También envió el material mencionado en el cuadro.

I. 4. Datos biográficos, estudios musicales y actividad como intérprete

Los datos biográficos de CAPF han sido presentados de modo detallado por Mauro Camilo de Chantal Santos en su tesis de Maestría para la Escuela de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais, titulada *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*, defendida en el año 2001, cinco años antes del fallecimiento del compositor, en la ciudad de Belo Horizonte. También Ângelo Fernandes, en su tesis sobre la *Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)*, presenta datos biográficos de manera más sintética, ya que no es este tópico el centro de su trabajo. Otros datos de su biografía fueron proporcionados para este trabajo de tesis por la familia del compositor, en las anteriormente mencionadas entrevistas concedidas en septiembre de 2009, más la obtención de un reportaje al propio compositor, del año 2005, también cedido a los fines de esta tesis por familiares del mismo. Es a partir de todo ese material que se realiza un recorrido por los principales acontecimientos de la vida musical de CAPF.

Carlos Alberto Pinto Fonseca nació en Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais, Brasil, el 7 de junio de 1933. Realizó sus primeros estudios musicales en los estados brasileños de Bahía, Minas Gerais y São Paulo, destacándose sus estudios de piano con los profesores Jupyra Duffles Barreto, Pedro de Castro y Fernando Coelho en Belo Horizonte, de armonía en el Conservatorio Mineiro de Música en 1954, clases en la *Escola Livre* de Música de Pro-Arte en São Paulo hasta finales de 1955, y luego de armonía, contrapunto, fuga y dirección coral con Hans Joachin Köllreuter en los Seminarios de Música de Salvador de Bahía, ciudad en la que residió entre 1956 y 1960, año de su graduación.

En 1960 se instaló en Europa, primeramente en Alemania, donde fue discípulo de dirección orquestal de Schmidt-Isserstedt y Wolfgang Sawallish, y de Ferry Gebhardt en piano. Luego se trasladó a Paris, estudiando Dirección orquestal con Edouard Lindemberg con quien se preparó para el Concurso Internacional para Jóvenes Directores, en Besançon, del cual fue finalista. En Italia estudió dirección orquestal con Franco Ferrara y Sergiu Celibidache, y ópera e interpretación con Bruno Rigacci y Gino Bechi.

Aproximadamente en 1962, CAPF se instaló definitivamente en Belo Horizonte, ciudad en la que desarrolló una vasta vida musical como compositor e

intérprete a través de la dirección coral y orquestal. Además de una profusa actividad en su país y en el extranjero como director de diferentes orquestas y del Coral Ars Nova, Pinto Fonseca dictó cursos y talleres en diversos países de América y en Europa, siendo además jurado de concursos. La mayor parte de las veces era convocado para trabajar sobre repertorio latinoamericano o específicamente brasileño, actuando también como director invitado de coros argentinos.

Como docente y tallerista de música latinoamericana y brasileña, se conocen al menos cuatro viajes a nuestro país, el primero de ellos en octubre de 1988 cuando, en el marco del Primer Seminario Latinoamericano de Dirección Coral organizado por la Coordinación General de Coros – Centro de Divulgación Musical de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, dirigió al menos tres de sus obras, de las que se posee copia de las ediciones realizadas para los asistentes. Posteriormente, en octubre de 1992, participó como docente del Taller de Preparación de obras Latinoamericanas en el Festival Internacional América Cantat II organizado por la Asociación Argentina para la música coral AAMCANT, dirigiendo a más de 80 participantes en un repertorio integrado por obras venezolanas, chilenas, bolivianas y brasileñas de otros compositores y de su autoría, y conduciendo en el canto comunitario a alrededor de 300 cantantes americanos y europeos cantando su obra *O trezinho* en las escalinatas de la catedral marplatense. En los años 1993 y 1995 trabajó en Mendoza, en la primera ocasión en Cantapueblo, y en la segunda fue director invitado del Coro Universitario de Mendoza de la Universidad Nacional de Cuyo, en ese entonces bajo la batuta de Felipe Vallesi.

Como intérprete, recibió innumerables premios nacionales e internacionales, bajo la batuta del Coral Ars Nova de la Universidad Federal de Minas Gerais, organismo que fundó y dirigió durante 41 años, realizando más de 1.300 presentaciones. Entre los premios internacionales más destacados, sobresale el de ser el único coro brasileño en obtener galardones en el Concurso Marktoberdorf, privilegio que sólo le cabe a otros tres coros latinoamericanos, dos de ellos argentinos y el otro cubano.

Como director orquestal, Carlos Alberto Pinto Fonseca fue director titular y fundador de la ya inexistente Orquesta Sinfónica de la UFMG entre 1965 y 1974, director titular y fundador de la Orquesta de Cámara del *Modern American Institute* (MAI), luego denominada Orquesta de Cámara Villa-Lobos. Se desempeñó como

director invitado de las principales orquestas sinfónicas brasileñas, tales como las de Pernambuco, Bahía, Minas Gerais, Río de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul y Brasília. Son múltiples las premiaciones y distinciones recibidas en diversos estados de Brasil y también en Europa.

Falleció luego de una breve enfermedad el 27 de mayo de 2006 en Belo Horizonte.

I. 5. Otras producciones artísticas de CAPF

Si bien no son objeto de estudio de este trabajo, es necesario señalar que CAPF no sólo limitó su obra artística a lo específicamente musical, tal como es señalado en la tesis realizada para la Universidad Federal de Minas Gerais por Mauro de Chantal Santos (2001:12):

Es preciso registrar que los datos sobre la trayectoria de Carlos Alberto Pinto Fonseca aquí reunidos no revelan al artista en su totalidad, una vez que su experiencia se expande hacia las áreas de la poesía, la literatura y las artes plásticas, que no serán abordadas.¹¹

A lo largo de su infancia y juventud, desarrolló estudios sobre artes plásticas, principalmente en el atelier de la Profesora Jeanne Milde entre 1945 y 1946. En este rubro recibió premios, el más importante de ellos en 1950. Se conservan una serie de retratos y esculturas en la casa de Ângela Pinto Coelho. En entrevistas realizadas por la tesista en la casa del compositor, en septiembre de 2009, se fotografiaron esculturas suyas que conforman la decoración del hogar.

I. 6. El Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca

Luego del fallecimiento del compositor, comienza a manifestarse inmediatamente entre familiares, amigos y músicos que actuaron bajo su batuta, la necesidad de mantener activa la obra y todo el legado de CAPF, gestándose la iniciativa de conformar una institución que podría tener formato de asociación,

¹¹ *É preciso registrar que os dados sobre a trajetória de Carlos Alberto Pinto Fonseca aqui reunidos não revelam o artista em sua totalidade, uma vez que a sua experiência se expande para as áreas da poesia, literatura e artes plásticas, que não serão abordadas.*

fundación o instituto, y que finalmente culminó con la conformación del Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca, con vida legal desde el día 26 de septiembre de 2008, en la ciudad de Belo Horizonte.

En entrevista concedida a esta tesista, y sucedida el día 25 de septiembre de 2009 en casa del compositor, por el entonces presidente del Instituto, y segundo hijo de Pinto Fonseca, Bruno Fonseca, describía de esta manera las distintas etapas previas por las que atravesó la conformación del Instituto:

Identifico tres momentos en la historia de la construcción del instituto. El primer momento es aquél del que ya te hablé, después de su fallecimiento, cuando hubo aquel movimiento inicial; un segundo momento y tal vez el más importante, que fue la reunión de las personas en torno al proyecto de reedición y la presentación de la *Missa Afro-brasileira* con la percusión...¹²

Apenas creado el Instituto, aún sin apoyo económico y contando con la colaboración de jóvenes estudiantes, se conformó la Orquesta de Cámara del Instituto CAPF, que hizo su estreno el 7 de diciembre de 2008. Bruno Fonseca tuvo en ese momento una visión alentadora del presente y el futuro de la joven institución, y así lo expresa:

Entonces fue un impacto, porque nadie imaginaba que una institución nueva, sin patrocinio, con menos de tres meses de existencia, crearía una orquesta y haría el primer concierto de estreno. Y no sólo hicimos uno, hicimos dos, uno en Sabará, una ciudad histórica cercana, y el otro aquí mismo en la Iglesia de São José, que inclusive tuvo un simbolismo muy fuerte, porque era donde mi padre siempre hacía el concierto de Navidad del Ars Nova, era siempre en la Iglesia de São José. Entonces, a partir de entonces, a partir de ese momento en que hicimos el *Mesías* el año pasado y tuvimos una institución, con tres meses de existencia, y ya con dos grupos artísticos creados, entonces esto tiene que ir para adelante sin dudas.¹³

¹² *Eu identifiquei três momentos na história da construção do instituto. O primeiro momento é aquele que eu te falei, logo após o falecimento dele, em que houve aquele movimento inicial; um segundo momento e talvez o mais importante, que foi a reunião das pessoas em torno do projeto de reedição e a re-apresentação da missa Afro-brasileira com a percussão. Ver Anexo, pág.: 20.*

¹³ *Então foi um impacto, porque ninguém imaginava que uma instituição nova, sem patrocínio, com menos de três meses de existência, criaria uma orquestra e faria já o primeiro concerto de estréia. E não só fizemos um, fizemos dois, um em Sabará, uma cidade histórica aqui perto, e o outro aqui mesmo na Igreja de São José, que inclusive teve um simbolismo muito forte, porque era onde meu pai sempre fazia o concerto de Natal do Ars Nova, era sempre nessa Igreja de São José. Então, a partir daí, a partir desse momento em que nós fizemos o Messias no ano passado, e tínhamos uma instituição, com três meses de existência, e já com dois grupos artísticos criados, então essa coisa tem que ir pra frente mesmo. . Ver Anexo, pág.: xxvi, xxvii.*

Tal como plantea el Estatuto y es difundido en internet, el Instituto CAPF tiene como objetivos primordiales los de preservar y divulgar la obra del maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, controlar y recibir derechos autorales, y de las ventas de todo el material fonográfico y de grabaciones en formato *midi* hechos a partir de sus obras, facilitar el acceso público al archivo, promover eventos culturales y artísticos, fomentar la actividad coral, desarrollar la educación musical infantil, atendiendo en especial a niños carenciados interesados en la música, e implementar otras actividades relacionadas con el canto coral, la música y el arte en general.

I. 7. La obra musical

La producción musical del compositor y director Carlos Alberto Pinto Fonseca abarca principalmente composiciones para coro mixto y para coro de niños, arreglos para coro mixto y coro de niños sobre música popular y folklórica de su país principalmente y, en menor cantidad, obras instrumentales y vocales-instrumentales.

Así expresa Mauro de Chantal Santos (2001: 29) la distribución de orgánicos en la música de Pinto Fonseca:

Las composiciones para piano solo, canto y piano, guitarra solista, piano y flauta, coro a capella, y coro con acompañamiento de otros instrumentos componen la mayor parte de su producción. Otras formaciones musicales también son utilizadas, aunque en menor cantidad¹⁴

La gran actividad como intérprete a cargo del Coral Ars Nova justifica sin duda alguna la evidente dedicación de Pinto Fonseca a partir del año 1963 por las obras corales, como se muestra en el catálogo que en el año 2001, y con asistencia del mismo compositor, elaboró Santos. Allí se observa que, de las 169 obras compuestas o arregladas por Pinto Fonseca, 53 obras son originales para coro mixto *a capella*, 40 son arreglos para coro mixto, 33 son obras originales para coro infantil y 7 son arreglos para esta misma formación coral. Compuso 17 obras para canto y piano. Con respecto a las obras instrumentales, 9 son para piano y 2 para guitarra. La música para conjuntos de cámara está constituida de 3 obras para canto, piano y

¹⁴ *As composições para piano solo, canto e piano, violão solo, piano e flauta, coro a capella, e coro com acompanhamento de outros instrumentos compõem a maior parte de sua produção. Outras formações musicais também são utilizadas, porém em menor quantidade.*

flauta, 1 para orquesta de cuerdas, 2 para cuarteto de cuerdas, 1 para 3 voces y percusión y otra para 11 voces, soprano solista, platillos, bombo, tam tam y piano. La obra que presenta un orgánico más nutrido a nivel instrumental lleva clarinete en si bemol, piano, clave, corno, 2 flautas, castañuelas, 2 violines, viola, violoncello, contrabajo, tam tam y timbal, además de coro, solistas tenor y contralto, más un narrador.

Como ya fue señalado, en el año 2001 Santos realizó un trabajo de catalogación de las obras del compositor, pudiendo este trabajo aún recibir modificaciones. Naturalmente, quedaron excluidas de ese catálogo, las obras que pudieron ser compuestas posteriormente a esa fecha. Además, ha sido constatado en entrevista a familiares del autor que aún quedaron obras inéditas y otras que están en borradores y no han sido reunidas ni editadas hasta el momento. Por último, algunas de las obras para coro mixto que figuran en el catálogo elaborado por Mauro de Chantal Santos no fueron encontradas en sus originales, ni tampoco en copias. Las partituras a las que él accedió fueron entregadas por el propio compositor en su casa y luego devueltas. Sin embargo, en este momento no están todas allí. Existe un archivo del Coral Ars Nova, en el que podrían encontrarse una importante cantidad de ellas. Al respecto de esto último, afirma Santos:

En determinada época, yo sé que muchas partituras fueron tiradas a la basura, creo que querían disminuir la cantidad de papel. Y hubo un administrativo del coro, que simplemente, tomó un original de cada una de las obras y a las restantes tiró a la basura. Esto ocurrió.¹⁵

Como puede observarse en el cuadro referido a los datos brindados en entrevistas concedidas para esta tesis, hay algunas disidencias entre las obras catalogadas por Mauro de Chantal Santos y las encontradas hasta el momento, no considerándose pertinente tampoco hacer un catálogo más cercano a una definición de la obra total de Pinto Fonseca, toda vez que hay material no encontrado, y las obras aún no han sido organizadas para su edición.

Tal como se especificara en el cuadro dedicado a los datos proporcionados en entrevistas, el propio Pinto Fonseca asume su eclecticismo en cuanto a la utilización

¹⁵ *Em determinada época, eu sei que muitas partituras foram jogadas no lixo, acho que queriam diminuir a quantidade de papel. e teve um funcionário do coro, que simplesmente, pegou um original de cada uma das obras e o resto jogou fora. Isso aconteceu . Ver Anexo 1, pág.: xxxv.*

de diferentes técnicas compositivas para abordar la creación de obras, según temáticas que escogió, y en diferentes momentos de su vida creativa, sin atravesar períodos o etapas en los que pudiera abordar una u otra técnica, si no más bien alternándolas según sus necesidades estéticas. Así explica su inclinación por la composición y los arreglos para el instrumento coral, ya desde la etapa de sus estudios con Köllreutter:

Bien, yo estudié con Köllreutter contrapunto renacentista, y él me aconsejó: - cuando hagas arreglos de música popular, en vez de pensar en la armonía, usá el contrapunto renacentista, la superposición de melodías. Y ahí comencé a hacer arreglos de música popular y folklórica, inclusive data de ese período el arreglo de *Galo garnizé*, de *Almirante*, de *Tira- côco*, *Mineirinha*, que yo había oído cantado por las *bandeirantes*, también había oído *Galo garnizé*, la saqué de una prima que la hacía a la par de las *bandeirantes* y que me la pasó. Cecília Pinto Rodrigues me pasó las melodías. Así comencé entonces a componer para coro. De repente me pregunté: - ¿ porqué no componer también alguna obra?¹⁶

I. 8. Obras afro-brasileñas de compositores anteriores y de CAPF

Elementos de la música negra ya habían sido parte de la elección de compositores de tres generaciones nacionalistas en Brasil (Mariz, 1981), aunque cada creador presenta diferentes orientaciones técnicas y estéticas (Neves, 1981).

Con estas características encontramos varias obras en el siglo XX como, por ejemplo, el *Ária* de la *Bachiana N° 2* para orquesta de cámara, de Heitor Villa Lobos (1887 – 1959) que “posee el ambiente sonoro de los candomblés y de las macumbas”¹⁷ (Mariz, 1981: 131), y la Suite *Reisado do pastoreio*, de Oscar Lorenzo Fernandez (1897 – 1948), con sus tres movimientos, siendo el último, “Batuque”, “con su notoria fuerza rítmica, una espectacular visión sinfónica de las danzas

¹⁶ Bom, eu estudei com o Köllreutter contraponto renacentista, e ele me aconselhou: quando você fizer arranjos de música popular, em vez de pensar em harmonia, usa o contraponto renacentista, a superposição de melodias. E aí eu comecei a fazer arranjos de música popular e folclórica, inclusive é desse período o arranjo do Galo Garnizé, do Almirante, do Tira- côco, Mineirinha, que eu tinha ouvido cantado pelas bandeirantes, Galo garnizé também ouvi, tirei de uma prima que fazia à par das bandeirantes e que me passou. Cecília Pinto Rodrigues me passou as melodias. Eu comecei então a compor para coro. De repente eu falei assim: porquê não compor também alguma coisa?. Ver Anexo 1, pág.: 54.

¹⁷ possui o ambiente sonoro dos candomblés e das macumbas (Mariz, 1981, 131)

populares negras del Brasil “(Neves 1981: 61).¹⁸

También Camargo Guarnieri encontró inspiración para componer la pieza para piano *Dança negra* en 1946, luego por él mismo realizada en versiones para orquesta y para dos pianos.

La obra *Dança negra* surgió de una visita que Guarnieri hizo a una ceremonia de *candomblé* durante su viaje a Bahía, en 1937. Él contaba que, acompañado de un amigo, el escritor Jorge Amado, fue en taxi al lugar de la ceremonia. El taxi necesitaba subir una empinada ladera y en cierto punto el conductor les avisó que tendrían que ir a pie el resto del camino. Los dos fueron hasta el final en silencio, en total oscuridad, oyendo los sonidos de cantos y danzas.¹⁹ (Verhaalen: 2001)

Francisco Mignone (1897 – 1986) compuso por sugerencia de Mario de Andrade, la obra *Maracatu do Chico Rei*, con danzas sobre fiestas de la raza negra en el Brasil de la esclavitud, y las obras sinfónicas *Batucagé* y *Babaloxá*. Jaime Ovale (1894 – 1955), dedicado a la música vocal, toma el tema de los rituales afrobrasileños en *Três pontos de Santo, opus 10*. También destaca en su obra el elemento afro Hekel Tavares (1896 – 1974) en canciones como *Funeral de um Rei Nagô* y otras. De la misma generación, y también tomando el carácter místico de las ceremonias negras (Neves, 1981), Brasília Itiberê II (1896 – 1967) compuso *Suite litúrgica negra*, en tres movimientos que evocan el rito de posesión por tres Orishas: “Xangô”, “Ogum” y “Protetor Exú”. También Marlos Nobre ha compuesto obras con referencias al elemento afro-brasileño, para dúo de guitarra y canto y para piano.

El compositor bahiano Lindembergue Cardoso compuso en 1972 la obra *Oratório Cénico*, que:

...fue escrito para un grupo de danza contemporánea y cada uno de los personajes focalizados representa aspectos distintos de su personalidad. Los solistas son un cantante y un bailarín y el ambiente es el de la Independencia de Brasil. Agradó el aprovechamiento de los ritmos y características afro-brasileñas (Mariz 1981: 308-309).²⁰

Otras obras de Lindembergue Cardoso con rasgos de la cultura afro-brasileña

¹⁸ com sua notável força rítmica, espetacular visão sinfônica das danças populares negras do Brasil.

¹⁹ A *Dança negra* surgiu de uma visita que Guarnieri fez a uma cerimônia de *candomblé* durante sua viagem à Bahia, em 1937. Ele contava que, acompanhado de um amigo, o escritor Jorge Amado, foi de táxi ao local da cerimônia. O táxi precisava subir uma íngreme ladeira e em certo ponto o motorista avisou que eles teriam que andar o resto do caminho. Os dois foram até o topo em silêncio, em escuridão total, ouvindo os sons de cantos e danças.

²⁰ ...foi escrito para um grupo de dança contemporânea e cada um dos personagens focalizados apresenta aspectos distintos da sua personalidade. Os solistas são um cantor e um dançarino e o ambiente é o da Independência do Brasil. Agradou o aproveitamento dos ritmos e características afro-brasileiras.

han sido también catalogadas por Ilza Nogueira en 2009, como *Os atabaques da pombagira* de 1974, que es un arreglo para coro mixto sobre un tema oriundo de *terreiros* de candomblé de Bahía (Nogueira 2009, catálogo web esto yo no lo pondría acá, sí en la bibliografía final), y *É d' Oxúm*, también en calidad de arreglo.

Asimismo, las obras presentadas, que son algunas de las producidas por estos compositores fueron realizadas para distintos orgánicos en los que siempre hay instrumentos sumados a las voces, ya sea en carácter de solistas o partes corales, y otras obras son directamente instrumentales, o, como en el caso de Lindembergue Cardoso, se trata de arreglos y no de música compuesta para coro. En esto se diferencian de la obra de Pinto Fonseca, dedicada exclusivamente al coro *a capella* como instrumento.

Respecto de la preferencia de CAPF sobre la inclusión de elementos de la cultura afro-brasileña en su obra, afirma Santos en su tesis (Santos, 2001: 16):

Durante el proceso de recolección de datos, se verificó una significativa cantidad de obras musicales relacionadas a la cultura afro-brasileña. Probablemente, el período en que Carlos Alberto Pinto Fonseca residió en Bahía despertó en él un interés por esa interfaz expresiva de nuestra cultura. Eso puede ser corroborado por el hecho de que, después de dejar ese Estado, continuó utilizando estas referencias en su proceso creativo, principalmente en relación a aspectos rítmicos y textuales.²¹

Y, como aseveración de primera fuente, las palabras del propio Pinto Fonseca acerca de la elección de elementos de la cultura afro-brasileña para sus obras, en lo que es con seguridad la declaración más contundente para esta tesis, dado que en ella el compositor dice de dónde provino su interés, qué elementos hizo confluir en una serie de obras, varias de las cuales nombra, y también dice de dónde toma los textos, y qué hace con melodías y ritmos. Por fin, en estas oraciones tan llenas de concepto, transmite su idea de sonido, que irremediablemente se transfiere a la interpretación de esta serie de obras.

Y yo había oído una vez en la radio, una radio nacional, un grupo de cantores de Rio de Janeiro que me impresionó mucho, que era “Cantores do Céu”, y que tenía un bajo profundo, y entonces busqué aquella sonoridad grave, llena, asociándome con el misterio que existe en el *candomblé* y en la *umbanda*, y comencé a tomar textos de *candomblé* y

²¹ *No processo de coleta de dados, verificou-se uma significativa quantidade de obras musicais relacionadas à cultura afro-brasileira. Provavelmente, o período em que Carlos Alberto Pinto Fonseca residiu na Bahia despertou-lhe o interesse por essa interface expressiva de nossa cultura. Isso pode ser corroborado pelo fato de, após deixar esse Estado, continuar a utilizar estas referências em seu processo criativo, principalmente em relação a aspectos rítmicos e textuais.*

de umbanda y a crear melodías, ritmos y melodías encima, de allí salió toda una producción que tengo en la que están *Cântico para Iemanjá, Jubiabá, Estrela d'alva, Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro, Ponto de Oxun- Iemanjá, Jubiabá* ya la nombré, entonces hay una serie, *Oxóssi beira-mar*, son obras en las que busco un determinado tipo de sonoridades, llena, grave, con misterio, con ritmo, y colocando algunos solos encima también, bien sugestivos...²²

I. 9. La obra para coro mixto a capella de Pinto Fonseca: aportes al catálogo de Mauro de Chantal Santos y clasificación según textos

Considerando ya aisladamente cincuenta y cinco composiciones originales para coro mixto *a capella*, cincuenta y dos de ellas consignadas por Mauro de Chantal Santos en el catálogo por él elaborado, más tres obras: *Alleluia – Laudate Dominum (salmo 117)* compuesta en 1985 que no aparece en dicho catálogo, y *Ponto de Sao Jorge: Ogum Guerreiro*, y cuyas copias fueron proporcionada por la familia del compositor en septiembre de 2009, y *Preto velho III (Pai João)*, que formó parte del grupo de obras que Pinto Fonseca trabajó en 1988 en Buenos Aires, es posible señalar algunas grandes temáticas sobre las que trabajó el compositor, y esto en relación estrecha con los textos. Es menester señalar que el cuadro de obras al que Santos incorporó este tipo de composiciones fue por él denominado “Composiciones para coro adulto”, de modo que allí incluye una obra escrita para coro mixto y piano, que aquí no es contemplada por no tratarse del orgánico que pretende ser recortado para su estudio. También se observan diferencias con el presente trabajo en cuanto a la denominación de coro “adulto”, ya que al menos en Argentina, la clasificación de voces adultas es usada también para los coros de jóvenes y los coros de adultos mayores, toda vez que ya se trabaja con voces estabilizadas en los registros adultos, llamándose entonces a este tipo de agrupación con el nombre de “coro mixto”.

El catálogo elaborado por Santos toma en cuenta los puntos referidos a: año de composición, título de la obra, formación, texto, dedicatoria, editorial,

²² *E eu tinha ouvido uma vez no rádio, uma rádio nacional, um grupo de cantores do Rio de Janeiro que me impressionou muito, que era “Cantores do Céu”, e tinha um baixo profundo e tal, e eu procurei aquela sonoridade grave, cheia, me associando com o mistério que existe no candomblé e na umbanda, e comecei a pegar textos de candomblé e de umbanda e a criar melodias, ritmos e melodias encima, daí saíu toda uma produção que eu tenho onde conta Cântico para Iemanjá, Jubiabá, Estrela d'alva, Ponto de São Jorge Ogum guerreiro, Ponto de Oxun- Iemanjá, Jubiabá acho que já falei, então têm uma série, Oxóssi beira-mar, são peças onde eu busco um determinado tipo de sonoridades, cheia, grave, com mistério, com ritmo, e colocando alguns solos encima também, bem sugestivos. Ver Anexo, pág.: liv*

especificación y extensión de solos. De este modo, brinda algunos datos de contexto y otros técnico-musicales. En la columna nombrada como “formación”, se da el detalle del orgánico. La organización de estas obras en el catálogo de Mauro de Chantal Santos es cronológica, comenzando por una obra compuesta en 1963, si se deja de lado a *Morena bonita* ya que tiene un orgánico de coro y piano, llegando hasta las compuestas en 2001, y finalizando por ocho obras de las cuales él no encontró fecha de composición. En el caso de estas últimas, durante el viaje a Belo Horizonte, fue proporcionada una copia del original de Pinto Fonseca que, aunque editada de manera artesanal por otra persona de la cual no se comprende el nombre por su ilegibilidad, sí se reconoce una nota en el margen derecho superior con la fecha, y ésta repetida al final de la obra, con caligrafía de Pinto Fonseca: es el caso de *O Rio*, con fecha de composición 6 de febrero de 1965.

En el transcurso del capítulo III se tomarán en cuenta los aspectos técnico-musicales, ya que el mismo estará referido al análisis musical de las obras seleccionadas. En cambio, se toman para este capítulo los ítems referidos al contexto de composición de cada obra.

El criterio usado en esta tesis para la clasificación de las obras en grupos, y aún subgrupos, tiene que ver con las temáticas de los textos, profundizando en este sentido el criterio abordado por Mauro de Chantal Santos cuando, en el cuadro por él elaborado, dedicó una columna al elemento “texto”, pero más bien referido éste a la procedencia del texto y/o al dato brindado por la partitura obtenida, incluyendo, en consecuencia, nombres de escritores, fuentes de procedencia, nombres de religiones afro-brasileñas o de otros cultos.

Así se presenta entonces el agrupamiento de composiciones: un grupo de obras cuyos textos originales son de destacados escritores, la mayoría brasileños, pero también un autor español, uno chileno, uno indio y uno bengalí y uno inglés, conformado por dieciocho composiciones. Otro grupo de obras estaría conformado, en esta especie de clasificación propuesta, por obras en las que la religión católica marca los textos, ya sea desde la elección de un pasaje bíblico o de una oración. Estas obras son doce. Si bien en el caso de la obra *Hodie Christus natus est* hay un signo de pregunta en la columna referida a texto, se constata que en ella se utiliza el texto de la oración de adviento que lleva ese nombre. Otro grupo de obras está conformado por aquellas cuyos textos están relacionados con la cultura afro-brasileña, ya desde el título de las mismas, como es el caso de las obras denominadas

“*pontos*”, o desde los datos obtenidos sobre el origen de sus textos, lo cual será desarrollado ampliamente en el capítulo III de esta tesis. Este grupo de obras suma dieciséis. En el caso de *Cântico para Iemanjá*, Santos escribe en la columna correspondiente al texto: “Texto original do Axé-opô Afongá”, cometiendo errores en la escritura del nombre de esta casa de candomblé, la mayor de Salvador de Bahía, y cuyo nombre es “Axé Opô Afonjá” El texto es tomado del libro escrito por Deoscoré M. dos Santos que lleva el mismo nombre de la casa de candomblé.²³ El cuarto grupo está constituido por obras cuyos textos fueron elaborados por el propio compositor. El quinto y último grupo está conformado por obras de diferentes sesgos, como una en la que se toman temas del folklore local, del estado Minas Gerais, de residencia del compositor durante la mayor parte de su vida; para la composición de otras dos obras tomó manuscritos del Mar Muerto, una cuarta obra de este grupo llamada *Rapsódia gaúcha* se basa en temas populares, ellos son *Balaio*, *Prenda minha* y *Negrinho do pastoreio*, y finalmente dos obras de las que no se conocen datos en cuanto a autoría de los textos.

Es posible encontrar a algunas de las obras como pertenecientes a más de un grupo, ya que algunos aspectos son compartidos, así, la obra *Jubiabá* es ubicada en el catálogo de Mauro de Chantal Santos como utilizando un fragmento del libro homónimo de Jorge Amado, pero además es pertinente ubicarla según la clasificación aquí establecida, entre el grupo de obras relacionadas con la cultura afro-brasileña. Otros dos casos similares se presentan con las obras *Ponto Máximo de Xangô* y *Pontos de caboclos da falange de Oxóssi*, que son referidas a la cultura afro-brasileña, y cuyos textos son parte de un libro de autoría de José Ribeiro de Souza. La obra cumbre de Pinto Fonseca, *Missa afro-brasileira*, para esta clasificación que sólo considera los textos, está ubicada en el lugar de las obras relacionadas con la religión católica, siendo su texto el ordinario de la misa de manera completa, si bien se alternan y superponen el portugués y el latín; se verá que los elementos afro-brasileños que contiene esta obra son otros.

Como mejor modo de visualizar este enfoque parcial de las obras para coro mixto *a capella* de Pinto Fonseca, y la selección que para esta tesis se realiza, se vierten en un cuadro las obras ubicadas en grupos y subgrupos según sus textos.

²³ Esta casa de candomblé es Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, tiene una extensión de 39.000 m² y gran cantidad de espacios en los que se llevan a cabo múltiples actividades culturales, además de las religiosas específicas, que en el capítulo II de esta tesis, dedicado a las religiones afro-brasileñas candomblé y umbanda, serán abordadas con mayor detalle.

Cuadro de obras para coro mixto *a capella* de CAPF:

Grupo de obras	Subgrupos	Escritores	Obras
Con textos (fragmentos o completos) de destacados escritores	Escritores brasileños	Manuel Bandeira	- <i>És na minha vida</i> - <i>Acalanto de John Talbot</i> - <i>Os sinos</i> - <i>O Rio</i>
		Carlos Drummond de Andrade	- <i>Cidadezinha qualquer</i> - <i>No meio do caminho</i> - <i>Poema da purificação</i>
		Jorge Amado	- <i>Jubiabá</i>
		Maria Teresa Horta	- <i>Post-scriptum de Maria Teresa Horta</i>
		Walmir Ayala	- <i>Paz</i>
		Olga Gutierrez Pinto	- <i>Que cedo, amor</i>
		Berzelius Veloso Figueira	- <i>Orixás</i>
		José Ribeiro de Souza	- <i>Ponto Máximo de Xangô</i> - <i>Pontos de caboclos da falange de Oxossi</i>
	Escritores extranjeros (o "no brasileños")	Federico García Lorca	- <i>Madrigal</i>
		Pablo Neruda	- <i>Soneto de amor</i>
		Edward Estlin Cummings	- <i>Maggie and Milly and Molly and May</i>
		Rabindranath Tagore	- <i>Poema do Gitanjali N° 36</i>
		Sri Ramakrishna	- <i>Mantras de Ramakrishna</i>
	Textos relacionados con la religión católica	Textos de oraciones y litúrgicos	

			- <i>Hodie Christus natus est</i>
	Fragmentos extraídos de la Biblia		- <i>No Gólgota</i> - <i>Sarán(amor)</i> - <i>Salmo 130</i> - <i>Alleluia – Laudate Dominum (salmo 117)</i>
Textos relacionados con la cultura Afro-brasileña	Texto parcial o completo tomado de un autor que es mencionado en la partitura		- <i>Jubiabá</i> - <i>Ponto Máximo de Xangô</i> - <i>Pontos de caboclos da falange de Oxóssi</i>
	Texto umbanda y <i>Pontos</i> de umbanda		- <i>Ponto de Oxun-Iemanjá</i> - <i>Cobra Corá</i> - <i>Estrela d’Alva</i> - <i>Oxóssi beira –mar</i> - <i>Inhãçã</i> - <i>Ponto de Oxalá</i> - <i>Orixás</i> - <i>Ogum Megê</i> - <i>Preto velho III (Pai João)</i> - <i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i> - <i>Ponto Máximo de Xangô</i> - <i>Pontos de caboclos da falange de Oxóssi</i> - <i>Vam´ Sarava</i> ²⁴
	Candomblé y Texto original del <i>Ilê Axê Apô Afonjá</i>		- <i>Cântico para Iemanjá</i> - <i>Xirê Ogum (Brincadeira de guerra)</i> - <i>Jubiabá</i>
Textos de autoría de CAPF			- <i>Meu amor seja sincero (simples cantiga)</i> - <i>Receita de Vatapá</i> - <i>Natal dos pequeninos</i> - <i>“O velho disco de carnaval” o “O</i>

²⁴ Esta obra no fue encontrada, y si bien la palabra “Saravá” indica un saludo en estas religiones afro-brasileñas, no es claro si el texto es del candomblé o del umbanda. Se coloca en el recuadro referido a los textos de la umbanda porque la primera palabra es una contracción de “vamos” en portugués, que es la lengua usada en la umbanda, a diferencia del candomblé, que contiene mayoritariamente palabras en yoruba.

			<i>pirata da perna de pau”</i> - Paz (<i>Clamam todos os povos</i>) - Coral sem som (<i>peça humorística</i>)
Otras	Manuscritos del Mar Muerto con versión en portugués de Carmen de Mello.		- Hino VII dos Essênios de QUN RAM - Hino XXII dos Essênios de QUN RAM
	Folklore mineiro		- Vou deitar no colo dela
	Temas populares		- Rapsódia gaúcha
	Autoría del texto no determinada		- Trenzinho

I. 10. Obras afro-brasileñas para coro mixto a capella de CAPF

De las dieciséis obras que conforman el grupo de composiciones cuyos textos están relacionados con la cultura y las religiones afro-brasileñas, cuatro de ellas no pudieron conseguirse, ya que ninguno de los informantes, ni la propia familia de Pinto Fonseca, tenía en su poder las obras en cuestión, que son *Ogum Megê*, *Vam’ Saravá*, *Orixás* y *Pontos de caboclos da falange de Oxóssi*, y si bien esta última ha sido editada por el XVIII Festival Internacional de Coros, en Porto Alegre, ya que fue ganadora de un concurso de composición, no ha sido encontrada para el presente estudio, de modo que el *corpus* de obras a trabajar está conformado por doce obras. Las partituras fueron obtenidas a través de diversos medios: una de ellas, *Ponto de Oxúm – Iemanjá*, fue estudiada por la autora de este trabajo, bajo la dirección del propio compositor, en el Taller de Preparación de obras Latinoamericanas ofrecido por América Cantat II, y con una edición especialmente elaborada para ese evento, en octubre de 1992. La obra *Jubiabá* fue objeto de estudio en el marco de la presente Maestría, en el Seminario de Interpretación III dictado por la Mtra. María Guinand en marzo de 2006. Otras cuatro obras – *Preto velho III (Pai João)*, *Cântico para Iemanjá*, *Xirê Ogun* y *Cobra Corá* - fueron receptadas desde directores de coro de las ciudades de Mendoza y Córdoba quienes, a su vez, las cantaron en diversos viajes de CAPF a dichas ciudades y, a sabiendas del objeto de esta tesis, las cedieron

generosamente. Las seis obras restantes fueron cedidas por la familia de CAPF para ser objeto de este estudio, y es altamente probable que no hayan sido cantadas en Argentina hasta el momento. Ellas son: *Estrela d' alva*, *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro*, *Ponto Máximo de Xangô*, *Inhãçã*, *Oxóssi Beira – Mar* y *Ponto de Oxalá*.

De esta manera queda conformado un conjunto de obras a estudiar, delimitado desde la producción total compositiva de la cual se extrae. Más adelante, nuevos sondeos podrán traer nuevas fuentes y otras informaciones, pero, al momento, las presentes obras son las que componen este *corpus*.

II. Religiones candomblé y umbanda en Brasil - Aspectos fundamentales y la música que utilizan

Dado que en esta tesis se plantea una propuesta hacia la interpretación de obras corales en las que se hace alusión a elementos de las religiones candomblé y umbanda, es menester presentar los fundamentos y generalidades de dichas religiones como parte constitutiva de la cultura afro-brasileña, estableciendo de manera sintética el modo y el momento histórico en que éstas se presentaron en Brasil, llegando a una aproximación de los procesos dinámicos transcurridos a lo largo del siglo XX y la primera década del siglo XXI con respecto a la adhesión a las mismas por parte de los habitantes del país vecino.

Posteriormente se mostrarán las principales características de estas dos religiones, desde sus concepciones, cosmovisiones, sus peculiaridades con respecto a los seres que son venerados, tales como divinidades, entidades, médiums, los fieles, y los espacios en que se celebran las ceremonias, entre otras.

Ya presentados los basamentos fundamentales de ambas religiones, se realizará una descripción de sus principales rituales, y para esto previamente se trabajará sobre una concepción de ritual y las relaciones entre música y ritual que habiliten la comprensión y enfoque que de los mismos se hace.

Luego se presentará una clasificación y caracterización de los rituales más importantes y corrientes que se dan en estas dos religiones afro-brasileñas.

La música, como medio vital en gran parte de las expresiones religiosas, se hace presente en los rituales de estas religiones. Los rituales que integran los cultos afro-brasileños utilizan elementos musicales con rasgos característicos. Se intenta establecer vínculos entre la música y los rituales del candomblé y de la umbanda.

Todos los aspectos abordados en este capítulo acerca de las religiones umbanda y candomblé presentan una gran complejidad, ya que nos sitúan en un contexto cultural de alta variedad según el territorio, ciudad, barrio o templo que se estudie, sin que sea posible abarcar esta realidad a nivel de todo Brasil, de modo que en este acercamiento se tratan estas temáticas recurriendo a los estudios más claros y profundos realizados por investigadores, sociólogos, antropólogos, etnolingüistas y demás especialistas en este tópico, destacándose en Brasil la existencia de departamentos de Universidades Federales destinadas al estudio de la cultura afro-

brasileña, y otras instituciones no gubernamentales con el mismo fin.

II. 1. Cultura afro- brasileña

La cultura afro-brasileña es el conjunto de manifestaciones culturales de Brasil que recibieron algún grado de influencia de la cultura africana, desde los tiempos de la colonia y el tráfico de esclavos hasta la actualidad.

Con la promulgación de la Ley 10.639, del 09 de enero de 2003, que alteró la anterior ley que marcaba las bases de la educación en Brasil, se incluyó en la currícula oficial de la Red de Enseñanza la obligatoriedad de la temática “Historia y Cultura Afro-Brasileña”. La nueva ley establece que los contenidos a ser desarrollados abarcan historia de África, la lucha de la raza negra en Brasil, la cultura brasileña negra y la raza negra en la conformación del total de la sociedad, rescatando la contribución del pueblo negro en las diferentes áreas pertinentes a la Historia de Brasil. La inclusión del elemento afro-brasileño en el sistema educativo se presenta como un indicador del peso cultural que éste tiene en la cultura brasileña, la cual está además nutrida de otros elementos, el europeo y el amerindio que, juntos, conforman el complejo y dinámico espectro de la cultura de ese país.

II. 2. Aspectos históricos y actualidad de las religiones afro-brasileñas

Existe un vasto *corpus* de estudios académicos con respecto a las religiones afro-brasileñas, los cuales presentan distintos enfoques y diversidad de conceptos y posturas, ya desde la denominación de los cultos y/o religiones, hasta las particularidades acerca de las deidades, sus características y funciones, incluyendo los aspectos históricos y la realidad actual. Sobre estos últimos aspectos, se toman para esta tesis principalmente los múltiples estudios de Reginaldo Prandi, titular de la cátedra de Sociología en la Universidad de São Paulo, quien ha escrito numerosos libros y disertado reiteradamente sobre las religiones afro-brasileñas, principalmente el candomblé, y sostiene una postura abarcativa de la realidad de las religiones afro-brasileñas, tomando no sólo aspectos históricos, sino sociológicos y mitológicos. Otros estudios resultan de suma importancia, los cuales aportan en cuanto a los inicios de estas religiones en Brasil, ya desde la llegada de esclavos negros por un lado, y por otro, los que toman al elemento africano como constitutivo pero no

exclusivo de lo afro-brasileño, sino como parte de un todo que se construye con la suma de lo amerindio y lo propiamente brasileño.

La diversidad de religiones derivadas de África, y que se hacen presentes en Brasil desde el siglo XVI en adelante, se debe a la presencia de esclavos negros que llegaron a distintos lugares del territorio de ese país para ejercer funciones específicas en cada región: trabajar en las minas de oro en el caso de Minas Gerais, en los ingenios de azúcar en Pernambuco, en plantaciones de cacao en Bahía, entre otras. Alexandre Melo de Souza explica así las consecuencias de la llegada de esclavos negros de África en cuanto a lo cultural y lo religioso:

A partir del cruzamiento de etnias entre los negros de diferentes naciones – principalmente sudaneses y bantúes – eclosionó una nueva cultura. En los diferentes campos de trabajo o en el interior de las *senzalas*²⁵, las múltiples y distintas tradiciones culturales africanas se aglutinaron y generaron una religión típicamente brasileña que trae consigo la alegría, el colorido, lo mágico, el misterio y la exención de juicios morales. En los diferentes puntos de Brasil, esa religión recibió una denominación diferente. Por ejemplo, en Pernambuco y Alagoas, fue llamada *Xangô*; en Maranhão, *Tambor de Mina*; en Río Grande do Sul, *Batuque*; en Bahía y en Ceará, *Candomblé*. En los millares de *terreiros* esparcidos por Brasil, los fieles se reunían para conmemorar y entrar en contacto con las entidades, denominadas *orixás*.²⁶ (Melo de Souza: 2002:1)

Sin embargo, y a pesar de la diversidad de grupos raciales y lingüísticos, es el yoruba el que con mayor fuerza se difundió en Bahía, donde estaba el principal puerto de entrada de esclavos, y desde ese estado se diseminó por el resto del territorio. Los cultos en Brasil tuvieron como principal modelo la religión de los *nagôs* o yorubas que originaron los *candomblés nagô-ketu-gegê*, aunque también hay gran peso de la cultura bantú que llegó de los negros oriundos de Congo y Angola. Sobre la diversificación en tan diferentes grupos religiosos hay quien sostiene que las mismas autoridades promovían la variedad, dificultando la organización de todos los esclavos en un solo culto (Carneiro, 1991).

²⁵ Alojamiento o grupo de viviendas destinadas a los esclavos en las casas señoriales.

²⁶ *A partir da miscigenação entre os negros de nações diferentes – principalmente sudaneses e bantos – eclodiu uma nova cultura. Nos diferentes campos de trabalho ou no interior das senzalas, as múltiplas e distintas tradições culturais africanas se aglutinaram e geraram uma religião tipicamente brasileira que traz consigo a alegria, o colorido, a mágica, o mistério e a isenção de julgamentos morais. Nos diferentes pontos do Brasil, essa religião recebeu uma denominação diferente. Por exemplo, em Pernambuco e Alagoas, foi chamada de Xangô; no Maranhão, Tambor de Mina; no Rio Grande do Sul, Batuque; na Bahia e no Ceará, Candomblé. Nos milhares de terreiros espalhados pelo Brasil, os fiéis se reuniam para comemorar e entrar em contato com as entidades, denominadas orixás.*

Los centros de culto se ubicaron especialmente en grandes centros urbanos y, además, estaban sujetos a la represión. La fundación del Candomblé do Engenho Novo, en Bahía, probablemente en 1830, marca el inicio de una nueva fase en la existencia del culto organizado de origen africano (Carneiro, 1991).

Ahora bien, el escenario de las religiones afro-brasileñas ha sufrido múltiples y continuos cambios que aquí no se describen, y aunque el elemento africano está presente, se ve ya modificado y disminuido:

Se cree que mucho de lo que se perdió fue debido, en primer lugar, a la violencia del tráfico y de la esclavitud y, luego, a la persecución a que las religiones afro-brasileñas estuvieron sometidas durante muchas décadas. Otras pérdidas se dieron a causa de las dificultades de transmisión entre generaciones, cuando no por la ignorancia y el egoísmo de líderes de la religión que murieron sin transferir a los discípulos mucho de su saber.²⁷ (Prandi: 2005: 14)

En cuanto al proceso de sincretización de las religiones afro-brasileñas con el catolicismo, no debe entenderse como una simple tabla en la que se establece una correspondencia entre dioses africanos y santos, ni tampoco como un disfraz que los negros otorgaban a los *orixás* para poder ejercer su culto libre de persecuciones, sino como la captura de la religión de los *orixás* dentro de un modelo que presupone la existencia de dos polos antagónicos que presiden todas las acciones del hombre: el bien y el mal. Esta concepción no se daba en África (Prandi, 2005).

Por otro lado, se suman aportes que realizan los mismos encargados de llevar adelante las casas religiosas de cada lugar, dando como resultado un espectro tan amplio como cantidad de espacios de culto hay, de modo que ninguno tiene ritos iguales.

Finalmente, parte de los cambios que sufren estas religiones también deben atribuirse a otros motivos:

El candomblé y las demás religiones afro-brasileñas forman parte, en los días de hoy, de un amplio abanico de ofertas religiosas y mágicas. Desde que dejó de ser religión étnica, el candomblé disputa con otras religiones en busca de adeptos, legitimidad y prestigio. La concurrencia entre las religiones es grande y no siempre civilizada. El candomblé disputa también la clientela con otras religiones y muchas agencias mágicas que

²⁷ *Acredita-se que muito do que se perdeu foi devido, primeiro, à violência do tráfico e da escravidão e, depois, à perseguição a que as religiões afro-brasileiras estiveram submetidas durante muitas décadas. Outras perdas se deram por causa das dificuldades de transmissão entre as gerações, quando não pela ignorância e egoísmo de líderes da religião que morreram sem transferir aos discípulos muito de seu saber.*

forman parte de un universo esotérico diversificado y creciente. Afirmarse, en tiempos actuales, como alternativa sacra viable obliga a la religión a cambiar para adecuarse mejor a las nuevas necesidades, a las nuevas demandas que surgen a cada instante con el cambio social y cultural.²⁸ (Prandi: 2005:13)

Al hacer esta aseveración, Prandi adopta el término “cliente” para designar a todas aquellas personas que no son fieles practicantes de la religión, sino que se acercan esporádicamente a los líderes de las casas de candomblé y solicitan consultas al oráculo que es el juego de *búzios*²⁹, así como en someterse a ritos de purificación o pedir protección. Los espacios de culto y quienes están a cargo - administrativos y religiosos - subsisten económicamente mayormente del ingreso económico que se da a través de estos servicios.

Estas religiones afro-brasileñas ocupan el espacio minoritario en el contexto global en cuanto a adhesión a distintos cultos en Brasil, y esto se ve reflejado en los últimos censos religiosos realizados. Según los datos del censo realizado en el año 2000 por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE), sólo ceca de 570.000 personas sobre un total de casi 170 millones de habitantes se declararon practicantes de religiones de matrices africanas³⁰. Sin embargo, en fiestas como la de *Iemanjá*, tanto en Río de Janeiro como en Salvador, las caminatas populares movilizan a millares y a veces a millones de personas en torno a un festejo. En 2010 se realizó el último censo; sin embargo, los resultados referentes al aspecto religioso de la población de Brasil aún no han sido publicados.

Muchos ciudadanos practican estas religiones pero no lo declaran. Entre los motivos de esta situación podemos mencionar las persecuciones contra los practicantes, el cierre de los espacios para las ceremonias y las denuncias ante la policía durante gran parte del siglo XX. Otras lecturas de estos resultados se apoyan

²⁸ *O candomblé e demais religiões afro-brasileiras fazem parte, nos dias de hoje, de um amplo leque de ofertas religiosas e mágicas. Desde que deixou de ser religião étnica, o candomblé disputa com outras religiões na busca de adeptos, legitimidade e prestígio. A concorrência entre as religiões é grande e nem sempre civilizada. O candomblé disputa também a clientela com outras religiões e muitas agências mágicas que fazem parte de um universo esotérico diversificado e crescente. Firmar-se, nos tempos atuais, como alternativa sacra viável obriga a religião a mudar para adequar-se melhor às novas necessidades, às novas demandas que surgem a cada instante com a mudança social e cultural.*

²⁹ En el candomblé el juego de *búzios* o caracoles es utilizado a modo de oráculo al que se le atribuye la capacidad de develar el futuro de las personas.

³⁰ Ver

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tabulacao_avancada/tabela_brasil_1.1.2.shtm

en el hecho de que las religiones afro-brasileñas no exigen exclusividad a sus fieles, y esto, sumado al sincretismo entre las mismas y la religión católica, provoca que, en respuesta a la religión a la que pertenece una persona, pueda afirmar ser católica y, además, practicar activamente el “umbandismo” o el candomblé.

II. 3. Candomblé

Los estudios más profundos sobre esta religión han sido abordados en Brasil por una línea de investigadores que podemos marcar comenzando con el médico Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), que aunque con un enfoque positivista, tuvo la posibilidad de tener informantes que practicaban el candomblé más tradicional, y continúa siendo referente en este tema; luego Artur Ramos (1903-1949), como un continuador que mejoró el método e impuso una moda por el estudio de las supervivencias africanas en Brasil. Discípulos de Rodrigues y Ramos, como Edson Carneiro (1912-1972), realizaron nuevas investigaciones de campo. El sociólogo y antropólogo Roger Bastide (1898-1974) avanza incorporando en sus investigaciones aspectos etnográficos que antes habían llevado a grandes errores en la interpretación del pensamiento africano, e ingresa en el mundo del candomblé, en el que, si bien afirma “*a lei do segredo existe*”³¹ (Bastide 2001:25), se permite el acceso a los blancos y centra sus estudios en los candomblés *nagô* de Bahía. Más adelante, Pierre Verger (1902 - 1996), fotógrafo francés, dedicó gran parte de su vida al estudio de las comunidades religiosas de candomblé de Bahía y se convirtió en referente en la temática. Ya en el siglo XXI, Reginaldo Prandi ofrece un estudio en el que muchos otros factores son tenidos en cuenta al analizar la realidad actual de los *terreiros*, tales como la “desafricanización” y la “desincretización” del candomblé, las imposiciones del tiempo “capitalista” por sobre el tiempo “africano”, el hecho de haberse convertido en una religión para todos, por sobre la visión de hace sólo 50 años, cuando era religión exclusiva de los descendientes de esclavos africanos, el proceso de “umbandización” del candomblé, y mucho otros (Prandi, 2005).

La variedad de grupos raciales y lingüísticos que ingresaron a Brasil entre los siglos XVI y XIX, la forma en que se mezclaron ya en territorio brasileño, entre sí y con otros sectores de la población (indios, europeos), conforman un espectro

³¹ “La ley del secreto existe”.

variadísimo de colectivos culturales. En consecuencia, el candomblé, este conjunto de rituales y creencias religiosas que desembarcan y se instalan en Brasil, toman distintas formas, denominaciones para sus divinidades y entidades, en cada región de Brasil, en cada ciudad, en cada templo. De modo que los estudios existentes se dedican a caracterizar y profundizar sobre determinados aspectos en las casas de candomblé, puntualmente en determinadas regiones, estados, municipios, y así han procedido con candomblés de São Paulo, de Brasília, de Bahía, de Minas Gerais, del sur de Brasil. Como referencia de lugar de herencia africana por excelencia, las casas de candomblé más estudiadas han sido las de Bahía, como lo señala el socio-antropólogo Reginaldo Prandi (1991:15):

La literatura sociológica y antropológica sobre el candomblé lo ha tratado como manifestación de la cultura negra, o de poblaciones negras, sobre todo en el Nordeste y especialmente en Bahía. El candomblé de Bahía, como el *xangô* de Pernambuco, Alagoas y Sergipe, el *tambor-de-mina* de Maranhão y el *batuque* de Rio Grande do Sul han sido interpretados y estudiados como religiones de preservación de patrimonio cultural de grupos étnicos, en este caso, grupos de color — los negros (Camargo et al., 1973). Tal vez por eso la mayor parte de las investigaciones sobre las religiones de los dioses negros en Brasil sea de estudios etnográficos, en general monográficos, teniendo como referencia privilegiada a Bahía, a donde los autores han procurado como objeto empírico preferencial un candomblé denominado *jeje-nagô*, en virtud de la predominancia, en ellos, de elementos de la cultura de los antiguos esclavos *nagôs* (yorubanos) mezclados con elementos de la cultura de los *jejes* (*ewe-fons*), además de la contribución de otras etnias africanas (Ver, especialmente, Rodrigues, 1973; Carneiro, 1936; Valente, 1977; Lima, 1987; Motta, 1982; Bastide, 1974).³²

No todos los candomblés de Bahía contaron con la mirada de los investigadores, ya que algunas casas, las que los primeros autores consideraron de

³² *A literatura sociológica e antropológica sobre o candomblé o tem tratado como manifestação da cultura negra, ou de populações negras, sobretudo no Nordeste e especialmente na Bahia. O candomblé da Bahia, como o xangô de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, o tambor-de-mina do Maranhão e o batuque do Rio Grande do Sul têm sido interpretados e estudados como religiões de preservação de patrimônio cultural de grupos étnicos, neste caso, grupos de cor — os negros (Camargo et al., 1973).*

Talvez por isso a maior parte das investigações sobre as religiões dos deuses negros no Brasil seja de estudos etnográficos, em geral monográficos, tendo como referência privilegiada a Bahia, onde os autores têm procurado como objeto empírico preferencial um candomblé denominado jeje-nagô, em virtude da predominância, neles, de elementos da cultura dos antigos escravos nagôs (iorubanos) mesclados de elementos da cultura dos jejes (ewe-fons), além da contribuição de outras etnias africanas (Ver, especialmente, Rodrigues, 1973; Carneiro, 1936; Valente, 1977; Lima, 1987; Motta, 1982; Bastide, 1974).

mayor “pureza” porque se centraban en la búsqueda de la africanidad, fueron el foco de estudio elegido por sobre una enorme cantidad de casas de esa religión en la misma ciudad.

Para tener un acercamiento a los principales fundamentos y características de esta religión, será necesario definirla, así como explicar sintéticamente la terminología fundamental que se utiliza, por lo menos a nivel general, ya que no es factible ni objeto de esta tesis diferenciar nombres que sean específicos de un lugar u otro, ya sea para designar a los espacios de celebraciones y rituales, así como a quienes son venerados y a los fieles.

Se comienza por definir de manera general al candomblé como religión y a sus principales componentes, y en este punto es claro el concepto de Xavier Vatin (2001: 1)

Candomblé es el término predominantemente usado en Bahía para designar a los grupos religiosos que presentan un conjunto de prácticas rituales originarias de África. Estos grupos divididos en “naciones” - término que supone determinar sus orígenes étnicos y culturales – se caracterizan por un sistema de creencias en divinidades llamadas *santos* (en portugués), *orixás* (en yoruba), *voduns* (en fon) o *inquices* (palabra de origen bantú). Tales creencias están asociadas al fenómeno del “trance de posesión”, considerado por los miembros del grupo como la incorporación de la divinidad en el iniciado ritualmente preparado para recibirla.³³

El concepto de “nación” está ligado a la lengua y dialecto que use un determinado segmento de población practicante de esa religión, lo que deriva de la procedencia que tienen los esclavos que se instalaron un territorio en particular, y determina los rituales que practican, la liturgia, los toques de la percusión.

Carneiro planteaba, hace más de medio siglo, que la unidad de los cultos de raíz africana se debe al monoteísmo de las mismas, contra lo que se sostenía anteriormente a sus estudios. Explica que los *nagô*s tienen su deidad suprema en *Olorún* (que tomó distintos nombres en diferentes regiones y lenguas), que no tiene altares ni se puede representar materialmente, y que después de haber creado el cielo

³³ *Candomblé é o termo predominantemente usado na Bahia para designar os grupos religiosos que apresentam um conjunto de práticas rituais originárias da África. Estes grupos divididos em nações - termo que supõe determinar suas origens étnicas e culturais - caracterizam-se por um sistema de crenças em divindades chamadas santos (em português), orixás (em ioruba), voduns (em fon) ou inquices (palavra de origem banto). Tais crenças são associadas ao fenômeno do “trance de possessão”, considerado pelos membros do grupo como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la.*

y la tierra no volvió a intervenir en las cosas de la Creación, y todas las demás divinidades están situadas en una posición inferior, cada una cumpliendo una función, como los *orixás*, *encantados*, *caboclos*, *santos* (Carneiro, 1954).

Quienes son venerados se denominan *orixás*. En África, los *orixás* son varios centenares. Al llegar a Brasil esta religión, cada grupo de esclavos, según su proveniencia geográfica, utiliza diferentes nombres y asigna distintas características a cada uno, presentándose, además de estas divinidades, otras “subdivinidades”. Sobre la variedad y cantidad de nombres de los dioses, es preciso entender que cada *candomblé* pertenece a una “nación” y cada una de estas da distintos nombres a sus *orixás*. Hay designaciones étnicas, y aún dentro de *terreiros* de un mismo grupo racial puede haber varios *orixás* con el mismo nombre. Bastide hizo un estudio pormenorizado con respecto a este tema, indicando una diversidad de nombres, y agregando que luego del nombre de la divinidad, en cantos de loa, estos nombres van sucedidos por una serie de términos honoríficos, que a veces son confundidos con el nombre del *orixá* (Bastide: 2001). El mismo autor, en un cuadro destinado a la clasificación y correspondencias de los *orixás* del *candomblé* de Bahía con colores, metales, animales, aspectos de la naturaleza y aspectos de la sociedad y las relaciones humanas, considera diez *orixás* principales, los cuales son: *Oxalá*, *Exú*, *Ogum*, *Omulu*, *Xangô*, *Iansã*, *Oxóssi*, *Iemanjá*, *Oxum* y *Oxumarê*³⁴. Otros autores presentan otros nombres además de estos; es el caso de Segirardi Jr, que presenta un cuadro conteniendo 15 *orixás* principales de la nación *nagô*, y sus variantes y nombres equivalentes para los *jejes*, los *bantúes*, y los equivalentes en el sincretismo con el catolicismo.

En la misma línea de trabajo, Bastide define en un glosario la palabra *orixá* como:

Nombre genérico de las divinidades, que son intermediarias entre *Olorum*, el dios supremo, y los mortales.³⁵ (Bastide, 2001: 311)

Con respecto a la gran cantidad, variedad y atribuciones que se les da a los diferentes *orixás*, Bastide hace el siguiente planteo: en África los *orixás* son dioses de clanes, es decir, son considerados como antepasados que vivieron en la tierra y

³⁴ En este caso, los nombres de los *orixás* han sido escritos de la misma manera que en el texto de Bastide, lo cual permitirá observar la multiplicidad de nombres y escrituras de cada uno, al comparar con otros estudios.

³⁵ *Nome genérico das divinidades, que são intermediárias entre Olorum, o deus supremo, e os mortais.*

luego de su muerte fueron divinizados, pero al mismo tiempo constituyen fuerzas de la naturaleza o una actividad social determinada, y no sólo son adorados por sus descendientes sino por quienes necesitan de su ayuda. Diferencia entonces lo que ocurre en Brasil con los *orixás*, donde éstos, a pesar de conservar sus mitos como antepasados que son, no son dioses de clanes sino de cofradías religiosas específicas, y la clasificación de estos *orixás* en fuerzas de la naturaleza responde exclusivamente a un hecho religioso, estando ligado cada santo a un color, a un metal, a determinados animales, a fenómenos meteorológicos, a determinados espacios (Bastide 2001). Las atribuciones de los *orixás* se modifican en el transcurso del tiempo, a la par que aumenta el desarrollo tecnológico y científico, en el que el hombre tiene un mayor control sobre la naturaleza, y ésta representa por lo tanto menos riesgos. Así, *Iansã*, antes protectora de tempestades y rayos, con el uso del pararrayos, reorienta su patronato en dirección a la sexualidad (Prandi, 2005).

Roger Bastide plantea las secciones del cosmos tal como las entienden los fieles del candomblé más tradicional, relacionadas directamente con el sacerdocio y sus niveles jerárquicos, que así estarían establecidos en Bahía:

En Bahía, desde un punto de vista funcional, hay cuatro especies de sacerdocios:

- los *babalorixás* (o *ialorixás*) que presiden el culto de los *orixás*;
- los *babalaôs* propiamente dichos, que presiden el culto de *Ifã*;
- los *babalossains* que presiden el culto de *Ossaim*, la “dueña” de las hojas;
- los *babaojés* que presiden el culto de los *eguns*.³⁶ (Bastide 2001: 115)

De este modo, esta estructura cuádruple se corresponde con una estructura del mundo cuádruple también: los dioses, los hombres, la naturaleza y los muertos. Algunas de las funciones de estas categorías sacerdotales se han desdibujado con el tiempo, como por ejemplo la lectura de *búzios*, antes a cargo de los *babalaôs* y actualmente de los jefes de *terreiros*.

Cada territorio en el que hay un espacio o más para llevar a cabo la liturgia y los rituales, incluidos espacios abiertos, se denomina “candomblé” o “*terreiro*”, y el santuario específicamente se llama “*ilê axê*”, en yoruba, ya que “*ilê*” significa “casa”

³⁶ Na Bahia, do ponto de vista funcional, há quatro espécies de sacerdócios:

- os *babalorixás* (ou *ialorixás*) que presidem ao culto dos Orishas;
- os *babalaôs* propiamente ditos, que presidem ao culto de *Ifã*;
- os *babalossains* que presidem ao culto de *Ossaim*, a “dona” das folhas;
- os *babaojés* que presidem ao culto dos *eguns*.

y el “*axê*” es el elemento energético vital, cuyo complejo concepto se explica más adelante. Son innumerables las casas de candomblé que existen en Brasil, sólo en Bahía se calcula que superan las 2.000. Algunas de ellas han sido declaradas como Patrimonio Histórico de Brasil y Patrimonio Cultural de la ciudad de Salvador, como el *terreiro* de la “Casa Branca do Engenho Velho” o “Ilê Axé Iyá Nassô Oká” (nombre en yoruba), tal vez el más antiguo de Brasil.

En Bahía, los candomblés más antiguos están en los alrededores de la ciudad, en el *mato* (terreno en el que crecen plantas agrestes). La construcción comprende el salón de fiestas o *barracão*, además de las dependencias para quienes habitan el candomblé. Estas últimas están generalmente desprovistas de toda comodidad, sin luz eléctrica, sus moradores duermen en el piso, en esteras o sobre telas. Alrededor de las construcciones hay grupos de arbustos. Algunos de los santuarios están afuera de la construcción y otros adentro, una casilla aparte es para *Exú*. Cada santuario tiene sus adornos, propios del *orixá* al que está dedicado. En el *barracão*, los asistentes se sientan en bancos individuales, separados hombres de mujeres. En una especie de tarima suelen estar el grupo instrumental y la *mãe-de-santo*, principal figura en la jerarquía religiosa. Hay asientos especiales para los *ogãs* o sacerdotes; también para otras autoridades e invitados. En una pared hay un altar con santos católicos (Sangirardi, 1988: 29).

La esencia del candomblé está en la energía vital de los elementos de la naturaleza:

Axé es fuerza vital, energía, principio de la vida, fuerza sagrada de los *orixás*. *Axé* es el nombre que se da a las partes de los animales que contienen esas fuerzas de la naturaleza viva, que también están en las hojas, semillas y en los frutos sagrados. *Axé* es bendición, salutación, votos de buena suerte y sinónimo de Amén. *Axé* es poder. *Axé* es el conjunto material de objetos que representan a los dioses cuando éstos son asentados, fijados en sus altares particulares para ser cultuados. Son las piedras y los hierros de los *orixás*, sus representaciones materiales, símbolos de una sacralidad tangible e inmediata. *Axé* es carisma, es sabiduría sobre las cosas del santo, es señoridad. El *axé* se tiene, se usa, se gasta, se repone, se acumula. *Axé* es origen, es la raíz que viene de los antepasados, es la comunidad del *terreiro*. Los grandes portadores de *axé*, que son las venerables madres y los venerables *pais-de-santo*, pueden transmitir *axé* por la imposición de las manos; por la saliva, que con la palabra sale de la boca; por el sudor del rostro, que los viejos *orixás* en trance limpian de su cara con las manos y, cariñosamente, refriegan en los rostros de los hijos

predilectos. El *axé* se gana y se pierde. (Prandi 1997: 1)³⁷

Los fieles o iniciados en el candomblé son denominados “*filhas-de-santo*” o “*filhos-de-santo*” según su sexo. También se utiliza la denominación “*cavalo-de-santo*.”

II. 4. Umbanda

La umbanda surge en el primer cuarto del siglo XX, tomando rasgos del candomblé, del catolicismo y del kardecismo espiritista:

A pesar de conservar del candomblé el panteón de dioses yorubas, el rito danzado, el trance de incorporación de los *orixás* y antepasados, además de cierta práctica sacrificial remanente, la umbanda reprodujo poco de las concepciones africanas preservadas en el candomblé.³⁸ (Prandi 2005: 79)

Entre el candomblé y la umbanda, la primera de estas religiones, más afrocéntrica, y la segunda, más sincrética, se ubican otras religiones, estas son el *candomblé de caboclo*, la *pajelança*, la *jurema*, el *catimbó* (Carvalho, 1998), surgidas desde el candomblé, cada una con planteos distintivos y la incorporación de elementos amerindios. Estas religiones no son abordadas en esta tesis.

En las etapas iniciales de la umbanda no había libertad religiosa en Brasil. Todas las religiones que mostraban semejanzas con rituales venidos de África eran perseguidas, los *terreiros* destruidos y sus practicantes encarcelados. En 1945, José

³⁷ *Axé é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos orixás. Axé é o nome que se dá às partes dos animais que contêm essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. Axé é bênção, cumprimento, votos de boa-sorte e sinônimo de Amém. Axé é poder. Axé é o conjunto material de objetos que representam os deuses quando estes são assentados, fixados nos seus altares particulares para ser cultuados. São as pedras e os ferros dos orixás, suas representações materiais, símbolos de uma sacralidade tangível e imediata. Axé é carisma, é sabedoria nas coisas-do-santo, é senioridade. Axé se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é a raiz que vem dos antepassados, é a comunidade do terreiro. Os grandes portadores de axé, que são as veneráveis mães e os veneráveis pais-de-santo, podem transmitir axé pela imposição das mãos;pela saliva, que com a palavra sai da boca; pelo suor do rosto, que os velhos orixás em transe limpam de sua testa com as mãos e, carinhosamente, esfregam nas faces dos filhos prediletos. Axé se ganha e se perde.*

³⁸ *A pesar de conservar do candomblé o panteão de deuses iorubás, o rito dançado, o transe de incorporação dos orixás e antepassados, além de certa prática sacrificial remanescente, a umbanda reproduziu pouco das concepções africanas preservadas no candomblé.*

Álvares Pessoa, dirigente de una de las siete casas de umbanda fundadas inicialmente por el Caboclo das Sete Encruzilhadas, obtuvo en el Congreso Nacional la legalización de la práctica de la umbanda. En esa época muchos espacios religiosos de diversos cultos se declararon umbandistas para evitar la persecución policial, ampliando esta religión de este modo sus contornos. Hoy existen diversas ramificaciones de esta religión que utilizan la palabra “umbanda” en sus nombres; es posible encontrar entonces las denominaciones “*Umbanda de Caboclo*”, “*Umbandomblé*”, “*Umbanda traçada*”, “*Umbanda Esotérica*”, “*Umbanda Iniciática*” y “*Umbanda popular*”.

Una definición de esta religión es presentada por Mackely Ribeiro Borges en su estudio referido a la umbanda que se practica en Salvador de Bahía y sus influencias del candomblé Angola y de Caboclo:

La umbanda es considerada la primera religión genuinamente brasileña, ya que se formó en Brasil. Surge como una religión universal, esto es, dirigida a todos y su trayectoria marcada por la búsqueda de una legitimación e institucionalización ante la sociedad y el Estado brasileño. Presenta características propias, sus canciones, danzas, ofrendas, trabajos, representando un papel importante en la vida religiosa de las personas que la practican. Es una religión esencialmente urbana desde su surgimiento asociado a los fenómenos de industrialización y urbanización, hasta la actualidad.³⁹ (Borges, 2006:1)

La religión umbanda hoy se presenta en diferentes países del mundo, ya no sólo sincretizada con el catolicismo y el espiritismo como cuando surgió en Brasil a principios del siglo XX, sino que continuamente se nutre de elementos de otras culturas, por lo que algunos teóricos hablan de un proceso de hibridación más que de sincretismo.

Acerca de algunos puntos centrales en el planteo umbandista, señala Prandi (2005: 81):

La *umbanda* es una religión de espíritus de humanos que un día

³⁹ *A Umbanda é considerada a primeira religião genuinamente brasileira. pois foi formada no Brasil. Surge como uma religião universal, isto é, dirigida a todos e a sua trajetória marcada pela busca de uma legitimação e institucionalização diante da sociedade e do Estado brasileiro. Apresenta características próprias, suas canções, danças, oferendas, trabalhos, representando um papel importante na vida religiosa das pessoas que a praticam. É uma religião essencialmente urbana desde o seu surgimento associado aos fenômenos de industrialização e urbanização, até os dias de hoje*

vivieron en la Tierra, los *guías*. Aunque se reverencie a los *orixás*, son los *guías* quienes hacen el trabajo mágico, son ellos los responsables por la dinámica de las celebraciones rituales.⁴⁰

Los *orixás* son considerados divinidades de un plano astral superior, llamado *Aruanda*. A cada *orixá* está asociada una personalidad y un comportamiento ante el mundo y con sus hijos, que son sus protegidos y parte de las emanaciones del propio *orixá*, y que se hacen presentes en el *orí* (la cabeza) de esos hijos.

La umbanda se divide en líneas, cada una de ellas con un *orixá* que la comanda. Y cada línea se divide en *falanges* y *subfalanges*. La gran variedad y cantidad de maneras en las que se presenta esta religión aún en una misma ciudad, sumado a continuos cambios, hacen que no sea posible hablar de cuántas líneas, *falanges* y *subfalanges* hay.

En la umbanda todas las prácticas son para el bien, el mal debe ser combatido. Sin embargo, esta religión se encuentra en una encrucijada determinada por la incorporación del concepto dual bien-mal de la religión católica, por lo tanto las entidades se dividen en dos líneas: la de la izquierda y la de la derecha, obedeciendo a la concepción cristiana adoptada por la umbanda de separar el bien del mal, y esto, en la práctica umbandista, es relativizado (Ribeiro Borges, 2005: 195).

En la umbanda no hay incorporaciones de *orixás*, sino de entidades de gran fuerza espiritual que son representantes y aún esencia de los distintos *orixás*, en las líneas africanistas son los *falangeiros dos orixás*, que se manifiestan en los *médiums*, y en otras ramificaciones de la umbanda se manifiestan en los *guias*.

Algunas de las denominaciones de los espíritus que se incorporan en ceremonias de umbanda más tradicional son *caboclos*, *pretos-velhos* y *crianças* por el lado derecho, y *pomba-giras* y *exús* por el lado izquierdo. A continuación se caracteriza sintéticamente a cada una de estas entidades, tomando en cuenta los rasgos principales en los que los estudiosos concuerdan.

Caboclos: son entidades que constituyen una *falange* y, como tal, penetran en todas las “líneas”, actuando en diversas “vibraciones”, es decir, bajo la esfera de acción de cualquier *orixá*, si bien a cada uno se le atribuye un *orixá* principal, que le dio origen. Los *caboclos* guardan una relación muy fuerte con la naturaleza y su fuerza.

⁴⁰ *A umbanda é uma religião de espíritos de humanos que um dia viveram na Terra, os guias. Embora se reverenciem os orixás, são os guias que fazem o trabalho mágico, são eles os responsáveis pela dinâmica das celebrações rituais.*

Están representados, como en la acepción más utilizada del término, por mestizos de blanco e indio.

Crianças: entidades que se presentan con modo infantil: son normalmente muy inquietos, alegres, juguetones, ruidosos, a veces caprichosos, no les gusta de bañarse, y en las fiestas, si no son contenidos, pueden literalmente lanzar fuego. Esta entidad es sólo una manifestación de un espíritu cuyo desencarne, normalmente, se dio en edades infanto-juveniles. Actúan como los demás espíritus, en varias “líneas de vibración”. Al manifestarse suelen saltar.

Pretos-Velhos: entidades que cuando encarnados sufrieron en su condición de esclavos. Aunque son como las demás *falanges* espirituales, puede haber entre ellos algún otro espíritu que no haya sido negro o esclavo trabajando lado a lado en esta condición espiritual. Oyen con paciencia quejas y dolores, y por intermedio de oraciones, baños, pases, defumaciones y consejos, van curando, uniendo y protegiendo. Fuman pipa o cigarrillos armados, beben preferentemente vino, o pueden preferir café amargo e incluso aguardiente. Usan collares guía de semillas.

Pomba-giras: son espíritus de mujeres que en sus vidas pasaron por muchas pruebas que no las hicieron muy afortunadas y con frecuencia sufrían desengaños amorosos. Generalmente no tuvieron una muerte apacible y tranquila, por eso se siguen reencarnando para la liberación de su alma y cumplir con sus diferentes misiones. Una de sus funciones es la de redireccionar las emociones y pasiones de los humanos por un caudal positivo. Se presentan con trajes multicolores, pudiendo ser de porte aristocrático o de porte vulgar.

Exús: Esta es la entidad que mayores controversias ha generado en el sincretismo con la religión católica, ya que ésta le ha otorgado los aspectos más negativos, atribuyéndole el mal y personificando al diablo. Actualmente está retomando su espacio como un *orixá* igual a los demás en el candomblé, y en la umbanda el papel de *guia*.

Con respecto a los principales *orixás*, y sólo a los fines de presentar la enorme variedad de denominaciones y escrituras en portugués de sus nombres, más allá aún de las diferencias que entre un mismo *orixá* establezca uno u otro estudioso

respecto de las atribuciones de cada uno, Alexandre Melo de Sousa, en su estudio léxico-semántico sobre el vocabulario umbandista, nombra a los siguientes *orixás*: *Exu, Iansã, Iemanjá, Nanã, Ogum, Omolu, Oxalá, Oxóssi, Oxum y Xangô* (Melo de Souza, 2001: 4).

Sobre las cualidades de los *orixás* de la umbanda, hay discordancias sobre los colores representativos de cada uno según la localidad brasileña y la tradición de sus seguidores. Lo mismo sucede en cuanto al santo católico sincretizado con cada *orixá*.

En la jerarquía de la umbanda, luego de los *orixás*, en la tierra están otras entidades, denominadas “*caboclos*”, los “*pretos-velhos*”, las “*crianças*”, inferiores en su desarrollo espiritual y sus funciones son de atención al público. Explica Prandi que *Exú*, que atiende a clientes y fieles, asume entonces el aspecto de humano desencarnado. Entonces, así como los *caboclos* alguna vez fueron indios de bravura pero buen carácter, y los *pretos-velhos* fueron esclavos trabajadores, así los *Exús* fueron hombres de conductas cuestionables, ya sea ladrones, aprovechadores, malas personas, “figuras del mal” (Prandi 2005:82).

Los *filhos y filhas-de-santo* son más comúnmente denominados como médiums⁴¹. Éstos, además de comparecer a las ceremonias, deben cumplir con una serie de obligaciones, una para cada santo, de acuerdo con el calendario litúrgico. Las obligaciones son menos rigurosas que las del candomblé. Todo médium ya desarrollado lleva un collar guía que simboliza su santo. A medida que progresa en el cumplimiento de sus obligaciones va recibiendo otros collares guía de otros santos a los que haya recibido mediante trance.

Sobre los roles y funciones que ocupan los partícipes en las ceremonias de la umbanda, destacan como elementos comunes:

Cambone: persona encargada de acompañar y auxiliar a las entidades durante la *gira*, ofreciendo cigarrillos, pipa, bebida, perfumes, etc.

Cavalo: persona que tiene la capacidad de recibir las entidades. Puede ser denominado *médium, aparelho, iniciado*. Cada entidad elige su *cavalo* y se manifiesta en la *gira*.

Entidade: espíritus de muertos que descienden al plano material a través de la incorporación de *iniciados*.

Filho-de-santo: persona que participa de la fe umbanda. Generalmente usa

⁴¹ En español el término escrito de manera correcta ortográficamente es “médiums”.

vestimenta especial. También es llamado *filho-de-fé*.

Guias: entidades espirituales que se dividen en siete líneas de vibración y se incorporan en los *médiuns*. También son llamadas *entidades* o *espíritos*.

Mãe-de-santo: mujer que preside la ceremonia de la umbanda. Es la responsable mayor sobre la *gira*, en la cual recibe las entidades y transmite las enseñanzas a los fieles. También es denominada *mãe-de-terreiro* o *ialorixá*.

Mãe-pequena: mujer que sustituye a la *mãe-de-santo* o al *pai-de-santo* cuando es necesario. Para ser *mãe-pequena*, una *filha-de-santo* debe haber cumplimentado con una serie de requisitos y estar preparada para abrir su propia casa de umbanda. Si es del sexo masculino, se denomina *pai-pequeno*.

Maraqueiro: persona encargada de tocar las maracas durante las ceremonias.

Pai-de-santo: hombre que preside la ceremonia de la umbanda. Es el responsable mayor sobre la *gira*, en la cual recibe las entidades y transmite las enseñanzas a los fieles. Conocido también como *pai-de-terreiro* o *babalorixá*.

Tambozeiro: persona encargada de tocar el tambor durante las ceremonias.

Las casas de culto umbandista se denominan principalmente “*centro espírita*”, “*terreiro*” y “*tenda*”. Puede conformar una de estas casas cualquier espacio destinado para tal fin, constituyéndose incluso momentáneamente, solo para ceremonias y rituales, un espacio que en la vida cotidiana tiene otros fines, en un lugar de culto. Quienes han realizado estudios de campo sobre esta religión coinciden en indicar que generalmente en el fondo de estos espacios hay un altar llamado *gongá*, con los collares simbólicos de los santos, flores y candelabros con velas, además de objetos rituales y fetiches ocultos sobre el altar; las imágenes son de santos católicos sincretizados con *orixás nagôs*. A un costado del altar la *mãe-de-santo*, y al otro lado los tambores. Durante las reuniones, los asistentes se sientan divididos en hombres y mujeres al igual que en el candomblé, con un pasillo en el centro. Entre el altar y los asistentes hay un espacio en el que se realizan los “trabajos”.

Las distintas ceremonias se denominan generalmente como:

- *sessões de desenvolvimento*⁴²: los médiums pasan por un período de iniciación, y en estas ceremonias son asistidos por una *mãe* o por un *pai-de-santo* o inclusive por un médium ya iniciado. Se realizan en días específicos del año.
- *sessões de caridade*⁴³: sesiones con los *caboclos* y/o los *pretos-velhos*, que “descienden” al *terreiro*, escuchan a los consultantes, realizan *passes*, aconsejan, hacen previsiones y recetan. (Segirardi Jr, 1988)

II. 4. 1. *Pontos riscados y pontos cantados*

Los *pontos* son especies de llamadas dedicadas a *orixás* y *caboclos*, y a su vez son sus marcas, ya que cada uno de ellos tiene cantos y símbolos visuales que les corresponden, y que responden a sus características visuales y también relacionadas con sus virtudes.

Las oraciones cantadas o cantos dirigidos a los *orixás* o a los *caboclos*, se denominan *pontos cantados*. Sobre los aspectos técnico-musicales de estos cantos se trata en el apartado II.7.2. Acerca de los aspectos textuales de los *pontos*, si bien en líneas generales los teóricos y estudiosos no profundizan sobre esta temática, en cambio, en varios de sus estudios, José Jorge de Carvalho toma este tópico con un enfoque que resalta el valor literario de los textos escritos tanto para esta religión como para el candomblé, la *pajelança* y otras variedades de religiones afro-brasileñas, proponiéndose:

Tratar esos cantos como textos literarios y textos religiosos y admitir que son eminentes, como son los libros sagrados de las llamadas “grandes religiones mundiales”, esto es, que resisten a una lectura que no precise apoyarse a cada instante en su valor de inductor de trance, en su potencial mágico, o en su capacidad de contribuir a la consolidación de identidades individuales o colectivas. (Carvalho: 1998:5)⁴⁴

Carvalho toma como ejemplo tres poemas a los que denomina “textos

⁴² Sesiones de desarrollo

⁴³ Sesiones de caridad

⁴⁴ *Tratar esses cantos como textos literários e textos religiosos e admitir que são eminentes, como são os livros sagrados das chamadas “grandes religiões mundiais”, isto é, que resistem a uma leitura que não precise apoiar-se a cada instante no seu valor de indutor de transe, no seu potencial mágico, ou na sua capacidade de contribuir para a consolidação de identidades individuais ou coletivas.*

místicos afro-brasileiros” y analiza sus contenidos, sus metáforas y demás recursos literarios, así como las contradicciones, paradojas que los mismos presentan respecto a los fundamentos de las propias religiones en las que están circunscriptos, estableciendo puntos de encuentro con la mística del cristianismo y con la tradición mitológica hindú.

Los signos dibujados con tiza al momento de convocarlos en los centros de culto se denominan *pontos riscados*. Antes de comenzar una ceremonia, basta con dibujar “con tiza algunos símbolos, los *pontos riscados*” (Giobellina Brumana y González, 1984: 238). Los diseños de los *pontos* están compuestos de flechas, cruces, sol, estrellas, lunas en cuarto creciente, lanzas, tridentes, espadas, además de otros innumerables símbolos.

II. 5. Ritual

Partiendo del concepto más rudimentario de ritual, entendido como una serie de acciones, realizadas principalmente por su valor simbólico, basadas en alguna creencia, ya sea por una religión, por una ideología política, por las tradiciones, o la memoria histórica de una comunidad, podemos afirmar que el ritual es parte fundamental y funcional en las religiones. Roy Rappaport habla del ritual como la matriz práctica de la vida religiosa, de creación y recreación de la religión, el ritual como “medio del que disponemos para establecer contacto con la totalidad de las cosas”. (Rappaport, 2001: 12)

Con respecto al ritual religioso, Richard Schechner, en sus estudios sobre performance, teoría y prácticas interculturales, ubica a las ceremonias religiosas en lo que él llama “*performances* eficaces”, ya que en estas

Se exhiben la preparación y las fases del “proceso”, materiales muy personales se integran o se muestran junto con materiales públicos/ficticios, etc. (Schechner: 2000:37)

II. 5. 1. Momentos y aspectos del ritual: trance, éxtasis y posesión

Los términos “trance” y “éxtasis”, ya referidos a los rituales religiosos, son utilizados en diferentes culturas de muy diversos modos. Se toma para esta tesis el trabajo de Gilbert Rouget referido a las relaciones entre música y trance, quien

concluye que no se pueden explicar mediante una ley universal las relaciones entre ambos, ya que estos varían considerablemente y dependen del sistema de significado de su contexto cultural. Rouget trabaja sobre estos conceptos desde datos de la literatura etnográfica, pasando por la Biblia, por su propio trabajo de campo en África occidental y los escritos de Platón y Rousseau, dedicando parte de su estudio específicamente a la música de la religión candomblé en Brasil, y para esto toma los estudios de Roger Bastide y Pierre Verger.

Este autor desarrolla una tipología de trance basada en simbolismo y manifestaciones externas. Describe las diferencias fundamentales entre trance y éxtasis, chamanismo y posesión del espíritu, y trance emocional y comunal. Se analiza la música de artistas intérpretes o ejecutantes, prácticas, instrumentos y asociaciones con la danza. Cada tipo de trance extrae su fuerza de la música de diferentes maneras en distintos puntos en un ritual, concluye Rouget. En trance de posesión, la música induce al adepto a identificarse con su deidad y le permite expresar esta identificación a través de la danza. Rechaza enérgicamente la llamada “teoría de los efectos neurofisiológicos de los tambores” en el trance. Llega a la conclusión de que efectos fisiológicos y emocionales de la música son inseparables de las modalidades de representaciones colectivas y comportamiento, y que música y trance están vinculados en muchas maneras como estructuras culturales.

Acerca del trance, Rouget considera que es éste un estado de conciencia que tiene dos componentes, uno psicológico y otro cultural. (Rouget: 1980:25).

Luego de un pormenorizado estudio del uso de los términos “trance” y “éxtasis” desde su uso en distintas lenguas y disciplinas, Rouget plantea diferenciarlos de la siguiente manera: utilizando mayoritariamente la palabra “trance” para aquellos estados de agitación que pueden presentarse de manera colectiva o individual, y la palabra “éxtasis” para momentos puntuales vividos individualmente, de silencio, soledad, quietud. Finalmente presenta un cuadro de opuestos para caracterizar a ambos estados (Rouget, 1980: 36)⁴⁵:

⁴⁵ <i>Extase</i>	<i>Transe</i>
<i>immobilité</i>	<i>mouvement</i>
<i>silence</i>	<i>bruit</i>
<i>solitude</i>	<i>société</i>
<i>sans crise</i>	<i>avec crise</i>
<i>privation sensorielle</i>	<i>surstimulation sensorielle</i>
<i>souvenir</i>	<i>amnésie</i>
<i>hallucinations</i>	<i>pas d'hallucinations</i>

Éxtasis	Trance
inmovilidad	movimiento
silencio	ruido
soledad	sociedad
ausencia de crisis	con crisis
privación sensorial	sobre-estimulación sensorial
recuerdo	amnesia
alucinaciones	ausencia de alucinaciones

El trance es un estado de conciencia transitoria, y para distinguir el ingreso de una persona a este estado, se observan dos categorías de signos que lo indican: los síntomas y las conductas. Algunos de los síntomas más habituales son: temblor del cuerpo, ojos desorbitados o mirada perdida, convulsiones, babeo, caídas al piso, bostezos, parálisis de algún miembro, cambios en la temperatura corporal. En cuanto a las conductas que adoptan las personas en estado de trance, pueden observarse, entre muchas otras: manipulación de fuego sin ser quemados, de serpientes venenosas sin ser picados, pueden torcer espadas, ver el futuro, encarnar una deidad, comunicarse con los dioses, hablar en alguna lengua que no conocen (Rouget, 1980: 39-40).

Si bien el trance puede manifestarse en un contexto profano, básicamente lo hace en un marco religioso, y es posible relacionarlo con dos aspectos de la religión: el chamanismo y la posesión. Es importante establecer la relación del sujeto en trance con la divinidad responsable de su estado. El trance chamánico es una especie de viaje que el ser humano efectúa en compañía de los espíritus que encarna, el sujeto busca a los espíritus de modo que es un trance voluntario, conducido por la persona, y se da en manifestaciones religiosas de Asia y África; la posesión se da, en cambio, cuando un espíritu o una divinidad llega a incorporarse en una persona, el trance es involuntario (Rouget, 1980: 47). Para referirse a este tipo de trance de posesión, Rouget toma el caso del candomblé de Bahía, afirmando que cada divinidad es susceptible de encarnarse en un adepto, provocando el trance, la persona se identifica luego con esa divinidad y manifiesta esa identificación portando sus insignias (una espada, una lanza u otras). El posesionado se manifiesta con el humor y la personalidad del dios encarnado, imita sus comportamientos, baila sus pasos ya

que, al ser un culto con gran número de divinidades, se hace necesario saber cuál está manifestándose. Esta identificación es fundamental, ya que se hace desde su aspecto externo y también desde la música que lo identifica, cantos y toques de *atabaques*.

El estado de posesión en el candomblé es nombrado como estado de “*santo*”, y el estado de “*ere*” que principalmente se da en los ritos de iniciación, es denominado por distintos autores como un estado de “semi-posesión” o “semi-trance”, y en ellos hay una identificación con un espíritu infantil.

Específicamente sobre los cultos de *voduns* en África, Rouget marca dos tipos de repertorio musical: el de iniciación, conformado por cantos *a capella* que son usados exclusivamente durante este tiempo, y el repertorio de posesión, en el que los toques de tambores pueden presentarse solos para acompañar danzas o sobre melodías cantadas, y que se dan en los rituales públicos, acompañando danzas de posesión. En cuanto al repertorio iniciático, los novatos aprenden los cantos y ritmos particulares de cada *orixá* durante el período de rituales iniciáticos, luego de haber atravesado el estado de *ere*, de modo que en ese tiempo están en un estado de atonía mental, sin recuerdos (Rouget: 1980: 86).

II. 5. 2. Rituales del candomblé

Existen diferentes tipos de rituales, los cuales están ligados a distintos momentos y situaciones; en algunos casos forman parte de fiestas, en otras el objeto principal de la reunión son los mismos rituales; algunas ceremonias contienen varios momentos rituales. Entre los principales grupos de rituales están los de iniciación, que se repiten varias veces en la vida de cada fiel, los fúnebres, y las fiestas.

Los fieles al candomblé deben pasar por determinados rituales de iniciación, que tienen múltiples etapas, y que deben repetirse al año, al tercero y al séptimo año, reiterándose esta secuencia hasta la muerte del creyente.

Reginaldo Prandi (2005) realiza un análisis de los rituales para dar nombre a un recién nacido y de los fúnebres llamados *axexé*, puntualizando posibles razones de la pérdida del uso de estos últimos, por ejemplo para el fallecimiento de un *pai* o de una *mãe-de-santo*.

Roger Bastide describe el rito del candomblé en sus grandes fiestas públicas anuales, ocasión en que los dioses descienden a las cabezas de sus hijos. El éxtasis se torna el momento cúlmine en estas celebraciones. Antes de ello ya se realizó el “*despacho*”⁴⁶ de *Exú* junto a los *orixás*, los *atabaques* ya fueron bautizados, se cantaron las melodías de los dioses destinadas a traerlos del país ancestral, y ya el éxtasis, como momento del ritual, o como el mismo ritual, puede tener lugar. Este éxtasis no se produce desde un primer momento, cuando las danzas miméticas son imitaciones de los acontecimientos místicos, sino que se produce luego de ese momento; en la segunda parte, luego del éxtasis, son reminiscencia de esos mismos acontecimientos. Hay distintos tipos de posesión, las de alguien no iniciado poseído por un santo “ruidoso”, la posesión por *Exú*, que no debe confundirse con el éxtasis, y se llama “*carregase*”⁴⁷ *Exú*, y el caso de las verdaderas posesiones (Bastide: 2001: 189).

Las *filhas-de-santo*, a través del trance, hacen de intermediarias entre las divinidades y el mundo del candomblé. En los candomblés de Bahía, la joven que desee iniciarse en la vida religiosa recibe el nombre de *abiã* y debe ser sometida a un período de pre-noviciado que prepara la iniciación propiamente dicha. Bajo la dirección de la *mãe-de-santo*, se hará la ceremonia en la que se conoce cuál es el *orixá* al que pertenece la joven, luego tomará baños de hierbas, realizará un entrenamiento intensivo aprendiendo cantos y toques de *atabaques*, después será rapada e ingresará, ya con el título de *iaô*, en una habitación en la que permanecerá aislada durante 17 días, luego de los cuales el *orixá* dará el nombre que se identificará con el santo personal, seguirán una serie de festividades que culminarán con todas las iniciadas yendo en procesión a la Iglesia de Bonfim. A su regreso ya están listas para ser poseídas por su *orixá*, y reciben el collar símbolo correspondiente (Sangirardi Jr, 1988: 32-33)

Una de las fiestas del candomblé *nagô* es el “*Xirê dos Orishas*”. Para celebrarla, todo el *barracão* es adornado con palmas, papeles de colores y banderines. La ceremonia abre con un sacrificio de animales para los *orixás*. Luego las *filhas-de-santo*, alrededor del poste central, realizan el *despacho* de *Exú*. Hay toque de *atabaques* y tres cánticos para cada *orixá*. Luego del descenso de los *orixás* todos salen del *barracão*. En sus santuarios, cada santo se viste con sus ropas y toma

⁴⁶ Entrega a cada *orixá* de objetos que le pertenecen.

⁴⁷ Sería “cargarse” a *Exú*.

sus insignias (*Ogum* su espada, *Xangô* su machete, *Oxóssi* su arco y flecha, y así los demás), y regresan al *barracão* en medio de la alegría generalizada. Lo hacen solemnemente, ya que los dioses están ahora presentes entre los mortales (Sangirardi Jr., 1988:35-36).

II. 5. 3. Rituales de la umbanda

Cada estudio acerca de la religión umbanda menciona varios tipos de rituales, algunos autores los nombran y describen de forma más o menos minuciosa, otros los clasifican tomando diversos parámetros. La denominación general de “*gira*” se refiere a todas las celebraciones de culto a las entidades umbandistas. Hay dos tipos de *giras*: de *desenvolvimento*, en las que los médiuns se preparan para dar pasaje a las entidades para que puedan practicar caridad atendiendo a quienes realizan consultas; y de *trabalho*, que son sesiones abiertas al público, en las que las entidades son incorporadas por los médiuns para atención al público.

Se presentan a continuación denominaciones y características en los que coinciden los especialistas en líneas generales:

- *Apertura*: ritual de iniciación de los trabajos a través de cantos y oraciones
- *Arriada*: ritual de entrega de ofrendas a una entidad con el objetivo de lograr alguna cosa material o espiritual. Puede ser en una ruta, fuera del espacio destinado comúnmente a ceremonias.
- *Assentamento*: ritual de preparación del lugar del *orixá*. Generalmente se usan objetos que los representan y de donde se puede sentir su presencia, su fuerza.
- *Corimba*: ritual de alabanza a las entidades. Se puede realizar en un *terreiro*, o en otro espacio abierto, como la selva o una cascada.
- *Cruzo*: ritual de obligación para la formación como *pai-de-santo* o *mãe-de-santo*. Los *cruzos* se realizan por etapas, cada una a su tiempo determinado por el *pai-de-santo* y por las entidades. En total, son siete *cruzos* para llegar a la coronación como jefe de *terreiro*.
- *Demanda*: ritual de desavenencia interpersonal, en que se utilizan ofrendas a las entidades, para que ellas actúen como intermediarias de las vibraciones negativas.

- *Descarrego*: ritual de alejamiento o neutralización de la influencia de una carga o molestia en alguna persona, a través de pases o prácticas de limpiezas y baños de hierbas y raíces.
- *Desmancha*: ritual en el que se deshace un trabajo. El ritual varía de acuerdo con la línea de la entidad que hizo el trabajo.
- *Despacho*: ritual de ofrenda a los *orixás* o entidades, con el objetivo de rendirles homenajes y obtener protección contra demandas.
- *Festa*: celebración en homenaje a alguna entidad importante del *terreiro*. Existen las fiestas “oficiales” de la umbanda, como la de *Iemanjá*, y otras específicas de cada *terreiro*.
- *Pajelança*: ceremonia realizada para las entidades de la línea indígena.
- *Passe*: ritual de exorcismo realizado por la entidad incorporada, con el objetivo de apartar cargas negativas dejadas por *demandas* y, en contra partida, transmitir buen fluido espiritual a los afectados.

Sangirardi Jr. describe una ceremonia umbanda en la que el inicio se da con un ritual de *segurança*⁴⁸, en el que se enciende una vela que se coloca junto con un vaso de agua en el umbral de la puerta de entrada para impedir que entren fuerzas y entidades malélicas, que perturbarían el “trabajo”; con el mismo fin se despacha a *Exú*. Antes de las incorporaciones, los presentes son *defumados*⁴⁹ con hierbas aromáticas; para “limpiar” el ambiente, primero son *defumados* los médiums y luego los asistentes. Las hierbas quemadas son diversas, entre ellas incienso, mirra, ruda, lavanda, romero (Sangirardi Jr, 1988: 49).

II. 6. Música y ritual

Observando estos diferentes puntos de vista se llega al abordaje de la temática del ritual y la música del umbanda y del candomblé. Para esto se tendrá en cuenta lo expresado por Gilbert Rouget (1980: 85):

¿Cómo se relaciona entonces este trance iniciático con la música en el candomblé? La descripción muy minuciosa de Gisèle Cossard, que destaca siempre cuidadosamente las intervenciones de la música en el ritual, lo muestra claramente: cuando los novatos están en estado de trance iniciático (estado de *ere*), llegan a cantar en diferentes

⁴⁸ Seguridad.

⁴⁹ Inciensados.

ocasiones, y en esos casos se trata de cantos que ejecutan como solistas y sin acompañamiento instrumental alguno; por el contrario, cuando están en estado de trance de posesión (estado de santo), siempre quedan totalmente silenciosos (callados) y si hay música (cantos o instrumentos), ésta se hace a su intención ya sea de a dos, ya sea por los que conducen la iniciación, o por tamborileros. Vemos entonces que la oposición entre ambos estados, considerados en su relación con la música, es completamente neta.⁵⁰

Bastide plantea al estado de éxtasis, en un análisis de la estructura del trance, al que denomina místico:

El momento del éxtasis no está librado al azar. Ciertos dioses pueden no descender, a pesar del llamado de los tambores, de los cánticos y de los pasos de danza... Cuando las *filhas-de-santo* en trance danzan en torno al poste central, la posición que ocupan no es elegida al azar; obedece a un orden determinado que sigue la jerarquía de los dioses. *Iansã*, por ejemplo, siempre se coloca al frente de *Oxum*, ya que es la mujer principal de *Xangô*, debiendo entonces preceder a las esposas “secundarias”. Como los dioses son múltiples, puede suceder que, en el decurso de una misma ceremonia, varios *Omulus*, diversas *Iemanjás*, etc., se encarnen al mismo tiempo; en ese caso, el orden de la rueda sigue un orden cronológico, los *orixás* más jóvenes se ubican antes de los *orixás* adultos (Bastide 2001: 192).⁵¹

Otro momento al que Bastide otorga una especial atención es el previo al estado de éxtasis, como un momento de ligera embriaguez, en que los involucrados pueden verse “titubeando como si fuesen a caerse, sintiendo el vértigo subirles a la cabeza”⁵² (Bastide: 2001: 193). El trance se produce justo después, con un cambio de personalidad. Este período de transición existe siempre, aunque muy breve y para algunos resulta imperceptible, incluso los músicos suelen resaltarlo con el cántico de

⁵⁰ *Cette transe initiatique donc, quelles sont ses relations avec la musique dans le candomblé? La description très minutieuse de Gisèle Cossard, qui note toujours soigneusement les interventions de la musique dans le rituel, le montre clairement: lorsque les novices sont en état de transe initiatique (état de ere), il leur arrive à différentes occasions de chanter; et dans ce cas il s'agit de chants qu'elles exécutent seules et sans être accompagnées par aucun instrument; en revanche, lorsqu'elles sont en état de transe de posesión (état de santo) elles sont toujours totalement silencieuses et s'il y a musique (chants ou instruments), celle-ci est faite à leur intention soit par deux ou celles qui conduisent l'initiation, soit par des tambourinaires. L'opposition entre les deux états vus dans leur relation avec la musique est, on le voit, tout à fait nette.*

⁵¹ *A ordem do éxtase não é deixada ao acaso. Certos deuses podem não descer, apesar do chamado dos tambores, dos cânticos e dos passos de dança... Quando as filhas-de-santo em transe dançam em torno do poste central, a posição que ocupam não é escolhida ao acaso; obedece a uma ordem determinada que segue a hierarquia dos deuses. Iansã por exemplo, sempre se coloca na frente de Oxum, pois é a mulher principal de Xangô, devendo então preceder às esposas “secundárias”. Como os deuses são múltiplos, pode acontecer que, no decurso de uma mesma cerimônia, vários Omulus, diversas Iemanjás, etc. se encarnem ao mesmo tempo; nesse caso, a ordem da roda segue a ordem cronológica, os orixás mais moços colocam-se antes dos orixás adultos...*

⁵² *titubeando como se fossem cair, sentindo a vertigem subir-lhes à cabeça.*

“*ere*”, canto especial para dicho momento.

Vatin señala en su estudio comparativo de comunidades del candomblé de Bahía que:

Cada nación, o incluso cada sacerdote, se adecua (o se niega a adecuarse) a la sociedad actual, para la cual la iniciación es muchas veces percibida como un arcaísmo conmovedor. La posesión es sin duda el fenómeno en el que la distancia entre ortodoxia y práctica cotidiana es mayor. La regla de la incorporación exclusiva - según la cual sólo una entidad puede manifestarse “en la cabeza” de un iniciado - reivindicada por los representantes de la ortodoxia, es constantemente desviada: una nebulosa de espíritus rodea a los adeptos del candomblé y se incorpora en ellos, aunque en ocasiones diferentes. El comportamiento del poseído varía, de un culto a otro y de una entidad a otra, entre una codificación mítica rigurosa por un lado y una idiosincrasia liberada por otro. Los “desencadenadores” de la posesión son numerosos y difieren según el contexto ritual. Las relaciones entre música y posesión son muy diversas. La naturaleza de ellas desmiente parcialmente algunas tipologías estructuralistas: el poseído, según el espíritu que este encarna, puede manifestar un comportamiento musical activo, que va desde el grito “musicalizado”, en el caso de las divinidades africanas, hasta el papel de solista, en el caso de los *caboclos*.⁵³ (Vatin: 2001:11)

Es necesario delimitar las características de los rituales en cada una de las religiones mencionadas, haciendo hincapié en las oraciones utilizadas, etapas del ritual, características psicológicas generales de los involucrados en los diversos momentos del rito y demás cuestiones que permitan un acercamiento a lo cotidiano del ritual.

A partir de lo anterior, puede inferirse la estrecha relación existente entre el ritual y la música. También se pueden ver diferentes acontecimientos musicales de acuerdo con el estado de quienes participan del ritual. Esto acerca más a la realidad sonora y expresiva de un acontecimiento como el recientemente expuesto.

⁵³ *Cada nação, ou até cada sacerdote, adequa-se (ou nega-se a adequar-se) à sociedade atual, para a qual a iniciação é muitas vezes percebida como um arcaísmo constrangedor. A possessão é sem dúvida o fenômeno onde a distância entre ortodoxia e prática cotidiana é a maior. A regra da incorporação exclusiva - segunda a qual uma só entidade pode se manifestar “na cabeça” de um iniciado - reivindicada pelos representantes da ortodoxia, é constantemente desviada: uma nebulosa de espíritos rodeia os adeptos do candomblé e se incorpora neles, embora em ocasiões diferentes. O comportamento do possuído varia, de um culto para outro e de uma entidade para outra, entre uma codificação mítica rigorosa de um lado e uma idiosincrasia liberada do outro. Os “desencadeadores” da possessão são numerosos e diferem segundo o contexto ritual. As relações da música e da possessão são muito diversas. A natureza delas desmente parcialmente algumas tipologias estruturalistas: o possuído, segundo o espírito que ele encarna, pode manifestar um comportamento musical ativo, que vai do grito “musicalizado”, no caso das divindades africanas, até o papel de solista, no caso dos caboclos.*

Si bien cada una de las religiones aquí presentadas tiene algunas características musicales distintivas, muchas veces se presentan entremezcladas, como plantea Borges (2006: 230)

Por lo tanto, ante estas semejanzas, creemos que existe un complejo proceso de intercambios musicales entre la Umbanda y el Candomblé, en los que una misma canción puede ser utilizada en ambos casos, donde una misma melodía acompaña textos diferentes o una misma letra puede recibir un tratamiento musical diferenciado. Con todo, ¿como se da este tránsito de los repertorios entre estas religiones aparentemente diferentes? En la visión émica de Tia Preta, todas las entidades que trabajan en el Centro Umbandista Rei de Bizara no tienen impedimento para trabajar en otras casas de Candomblé o de Umbanda. Vatin (2001:13) también cree que “cuando una divinidad migra de una nación a otra, su repertorio de canciones la acompaña”. A la vista de esto, existe la posibilidad de que estas entidades carguen sus repertorios, por lo tanto, ellos deben seguir el sistema de la casa de culto, y en el caso de este centro, debe ser cantado en portugués por tratarse la práctica de la Umbanda, de una religión brasileña.⁵⁴

II. 7. La música de las religiones afro-brasileñas

Con respecto al aspecto funcional de la música, señala Vatin (2001) que las expresiones musicales de los cultos afro-bahianos no son de gran complejidad, pero son indisolubles de su contexto ritual y de sus funciones litúrgicas.

Reginaldo Prandi, en su libro *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*, publicado en 2005, dedica un capítulo al aspecto musical de las religiones afro-brasileñas denominado "Música sacra e música popular". En este capítulo se desarrollan y sostienen conceptos relacionados con las funciones de la música, en cuanto a su valor más abarcativo y profundo que el que tiene en la música occidental, ya que en el candomblé es un buen fiel aquél que domina los repertorios, la danza, el ritmo y el movimiento. Luego desarrolla una exposición en la que vincula los

⁵⁴ *Portanto, diante destas semelhanças, acreditamos que existe um complexo processo de trocas musicais entre a Umbanda e o Candomblé, no qual a mesma cantiga pode ser utilizada em ambos os casos, onde a mesma melodia acompanha textos diferentes ou então a mesma letra pode receber um tratamento musical diferenciado. Contudo, como acontece este trânsito dos repertórios entre estas religiões aparentemente diferentes? Na visão émica de Tia Preta, todas as entidades que trabalham no Centro Umbandista Rei de Bizara não são impedidas de trabalhar em outras casas de Candomblé ou Umbanda. Vatin (2001:13) também acredita que “quando uma divindade migra de uma nação para outra, seu repertório de cantigas a acompanha”. Em vista disso, há a possibilidade destas entidades carregarem seus repertórios, porém, eles devem seguir ao sistema da casa de culto, que no caso deste centro, a cantiga deve ser cantada em português por se tratar da prática da Umbanda, uma religião brasileira.*

comienzos de la música popular brasileña con compositores provenientes de los *terreiros* de candomblé y de umbanda, cómo el *samba* y el *choro* se relacionaron con la música y los músicos de las religiones afro-brasileñas, en un movimiento en ambos sentidos, de ida y vuelta, nutriendo de músicos a la música popular de Brasil y luego nutriéndose de esta. En el anexo del mismo libro, Prandi ofrece un extenso listado de composiciones de la música popular en Brasil grabadas durante todo el siglo XX y que hacen referencia a las religiones afro-brasileñas.

Sostiene Béhague que la gran mayoría de los estudiosos del tema, antropológicos y folkloristas, han abordado los elementos de la música afro-brasileña teniendo en cuenta solamente los elementos africanos de donde muy probablemente provienen, pero dejan de lado el elemento local, amerindio, aunque aclara que un estudio detallado sobre el tema presenta múltiples dificultades (Béhague, 1976).

El estudio de los repertorios musicales funcionando en las liturgias africanas modernas, especialmente entre los yorubas y los fons de Daomé y de Nigeria, permite presumir la gran probabilidad de que los repertorios musicales afro-baianos, si bien de derivación estilística africana, fueron elaborados localmente. Otra hipótesis de igual plausibilidad habla sobre la posibilidad de que los repertorios *daomeanos* o nigerianos modernos hayan evolucionado en un sentido totalmente diferente al de los repertorios bahianos. Es muy probable, por lo tanto, que la música de candomblé en Bahía haya sido inventada (o re-inventada por interpretación propia) por bahianos. La comprobación o negación de tal hipótesis requiere, sin embargo, el conocimiento más completo posible y la clasificación adecuada del repertorio musical de los distintos grupos, o naciones, de candomblé. Tarea que está lejos de ser concluida e infelizmente al alcance de muy pocos.⁵⁵ (Béhague: 1976: 129,130)

En la voz “Brazil” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Gerard Béhague, autor del artículo, compartimenta su trabajo en tres grandes áreas, ellas son: “música artística”, “música tradicional” y “música popular”. En “música tradicional” trabaja sobre la música amerindia, luso-brasileña y afro-brasileña, y a su vez en esta última categoría expone sobre danzas, géneros, y música religiosa. En

⁵⁵ *O estudo dos repertórios musicais funcionando nas liturgias africanas modernas, especialmente entre os Iorubás e os Fons do Daomé e da Nigéria, permite pressentir a grande probabilidade de que os repertórios musicais afro-baianos, se bem de derivação estilística africana, foram elaborados localmente. Outra hipótese de igual plausibilidade diz respeito à possibilidade dos repertórios daomeanos ou nigerianos modernos terem evoluído em sentido totalmente diferente dos repertórios baianos. É bem provável, portanto, que a música de candomblé na Bahia tenha sido inventada (ou re-inventada por interpretação própria) por baianos. A comprovação ou negação de tal hipótese requer, no entanto, o conhecimento mais completo possível e a classificação adequada do repertório musical dos vários grupos, ou nações, de candomblé. Tarefa que está longe de ser concluída e infelizmente ao alcance de muito poucos.*

este apartado, Béhague presenta, en primer lugar, generalidades de las religiones afro-brasileñas, sobre todo del candomblé, explicando sobre los grupos africanos que se instalaron en Brasil y realizando una breve síntesis histórica y caracterizadora de las deidades y el culto en general. Luego se dedica a los aspectos netamente musicales, que ahora se presentan, abordando distintos parámetros musicales de un modo general:

El rasgo estilístico más obvio, común a la música de todos estos grupos, es el canto monofónico y el uso predominante de patrones de llamada y respuesta. Además, el canto es acompañado por un conjunto que generalmente consiste en tres tambores (*atabaques* de diferentes tamaños) y un *agogô* (cencerro) o una maraca sacudida. Solista y coro cantan a menudo lo mismo, o melodías similares. Muy a menudo solista y coro se superponen. Las melodías son en su mayoría pentatónicas sin semitonos en los repertorios más tradicionales, y diatónicas (heptatónicas) en la más aculturadas. Los rangos de las melodías no son uniformes. Los cultos *Gêge* y *Ketu* de Bahía, por ejemplo, tienen muchas canciones con una amplia gama de más de una octava, mientras que los de los cultos de *Angola* y *Jesha* en la misma zona, tienen en promedio menos de una octava. Los contornos melódicos tienden a ser descendentes en todos los repertorios, con movimientos ondulantes también característicos en los repertorios *Ketu* y *Gêge*. Casi todas las canciones de todos los grupos son estróficas. (Béhague, 1980: 243)⁵⁶

El siguiente párrafo de ese escrito, que continúa siendo tomado como base para estudios tanto etno-musicológicos como sociológicos, está dedicado específicamente a los cantos, tanto desde sus textos, como desde su organización y función.

Los ciclos de canciones se realizan en un orden ritual, dado por su función. Hay canciones para ofrendas de alimentos,

⁵⁶ *The most obvious stylistic trait common to the music of all these groups is monophonic singing and the predominant use of call and response patterns. In addition, the singing is accompanied by an ensemble usually consisting of three drums (atabaques of varying sizes) and an agogô (cowbell) or a shaken rattle. Leader and chorus often sing the same tune, sometimes related tunes. Quite often soloist and chorus overlap. Melodies are often anhemitonic pentatonic in the most traditional repertoires, and diatonic (heptatonic) in the most acculturated ones. The ranges of the melodies are not uniform. The Gêge and Ketu cults of Bahia, for example, have many songs with a wide range of more than an octave, while those of the Angola and Jesha cults in the same area average less than an octave. Melodic contours tend to be descending in all repertoires, with undulating movements also characteristic of the Ketu and Gêge repertoires. Almost all the songs in all the groups are strophic.*

canciones de sacrificios, canciones de plantación, canciones de iniciación, canciones de muerte, etc. Una gran cantidad de canciones, dirigida a los muchos dioses de la mitología de África occidental, conforma la mayor parte de los repertorios. Los textos de las canciones aparecen en muchos idiomas, desde el Yoruba (*Nagô*), *Fon* y varios dialectos del Congo hasta el portugués, y una combinación de todos ellos. (Béhague: 1980: 242)⁵⁷

Por último, describe los aspectos rítmicos de esta música religiosa afro-brasileña:

La percusión constituye uno de los elementos musicales más importantes de la música religiosa afro-brasileña. Los tambores se consideran instrumentos sagrados y pasan por un 'bautismo' por medio de sacrificios de animales y ofrenda de alimentos. Ya que se cree que tienen el poder para comunicarse con los dioses, el *axé* del tambor (o fuerza espiritual) se renueva ritualmente por lo menos una vez al año. Hay una gran cantidad de música de percusión para tambores solos. Además de proporcionar la base para las danzas rituales, la música de tambor 'llama' a los dioses y trae el espíritu de 'posesión'. En el culto *Ketu* patrones rítmicos específicos están asociados con ciertas deidades, tales como la *alujá* de *Xangô*, la *opanijé* de *Omólú*, la *aguerê* de *Iansã* y *Oxóssi* y el *igbim* de *Oxalá*. Predominan los ritmos cruzados y polirritmias. Los pies son más comúnmente binarios, pero a veces también ternarios, con frecuentes hemiolas; también es característica de una sutil ambivalencia binario- ternario. El maestro percusionista tocando el tambor mayor ("*rum*") del trío improvisa sobre los ritmos característicos y a la vez controla el tiempo y acompaña el desarrollo coreográfico de las danzas rituales. Pocas de estas canciones son conocidas en África occidental, aunque su estilo es inconfundiblemente Africano. Entre los grupos más populares (Caboclo, Umbanda) los repertorios parecen ir cambiando constantemente y tienden a ser muy influidos por la música popular urbana.⁵⁸ (Béhague: 1980:243)

⁵⁷ *Cycles of songs are performed in a ritual order, dictated by their function. There are food-offering songs, sacrificial songs, plant songs, initiation songs, death songs etc. A multitude of songs addressed to the many deities of West African mythology form the bulk of the repertoires. Song texts appear in many languages, from Yoruba (Nagô), Fon and various Congo dialects to Portuguese, and a combination of all of these.*

⁵⁸ *Drumming constitutes one of the most important musical elements of Afro-Brazilian religious music. Drums are considered sacred instruments and undergo 'baptism' by means of animal sacrifices and food-offering. Since they are believed to have the power to communicate with the deities, the drum's axé (or spiritual force) is ritually renewed at least once a year. There is a great deal of drum music for drums alone. Besides providing the basis for the many ritual dances, drum music 'calls' the gods and brings on spirit 'possession'. In the Ketu cult specific rhythmic patterns are associated with certain deities, such as the alujá of Xangô, the opanijé of Omólú, the aguerê of Iansã and Oxóssi, and the igbim of Oxalá. Cross-rhythms and polyrhythms predominate. The metres are most commonly duple but often also triple, with frequent hemiolas; a subtle duple-triple ambivalence is also characteristic. The master drummer playing the largest drum (rum) of the trio improvises upon the characteristic rhythms and at the same time controls the choreographic development of the ritual dances. Few of these songs are known in West Africa, although their style is unmistakably African. Among the most*

II. 7. 1. La música en el candomblé

Con respecto a las funciones y la importancia de las expresiones musicales en el candomblé, dice Béhague que:

Como toda música religiosa en su contexto original, la música de candomblé es funcional. En toda ceremonia, pública o privada, la música desempeña un papel primordial, ya que el culto no sería posible sin ella. Las funciones musicales son varias, siendo la más generalizada la de llamar a los *orixás* y favorecer su presencia entre los presentes. Esa función se da en ceremonias sociales, funerales, de purificación, iniciación o comunión. El menor acto litúrgico está acompañado de cantos rituales o música de percusión, constituyendo, por lo tanto, un repertorio muy extenso⁵⁹ (Béhague: 1976: 131).

También señala Béhague que las *cantigas* deben ser conocidas y memorizadas por los iniciados, y que son cantadas en una secuencia determinada.

Los más importantes trabajos de campo en cuanto a grabaciones y recolecciones fueron realizados entre 1941 y 1942 por el antropólogo estadounidense Melville Herskovits, investigaciones que todavía hoy se toman como base de estudios sobre la música del candomblé de línea más tradicional.

El análisis de las *cantigas* usadas como modelos típicos permitió también definir un estilo "viejo" admitido como más tradicional. Este estilo se caracteriza en general por frases melódicas cortas, repeticiones constantes con variantes por ornamentos y un estilo vocal que consta de falsete en una cualidad dura y metálica de producción vocal, especialmente en los coros femeninos. Grabaciones de campo más recientes (1970-73) entre los mismos grupos o grupos semejantes comprueban que hubo poca transformación, esto es, las mismas *cantigas* tradicionales continúan funcionando de acuerdo con la tradición. En tanto, las declaraciones de varios *pais* o *mães de santo* indican la desaparición del repertorio de varias *cantigas* asociadas con una divinidad definida, o aún el hecho de que jóvenes *babalorixás* tienen un conocimiento bastante limitado del repertorio tradicional.⁶⁰

acculturated groups (Caboclo, Umbanda) the repertoires seem to be constantly changing and tend to be heavily influenced by urban popular music.

⁵⁹ *Como toda música religiosa em seu contexto original, a música de candomblé é funcional. Em toda cerimônia, pública ou privada, a música desempenha um papel primordial, já que o culto não seria possível sem ela. As funções musicais são várias, sendo a mais generalizada a de chamar os orixás e favorecer sua presença entre os presentes. Essa função se assinala em cerimônias sociais, funerais, de purificação, iniciação ou comunhão. O menor ato litúrgico é acompanhado de cantigas rituais ou música de percussão, portanto, um repertório muito extenso*

⁶⁰ *A análise das cantigas usadas como modelos típicos permitiu também definir um estilo "velho" admitido como mais tradicional. Este estilo se caracteriza em geral por frases melódicas curtas, repetições constantes com variantes por ornamentos. e um estilo vocal que consta de falsete e uma*

(Behague, 1976:132)

A pesar de las diferencias en los cultos de las diversas “naciones” hay siempre un denominador común: en todos los candomblés las prácticas religiosas constan principalmente de cantos y danzas al ritmo de los tambores, cuando los *orixás nagôs* o los *voduns jejes* se incorporan en sus hijos (Sangirardi Jr, 1988).

El francés Xavier Vatin trabajó investigando de manera comparativa diversos aspectos de un grupo de alrededor de treinta comunidades religiosas de candomblé en Bahía, todas de la nación *ketú* correspondiente al grupo *Jêje-Nagô*. La comparación fue realizada con respecto a los *orixás* y *caboclos*, la comunidad religiosa, el proceso de iniciación, la performance ritual, las relaciones entre música y posesión, el contexto lingüístico, y los toques y cantos del repertorio musical. Vatin caracteriza de manera general la música de esta religión afro-brasileña del siguiente modo:

Conformada por un amplio repertorio de cantos, acompañados de fórmulas rítmicas (*toques*) tocados por tres tambores (*atabaques*) y una campana metálica (*agogô* o *gã*), la música, en el candomblé, estructura todas las etapas de las ceremonias rituales. Ésta es, para los adeptos, indispensable para el establecimiento de lazos entre el mundo de los humanos y el de las divinidades, o sea, para el desencadenamiento y el acompañamiento del trance de posesión. La música se sitúa entonces en el corazón de un sistema que coloca en acción las representaciones simbólicas, espirituales y religiosas de toda la comunidad. El trance ritual del candomblé organiza gestos convulsivos y gritos inarticulados en un conjunto coherente, integrándolos en un espacio mítico fuertemente estructurado. Cantos, toques, danzas y gritos participan del mismo discurso simbólico; el discurso de un “teatro sagrado”, en el cual, a través de una extraordinaria alquimia de los sentidos, cada elemento se encuentra transformado por su interacción con los otros. Para el etnomusicólogo, el desafío es el de conseguir captar este discurso en su totalidad ⁶¹.

qualidade dura e metálica de produção vocal, especialmente nos coros femininos. Gravações de campo mais recentes (1970-73) entre os mesmos grupos ou grupos semelhantes comprovam que houve pouca transformação, isto é, as mesmas cantigas tradicionais continuam a funcionar de acordo com a tradição. No entanto, o depoimento de vários pais ou mães de santo indica o desaparecimento do repertório de várias cantigas associadas com uma divindade definida, ou ainda o fato de que jovens babalorixás têm um conhecimento bastante limitado do repertório tradicional.

⁶¹ *Formada por um amplo repertório de cantigas, acompanhadas de fórmulas rítmicas (toques) tocadas por três tambores (atabaques) e um sino metálico (agogô ou gã), a música, no candomblé, estrutura todas as etapas das cerimônias rituais. Ela é, para os adeptos, indispensável ao estabelecimento de laços entre o mundo dos humanos e o das divindades, ou seja, ao desencadeamento e ao acompanhamento do transe de possessão. A música situa-se então no coração de um sistema que coloca em ação as representações simbólicas, espirituais e religiosas de toda a comunidade. O transe ritual do candomblé organiza gestos convulsivos e gritos inarticulados num conjunto coherente, integrando-os num espaço mítico fortemente estruturado. Can-tigas, toques,*

(Vatin, 2001: 9-10)

Los nombres de los *atabaques* son *rum*, *rumpi* y *lé*, respectivamente el mayor, el mediano y el menor. En los *candomblés nagôs* son percutidos con palos denominados *oghidavis*, en los *candomblés bantúes* a veces se percuten con las manos y en los *candomblés-de-caboclo* siempre con las manos. Completan el conjunto instrumental el *agogô* (campana) y el *aguê* (calabaza rodeada por hilos entrelazados que tienen frutos secos) (Sangirardi Jr, 1988: 29).

Existen nombres específicos para los toques de *atabaques* dedicados a cada *orixá*. En su estudio sobre dioses de África en Brasil, Sangirardi Jr. (1988) presenta los siguientes:

De acuerdo con los estudios realizados por Herskovits y Behágue, se presentan aquí algunas características básicas que el segundo de ellos presenta sobre los cantos del *candomblé bahiano* más tradicional. (Béhague, 1976).

Aspectos musicales	Cantos del <i>candomblé Bahiano</i> de naciones <i>ketú</i> y <i>jejé</i> (sobre datos recogidos entre las décadas de 1940 y 1970) ⁶²
Extensión de las frases melódicas	Breves.
Ámbitos de las melodías	- Los cantos <i>jejés</i> presentan ámbitos a menudo mayores a la octava. - Los cantos <i>Ijexá</i> y <i>Angola</i> no sobrepasan la octava.
Movimiento melódico	- Generalmente de carácter descendente. - En cantos de <i>ketú</i> y <i>jejé</i> movimiento semejante a la isocronía pendular.
Escalas utilizadas	- En grupos <i>ketú</i> y <i>jejé</i> : escalas tetratónicas y pentatónicas sin semitonos, y raras veces formaciones escalísticas hexatónicas. - En algunos grupos escalas diatónicas, especialmente la escala menor europea.
Aspecto formal	- Responsorial: alternancia de solista y coro, generalmente cantando una misma frase con pequeñas variantes. - Gran cantidad de repeticiones. - Variantes con ornamentos. - Rara vez se presentan en un mismo canto frases

danças e gritos participam do mesmo discurso simbólico; o discurso de um "teatro sagrado", no qual, através de uma extra-ordinária alquimia dos sentidos, cada elemento encontra-se transformado por sua interação com os outros. Para o etnomusicólogo, o desafio é de conseguir captar este discurso na sua totalidade.

⁶² Herskovits: 1941; Béhague: 1976.

	<p>melódicas bien diferenciadas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - En candomblés de <i>ketú</i>, <i>jejé</i> y <i>Angola</i>: forma estrófica. - En candomblés de <i>caboclo</i>: alternancia de estrofa y refrán.
Intérpretes	Solistas y coros femeninos.
Cantidad de voces	<ul style="list-style-type: none"> - Generalmente canto monofónico - Cuando hay heterofonía, ésta se produce por terceras paralelas en finales de frases.
Sonido de los cantantes (características técnicas)	<ul style="list-style-type: none"> - En general, sonido abierto y suelto similar al canto común africano occidental. - Sonido “duro”, “metálico”. - Desde alrededor de 1970 se observan incorporaciones de sonido con <i>vibrato</i>. - En candomblés tradicionales, preferencia por los registros agudos femeninos.
Transmisión	Oral.
Composición de los cantos	<ul style="list-style-type: none"> - Improvisaciones individuales en estado de posesión de los iniciados. - Recreaciones.
Movimiento	El movimiento de un canto varía de un candomblé a otro. <i>Accelerandi</i> se presentan sobre todo en la percusión.
Textos	Solamente en lenguas derivadas de África.

En los candomblés de *Angola* y en los candomblés de *caboclo* sin embargo, aparecen otras características por ser estos menos ortodoxos: se incorpora el elemento de la improvisación, cuando las *iaô* que se están iniciando, al ser poseídas comienzan una improvisación que, aún dentro de moldes tradicionales, presenta mayores licencias en cuanto al uso de la lengua vernácula y a la extensión de las melodías entre otros aspectos.

Ya en el siglo XXI, plantea Prandi que en los *terreiros*:

Se despierta cantando, se saludan los vivos y los muertos cantando, se pasa por la iniciación sacerdotal, en sus múltiples y complejas etapas, al son de los cantos sagrados. Nada se hace sin cantar. Se canta para todo en el candomblé (Lühning, 2000). Es grande y variado el repertorio musical en una comunidad de candomblé, conformado por no menos de 3 mil cánticos, todos aprendidos de memoria como manda la tradición, aunque ya estén disponibles en libros varias colecciones de himnos sacros, de diferentes naciones, organizadas

tanto por investigadores como por religiosos, como los libros de José Flávio Pessoa de Barros (1999, 2000), José Jorge de Carvalho (1993), Reginaldo Gil Braga (1998) y Altair B. de Oliveira (1993), entre otros.⁶³ (Prandi: 2005: 180-181)

La música en el candomblé no sólo es imprescindible para los rituales y fiestas, sino para la vida cotidiana en su totalidad.

Sobre las relaciones entre la música en el candomblé y sus rituales, cabe decir que cada nación tiene sus fundamentos para la iniciación, y en todos ellos la música está siempre presente de manera protagónica, pero sujeta a múltiples realidades.

Con respecto a las relaciones entre la música en las ceremonias del candomblé y sus relaciones con el trance, Rouget observa que el elemento rítmico es el más activo, formando parte importante de la estimulación sensorial, y cuando es marcado con la percusión es aún más eficaz para el desencadenamiento de la posesión.

Sobre la presentación de los cantos en las ceremonias rituales, decía Béhague (1976: 134):

En las ceremonias públicas, en la fiesta de candomblé, los ciclos de *cantigas* se cantan en una secuencia ritual bien determinada (el *orô*). Incluyendo de tres a siete cantigas para cada *orixá*, el *orô* se inicia inevitablemente con el "despacho" de *Exu* y concluye con *Oxalá*. Después de *Exu*, el orden *Ogum*, *Oxossi*, *Ossanha*, etc., es generalmente observado, pero tuvimos numerosas oportunidades de verificar las alteraciones más extraordinarias del orden del *orô* en casas de candomblé de *Ketu* de existencia más reciente.⁶⁴

El conjunto instrumental del candomblé es objeto de un complejo de ritos, ya que desempeña un rol fundamental al convocar a los dioses. Los *atabaques* son

⁶³ *Acorda-se cantando, saúdam-se os vivos e os mortos cantando, passa-se pela iniciação sacerdotal, em suas múltiplas e complexas etapas, ao som das cantigas sagradas. Nada se faz sem cantar. Canta-se para tudo no candomblé (Lühning, 2000). É grande e variado o repertório musical numa comunidade de candomblé, formado de não menos de 3 mil cânticos, tudo aprendido de cor como manda a tradição, embora já estejam disponíveis em livros várias coletâneas de hinos sacros, de diferentes nações, organizadas tanto por pesquisadores como por religiosos como os livros de José Flávio Pessoa de Barros (1999, 2000), José Jorge de Carvalho (1993), Reginaldo Gil Braga (1998) e Altair B. de Oliveira (1993), entre outros.*

⁶⁴ *Nas cerimônias públicas, na festa de candomblé, os ciclos de cantigas se cantam numa seqüência ritual bem determinada (o oro). Incluindo de três a sete cantigas para cada orixá, o orô se inicia inevitavelmente com o "despacho" de Exu e acaba com Oxalá. Depois de Exu, a ordem Ogum, Oxossi, Ossanha, etc., é geralmente observada, mas tivemos numerosas oportunidades de verificar as alterações mais extraordinárias da ordem do orô em casas de candomblé de Ketu de existência mais recente.*

instrumentos sagrados, y como tales son reverenciados y homenajeados por todos los miembros del *terreiro* incluyendo a los *orixás* manifestados.

Finalmente, y habida cuenta de la integración entre elementos culturales derivados de África con elementos locales, esto es, de la cultura cabocla o amerindia, recurrimos nuevamente a las palabras de Gerard Béhague (1976: 129) con las que presentaba la hipótesis acerca de la conformación de los repertorios musicales del candomblé de Bahía:

Es muy probable, por lo tanto, que la música del candomblé en Bahía haya sido inventada (o re-inventada por interpretación propia) por bahianos. La comprobación o negación de tal hipótesis requiere, en tanto, el conocimiento más completo posible y la clasificación adecuada del repertorio musical de los varios grupos, o naciones, de candomblé. Tarea que está lejos de ser finalizada e infelizmente al alcance de muy pocos.⁶⁵

II. 7. 2. La música en la umbanda

Sangirardi Jr. describe la música en una sesión umbandista que consta de dos partes, la *gira* e la *corimba*, y en esta última la sucesión de cánticos o *pontos* consagrados a cada santo son entonados por médiums. Estos *pontos* comúnmente se acompañan con los *atabaques* y otros instrumentos de percusión, aunque en locales ubicados en grandes ciudades, a veces se suplanta el grupo de percusión por palmas a cargo de los médiums. Los cantos se presentan de la siguiente manera:

El primer *ponto* que cantan está dedicado al “guía” – protector y orientador del Centro, muchas veces bautizado con su nombre – que “baja” y se incorpora en el *pai* o en la *mãe-de-santo*. Luego van bajando los demás, *Caboclos* y/o *Pretos-velhos*. Los santos atienden a consultas y dan pases. Después se cantan los *pontos* de despedida, los santos “vuelven a su *Aruanda*”, el “guía” también “sube” en el final y la sesión se cierra con las oraciones habituales.⁶⁶ (Sangirardi Jr, 1988:

⁶⁵ *E bem provável, por tanto, que a música de candomblé na Bahia tenha sido inventada (ou re-inventada por interpretação própria) por baianos. A comprovação ou negação de tal hipótese requer, no entanto, o conhecimento mais completo possível e a classificação adequada do repertório musical dos vários grupos, ou nações, de candomblé. Tarefa que está longe de ser concluída e infelizmente al alcance de muito poucos.* En Béhague, Gerard: *Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano*. En Afro Asia Nº 12. Salvador de Bahía: Universidade Federal da Bahia, 1976. p. 129.

⁶⁶ *O primeiro ponto que cantam é dedicado ao “guia” – protetor e orientador do Centro, muitas vezes batizado com seu nome – que “baixa” e incorpora no pai ou mãe-de-santo. Em seguida vão baixando os demais, Caboclos e/ou Pretos-velhos. Os santos atendem a consultas e dão passes. Por fim cantam-se os pontos de despedida, os santos “voltam para sua Aruanda”, o “guia” também “sobe” no final e a sessão é encerrada com as preces habituais.*

54)

En el siguiente cuadro se muestran de manera esquemática las características musicales expresadas por Béhague en sus estudios, y que constituyen algunos de los pocos datos académicos sobre las características musicales de los cantos de esa religión (Béhague, 1976).

Aspectos musicales	Cantos de la umbanda de Bahía (sobre datos recogidos entre las décadas de 1940 y 1970)
Extensión de las frases melódicas	Entre 4 y 8 compases
Ámbito melódico	Muy pequeño
Movimiento melódico	En general por grados conjuntos
Escalas	- En general, uso del sistema modal europeo. - Pervivencia de la escala pentatónica
Aspecto formal	Alternancia de estrofa y refrán.
Intérpretes	Instrumentos: principalmente hombres. Voces: todos los iniciados en la religión.
Cantidad de voces	No hay especificaciones
Sonido de los cantantes (características de técnica vocal)	- Sigue las tradiciones musicales folklóricas luso-brasileñas: sonido con vibrato. - Los solistas usan voces resonantes.
Transmisión	- Textos escritos. - Músicas grabadas, aunque también se conserva la transmisión oral.
Textos	Generalmente en lengua vernácula, con algunas palabras derivadas del yoruba en los estribillos.
Acompañamiento rítmico	Regular, con utilización de síncopas, pero sin hemiolas (característica de la música africana)

Estilísticamente, por un lado, en la música de la umbanda convergen el antiguo material ritual africano y la música folklórica de tradición *cabocla*, y por otro, como ya señalaba Béhague en la década de 1970, y esto se ha ido afianzando, la música de la umbanda revela gran integración con la música popular.

Los textos de millares de *pontos cantados* han sido editados, cada libro contiene cientos y hasta más de mil *pontos*, organizados según los rituales a los que estén destinados, o según una determinada línea de la umbanda, o por los *caboclos* a los que esté dirigido, pero en muy pocos casos son publicadas partituras de estos *pontos*.

A excepción de los estudios de Béhague y Carvalho, no abunda el análisis musical sobre los cantos o *pontos* de la umbanda. Las grabaciones que forman parte de los estudios de campo en los que se basan los estudios más abarcadores de la música de la umbanda son los de Herskovists de 1947 y los de Cámara Cascudo en 1951.

En un estudio de Carvalho, dedicado a las poesías de los *pontos*, selecciona uno titulado “Canto de caboclo Cirilo”, cantado y grabado por un pescador y artesano en 1987, de 5 versos, y luego hace la siguiente descripción sobre la música de ese canto, estableciendo además relaciones entre texto y música:

Desde el punto de vista musical, esa melodía es perfectamente icónica. Los dos primeros versos descansan en la tónica y en la tercera de la escala mayor en la que está construida la canción, en una tesitura grave. Cuando inicia el tercer verso modula a la sub-dominante y después de la palabra “bajó”, que posee la nota más alta de todas, la melodía va cayendo o “bajando” por grados conjuntos, reproduciendo icónicamente el proceso que se describe en el texto.⁶⁷ (Carvalho, 1998:14)

En general, las construcciones melódicas se realizan sobre escalas mayores, aunque, plantea Carvalho, cuando los textos de los *pontos* están más alejados de los valores del cristianismo, como por ejemplo las menciones a la dualidad sexual, las melodías se diferencian:

En la misma medida en que ese texto se distancia de los valores cristianos, también la melodía es más distante del patrón melódico convencionalmente tonal con el que se construyen la mayoría de los cantos cristianos.⁶⁸ (Carvalho: 1998: 17)

En el mismo texto, Carvalho muestra las relaciones entre texto y música en varios *pontos*, destacando siempre importantes y reiteradas correspondencias entre texto y música, básicamente en cuanto a los factores melódico y armónico, correspondiéndose con tensiones de alturas más agudas y acordes de dominante los momentos de tensiones en los textos, e inversamente, las alturas más graves de las

⁶⁷ *Do ponto de vista musical, essa melodia é perfeitamente icônica. Os dois primeiros versos descansam na tónica e na terceira da escala maior em que é construída a canção, numa tessitura grave. Quando inicia o terceiro verso modula-se para a sub-dominante e após a palavra “abaixou”, que possui a nota mais alta de todas, a melodia vai caindo ou “abaixando” por graus contíguos, reproduzindo iconicamente o processo que se descreve no texto.*

⁶⁸ *Na mesma medida em que esse texto se distancia dos valores cristãos, também a melodia é mais distante do padrão melódico convencionalmente tonal com que se constrói a maioria dos cantos cristãos.*

melodías, descensos por grados conjuntos y acordes de tónica para los fragmentos de los textos en los que hay reposo y en los finales. En alguna ocasión, se agrega el elemento dinámico, marcando descensos melódicos hacia la tónica como nota más grave de una melodía acompañado de una intensidad mínima en un caso y, en otro *ponto*, “disfrazando” una expresión violenta con una dinámica muy suave (Carvalho, 1998: 20).

Finalmente, para una comprensión de la mística en los poemas y en los *pontos*, Carvalho señala la importancia de considerar quiénes integran el grupo de los hacedores de estos cantos, constituida por una amplia paleta en la que por un lado hay una mayoría de *pais-de-santo* analfabetos o con poca escolaridad, que aprenden y construyen sobre una tradición oral, y por otro, aunque en menor grado, hay escritores, poetas, compositores de música popular de la clase media sobre todo suburbana, incluyendo a los que podrían ser considerados como los intelectuales orgánicos del movimiento umbandista. (Carvalho, 1998: 25)

III. Análisis de las obras

En este capítulo se realiza un análisis integral de las obras en cuestión, entendiéndose por integral al trabajo sobre lo textual, lo musical y la relación entre ambos aspectos en las obras. Sobre los textos de las composiciones, al estar éstos escritos principalmente en portugués, incluyendo vocablos específicos de las religiones umbanda y candomblé, y algunas obras o fragmentos de ellas en lengua yoruba escrita en su adaptación al portugués⁶⁹, se presentan estos textos con sus traducciones, y luego se infiere su contenido de forma general.

Es necesario explicitar que en esta tesis, en concordancia con la hipótesis establecida y los objetivos relacionados con la interpretación de esta música, y considerando que la elección de los textos por parte del compositor está basada fuertemente en aspectos musicales, se analizan principalmente los aspectos de los contenidos generales de cada texto.

El método de análisis musical empleado es el de Jan La Rue (1989), ya que bajo la aplicación del mismo se analiza el estilo musical, teniendo en cuenta el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal, aplicando esto último a lo que él llama grandes, medianas y pequeñas dimensiones. En este caso, el método va a ser aplicado a las obras que conforman el estudio de esta tesis, es decir las doce obras para coro mixto a capella de CAPF con temáticas textuales referidas al candomblé y a la umbanda.

Primeramente, se explican aspectos sobre el tratamiento de los textos. Seguido de esto, se elabora un marco metodológico sobre las cuestiones analíticas musicales. Y, continuando, se realiza, en primer término, el análisis de cada obra presentado individualmente, ya que, si bien los parámetros considerados en todos los casos son los mismos, se prefiere mostrar una visión enfocada en cada composición, en la que puedan apreciarse elementos del texto, de la música y de la relación entre ambos. El orden de presentación de las obras es alfabético, ya que las mismas no fueron concebidas teniendo en cuenta ordenamiento alguno, y tampoco se pretende a través de una presentación cronológica, al menos para este estudio, referir a la composición de CAPF en diferentes momentos.

⁶⁹ El yoruba es una lengua proveniente de África, que al entrar a Brasil ya no conserva su escritura original, y cuyo uso se limita estrictamente a los cantos y rituales de las religiones afro-brasileñas.

Cerrando el capítulo, se vertirán los datos recolectados de manera sintética y comparativa en sendos cuadros, uno referido a los textos y otro a la música de las doce obras. Esta síntesis de los datos recolectados a partir del análisis de cada una de las obras permite obtener una visión macro de las doce obras y sus diferentes parámetros.

III. 1. Los textos de las obras

Al abordar los textos de las obras seleccionadas, son dos las principales problemáticas que surgen: por un lado las referidas a su proveniencia, y por otro los vocablos específicos de estas religiones y las lenguas utilizadas en las mismas. En este apartado se desarrollan ambas cuestiones y luego se define el procedimiento metodológico a seguir en las correspondientes traducciones.

III. 1.1 Proveniencia de los textos

En la mayoría de las obras el compositor escribe, luego del nombre de las mismas, una leyenda en la que indica si los textos fueron extraídos de un libro, como en el caso de *Ponto Máximo de Xangô* (Ribeiro de Souza: 1962), o simplemente escribe algunas palabras que indican su proveniencia, como “texto Umbanda” en *Estrela d'alva*, *Ponto de Oxalá* y *Oxóssi Beira-mar*, “texto: Pontos de umbanda” en *Inhãçã*, “texto original do Axé” en *Cântico para Iemanjá*, o “umbanda” en *Ponto de Oxun - Iemanjá*, y “umbanda” más “sobre Pontos de umbanda João Batuê e Caboclo Cobra Coral” en *Cobra Corá*. En las obras *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro*, *Preto velho III (Pai João)* y *Jubiabá* no hay aclaración alguna acerca de este punto. Sobre la última obra mencionada, fragmentos del texto fueron extraídos del libro homónimo de Jorge Amado (1935), en transcripciones textuales del capítulo denominado “Macumba”, y allí el mismo Amado brinda una traducción de los fragmentos escritos en una escritura brasileña del yoruba. Al finalizar la música de *Xirê Ogun (Brincadeira de guerra)*, el compositor transcribe fragmentos de un libro en el que se describe un ritual del candomblé que lleva el mismo nombre⁷⁰.

En cuanto al libro que CAPF menciona en el encabezado de la obra *Ponto*

⁷⁰ El libro que se menciona es *Axé Opô Afonjá* de Deoscoré M. dos Santos, y no fue ubicado durante el transcurso de elaboración de esta tesis.

Máximo de Xangô, denominado *400 Pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé*, cuyos datos editoriales son proporcionados también por el compositor en la partitura, no ha sido posible localizarlo, ya que la editorial no está vigente en la actualidad, y en las bibliotecas virtuales y venta de libros usados pueden verse otros libros similares del mismo autor, pero no el que aparece en *Ponto Máximo de Xangô*. Sumada a esta dificultad, la familia del compositor, si bien afirma tener conocimiento de la posesión del texto por parte de CAPF, no lo ubica entre sus pertenencias.

Sin embargo, luego de realizar una búsqueda bibliográfica entre libros dedicados a los *pontos*⁷¹ de umbanda, y de leer una importante cantidad de páginas de internet dedicadas exclusivamente al umbanda con sus *pontos* u oraciones cantadas en distintas regiones de Brasil y aún en otros países de Sudamérica (como Argentina), se han encontrado fragmentos de los textos de las obras de CAPF, similares en algunos casos e idénticos en otros. En el libro *No reino dos pretos velhos* (Bittencourt: 1984), que fuera escrito con fecha previa a la de la composición de estas obras por parte de CAPF, aparecen versos de *Ponto de Oxalá* y de *Ponto de Oxun- Iemanjá*. En la primera de las obras, el texto está distribuido en cinco *pontos* diferentes, escritos sucesivamente, diferenciándose sólo en una palabra el texto propuesto por Pinto Fonseca. En el segundo caso, escrito a continuación del anterior en el libro de José María Bittencourt, se trata de tres *pontos* para *Iemanjá*, y en el tercero de estos aparecen ocho versos octosílabos distribuidos en dos estrofas de cuatro versos cada uno, con apenas unas pocas palabras de diferencia respecto del texto que presenta el compositor.

Como ejemplificación de los versos encontrados en distintas fuentes y su concordancia con los textos propuestos por el compositor para este grupo de obras, se transcriben aquí fragmentos de oraciones para ser cantadas llamadas *Pontos de Ogum* que contienen versos de tres de las obras de Pinto Fonseca; ellas son *Estrela d'alva*, *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro* y *Ponto de Oxalá*.

En cuanto al texto de la obra *Cobra Corá* en el que el compositor de la música hace referencia a dos *pontos* de umbanda, el primero de ellos está entre las oraciones para ser cantadas de la *Casa da Caridade e Yemanjá* con texto idéntico al propuesto por CAPF. El segundo no fue encontrado.

⁷¹ Cada uno de los cantos religiosos particulares de cada entidad. Se usa para invocarlas, homenajearlas, y saludarlas, cuando entran y parten del cuerpo del médium. Ver *Dicionário Aurélio* (2009) Curitiba. Positivo Informática. [CD]

A continuación se compara el texto encontrado con los escritos en las partituras. En la columna de la izquierda está la oración encontrada, en la columna central, y a la altura de los versos que corresponda, los textos de los tres *pontos* propuestos por CAPF para sus obras, y en la columna derecha las obras en las cuales están presentes estas coincidencias.

Texto encontrado	Correspondencia con textos de las obras de CAPF	Nombre de la obra de CAPF en la que aparecen versos similares
<i>Ogum oia Ogum oia é de mene (2x) Patacori é de mene! Sua coroa de ouro é mariou Ogum é tata, é tata Coroa de ouro é mariou!</i>		
<i>Quando Ogum partiu pra guerra</i>	<i>Quando Ogum partiu para a guerra</i>	<i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i>
<i>Ele Mandou Orar, Orar... Orai, Orai... Orai, Orai... Orai, Orai Filhos De Fé! Orai, Orai!</i>		
<i>Olha Ogum tá de ronda! Quem está de ronda é São Miguel! Réu, réu, réu na mesa de umbanda Quem está chamando é São Miguel!</i>	<i>Olha Ogum tá de ronda! Quem está de ronda é São Miguel! Réu, réu, réu na mesa de umbanda Quem está chamando é São Miguel!</i>	<i>Estrela d`alva</i>
<i>Olha A Falange De São Jorge Que Vem Rondar... Ogum!</i>		
<i>Meu Pai Me Diga Aonde É! Aonde É! Aonde É!</i>	<i>Meu pai, diga o que é!</i>	<i>Ponto de Oxalá</i>
<i>Olha São Jorge Com a matula de umbanda! Olha Ogum tá de ronda! É de umbanda auê! Ogum é de umbanda auê! Ogum é de umbanda auá</i>		
<i>Quem está de ronda é São Jorge...</i>	<i>Quem está de ronda é São Jorge..</i>	<i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i>
<i>São Jorge é quem vem</i>		

<i>rondar!</i>		
<i>Abre a porta, ó gente!</i>	<i>Abre a porta, ó gente!</i>	<i>Ponto de Oxalá</i>
<i>Deixa a falange de São Jorge entrar!</i>	<i>Deixa a falange de São Jorge entrar!</i>	<i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i>
<i>Quem está de ronda é São Jorge! São Jorge é quem vem rondar! Quem está ronda é São Jorge! É ele e o povo do mar!</i>		
<i>Todo a noite, todo o dia... E a senhora da guia!</i>	<i>Toda a noite, todo o dia... E nossa senhora da guia</i>	<i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i>
<i>Quem está de ronda é São Jorge! Meu pai, diga aonde é! Quem está de ronda é São Jorge!</i>		
<i>Velando os filhos de fé!</i>	<i>Filhos de fé!</i>	<i>Ponto de Oxalá</i>
<i>Bandeira linda de Ogum Está içada lá no Humaitá! Ele é Ogum, é general de umbanda Ogum vence demanda em qualquer Lugar! Bendito guerreiro São Jorge Que traz na espada o sinal da cruz Trazendo a paz e a harmonia Aos filhos benditos de Jesus! Ó São Jorge Com sua espada de luz Salvai os vossos filhos Em nome da Santa Cruz!</i>		
<i>Em seu cavalo branco ele vem montado! Calçado de botas, ele vem armado!</i>	<i>Em seu cavalo branco ele vem, ele vem montado Calçado de botas, ele vem armado, vem!</i>	<i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i>
<i>Vinde, vinde, vinde! São Jorge é nosso protetor! Vinde, vinde, vinde! São Jorge é nosso protetor!</i>		

<p><i>Ogum venceu a guerra...</i> <i>Ogum é ordenança de</i> <i>Oxalá!</i> <i>Quando Ogum vem de</i> <i>aruanda</i> <i>Ele vem na umbanda</i> <i>Pra seus filhos abençoar!</i> <i>Saravá Ogum Megê, Ogum</i> <i>Megê!</i> <i>Saravá Ogum sete ondas!</i> <i>Saravá Ogum Yara!</i> <i>Saravá seu beira-mar!</i></p>		
<p><i>Ogum, Ogum vem de</i> <i>aruanda!</i> <i>Vem salvar os vossos filhos</i> <i>Em nossa lei de umbanda</i> <i>Filho de pemba não cai!</i> <i>[...]</i>⁷²</p>	<p><i>Ogum vem de aruanda!</i> <i>Vem salvar vossos filhos</i> <i>Em nossa lei de umbanda</i> <i>Filho de pemba não cai!</i></p>	<p><i>Ponto de São Jorge: Ogum</i> <i>Guerreiro</i></p>

El realizar esta comparación es de gran importancia, ya que brinda datos sobre la proveniencia de los textos de tres obras y, además, resulta evidente la pre-existencia de una estructura estrófica. A nivel de recursos poéticos, el más notorio de ellos es el de la reiteración: muchos de los versos son repetidos una, dos, tres o más veces.

El abundante material encontrado en cuanto a la presentación de estas oraciones cantadas en libros, revistas y páginas web, presenta entonces una enorme variedad de rezos. Algunos de ellos se reiteran en prácticamente todos los materiales, siempre sin referencia de autor alguno⁷³, por lo que es posible considerar el carácter anónimo de los versos. En gran parte de todo este *corpus* de textos religiosos afro-brasileños, de vasta proliferación en esos cultos, pueden leerse muchos de los versos que integran los textos de las obras de CAPF, en las que hace foco este estudio.

III. 1. 2. Las lenguas presentes en las obras

Los textos de las obras están escritos, como fuera planteado en la introducción de este capítulo, en dos lenguas: el portugués y el *yoruba*, no en su forma de origen africana, sino con las variaciones que ha tenido en Brasil, tanto en su

⁷² Texto extraído de <http://iyamioya-puntosdeumbanda.blogspot.com>

⁷³ En general los *pontos* aparecen referidos a una casa de umbanda, con el nombre de su guía, pero no se atribuye a estos guías la autoría de las oraciones o los *pontos*.

escritura como en el habla. En el caso del uso del portugués de Brasil, además de los vocablos propios de esa lengua, hay una gran variedad de palabras específicas de uso cotidiano en *terreiros*⁷⁴ de umbanda, y por lo tanto en sus *pontos*. Las obras *Cântico para Iemanjá* y *Xirê Ogun* utilizan sólo términos de raíz africana. Con respecto a *Xirê Ogun*, CAPF escribe en la partitura “*Dialeto afro: Iorubá (Nagô)*”.

Acercas de las lenguas africanas que penetraron en Brasil con la llegada de esclavos y su posterior establecimiento, y cuyas matrices están presentes en el candomblé, un estudioso del tema afirma lo siguiente:

Es difícil determinar qué pueblos influyeron más en la referida religión afro-brasileña. Aún así, es posible delinear algunos grupos: a) los sudaneses, que constituyeron la nación queto y preservaron las creencias de la cultura *ioruba* o *nagô*, provenientes de Nigeria. Sudán y Benin; b) los bantúes, provenientes de los actuales Congo y Angola. Actualmente, según Lody (1987, p. 11), a partir de semejanzas principalmente lingüísticas, podemos identificar la siguiente división: Nación *Kêtu-Nagô* (*iorubá*); Nación *Jexá* o *Ijexá* (*iorubá*); Nación *Jeje* (*fon*); Nación Angola (*bantú*); Nación Congo (*bantú*); Nación Angola-Congo (*bantú*); Nación de *Caboclo* (modelo afro-brasileño). (Melo de Souza, 2002:1).⁷⁵

Sin embargo, con el paso del tiempo, en los *terreiros* se produce una interacción entre el portugués de Brasil y estas lenguas africanas que, fuera de lo ritual, caen en desuso, de modo que su función se restringe a lo religioso en el ámbito de los *terreiros*. Así explica Elizabete Umbelino de Barros (2008:1) las complejas asociaciones entre lenguas:

El lenguaje de los *terreiros* no puede ser considerado como lengua de comunicación cotidiana, pero sí como lengua ritual, habiendo – esto no resulta raro – una mezcla entre lo sagrado y lo profano. Para entenderla, no pude dissociarla de la realidad brasileña acerca de esa espiritualidad, que de África vino, junto con sus parlantes, asumiendo aquí características propias, vistiendo ropaje nuevo y hablando la *língua-do-santo* de una manera singular. Es una lengua ritual, envuelta por el secreto, sufriendo fuerte influencia de la lengua portuguesa y, en algunos casos, incorporándose a ella de manera natural. Hay ciertos vocablos hablados en las comunidades del candomblé, de modo general, que

⁷⁴ Lugar en el que se realizan celebraciones de cultos afro-brasileños: macumbas, candomblés, etc.

⁷⁵ É difícil determinar quais povos influenciaram mais a referida religião afro-brasileira. Ainda assim, é possível delinear alguns grupos: a) os sudaneses, que constituíram a nação de queto e preservavam crenças da cultura ioruba ou nagô, provenientes da Nigéria, Sudão e Benin; b) os bantos, provenientes dos atuais Congo e Angola. Atualmente, segundo Lody (1987, p. 11), a partir de semelhanças principalmente lingüísticas, podemos identificar a seguinte divisão: Nação Kêtu-Nagô (*iorubá*); Nação Jexá ou Ijexá (*iorubá*); Nação Jeje (*fon*); Nação Angola (*banto*); Nação Congo (*banto*); Nação Angola-Congo (*banto*); Nação de Caboclo (modelo afro-brasileiro).

poseen particularidades a ser observadas.⁷⁶

También es imprescindible destacar que los términos escritos en lengua africana se transmiten de manera oral, son continuamente modificados por quienes los utilizan, pero, además, su carácter en los rituales es funcional y, como afirma Vatin (Vatin, 2001)

Los cantos parecen representar el último refugio de la identidad cultural, aún cuando sus letras no son entendidas por quienes los cantan.⁷⁷

En la religión umbanda, netamente brasileña, se presentan además otros factores lingüísticos, como la incorporación de vocablos de comunidades indígenas, sobre todo en los estados del Noreste de Brasil.

Es importante destacar el hecho de que, además de la fuerte influencia de la cultura africana en el Umbanda, en Ceará, esa religión recibió gran herencia cultural indígena, habida cuenta de la presencia del *Toré*, danza ritual de los *Tapebas*, en los rituales practicados en la mayoría de los *terreiros*.

Esas marcas, para la Madre Cleane de Oxóssi, pueden ser observadas en el vocabulario relacionado con las entidades, con las celebraciones, con los instrumentos usados en los trabajos, y con las ofrendas dirigidas a las entidades y a los *Orixás*. Como explica Câmara Jr. (1965: 18), “Esa cualidad de representar la cultura y de que todo un mundo cultural sea visto y expresado a través de ella crea en la lengua un eslabón con la cultura, muy amplio y muy profundo”.⁷⁸

Sintetizando, en las obras mencionadas es posible encontrar vocablos del

⁷⁶ *A linguagem dos terreiros não pode ser considerada como língua de comunicação, mas como língua ritual, havendo – não raro – uma mistura entre o sagrado e o profano. Para entendê-la, não pude dissociá-la da realidade brasileira acerca dessa espiritualidade, que da África veio, junto com seus falantes, aqui assumindo características próprias, vestindo roupagem nova e falando a língua do-santo de uma maneira singular. É uma língua ritual, envolta pelo segredo, sofrendo forte influência da língua portuguesa e, em alguns casos, incorporando-se a ela de maneira natural. Há certos vocábulos falados nas comunidades de candomblé, de modo geral, que possuem particularidades a serem observadas.*

⁷⁷ *As cantigas parecem representar o último refúgio da identidade cultural, mesmo quando suas letras não são entendidas por aqueles que as cantam.*

⁷⁸ *É importante destacar, o fato de que, além da forte influência da cultura africana na Umbanda, no Ceará, essa religião recebeu grande herança cultural indígena, haja vista a presença do Toré, dança-ritual dos Tapebas, nos rituais praticados na maioria dos terreiros. Essas marcas, para Mãe Cleane de Oxóssi, podem ser observadas no vocabulário relacionado às entidades, às celebrações, aos instrumentos usados nos “trabalhos” e às oferendas direcionadas às entidades e aos orixás. Como explica Câmara Jr. (1965: 18), ‘Essa sua qualidade de representar a cultura e de todo um mundo cultural ser visto e expresso através dela cria na língua um elo com a cultura, muito amplo e muito profundo’’. (Melo de Souza, 2002:2)*

yoruba y sus dialectos, de raíz quimbunda, palabras del portugués de Brasil, más otros resultantes de la interacción entre ambos y términos característicos específicos de cada *ponto* elegido por CAPF para sus obras.

III. 1. 3. Acerca de las traducciones de los textos originales y la explicación de terminología específica de las religiones afro-brasileñas

Para conocer, desde la lengua española, qué dicen los textos de este grupo de obras, es necesario realizar dos procedimientos: por un lado, traducir de manera literal, es decir palabra por palabra, los vocablos del portugués al español y del yoruba al español; luego, explicar sintéticamente los vocablos que no tienen traducción al español, que son de uso generalmente religioso en Brasil, interpretándolos. Algunos vocablos escritos probablemente en lengua yoruba, quedan sin traducir ante la falta de acceso a fuentes confiables.

Las traducciones se realizan principalmente desde la lengua de origen del compositor estudiado, es decir el portugués de Brasil, al español. Para el portugués, se toma el uso actual de esa lengua sobre lo establecido por la *Academia Brasileira de Letras* en su versión más reciente del año 2008, y que tiene su aplicación en el diccionario más completo, que incluye entre sus voces las referidas a las religiones brasileñas y afro-brasileñas, llamado *Dicionário Aurélio*. Para las traducciones al español, a cargo de la autora de este trabajo, se utiliza el *Gran diccionario Michaelis español-portugués: portugués-español* (Pereira, 1992). Respecto de los vocablos específicos del umbanda y del candomblé, además del *Dicionário Aurélio*, se trabaja a partir del *Novo dicionário banto do Brasil* (Lopes, 2003) y del trabajo *Entre terreiros e encruzilhadas de Fortaleza: Estudo léxico – semântico do vocabulário umbandístico* (Melo de Souza, 2002) entre otros. La traducción de palabras en yoruba, fue posible sobre la base del diccionario yoruba-portugués de Eduardo Fonseca Júnior y el diccionario del *terreiro* de candomblé *Ilê Axé Oxumaré*, que proporciona un listado de palabras en yoruba de la nación *queto* con sus traducciones al portugués.

Una característica con respecto a la ortografía de estas obras escritas en yoruba es que CAPF utiliza acentos circunflejos, que no son propios de esa lengua, pero sí del portugués. En el caso de los fragmentos yoruba de la obra *Jubiabá* (ver III.3.5), es una la escritura en el libro de Jorge Amado y otra la de Pinto Fonseca, y

en ambas se utilizan estos acentos propios del portugués; incluso, las sílabas se unen en palabras de manera diferente en uno y otro escrito. Con esto podemos avizorar la intención de comunicar un mensaje, pero sin exactitud respecto de la escritura exacta de la lengua. En base a esta diferencia entre acentos y signos especiales (en el yoruba de África, por ejemplo, algunas letras llevan puntos debajo) entre la escritura yorubana y la brasileña, se opta por la búsqueda de palabras en los diccionarios que tengan las mismas letras, aunque estos acentos y signos especiales sean diferentes.

La forma en que se exponen las traducciones es la siguiente: en primer lugar, la traducción de cada texto se hará de manera literal - palabra por palabra - del portugués al español, organizados los textos en dos columnas, en la izquierda los textos tal como están en las obras de CAPF y en la columna derecha sus respectivas traducciones. En la columna derecha, y en correspondencia con algunas palabras o los versos que no han sido traducidos, se copia el texto tal como aparece en la obra.

Con respecto a la estructura de los *pontos*, cabe señalar que en toda la bibliografía encontrada éstos se presentan en forma de poesía; en algunos casos hay rima, en otros no. Los recursos literarios más utilizados son la metáfora y la reiteración. La repetición de versos a menudo se presenta una importante cantidad de veces (pueden ser más de seis) por lo que se toma la decisión de no repetir los versos para las traducciones, salvo cuando la estructura poética así lo requiera, como por ejemplo cuando un verso se alterna con otros y se utiliza como recurso el retorno a elementos textuales ya presentados.

En la mayor parte de las obras, a menudo el compositor incorpora a los textos monosílabos que pueden ser interjecciones u onomatopeyas, intercalados o aún superpuestos en la textura a un verso del texto. Con respecto a la presencia de onomatopeyas, éstas tienen principalmente la pretensión de redoblar, en el lenguaje, un sonido determinado, y en el caso de las obras de Pinto Fonseca, reflejan mayoritariamente sonidos producidos por instrumentos musicales y por elementos de la naturaleza. Las interjecciones, en cambio, se limitan a producir un lenguaje como descarga, es decir, no explican, sino que muestran el estado de ánimo del hablante o sus sensaciones (Báez Barrientos, 2005). Estos monosílabos están agregados al lado del verso más cercano al cual aparecen, aunque no es posible determinar con exactitud cuándo intercalar los versos con éstos; tal situación se da por la posibilidad de superposición de textos que ofrece la música vocal polifónica, y utilizada por el

compositor en el parámetro textural de las obras.

A continuación de las traducciones, y en cada obra, se presenta un listado de los términos propios del umbanda y/o del candomblé con sus respectivos significados generales. En el mismo listado se incluyen los vocablos de uso regional que aparecen en algunas obras y que no son posibles de traducir en una sola palabra. Cabe aclarar que cuando uno de estos términos se explica en una obra, si aparece nuevamente en otra obra, no se vuelve a exponer. Luego de esto, hay otro listado con los textos que CAPF incorpora a las obras, que incluyen interjecciones y onomatopeyas, utilizados principalmente para texturas de acompañamiento, y que se denominarán “interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos”.

Respecto de la escritura de las palabras (signos utilizados y ortografía), tanto en el caso en que se ha logrado obtener una fotocopia del manuscrito del propio compositor, como en los casos en que se han obtenido a través de otros medios, sucede que algunas palabras aparecen escritas con diferentes letras (con ortografía cambiante, por ejemplo *cangira* y luego *canjira*) o con diversos acentos en distintos momentos, incluso dentro de una misma obra. Además, el signo del guión que se usa en la música vocal y coral para indicar la separación en sílabas de una palabra, a veces se presenta y luego, para una situación similar, no tiene el mismo tratamiento, de modo que no es posible determinar si se trata de dos sílabas de una misma palabra o de dos palabras monosílabas diferentes.

La escritura de los signos de la lengua yoruba ha sido ya modificada en Brasil en el uso que se les da en los espacios donde se practican las religiones afro-brasileñas. Una muestra de esto es la no utilización del punto debajo o encima de las vocales para indicar la pronunciación de las mismas. Así como ésta, hay otras diferencias entre el alfabeto yoruba y el portugués en cuanto a escritura y fonética. No es objeto de estudio aquí la lengua yoruba, sólo se hace esta observación a los fines de indicar la dificultad para traducir las palabras escritas en las partituras de *Cântico para Iemanjá*, ya que desconocemos la proveniencia de este texto, es decir, si lo copió y de dónde lo hizo Pinto Fonseca, o si fue de una fuente oral o escrita. Así, por ejemplo, los acentos circunflejos, propios del portugués, abundan en los versos de la obra mencionada, pero ese acento no se da en el yoruba, y, a su vez, en diferentes diccionarios y listados de léxico del candomblé aparece un mismo grupo de letras con diferentes acentos, de modo que es difícil interpretar cada palabra.

Las mismas dificultades se presentan en la obra *Xirê Ogun*, sumado a que en este caso ninguna de las palabras, salvo “*xirê*” y “*olorogum*”, ha podido ser traducida.

Luego de presentados la traducción literal y el listado de términos específicos del umbanda y el candomblé, al que se suman regionalismos, se trabaja sobre la estructura y el contenido general de cada texto.

Se describen las características fónicas generales de cada texto, con explicaciones detalladas únicamente sobre los fonemas que más se destacan, tanto por sus cualidades sonoras cuanto por la cantidad en que se presentan por sobre otros fonemas. Se parte de la pronunciación del portugués de Brasil⁷⁹, y es tomada como hipótesis de fonación de los términos de proveniencia africana, el mismo portugués. Esta afirmación es posible gracias a las grabaciones de algunas de estas obras bajo la dirección del propio CAPF.

Con respecto a la fonética del portugués de Brasil, y a nivel sintético, solamente se expone que es una lengua particularmente compleja en cuanto a su estructura fonética. Tiene nueve vocales, cinco vocales nasales y 25 sonidos consonánticos. Además, el portugués es una lengua de acentuación compleja, ya que existen distintas pronunciaciones incluso dentro de las variantes del mismo idioma. Se destacan, entre otras diferencias con la fonética del español tal como es hablado en nuestro país, la nasalización de algunas vocales y consonantes, y la pronunciación más marcada de algunas consonantes, como la distinción entre la ‘b’ y la ‘v’.

III. 2. Descripción del método de análisis musical

Para intentar explicar las características musicales presentes en este grupo de obras, es preciso valerse de un método que contemple las variables y particularidades intervinientes en una obra musical. Es por esto que, si bien ningún análisis musical resulta absolutamente adecuado y completo para explicar el funcionamiento de la música en sí, se puede considerar la pertinencia de la propuesta de Jan Le Rue, que así explica en cuanto a las incumbencias del método:

Si en el mejor de los casos, el análisis sólo puede llevar a cabo una parte

⁷⁹ Hay importantes diferencias entre el portugués brasileño y el europeo en cuanto a vocabulario, pronunciación y sintaxis. Se dan mayores similitudes, en cambio, con el portugués de Angola.

de la tarea referida a la comprensión musical, es lógico que tratemos de hallar una compensación construyendo un plan, lo más perfecto posible, que nos permita penetrar aquellas parte más oscuras de la pieza, sus posibles resquicios y recovecos, estudiando cada elemento musical desde varias perspectivas, hasta lograr abarcar todas las dimensiones. (La Rue 1989: 1-2)

El estilo de un compositor, ya sea de manera integral, o bien de una etapa compositiva, es planteado por La Rue través de la idea de tres estamentos de dimensión: grande, mediana y pequeña. En cuanto a las grandes dimensiones, el autor explica lo siguiente:

Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de envergadura. En su límite extremo ese todo musical podría consistir en un gigantesco ciclo de obras en varios movimientos, como es el caso de una serie de sinfonías. (La Rue 1989: 5)

Luego, acerca de las medianas dimensiones, estas no son tan claras y su recorte depende de el estudio que se lleve a cabo. El sentido de esta dimensión es el carácter individual de obras dadas, consideradas estas como pertenecientes a una gran dimensión. Debido a esto, el recorte resulta dirigido más arbitrariamente por el analista.

Las pequeñas dimensiones estudian las unidades de sentido menos extensas. Para explicar el enfoque que La Rue da a esta dimensión, se exponen sus principales cuestionamientos:

Dentro de esta contraída esfera de relevancia surgirán nuevas preguntas tales como las que siguen: ¿empleó el compositor contrastes dinámicos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase?; la textura temática, ¿es acórdica o contrapuntística?; ¿qué tipo de movimientos melódicos predominan: grados conjuntos, grados disjuntos, o saltos?; ¿el ritmo genera el flujo mediante el tratamiento motivico?; ¿las semifrases producen un equilibrio estático o crean un sentido de progresión dentro de la frase?. (La Rue 1989: 7)

La Rue considera que las tres dimensiones antes nombradas han de ser estudiadas desde los puntos de vista del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento. Define a estas últimas como categorías, siendo el crecimiento la resultante de la consideración conjunta de las cuatro categorías anteriores.

A continuación, se definen de forma general cada una de las categorías con las

que trabaja La Rue:

La categoría sonido abarca a todo lo considerado como materia prima de la que se sirven la melodía, el ritmo y/o la armonía. Esto es, el timbre, las dinámicas y las texturas resultantes; y a su vez, todo esto forma una trama. El parámetro altura, en tanto está relacionado al ámbito y a las características interválicas melódicas, será estudiado en esta categoría, en el aspecto tímbrico.

La categoría armonía contempla las relaciones verticales de las alturas, incluyendo el contrapunto, estructuras acórdicas, tensión y distensión. La Rue aporta una visión desde las grandes, medianas y pequeñas dimensiones para la armonía, a través de diversas tipologías: colorística, tensional, acórdica, contrapuntística, disonante, consonante, activa, estable, uniforme, variada, mayor, menor, diatónica, cromática, modal, exótica, por cuartas, etc.

El autor define a lo melódico como el “perfil formado por cualquier conjunto de sonidos” (La Rue 1989: 52). Se toman en cuenta, entre otros aspectos, para el análisis: la direccionalidad ascendente o descendente, el punto climático y el punto de reposo; y luego los elementos recurrentes, contrastantes, el empleo de disonancias y demás.

Respecto del ritmo, La Rue considera a éste como un “fenómeno estratificado”:

En un sentido amplio, el ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, armonía y melodía, relacionándose íntimamente en este sentido con la función del movimiento en el crecimiento, que lleva a cabo una expansión del ritmo a gran escala, del mismo modo que el ritmo controla los detalles del movimiento en una pequeña escala. (La Rue 1989: 67)

Tiene en cuenta diferentes estratos como son el *continuum* (pulso), el ritmo de superficie (relaciones entre duraciones) y las interacciones (cuando algún otro elemento genera recurrencias temporales).

Sobre lo que La Rue denomina proceso de crecimiento, este concepto tiene que ver con lo resultante del análisis realizado en las categorías anteriores, y con una visión no estática del discurso musical. Seguidamente, se muestran sus principales conceptos al respecto:

La idea estiloanalítica de la forma musical, tomada como elemento resultante y a la vez combinador, requiere un término nuevo y estimulante que sirva para expresar la inmediatez y vitalidad de una propuesta funcional, así como para disolver las rigideces sugeridas por la palabra *forma* [sic] lamentablemente estática. [...] Pueden ser separados por

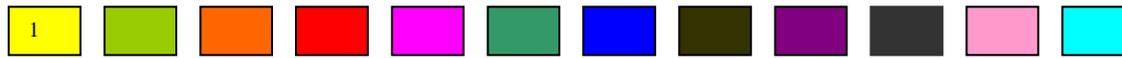
razones analíticas en dos funciones paralelas: movimiento y forma. Aunque al realizar este tipo de separaciones, útiles pero artificiales, deberemos ser plenamente conscientes de esa comunión ineludible de unidad más dualidad: *la forma musical es la memoria del movimiento*. Afortunadamente, estos dos aspectos nos recuerdan constantemente sus relaciones en el proceso periódico de articulación, una incomparable transacción ambivalente de la música que señala un nodo de cambio y además mantiene la suficiente continuidad como para conservar y a veces reforzar el movimiento fundamental. (La Rue 1989: 88)

Para aplicar la propuesta metodológica de análisis de Jan La Rue a esta tesis es necesario tener en cuenta varios aspectos específicos de la música coral, como lo son la resultante sonora de los textos (lo fónico) y, en cuanto a la forma, las particularidades ritualísticas del umbanda y del candomblé.

En cuanto a las dimensiones, se establece, a los fines del presente trabajo, el *corpus* de las doce obras como gran dimensión, como mediana dimensión las partes constitutivas de cada obra, y como pequeña dimensión las ideas temáticas, conformadas por los motivos más representativos de cada obra. Para que el análisis otorgue datos pertinentes, resulta clave la delimitación de cada dimensión, y ya que la concepción analítica de La Rue admite cierta flexibilidad en la elección de cada dimensión en tanto sea funcional para el análisis que se quiera realizar, hemos seleccionado como medianas formas al segundo nivel formal de cada obra, ya que es éste el que otorga datos sobre cómo se articulan las partes y cómo funcionan en ese nivel los tópicos a analizar.

Gráficamente, este análisis musical puede representarse de la siguiente manera:

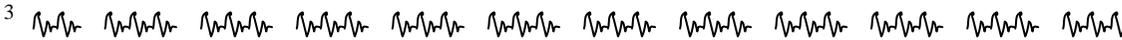
Grandes Dimensiones



Medianas Dimensiones



Pequeñas Dimensiones



Referencias:

1: Cada una de las doce obras en estudio.



2: Partes constitutivas de las composiciones.



3: Unidades mínimas de sentido. 

III. 2. 1. Sobre la elaboración y presentación del análisis musical

El análisis de las obras se presenta en cuadros para una mejor visualización de las diferentes secciones que conforman cada obra y sus categorías.

Se trabaja el aspecto formal en tres estratos o niveles: las secciones más grandes en la primera fila o primer nivel formal, en una segunda fila las secciones medias o segundo nivel formal, y en la tercera fila las secciones más pequeñas o tercer nivel formal. En los casos en los que no se trabaja sobre un tercer nivel formal, esto es debido a que las composiciones no están inscriptas dentro de convencionalismos utilizados en la música previa al siglo XX.

En cuanto al sonido, en ese ítem se incluyen el aspecto tímbrico, en cuanto a la selección de voces, *divisi* y solistas que el compositor ha puesto en cada sección., y también en cuanto a características vocales y/o sonoras específicas, muchas de ellas no convencionales, que solicita CAPF para determinados pasajes, tales como *glissandi*, distintas formas de entonación sin altura fija, percusión corporal u otras. En el mismo ítem se han incluido las indicaciones de articulación y de expresión que han sido escritas por el autor, por el editor o por el copista según corresponda, a través de anotaciones en la partitura.

En cuanto a la dinámica, en el primer nivel formal se presentan los matices extremos que forman el rango dinámico de la obra. También se incluyen los acentos. Con respecto a los acentos dinámicos, y debido a la gran cantidad y variedad con la que éstos se presentan en este grupo de obras, serán distinguidos a través de sus signos y nomenclaturas que se les atribuyen en esta ocasión (considerando que algunos de estos nombres y signos tienen diferentes usos para los compositores). Estos acentos dinámicos son: “-“, denominado en esta tesis como “acento leve”, “>” o *marcato* leve, “^” que es un *marcato* fuerte, *Sfz* o *sforzando* que también significa atacar con fuerza repentina un sonido y es más fuerte que los acentos *marcato*, y por último *fp* o *fortepiano*, es decir, atacar fuerte y disminuir súbitamente hacia la dinámica suave.

En el tercer nivel formal se presentan los motivos escaneados de las partituras originales. Sobre los mismos se han marcado: con “r” el sonido más grave, lo que a nivel melódico implica reposo, y con “X” la nota más aguda, lo que en el mismo aspecto implica tensión máxima o clímax. Cabe aclarar que estos niveles de reposo y

clímax podrán o no estar en concordancia luego con otros aspectos, como el rítmico o el armónico. En muchas de las secciones aparecen varios motivos; se han transcritos a los cuadros los más sobresalientes o los primeros en aparecer.

En el segundo nivel formal se define si los motivos presentados son resolutivos, suspensivos o ambiguos. Se llama motivo resolutivo a aquél cuya última o penúltima nota es la establecida como reposo. Con el mismo criterio, es motivo suspensivo aquél cuya última o penúltima nota es la correspondiente al clímax, y ambiguo aquél cuyas notas de reposo y clímax están ubicadas en el centro del motivo.

En el primer nivel formal se presentan los ámbitos de cada motivo, o de los motivos principales de cada sección, en cuanto al intervalo que abarcan, y se enumeran los intervalos más utilizados en los motivos de esa gran sección. Cuando hubiera dos niveles formales, en el primero se presentan las características planteadas para primer y segundo niveles.

En el aspecto del crecimiento de las obras, además de las sentencias generales sobre el discurso musical y las tensiones que éste contiene, en ocasiones aparecen enunciadas distintas formas de articulación entre secciones, a saber:

Yuxtaposición: una sección a continuación de otra.

Superposición: comienza una sección mientras no ha finalizado la anterior.

Elisión: una sección comienza en el mismo punto que termina otra.

Inclusión: en medio de una sección aparece otra sección.

Determinadas indicaciones presentes en la partitura afectan a más de una categoría o sub-categoría del cuadro. Así, cuando el compositor escribe sobre un fragmento “respiración coral”, esta leyenda está referida tanto a la articulación, como a las indicaciones dirigidas a los cantantes sobre técnica y emisión vocal. Otras indicaciones son de carácter y movimiento simultáneamente. En todos estos casos, la indicación se ha escrito en una sola categoría, y luego esta situación dual es tomada en cuenta en la recolección de datos.

Sobre las abreviaturas utilizadas en el cuadro:

A los fines de trabajar en el espacio reglamentario de escritura para la presente tesis, y la gran cantidad de información que contienen los cuadros de análisis de las obras, se recurre a abreviaturas que en algunos casos son

convencionales y propias del lenguaje musical y coral específico, como en el caso de las distintas cuerdas que conforman un coro (SATB para soprano, contralto, tenor y bajo), y en otros casos simplemente se escriben la primera o algunas de las letras de la palabra que denomina el parámetro a estudiar, por ejemplo Tbr para el parámetro timbre. En el caso de los *divisi* se agregan números a la letra correspondiente a cada cuerda, así, en un *divisi* de sopranos, la más aguda es denominada S1 y la más grave S2. En los escasos momentos en los que hay *divisi* de una cuerda en 3 voces diferentes se numeran con 1, 2 y 3. La mayor parte de estas abreviaturas sólo se utilizan para los cuadros contenidos en este capítulo, caso contrario, figuran en el índice general de abreviaturas de este trabajo.

A continuación, se expone un listado que contiene las abreviaturas utilizadas en los doce cuadros de análisis musical de las obras, cada uno acompañado del término técnico al que se refiere, y por orden de aparición:

S: sonido

Tbr: timbre

SATB: soprano, contralto, tenor, bajo

S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1 y B2 para los *divisi*.

Din: dinámica

Text: textura

A: armonía

M: motivos

R: ritmo

C: crecimiento

Además, otras indicaciones que consisten en términos musicales convencionales, la mayor parte de ellos en lengua italiana, también se presentan a través de las abreviaturas conocidas. Como ejemplos se citan los siguientes: *cresc* por *crescendo*, *dim* para *diminuendo*, *aum* para un intervalo o un acorde aumentado, J para justo respecto de un intervalo, PM para un acorde perfecto mayor, *rall* cuando la indicación es *rallentando*.

III. 3. Análisis integral de las obras⁸⁰

III. 3. 1 *Cântico para Iemanjá*

III. 3. 1.1 El texto

En el manuscrito de esta obra todas las letras son mayúsculas, por lo que no es posible distinguir los nombres propios, salvo en el caso de la *orixá Iemanjá*. Se opta entonces por escribir en mayúsculas solamente la primera letra de cada verso, además del nombre de esta *orixá*, que en ocasiones aparece como *Emanjá*.

Texto original (según CAPF)	Traducción literal ⁸¹
<p><u><i>Cântico para Iemanjá</i></u></p> <p><i>Iemanjá!</i> <i>Iyá lodê ê resê</i> <i>Oniyê Emanjá</i> <i>Apotá pelebê aoiyo</i> <i>Odófin o ni axó iyé iyé,</i> <i>Bun tum, bun tum,</i> <i>Pupurupurupuru</i> <i>Aoiy ô</i> <i>Iêmanjá iyé</i> <i>Ó Iêmanjá</i></p>	<p><u><i>Cántico para Iemanjá</i></u></p> <p><i>Iemanjá!</i> Madre sin rostro <i>Emanjá</i> que recuerdas <i>Apotá</i> pato <i>aoiyo</i> <i>Odófin</i> que puede vestir plumas <i>Bun tum, bun tum,</i> <i>Pupurupurupuru</i> <i>Aoiy ô</i> <i>Iêmanjá iyé</i>⁸² <i>Ó Iêmanjá</i></p>

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos:

Iemanjá: es una *orixá* femenina del panteón yoruba originario de Nigeria y trasladado al continente americano en el periodo del tráfico de esclavos, reverenciada tanto en el candomblé como en la umbanda. En en candomblé se la presenta como una mujer afroamericana con un vestido típico, portando un espejo y corona o también sencillamente como una sirena, representación genuina del espíritu del mar. En la religión *umbanda*, *orixá* discreto y maternal, tiene relación con las espumas de las aguas saladas y su misión es proteger a los hombres que trabajan en el mar. Recibe también los nombres: *Iara*, *Indaiá*, *Janaína*, *Ynaê*, *Estrela do Mar*. En el sincretismo con el catolicismo, está asociada a Nuestra Señora de la Concepción.

⁸⁰ Las doce obras estudiadas se presentan en orden alfabético

⁸¹ Ante la imposibilidad de realizar una traducción literal, se escriben los significados de las palabras con mayor similitud a las presentadas por CAPF, y que figuran en diccionarios de términos más usados del yoruba en estas religiones en su traducción al portugués de Brasil. Las grafías no se corresponden en muchos casos, sobre todo los acentos.

⁸² Según sus acentos y contexto semántico puede significar: “salud”, “vida”, “valor, importancia”, “pluma”.

Odófin: segundo en el rango jerárquico en el sacerdocio del candomblé.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Bum tum: onomatopeya que imita instrumentos de percusión, coincide con el ritmo que realiza el *surdo* en el samba brasileño, y del mismo modo es utilizado en la obra *Jubiabá*.

Pu pu ru pu ru pu ru: onomatopeya que imita instrumentos de percusión, coincide con el ritmo que realiza el *xique-xique* en el samba brasileño y del mismo modo es utilizado en la obra *Jubiabá*. En este caso, Pinto Fonseca elige como vocal a la “u” que, si bien es menos sugestiva del sonido de este instrumento, permite una clara audición en contraste con las vocales del canto, que son la “a”, la “e” y la “o”.

Iê: ésta combinación de vocales está destinada a ser hablada aspirando, imitando las olas del mar, de modo que se constituye en una onomatopeya. A su vez, estas dos vocales conforman el comienzo de la palabra “*Iemanjá*”, centro de esta obra.

ó: Esta vocal es utilizada como interjección a cargo de la cantante solista, justo antes de pronunciar la última palabra del texto, que es “*Iemanjá*”.

Contenido general del texto:

Evidentemente, y a través del título mismo de la obra, podemos entender que se trata de un canto dedicado a *Iemanjá*, *orixá* del agua salada, que en Brasil es homenajeada el 2 de febrero de cada año, con diferentes tradiciones a lo largo del territorio, en ceremonias nocturnas a orillas del mar, con el encendido de velas y la participación popular. Diferentes términos que han podido ser traducidos literalmente se refieren a la maternidad, atributo que le es concedido regularmente a esta *orixá*, y también a elementos que conforman una vestimenta, como plumas, o la acción de vestir en el uso del mismo verbo. Los adeptos de *Iemanjá* usan collares de cuentas de vidrio transparentes y se visten, preferentemente, de azul claro. Le hacen ofrendas de carnero, pato (esta palabra es usada en ese canto) y platos preparados a base de maíz blanco, aceite, sal y cebolla. En la danza, sus seguidores imitan el movimiento de las olas flexionando el cuerpo y haciendo curiosos movimientos con las manos.

Estructura del texto:

No es estrófica, está estructurada utilizando versos como unidades de sentido, que se repiten, se alternan y se superponen.

Aspecto fónico:

Hay un amplio predominio de lo vocálico sobre lo consonántico, y a su vez estas vocales son mayormente abiertas, destacándose la “á” y la “é” para los sonidos de larga duración. La vocal “u” está ausente en el texto yoruba, sin embargo el compositor incorpora esta vocal a través de las sílabas que elige para los acompañamientos, usando la voz hablada para ellos.

III. 3. 1.2 La música

Ámbito empleado en la obra para cada una de las cuerdas, *divisi* y solista.

Cántico para Iemanjá

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Solo Soprano (Solo), Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). Each voice part consists of a single note on a five-line staff. The notes are all marked with a sharp sign (#) on the line above the staff, indicating a high pitch. The Solo Soprano staff is marked 'Solo'.

Antes de presentar el análisis musical es necesario aclarar que la partitura con la que se ha trabajado no es copia de un manuscrito de CAPF, y en el transcurso de este estudio se han descubierto diferencias en el copiado en cuatro notas, realizándose esta observación a partir de la audición de la obra, dirigida por el compositor en grabación con el Coral Ars Nova. Las diferencias son:

- en el compás 6 las sopranos cantan do # como 3ª y 4ª notas,
- en el compás 22 la segunda nota de las sopranos es re#,
- en el compás 43 la primera nota de la soprano solista es sol #,
- en el compás 42 faltan dos tiempos.

Análisis musical de *Cântico para Iemanjá*

1 – 17

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: ST, SATB, *divisi* de Contralto y Bajo en tres voces cada cuerda. Entradas sucesivas de Tenor, Soprano., en compás 6 Bajos y en compás 7 Altos, desde allí SATB. Compases 8 y 13 sin Sopranos. Compás 17 solo de Soprano. En los compases 3, 4 y 5, sonidos cantados y hablados sin entonación fija.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de expresión: No hay.

Indicaciones vocales: *Glissando* descendente.

Din: Rango dinámico entre *pp* y *ff* con predominancia de los matices *p* y *mf*. Acentos *marcati*.

Text: Se suceden las siguientes texturas: homorritmia, a continuación dos estratos: sonido largo y homorritmia hablada, luego polifonía imitativa no estricta y homorritmia con nota pedal.

A: La tonalidad sugerida es Si m. Hay fragmentos de escalas y modos sugeridos: escala de si y fa# menor antigua, modo dórico en la y modo dórico en si. Notas alteradas. A nivel de intervalos armónicos, hay superposición de 4ª justas.

M: Ámbitos de los motivos: 4ª J, 5ª J, 3ª M, 7ª M y 2ª M.

Intervalos utilizados: Predominancia de 2ª M, 3ª m y nota repetida.

R: No hay indicación de movimiento aproximada, al principio está escrito *Tempo mais o menos libre*.⁸³ Alternancia de compases de 4/4, 2/4, 3/4 y 1/4. Figuras más usadas: blancas con puntillo, negras, blancas, valores irregulares. Motivos con negras y corcheas y predominancia de motivos con síncopas de semicorcheas. Contratiempos y corcheas con puntillo antes o después de semicorchea. Calderón.

C: Hay tres momentos diferenciados en cuanto a texturas usadas, recursos sonoros, carácter melódico o rítmico: el primero de melodía octavada con sonidos largos, a la que se incorporan voces habladas, y a continuación un *cluster* a 6 voces; sigue una sección polifónica de amplias melodías con uso de registros centrales y agudos; y, concluyendo, una sección de carácter rítmico y *marcato* en homorritmia.

⁸³ La indicación está escrita en una combinación de portugués y español: la conjunción “o” está en español; si estuviera escrita en portugués, como las demás palabras, diría “ou”.

1 – 4	5 – 13	14 – 17
<p>S: Tbr: Comienzan Sopr y T, se agregan Contr. y B. Sonidos cantados y hablados sin entonación fija. <i>Gliss</i> en compás 3. En compás 4 dice “aleatorio tipo <i>cluster</i>” Din: <i>mf, dim.</i></p> <p>Text: Homorritmia, Lugo dos estratos: sonido largo y homorritmia hablada.</p>	<p>S: Tbr: Entradas sucesivas de T, Sopr, en compás 6 B y en compás 7 A. Compases 8 y 13 sin Sopr. <i>Gliss</i> en compás 5.</p> <p>Din: <i>p, pp, dim. y marcato.</i></p> <p>Text: Polifónica imitativa no estricta.</p>	<p>S: Tbr: SATB y Solo Sopr.</p> <p>Din: <i>cresc</i> y <i>ff</i> al final.</p> <p>Text: Homorritmia. Uso de nota pedal en compases 14 y 15.</p>

<p>A: Alusión tonal a Si m.</p> <p>M: El primer motivo es resolutivo y el segundo suspensivo.</p> <p>R: Compases de 4/4 y 1/4. Figuras más usadas: blancas con puntillo, negras, blancas, valores irregulares. Calderón</p> <p>C: La sección tiene 3 momentos: melodía octavada con sonidos largos, a la que se incorporan voces habladas, y por último un <i>cluster</i> a 6 voces.</p>	<p>A: Alusiones a escalas y modos: escala de si y fa# menor antigua, modo dórico en la y modo dórico en si Notas alteradas.</p> <p>M: Los tres motivos de esta sección son resolutivos.</p> <p>R: Compases de 4/4, 2/4, 3/4 y nuevamente 4/4. Motivos con negras y corcheas y predominancia de motivos con síncopas de semicorcheas. Contratiempos y corcheas con puntillo antes o después de semicorchea. Figuras más usadas: blancas con puntillo, negras, blancas, valores irregulares.</p> <p>C: Sección polifónica de amplias melodías con uso de registros centrales y agudos, por lo que pueden oírse claramente todas las cuerdas.</p>	<p>A: A nivel de intervalos armónicos, hay superposición de 4ª justas.</p> <p>M: Ambos motivos son ambiguos, ya que el ámbito melódico es de 2ª M, y la nota mi es de reposo armónico, a pesar de ser la nota aguda del motivo.</p> <p>R: Compases de 2/4, 3/4 y nuevamente 2/4. Figuras más usadas: negras con puntillo y corcheas regulares. Calderón</p> <p>C: Sección de carácter rítmico y <i>marcato</i> en homorritmia.</p>
--	--	--

<p>R: Compás de 4/4. Indicación de movimiento: <i>Tempo mais ou menos libre</i>. Calderón punteado al final del compás 2.⁸⁴</p> <p>C: Tensión por duración del primer sonido y nota aguda.</p>	<p>R: Compas 4 de 1 tiempo. <i>Marcato</i> y valores irregulares.</p> <p>C: Tensión por el acorde surgido luego de las voces habladas.</p>	<p>R: Cambio de compás a 4/4.</p> <p>C: Tensión máxima en la nota más aguda de soprans.</p>	<p>R: Cambio de compás a 2/4 y 3/4.</p> <p>C: Respuesta de voces intermedias de forma imitativa</p>	<p>R: Cambio de compás a 4/4</p> <p>C: Tensión por la suma de voces cada vez llegando a registros más agudos, en algunos casos extremos.</p>	<p>R: Cambio de compás a 2/4 y luego a 3/4</p> <p>C: Tensión por la articulación en notas repetidas y con diferentes sílabas</p>	<p>R: Cambio de compás a 2/4.</p> <p>C: Tensión hacia acorde en dinámica <i>ff</i> y con notas agudas en todas las voces, incorporando una solista.</p>
---	--	---	---	--	--	---

18 al 31

S: Tbr: SATB, *divisi* de B. Sonidos cantados y hablados sin entonación fija.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de expresión: No hay.

Indicaciones vocales: *Portato corto*.

Din: *mf, dim*. Acentos *marcato*.

Text: Se suceden las siguientes texturas: homorritmia, polifonía imitativa no estricta con acompañamiento de *ostinati* rítmicos con voz hablada, melodía con acompañamiento, polirritmia sin entonación fija sobre nota pedal y luego gran pausa.

A: Escala de Fa# m antigua. Acordes de V, I, y IV sobre voces habladas.

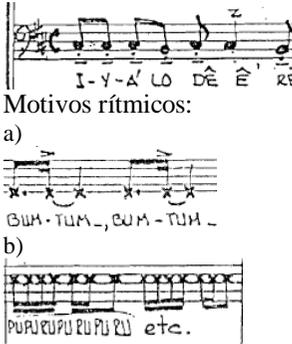
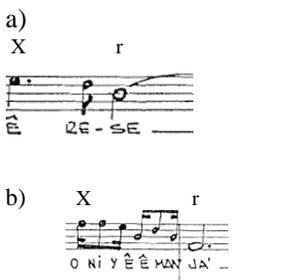
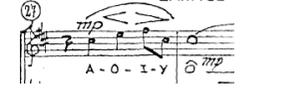
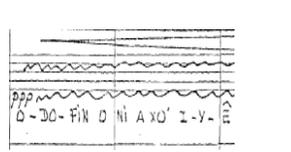
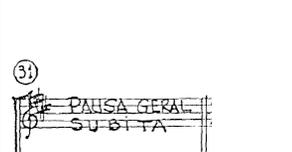
M: Ámbitos de los motivos: 2ª M, 5ª J, 6ª M, 4ª J y 8ª J.

Intervalos utilizados: Preponderancia de nota repetida, 2ª M, 3ª m, 4ª J y 5ª J.

R: Compás de 4/4. Motivos rítmicos variados, predominancia de figuras con puntillo, otro de negras y corcheas, o síncopas de semicorcheas en motivos melódicos. En motivo

⁸⁴ El compositor define a este calderón presentado con puntos como “calderón corto” o “calderón de corta duración”. En las siguientes obras se lo nombrará de ese modo.

rítmico semicorcheas regulares. <i>Ostinati</i> rítmicos en voces masculinas.					
C: Superposición de elementos rítmicos con voces habladas y motivos melódicos para S, A y T en registros agudos presentados sucesivamente. Luego sobre <i>ostinatos</i> rítmicos y 5ª J como intervalo pedal, se presenta la melodía de S.					
18 – 26			27 a 31		
<p>S: Tbr: SATB, <i>divisi</i> de B. Sonidos cantados y hablados sin entonación fija. <i>Portato corto</i>.</p> <p>Din: <i>mf, marcato</i>.</p> <p>Text: Homorritmia, polifonía imitativa no estricta con acompañamiento de <i>ostinatos</i> rítmicos con voz hablada.</p> <p>A: Escala de Fa# m antigua. Acordes de V, I, y IV sobre voces habladas.</p> <p>M: Los primeros tres motivos melódicos son de carácter ambiguo, ya que los sonidos más graves y más agudos están en el centro de las melodías, muy cercanos entre sí. Los motivos que se presentan desde compás 23 son de carácter resolutivo.</p> <p>R: Compás de 4/4. Motivos rítmicos variados, predominancia de figuras con puntillo y sínkopas de semicorcheas en motivos melódicos. En motivo rítmico semicorcheas regulares.</p> <p>C: Superposición de elementos rítmicos con voces habladas y motivos melódicos para sopranos, contraltos y tenores en registros agudos presentados sucesivamente.</p>			<p>S: Tbr: SATB sonidos cantados y hablados sin entonación fija.</p> <p>Din: <i>mf, dim</i></p> <p>Text: Melodía con acompañamiento, polirritmia sin entonación fija sobre nota pedal y luego gran pausa.</p> <p>A: Sobre acorde de I (Fa# m).</p> <p>M: El motivo melódico es de carácter resolutivo.</p> <p>R: Compás de 4/4. Motivo de sopranos sobre negras y corcheas. Luego nota pedal de S y A sobre <i>ostinati</i> rítmicos de voces masculinas, uno de corcheas con puntillo y semicorchea ligada a negra, otro de semicorcheas regulares y un tercero sin figuración precisa, todos sin altura establecida.</p> <p>C: Sobre <i>ostinati</i> rítmicos y 5ª J como intervalo pedal, se presenta la melodía de sopranos.</p>		
18 – 20	19 -22	23 - 26	27 – 28	28 – 30	31
S: Tbr: SATB, <i>divisi</i> de bajos. En compases 19 y 20 B sin entonación precisa.	S: Tbr: SAT cantando y B1B2 hablando con ritmos.	S: Tbr: SAT cantan, B1 y B2 con voz hablada. <i>Portato corto</i> .	S: Tbr: SATB1B2 .	S: Tbr: T con voz hablada <i>ad libitum</i> .	S: Tbr: Ninguno.

<p>Din: <i>Marcato</i>.</p> <p>Text: Compás 18 homorritmia.</p> <p>A: Escala de Fa# m antigua. Compás 18 sobre V.</p>	<p>Din: Sin indicación.</p> <p>Text: Polifonía por imitación no estricta con acompañamiento hablado.</p> <p>A: Escala de Fa# m antigua. Compases 19 a 22 sobre I.</p>	<p>Din: <i>mf</i>.</p> <p>Text: polifonía imitativa no estricta con acompañamiento de <i>ostinati</i> rítmicos con voz hablada.</p> <p>A: Escala de Fa# m antigua. Alternancia entre acordes de I y IV.</p>	<p>Din.: <i>mp</i> y reguladores <i>cresc.</i> y <i>dim.</i></p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Sobre acorde de Fa# m. con 7º m.</p>	<p>Din.: <i>mp cresc</i> al <i>ff</i>.</p> <p>Text: Polirritmia sin entonación fija sobre nota pedal.</p> <p>A: Sobre acorde de Fa# sin 3ª.</p>	<p>Din: Sin indicaciones.</p> <p>Text: Gran pausa.</p> <p>A: No hay.</p>
<p>M: Motivo melódico</p>  <p>Motivos rítmicos:</p> <p>a)</p> <p>b)</p>	<p>M:</p> 	<p>M: motivos descendentes</p> <p>a)</p>  <p>b)</p>	<p>M: r X r</p> 	<p>M:</p> 	<p>M:</p> 

R: Cambio de compás a 4/4. Ritmo regular de corcheas y síncopas de corcheas con acento en parte débil del tiempo. En motivo rítmico grupo de 6 semicorcheas y 2 corcheas en tenores y síncopas con acentos en partes débiles del tiempo en bajos.	R: En motivo melódico corcheas regulares y negras con puntillo.	R: Motivo a) con negras con puntillo y blancas, motivo b) con síncopas de semicorcheas	R: Corcheas y negras para la melodía. Notas largas y ritmos sincopados con acentos en contrapunto para el acompañamiento.	R: Texto prefijado con ritmo <i>ad libitum</i> sobre notas largas de voces femeninas.	R: Silencio en todas las voces.
C: Tensión por paso de sonidos cantados con acentos y articulación suelta a hablados.	C: Tensión por aparición de voces cada vez más agudas con motivos melódico de notas largas sobre ritmo más rápido	C: Tensión por sucesivas entradas de voces alternando derivados de motivos a) y b)	C: Tensión por duración del primer sonido y nota aguda.	C: Tensión por duración del primer sonido y nota aguda.	C: Tensión por aparición de silencio luego de un <i>ff</i> en todas las voces.

32 – 45

S: Tbr: Solo de S y B, luego SATB1B2 hablados sin entonación fija. Soprano solista.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de expresión: No hay.

Indicaciones vocales: *Gliss.* Aspirado, voces habladas y gritos.

Din: Rango dinámico entre *ppp* y *fff* – *ffff* Acentos *marcati*.

Text: Se suceden las siguientes texturas: imitación rítmica por pares de voces, Lugo melodía acompañada por *ostinato* rítmico, contramelodía. Homorritmia.

A: Sobre V y I de Fa# m. con superposición de sonidos hablados, sin entonación fija.

M: Ámbitos de los motivos: 6ª m. Otro finaliza con un *glissando* descendente sin indicación de la nota grave, por lo que no es posible establecer el ámbito de la melodía.

Intervalos utilizados: Preponderancia de nota repetida, 2ª M y m, 6ª m, 5ª J y 3ª M.

<p>R: Compases de 2/4 y 4/4. Figuras más usadas: sonido largo prolongado por varios compases en voces que aspiran. Después negras, corcheas, blancas, tresillo de negras. Contratiempo en bajos.</p> <p>C: Gran silencio, luego el coro aspira sonido sin entonación fija y se presenta la solista soprano con una breve respuesta melódica de los bajos. Gran crescendo al <i>ff</i>.</p>						
32 – 41				40 – 45		
<p>S: Tbr: Voces habladas, Solo de Soprano y Bajos. Din: <i>pp</i> melodía de solista y reguladores <i>cresc</i> y <i>dim</i> en SATB.</p>				<p>S: Tbr: SATB1B2 hablados sin entonación fija. Soprano solista, final <i>Gliss.</i> Voz gritada. Din: <i>ppp</i> y <i>cresc</i>, <i>fff</i> – <i>sfff</i>. <i>Marcato</i>.</p>		
<p>Text: Imitación rítmica por pares de voces, Lugo melodía acompañada por <i>ostinato</i> rítmico, contramelodía.</p> <p>A: Sobre V de Fa# m.</p> <p>M: Motivos de resolución ambigua y resolutive. Motivo con voz hablada de rítmica regular.</p> <p>R: Compases de 2/4 y 4/4. Figuras más usadas: sonido largo prolongado por varios compases en voces que aspiran. Después negras, corcheas, blancas, tresillo de negras. Contratiempo en bajos.</p> <p>C: Gran silencio, luego el coro aspira sonido sin entonación fija y se presenta la solista soprano con una breve respuesta melódica de los bajos. Gran crescendo al <i>ff</i>.</p>				<p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Sobre I de Fa# m.</p> <p>M: motivo de solista de carácter suspensivo.</p> <p>R: Compases de 4/4 y 2/4. Seisillos. Corchea con puntillo y semicorchea ligada a negra en B.</p> <p>C: El coro condensa más su discurso con ritmos de seisillos en las voces habladas sobre nota pedal de solista. Luego melodía final de solista. Sobre la nota más aguda el coro hace silencio <i>subito</i> antes de gritar y golpear el piso con el pie.</p>		
32 - 33 S: Tbr: Voces habladas.	34 – 37 S: Tbr: Solo de Sopr. Bajo2 y voces habladas.	36 - 37 S: Tbr: Solo de Sopr. Bajo2 y voces habladas.	38 - 41 S: Tbr: Solo de Sopr. Bajo 2 y voces habladas.	40 – 41 S: Tbr: SATB1B2 en voces habladas con diferentes textos. Solista con sonido largo.	42 – 44 S: Tbr: Solista soprano, SATB1B2 con voces habladas. <i>Glissando</i> al final de la mel. de soprano solista.	45 S: Tbr: SATB gritan y golpean el piso con el pie.

Din: reguladores *cresc* y *dim* en todas las voces.

Text: Imitación del sonido hablado por pares de voces.

A: No hay sonidos con altura exacta.



Din: *pp* melodía de solista y reguladores *cresc* y *dim* en SATB.

Text: Melodía con acompañamiento.

A: Melodía sobre do# como V de Fa# m.



Din: *pp* melodía de solista y reguladores *cresc* y *dim* en SATB.

Text: Melodía, contra melodía y acompañamiento.

A: El bajo sobre V de Fa# m



Din: *pp* melodía de solista y reguladores *cresc* y *dim* en SATB.

Text: Melodía, nota pedal y acompañamiento.

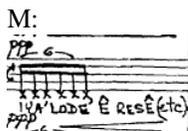
A: Solista sobre V de Fa# m



Din: *ppp* y *cresc*.

Text: Homorritmia en 5 voces y nota larga de solista como pedal.

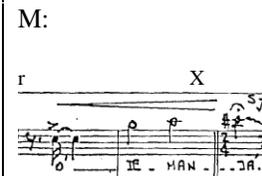
A: Solista sobre la nota fa# como tónica



Din: *crescendo-fff* - *ffff*.

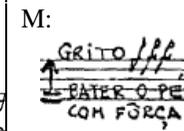
Text: Melodía con acompañamiento con diferentes ritmos y textos.

A: Melodía de solista sobre V de Fa#.



Din: *sfff*

Text: Homorritmia. A: no hay sonidos con altura exacta.



<p>R: Compás de 2/4. Ritmo regular de negras.</p>	<p>R: Figuras: negra con puntillo, corcheas, negra, blanca.</p>	<p>R: Síncopa de semicorchea y corchea.</p>	<p>R: Ritmos irregulares y notas largas en solista.</p>	<p>R: Cambio de compás a 4/4. Ritmo regular de seisillos en SATB1, síncopas en Bajos y nota larga de solista.</p>	<p>R: Cambio de compás en 4/4 a 2/4. Ritmo regular de seisillos en SATB1, síncopas en B2. Solista: contratiempo y notas largas.</p>	<p>R: Un sonido sin duración determinada, uniforme para todo el coro.</p>
<p>C: Tensión por nuevo elemento sonoro, la voz susurrada, como único elemento.</p>	<p>C: Tensión por aparición de la voz solista.</p>	<p>C: Tensión por aparición de contra melodía de bajos.</p>	<p>C: Tensión por nuevo motivo melódico de voz solista. Interpolación con sección siguiente.</p>	<p>C: Sobre nota pedal de soprano solista cambia el <i>ostinato</i> rítmico haciéndose más denso.</p>	<p>C: Tensión por <i>crescendo</i>.</p>	<p>C: Final con nuevos elementos: la voz gritada y golpes de pie en el piso.</p>

III. 3. 2 *Cobra Corá*

III. 3. 2.1 El texto

Texto original	Traducción literal
<u><i>Cobra Corá</i></u>	<u><i>Cobra Corá</i></u>
<i>É João Batuê, ê...</i>	Es <i>João Batuê</i> , ¡sí!
<i>É João Batuê, é de mironga.</i>	Es <i>João Batuê</i> , es de <i>mironga</i>
<i>É João Batuê, ê...</i>	Es <i>João Batuê</i> , ¡sí!
<i>Cassacarânga, é João Batuê,</i>	<i>Cassacarânga</i> , es <i>João Batuê</i> ,
<i>É de mironga.</i>	Es de <i>mironga</i>
<i>Na prai eu vi</i>	En la playa yo ví
<i>Um povo que estava cantando</i>	Un pueblo que estaba cantando
<i>Que estava chamando</i>	Que estaba llamando
<i>A sereia do mar Ah! Ah!</i>	A la sirena del mar ¡Ah! ¡Ah!
<i>Na prai eu vi</i>	En la playa yo ví
<i>Uma tribu de caboclo</i>	Una tribu de <i>caboclos</i>
<i>Que estava brincando com a cobra corá!</i>	Que estaba jugando con la <i>cobra corá</i>
<i>Ê João Batuê, João Batuê, João Batuê ê</i>	Es <i>João Batuê, João Batuê, João Batuê</i> eh
<i>Ê João Batuê, Batuê Batuê</i>	Es <i>João Batuê, Batuê Batuê</i>
<i>Cobra Corá!</i>	<i>Cobra Corá!</i>
<i>João Batuê!</i>	<i>João Batuê!</i>
<i>Cobra Corá!</i>	<i>Cobra Corá!</i>
<i>Ê!</i>	¡Si!
<i>Aô!</i>	¡Saravá!
<i>Saravá!</i>	

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos

Cobra Corá: En la religión umbanda, es uno de los caboclos más conocidos. En el folklore de Brasil, personaje animal y fantástico del *bumba meu boi*, baile popular tragicómico organizado en cortejo con personajes humanos, animales y fantásticos.

João Batuê: En el umbanda, caboclo, entidad que constituye una falange.

Mironga: En el candomblé y en la macumba, hechizo, sortilegio, brujería.

Caboclo: Mestizo de blanco con indio. En las religiones afro-brasileñas cualquier ser encantado que personifique un mito indígena, o el propio indio brasileño.

Sereia do mar: En el candomblé, religiones y sectas afines, *orixá* femenino de las aguas, puede ser asociada a *Iemanjá*.

Saravá: Exclamación usada en los cultos afro-brasileños. ¡Salve!

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Ê, ô, â: La exclamación “ê” es utilizada incorporada al texto desde el primer verso. En el compás 7 se usa junto a las otras (“â” y “ô”) en un juego contrapuntístico entre las voces de tenor, soprano y contralto.

Contenido general del texto:

En este texto confluyen dos *pontos* dedicados a sendos caboclos de la religión umbanda. Uno de ellos es el cacique *Cobra-corá*, y el otro es *João Batuê*.

El texto presenta tres momentos bien marcados: en la primera estrofa se habla de *João Batuê*, quien es un *caboclo* que está haciendo un hechizo. En la segunda, el texto está en primera persona, es alguien que cuenta una escena en la playa con gente, una tribu de *caboclos*, cantando y jugando con la *cobra –corá* (puede ser con una serpiente o con la entidad vestida como el cacique cobra-corá).

En el tercer momento del texto se evoca a los dos *caboclos*. Y luego hay un saludo final.

Estructura del texto:

Está conformado por tres secciones bien diferentes en cuanto a texto y contenido, estas partes están organizadas en versos, algunos de ellos se repiten varias veces. No hay rima, salvo en la segunda sección, entre las palabras “*chamando*” y “*cantando*”; más adelante se presenta la palabra “*brincando*” que rima con las anteriores.

Aspecto fónico:

El texto está en portugués en su totalidad, y además se utilizan términos. Hay uso de vocales abiertas y cerradas para los sonidos más largos y/o acentuados, ya sea como interjecciones, o como letra final de un verbo o un sustantivo. Ejemplo de esto es el primer verso, que comienza con una “ê” (abierta) en forma de exclamación, y finaliza con una “ê” (cerrada) como final del nombre propio *Batuê*.

En las dos estrofas extremas las vocales predominantes, sobre todo en los finales de versos, son la “a” y los distintos tipos de “e”. En cambio, en las dos estrofas centrales, los finales de versos son siempre con “i” o con “u”.

III. 3. 2.2 La música

Ámbito de las voces:

Cobra Corá

The image shows a musical score for four voice parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The title 'Cobra Corá' is written above the staves. The Soprano part is marked 'Solo' and features a sharp sign on the first line. Each part consists of a single staff with a treble clef (except for the Bass part which has a bass clef). The notes are: Soprano (G4), Alto (G4), Tenor (G3), and Bass (G2). The notes are placed on the first line of each staff, indicating a high pitch for the Soprano and a low pitch for the Bass.

Análisis musical de *Cobra Corá*

1 – 7

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: solo T, SATB, T y B, SATB.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de expresión: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *mp* y *f*, acentos leves y *marcati* leves.

Text: 2 estratos: melódico (ST) y armónico (AB), ambos homorrítmicos, a continuación polifónica de dos elementos, luego homorrítmica.

A: La armadura de clave sugiere la tonalidad de Re Mayor. El compás 1 está sobre acorde dominante y compás 2 sobre tónica, con el VII descendido. Compás 3 acorde de Re m. 7.

Compás 4 Sib M. 7 y Sol M. Sugiere acordes de La M. y Si m. Compás 6 acordes de Sol M. 7, Mi dism. y Si m. Compás 7 Re M. y Fa # m. con 7ª y 9ª.

M: Ámbitos de los motivos: 4ª J, 3ª M, 6ª m, 8ª J, 5ª Aum.

Intervalos melódicos: nota repetida, 2ª M y 2ªm, 3ª m y 4ª J.

R: No hay indicaciones metronómicas ni de movimiento. Compás de 4/4. Figuras predominantes: Corchea con puntillo y semicorchea, síncopas de semicorchea y blancas.

C: Melodía que pasa por cuerda de tenores, luego de sopranos, de bajos y de sopranos con tenores a la octava. En compás 5 contraste por aparición de nuevo motivo y dinámica *mp*.

1 – 4

S: Tbr: Compás 1 solo tenores, desde compás 2 SATB.

Din: *f*, *Marcati* dinámicos, *dim*.

Text.: compás 2: 2 estratos: melódico (ST) y armónico (AB), ambas homorrítmica.

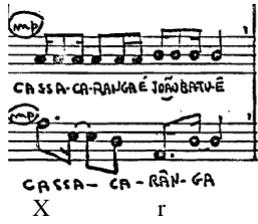
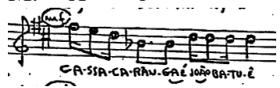
5 – 7

S: Tbr: primero sólo voces masculinas, luego SATB.

Din: Rango dinámico: entre *mp* y *f*, *Marcati* dinámicos.

Text: Polifónica de dos elementos, luego homorrítmica.

<p>A: Armadura de clave sugiere Re Mayor. Compás 1 sobre V y compás 2 sobre tónica, con el VII descendido. Compás 3 acorde de Re m. 7 Compás 4 Sib M. 7 y Sol M.</p> <p>M: Primer motivo suspensivo y segundo resolutivo.</p> <p>R: No hay indicaciones metronómicas ni de movimiento. Compás de 4/4. Figuras predominantes: Corchea con puntillo y semicorchea, síncopas de semicorchea y blancas.</p> <p>C: Melodía que pasa por cuerda de tenores, luego de sopranos, de bajos y de sopranos con tenores a la octava.</p>		<p>A: Sugiere acordes de La M. y Si m. Compás 6 acordes de Sol M. 7, Mi dism. y Si m. Compás 7 Re M. y Fa # m. con 7ª y 9ª.</p> <p>M: Motivos de carácter resolutivo.</p> <p>R: Figuras predominantes: Corchea con puntillo y semicorchea, síncopas de semicorchea y blancas.</p> <p>C: Contraste por aparición de nuevo motivo y dinámica <i>mp</i>.</p>	
<p>1-2 S: Tbr: Compás 1 T, compás 2 SATB. Din: <i>f</i>, <i>Marcati</i> dinámicos. Text: Compás 2: 2 estratos: melódico (ST) y armónico (AB), ambas homorritmia. Imitación entre compás 1 y 2.</p> <p>A: Armadura de clave sugiere Re Mayor. Compás 1 sobre V y compás 2 sobre tónica, con el VII descendido.</p>	<p>3-4 S: Tbr: Compás 3 sin Sopr. Din: <i>f</i>, <i>Marcatos</i> dinámicos, <i>dim</i>. Text: 2 estratos: melódico (ST) y armónico (AB), ambas homorritmia.</p> <p>A: Compás 3 acorde de Re m. 7 Compás 4 Sib M. 7 y Sol M.</p>	<p>5 S: Tbr: TB. Din: <i>mp</i>. Text: Polifonía con dos elementos.</p> <p>A: Sugiere acordes de La M. y Si m.</p>	<p>6 – 7 S: Tbr: SATB. Din: <i>mf</i>, <i>f</i>, <i>Marcati</i> dinámicos. Text: Compás 6: comienza con dos elementos y luego homorritmia. Compás 7: Homorritmia y luego acorde desfasado con <i>fermata</i>.</p> <p>A: Compás 6 acordes de Sol M. 7, Mi dism y Si m. Compás 7 Re M. y Fa # m. con 7ª y 9ª.</p>

<p>M: r X</p>  <p>R: Compás de 4/4. No hay indicaciones metronómicas ni de movimiento. Corchea con puntillo y semicorchea Síncopas de semicorchea y blancas.</p> <p>C: La tensión se genera al aparecer las 4 voces en el compás 2 en contraposición al inicio de tenores.</p>	<p>M: X r</p>  <p>R: <i>Tenuto</i> sobre el final del compás 4.</p> <p>C: La tensión se genera por contraste entre melodía de bajos en compás 3 y respuesta en tesitura aguda de sopranos y tenores.</p>	<p>M:</p>  <p>R: Re-distribución rítmica de las semicorcheas.</p> <p>C: Nuevos elementos rítmicos y ausencia de voces femeninas.</p>	<p>M: X r</p>  <p>R: En compás 7 corcheas regulares. <i>Marcatos</i> dinámicos y calderón al final.</p> <p>C: <i>Tutti</i> en <i>mf</i> y en el tercer y cuarto tiempos del compás 7 el acorde de dominante está distribuido entre las voces con dinámica <i>f</i>, <i>marcados</i> y calderón.</p>
---	---	---	--

8 al 62

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB, en compases 8 y 9 sin voces femeninas, SATB.

Indicaciones de articulación: *legato* en compases 18 y 43.

Indicaciones de expresión: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: *f*, *Marcati* leves y acentos leves.

Text: 2 estratos: melódico (ST) y armónico (AB), ambos homorrítmicos, a continuación polifónica de dos elementos, luego homorrítmica.

A: Si m. Escala de Si m. antigua. Acordes sobre I, IV y V. A veces con 7° asc como sensible. Pedal de bajo en nota Si, compases 34 a 40. Final en V con el la#. Bajo

caminante entre compases 54 y 61. En compás 62 el acorde final de la sección es de I.

M: Ámbitos de los motivos: 4ª J, 6ª m, 8ª J, 5ª Aum.

Intervalos melódicos: nota repetida, 4ª J y 2ª M y m, 5ª dism.

R: Cambios de compás: 2/4, 4/4 (compás 43) y 2/4 (compás 47).

Figuras predominantes: corcheas regulares en comienzos acéfalos. Síncopas de semicorchea y blancas. *Ostinato* de bajos. Duraciones de 4 y 2 tiempos en sopranos y bajo caminante en negras. En compás 62 fermata de corta duración y repite desde compás 47.⁸⁵

C: Motivo contrastante con el anterior en ritmo y perfil melódico. Reiteración del motivo usado desde compás 8 con melodía de bajo en negras.

8 – 21	21 – 46	46 – 62
<p>S: Tbr: SATB, en compases 8 y 9 sin voces femeninas. Din: <i>Marcati</i> y acentos leves. Articulación: <i>legato</i> en compás 18. Text: Melodía, melodía secundaria y acompañamiento de blancas. Luego homorritmia.</p> <p>A: Si m. Escala de Si m. antigua.</p> <p>M: Motivos de carácter suspensivo. Un motivo ascendente con 4ª J y 2ª M y m, otro con nota repetida, 3ª m y 2ª M asc.</p>	<p>S: Tbr: SATB. Din: <i>f</i>, <i>Marcati</i> y acentos leves. Articulación: <i>legato</i> en compás 43. Text: Dos estratos: melodía, melodía secundaria y acomp de blancas y negras, o nota pedal del bajo. Luego homorritmia.</p> <p>A: Si m. Acordes sobre I, IV y V. A veces con 7º asc como sensible. Pedal de bajo en nota Si, compases 34 a 40. Final en V con el la#.</p> <p>M: a los dos motivos de la sección anterior se agrega el de nota repetida con síncopas de semicorchea y negra. Motivos de carácter suspensivo.</p>	<p>S: Tbr: SATB. Din: Sin indicaciones. Articulación: Sin indicaciones. Text: dos elementos: Melodía principal y melodía secundaria.</p> <p>A: Si m. Bajo caminante entre compases 54 y 61. En compás 62 el acorde final de la sección es de I.</p> <p>M: Carácter resolutivo.</p>

⁸⁵ Los signos como barra de repetición, tanto en compás 47 como en 62, y las notas que forman parte de la primera casilla en compás 62 están borrosos en la partitura original.

<p>R: Cambio de compás a 2/4. Figuras predominantes: corcheas regulares en comienzos acéfalos. Síncopas de semicorchea y blancas.</p> <p>C: Motivo contrastante con el anterior en ritmo y perfil melódico.</p>		<p>R: <i>Ostinato</i> de bajos. Cambio de compás en 43 a 4/4.</p> <p>C: Reiteración de los motivos melódico y rítmicos.</p>			<p>R: en compás 47 retorno al compás de 2/4. Duraciones de 4 y 2 tiempos en sopranos y bajo caminante en negras. En compás 62 fermata de corta duración y repite desde compás 47.⁸⁶</p> <p>C: Reiteración del motivo usado desde compás 8 con melodía de bajo en negras.</p>	
<p>8 -16 S: Tbr: Silencios en SA comp 8 y 9. Din: <i>Marcati</i> y acentos leves. Text: Melodía, melodía secundaria y acompañamiento de blancas.</p> <p>A: Si m. Escala de Si m. antigua</p> <p>M: el motivo a) es principal, y el b) su variante que es usado como respuesta rítmica al primero</p> <p>a) r X</p>	<p>16 - 21 S: Tbr: SATB Din: Sin indicaciones. Text: Homorrítmica, salvo algunas pequeñas variaciones rítmicas. Al final se divide en tres elementos.</p> <p>A: Si m. Escala de Si m. antigua</p> <p>M:</p> 	<p>21- 33 S: Tbr: SATB. Din: <i>f</i>, <i>Marcati</i> y acentos leves. Text: Dos estratos: melodía, melodía secundaria y acomp de blancas y negras.</p> <p>A: Si m. Acordes sobre I, IV y V. A veces con 7º asc como sensible.</p> <p>M:</p> 	<p>33 - 40 S: Tbr: SATB. Din: <i>f</i>, <i>Marcati</i> y acentos leves. Text: Melodía, melodía secundaria y nota pedal del bajo.</p> <p>A: Pedal de bajo en nota Si, compases 34 a 40.</p> <p>M:</p> 	<p>41 - 46 S: Tbr: SATB. Din: Sin indicaciones. Text: Dos estratos: Homorrítmica y dos elementos al final con sonidos largos en bajos.</p> <p>A: Final en V con el la#.</p> <p>M:</p> 	<p>46 - 62 S: Tbr.: SATB. Din: Sin indicaciones. Text: Dos elementos: Melodía principal y melodía secundaria.</p> <p>A: Si m. Bajo caminante entre compases 54 y 61. En compás 62 el acorde final de la sección es de I.</p> <p>M:</p> 	<p>46 - 62 S: Tbr: SATB. Din: Sin indicaciones. Text: Dos elementos: Melodía principal y melodía secundaria. A: Ídem sección anterior. M: Ídem sección anterior.</p>

⁸⁶ Ídem nota 18.

 <p>R: Cambio de compás a 2/4. Figuras predominantes: corcheas regulares en comienzos acéfalos.</p> <p>C: La tensión se genera por el abrupto cambio temático respecto de la sección anterior. Se modifican tonalidad, compás, rítmica, motivo melódico.</p>	<p>R: Síncopas de semicorchea y negras. Cambio de compás en 18 a 4/4.</p> <p>C: Unísono en compás 17 y 3° y 4° tiempos de 19.</p>	<p>R: Cambio de compás a 2/4. Motivo principal en corcheas regulares alternando con blancas. Contra melodía con síncopas de corchea y semicorchea.</p> <p>C: Tensión creada por la novedad en la continuidad de fraseo cada 4 comp.</p>	<p>R: Ostinato rítmico del bajo.</p> <p>C: <i>Ostinato</i> rítmico del bajo sobre la tónica de la escala</p>	<p>R: Cambio de compás a 4/4 en compás 43.</p> <p>C: Tensión en compás 45 con el la# y en compás 46 con el acorde de V en blanca con nota aguda en sopranos a distancia de 8ª de la contralto.</p>	<p>R: En compás 47 retorno al compás de 2/4. Duraciones de 4 y 2 tiempos en sopranos y bajo caminante en negras.</p> <p>C: La melodía queda sólo en tenores, las otras 3 voces hacen diferentes acompañamientos. El final en I y el la becuadro generan novedad y tensión.</p>	<p>R: Ídem sección anterior.</p> <p>C: En la repetición nuevamente el la del compás 61 es becuadro, lo que no es auditivamente predecible y crea suspenso.</p>
---	---	---	--	--	--	--

63 – 71

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB, *divisi* de bajos. En el final solo de soprano, voces habladas y golpe de pie en el piso.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de expresión: No hay.

Indicaciones vocales: Sonido oscuro.

Din: Rango dinámico entre *mp* y *ff*, *marcati* y acentos leves.

Text: Homorrítmica, y luego homorrítmica por pares de voces: ST y AB, homorrítmica más Solo de soprano.

A: En compás 65 sugiere acorde de Si b M. con 7ª M. y melódicamente alterna entre el do becuadro y el do#. En compases 66 sugiere acorde de Si m. con 7ª menor y en 3º y 4º tiempos todas las voces proceden cromáticamente. Desde compás 67 ritmo armónico de redondas. Acordes de Mib M, Mi m, Sol m y Si m con 7ªm y 6ª asc.

M: Ámbitos de los motivos: 4ª J, 6ª m, 8ª J, 5ª Aum.

Intervalos melódicos: nota repetida, 4ª J y 2ª M y m, 5ª dism.

R: Retorno al compás de 4/4. Figuras predominantes: Síncopas de semicorchea; blancas y blancas con puntillo. *Tenuto* en compás 68 y *a tempo* en compás 71.

C: Melodía que pasa por cuerda de tenores, luego de sopranos, de bajos y de sopranos con tenores a la octava. En compás 5 contraste por aparición de nuevo motivo y dinámica *mp*.

63 – 66

S: Tbr: SATB

Din: Sin indicaciones.

Text: Homorrítmica, y luego homorrítmica por pares de voces: ST y AB.

A: En compás 65 sugiere acorde de Si b M. con 7ª M. y melódicamente alterna entre el do becuadro y el do#. En compases 66 sugiere acorde de Si m. con 7ª menor y en 3º y 4º tiempos todas las voces proceden cromáticamente.

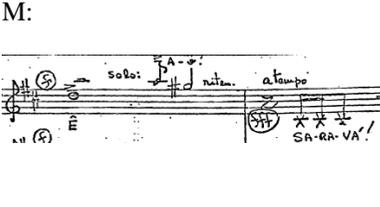
67 – 71

S: Tbr: SATB, *divisi* de bajos. En el final solo de soprano y voces habladas. Sonido oscuro.

Din: *ff*, *mp*, *mf*, *cresc. f*, *marcato* y *fff*

Text: Homorrítmica más Solo de soprano.

A: Ritmo armónico de redondas. Acordes de Mib M, Mi m, Sol m y Si m con 7ªm y 6ª asc.

<p>M: Motivos de carácter suspensivo.</p> <p>R: Retorno al compás de 4/4.</p> <p>C: Recapitulación: compases 63 y 64 similares al comienzo de la primera sección de la obra.</p>		<p>M: De nota repetida.</p> <p>R: Síncopas de semicorchea; blancas y blancas con puntillo. <i>Tenuto</i> en compás 68 y <i>a tempo</i> en compás 71</p> <p>C: Grandes contrastes dinámicos, de registros de voces y final sin entonación para el coro luego de notas más agudas de la obra a cargo de soprano solista.</p>	
63 – 64	65- 66	67 – 69	70 – 71
<p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Homorrítmica.</p> <p>A: Dos notas a distancia de 5ª J: re y la.</p> <p>M:</p> 	<p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Homorrítmica por pares de voces: ST y AB.</p> <p>A: En compás 65 sugiere acorde de Si b M. con 7ª M. y melódicamente alterna entre el do becuadro y el do#. En compases 66 sugiere acorde de Si m. con 7ª menor y en 3º y 4º tiempos todas las voces proceden cromáticamente.</p> <p>M:</p> 	<p>S: Tbr: <i>Divisi</i> de Bajos. Indicación de calidad de sonido <i>escuro</i>, es decir oscuro. Din: <i>ff</i>, <i>mp</i>, <i>mf</i>, <i>cresc.</i> Text.: Homorrítmica.</p> <p>A: Compás 67 acorde de Mib M. Compás 68 acorde de Mi m. Compás 69 acorde de Sol m.</p> <p>M:</p> 	<p>S: Tbr: En el final solo de soprano y voces habladas.</p> <p>Din: <i>f</i>, <i>marcato</i> y <i>fff</i> Text: Homorrítmica y solo de soprano.</p> <p>A: Compás 70 acorde de Si m. y la solista canta la 7ª m. y la 6ª ascendida de la escala. Compás 71 sin entonación fija.</p> <p>M:</p> 

<p>R: Compás de 4/4. Motivo rítmico que se presenta 3 veces consecutivas y la 4ª vez se repite el comienzo y se liga a una negra.</p> <p>C: La tensión está dada por el cambio abrupto de centro tonal y el intervalo de 5ª justa del tenor con las demás voces.</p>	<p>R: Ritmos derivados de los dos compases anteriores.</p> <p>C: La tensión está dada por la inestabilidad tonal y los cromatismos.</p>	<p>R: Síncopas de semicorchea; blancas con puntillo. Indicaciones de <i>tenuto</i> al final de los compases 67 y 68.</p> <p>C: La tensión está dada por el acorde abierto con nota <i>ff</i> y aguda en sopranos, y luego contrasta con el siguiente acorde en tesituras y dinámica.</p>	<p>R: Síncopas de semicorchea y blancas. <i>Ritenuito</i> al final del compás 70.</p> <p>C: La tensión máxima de la obra con el acorde compás 70 con la solista soprano. Luego descarga con el elemento sorpresivo de la voz hablada <i>fff</i> y el golpe de pies en el piso.</p>
--	---	--	--

III. 3. 3 *Estrela d'Alva*

III. 3. 3.1 El texto

Texto original	Traducción literal
<p><u><i>Estrela d'alva</i></u></p> <p><i>N'Aruanda, n'Aruanda</i> <i>Saravá, saravá</i></p> <p><i>Oi eu vou defumar</i> <i>no terreiro de umbanda</i> <i>p'ra baixar o Santo</i> <i>meu pai Oxalá!</i></p> <p><i>N'Aruanda</i> <i>Saravá</i></p> <p><i>Olh' Ogum tá de ronda</i> <i>Quem' stá de ronda é Sao Miguel</i> <i>Réu, Réu. Réu, na mesa de Umbanda</i> <i>Quem' stá chamando é Sao Miguel</i></p> <p><i>Ó minh' estrela d'alva</i> <i>alva como o dia</i> <i>Ó minh' estrela d'alva</i> <i>do rosario de Maria</i> <i>ela é alva como o dia</i> <i>el' é alva como a luz.</i></p> <p><i>Eu vi Santa Bar'bra no céu</i> <i>Trovoada roncar lá no ar</i> <i>É o grito de Maleine</i> <i>Ó Godó! E o brado de Xangó</i></p> <p><i>Ó minh' estrela d'alva</i> <i>alva como o dia</i> <i>Ó minh' estrela d'alva</i> <i>do rosario de Maria</i> <i>ela é alva como o dia</i> <i>el' é alva como a luz.</i></p> <p><i>Oi eu vou defumar</i> <i>no terreiro de umbanda</i></p>	<p><u><i>Estrela d'alva</i></u>⁸⁷</p> <p>En <i>Aruanda</i>, en <i>Aruanda</i> ¡Salve! ¡Salve!</p> <p>Voy a <i>defumar</i> en el <i>terreiro</i> de umbanda para bajar al Santo mi padre <i>Oxalá</i></p> <p>En <i>Aruanda</i> ¡Salve!</p> <p>Mirá <i>Ogum</i> está de ronda Quien está de ronda es San Miguel Reo, Reo, Reo, en la mesa de umbanda⁸⁸ Quien está llamando es San Miguel</p> <p>Oh mi <i>estrela d'alva</i> alva como el día Oh mi <i>estrela d'alva</i> del rosario de María ella es alva como el día ella es alva como la luz</p> <p>Yo ví a Santa Bárbara en el cielo tormenta roncar allá en el aire es el grito de socorro ¡Oh cuerno! Es el grito de <i>Xangó</i></p> <p>Oh mi <i>estrela d'alva</i> alva como el día Oh mi <i>estrela d'alva</i> del rosario de María ella es alva como el día ella es alva como la luz</p> <p>Voy a curar en el <i>terreiro</i> de umbanda</p>

⁸⁷ El título de la obra no se traduce, ya que si bien las palabras exactas traducidas al español son “estrella del alba”, aquí no se refiere a este significado sino a una *cabocla* del umbanda, que es evocada en este poema. Luego, en el transcurso de la poesía sin embargo, es utilizado en ambos sentidos.

⁸⁸ Mesa de umbanda o umbanda blanca es una de las divisiones de esta religión, acuñada en el espiritismo kardecista. Esa línea doctrinaria trabaja mayormente con guías como *caboclos*, *pretos-velhos* y *crianças*. Ver Sales de Oliveira, Etienne (2005).

<i>p'ra baixar o Santo meu pai Oxalá!</i>	para bajar al Santo ¡Mi padre Oxalá!
---	---

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos:

Estrela d'alva: En religión umbanda, es una *cabocla* de la línea de *Oxossí*

Defumar: Quema de hierbas y raíces aromáticas a fin de alejar maleficios de personas y casas, y atraer buena suerte. Al iniciar una ceremonia, todos los *filhos-de-fé* o iniciados son defumados.

Maleme o *maleime*: Pedido de socorro, de clemencia, de auxilio o de ayuda, de misericordia. Puede presentarse en forma de cánticos u oraciones pidiendo perdón.

Terreiro: Lugar en el que se realizan celebraciones de cultos afro-brasileños: macumbas, candomblés, etc.

Oxalá: Alta divinidad entre los *orixás jeje-nagôs*, apenas por debajo de *Olorum*.

Ogum: *Orixá* al que se atribuyó la transmisión de la técnica de la metalurgia del hierro a los hombres, y que en Brasil es alabado sobre todo por su belicosidad; en el umbanda, es protector de las demandas jurídicas de los fieles.

Xangó: *orixá* de carácter violento y reivindicativo, cuya manifestación son los rayos y los truenos.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Ôu: se usa en texturas de acompañamiento a una voz solista, no tiene significado en portugués y no es una onomatopeya, su uso tiene justificación desde los aspectos sonoro y fónico.

Ô!: Exclamación que se agrega antes de algunos de los versos.

Aspecto fónico:

En prácticamente todos los finales de versos, durante la obra completa, las vocales son la “a” y la “u”. Esto no ocurre sólo en dos versos centrales, cuando utiliza la “i” y la “o” respectivamente. En los versos iniciales y en otros momentos, se destaca la palabra *saravá* con su primer consonante sonora “s” y cantada con dinámica *pp*, a manera de rezo.

Estructura del texto:

Está estructurado en ocho estrofas, con distinta cantidad de versos: la primera y la tercera, idénticas entre sí, tienen dos versos, la segunda, cuarta, sexta y octava estrofas tienen cuatro versos cada una. La segunda y la octava estrofas son idénticas.

No hay presencia de rima, salvo en la cuarta estrofa, en la que segundo y cuarto versos son idénticos. La quinta estrofa y la séptima, idénticas entre sí, tienen seis versos, primer y tercer verso son idénticos, y el segundo rima con el cuarto y el quinto.

Contenido general del texto:

Este texto está titulado *Estrela d'alva*, lo que sugiere que a esa *cabocla* está referido. A nivel de contenido, este texto presenta distintos momentos e intenciones: hay un saludo, un rezo en las primera y tercera estrofas, y en la segunda, escrita en primera persona, se convoca a descender a la Tierra al máximo *orixá*, es decir a *Oxalá*. Esto se repite en la última estrofa.

En la cuarta y en la sexta estrofas se menciona a varios de los santos del catolicismo – Santa Bárbara y San Miguel – a dos *orixás* – *Xangó* y *Ogum* – y a *Maleine* que puede ser un médium o una *mãe-de-santo*⁸⁹. Este tipo de invocaciones se utilizan en los cantos iniciales de ceremonias umbanda, para convocar a *orixás*, entidades y santos, a descender y hacerse presentes espiritualmente en el *terreiro*.

En la quinta y séptima estrofas el contenido es de loas a esta *cabocla*.

⁸⁹ No se ha encontrado ninguna entidad ni *caboclo* con ese nombre.

III. 3. 3.2 La música

Ámbito de cada voz:

Estrela d'alva

The image shows a musical score for the piece "Estrela d'alva". It consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each staff shows a single note with a stem, indicating the pitch for that voice part. The Soprano staff has a note on the second line (G4). The Alto staff has a note on the second space (F4). The Tenor staff has a note on the first space (E4). The Bass staff has a note on the first line (D4). The word "Solo" is written above the Bass staff. The notes are: S: G4, A: F4, T: E4, B: D4.

S

A

T

Solo

B

Análisis musical de *Estrela d' alva*

1 al 19

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: T1T2B1B2, SATB y Solo de B, SATB, S1S2A1A2TB.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: *glissando* descendente, voces habladas.

Din: Todas las indicaciones están en compás 5: *Marcatos* dinámicos, *sf*, *pp subit*. No hay indicaciones para el comienzo ni para el solista. Luego sólo *marcati* dinámicos leves.

Text: Homorrítmica por adición de alturas y melodía con acompañamiento de acordes. Polifónica imitativa no estricta y homorritmias.

A: Armadura de clave con 3 bemoles. Alusión tonal a Mi b M. Acordes de Mib M. Mi b m. y Sol b m. Superposición de 5ª J a una 2ª de distancia. Acorde de Mi b M. con 6ª de color. En compás 14 Mi b m. Superposición de 4ª y 5ª. En compás 19 sugiere acorde de dominante.

M: Ámbitos de los motivos: melodía de bajo solista 11ª J. Los demás motivos melódicos en sentido descendente y ámbitos de 4ª J y 8ª J

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida en voces masculinas. En melodía de solista 4ª J asc y Desc, 2ª M. En demás melodías los mismos intervalos más 3ª m y 3ª M.

R: Compases de 4/4, 2/4 y 4/4, luego 3/4. Los *marcatos* generan parametría. Uso de *fermata* de pequeña duración en melodía de bajo y calderón al finalizar la sección.

C: La sección presenta cuatro momentos: 4 voces masculinas en notas repetidas y armonía cerrada, luego SATB y Solo de Bajo de gran ámbito, y para finalizar las 4 voces sin entonación fija. Finalmente sucesión de melodías desde la soprano al bajo a lo que se sucede un motivo rítmico hablado.

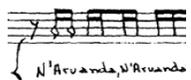
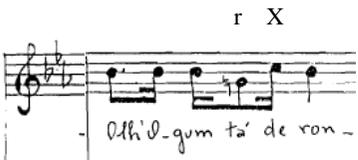
1 a 13

S: Tbr: T1T2B1B2 con *glissando* descendente, luego SATB y Solo de B de gran ámbito, y para finalizar SATB con voces habladas.

13 a 19

S: Tbr: SATB en entradas sucesivas y luego S1S2A1A2 con voz hablada sobre melodía de T y B.

<p>Din: Todas las indicaciones están en compás 5: <i>marcati</i> dinámicos leves, <i>sf</i>, <i>pp subito</i>. No hay indicaciones para el comienzo ni para el solista.</p> <p>Text: Homorrítmica por adición de alturas y melodía con acompañamiento de acordes.</p> <p>A: Armadura de clave con 3 bemoles. Alusión tonal a Mi b M. Acordes de Mib M. Mi b m. y Sol b m. Superposición de 5ª Justas a una 2ª de distancia.</p> <p>M: Perfil melódico ambiguo.</p> <p>R: Compás de 4/4, 2/4 y 4/4. Los <i>marcatos</i> generan parametría. Uso de <i>fermata</i> de pequeña duración en melodía de bajo.</p> <p>C: La sección presenta tres momentos: 4 voces masculinas en notas repetidas y armonía cerrada, luego SATB y Solo de Bajo de gran ámbito, y para finalizar las 4 voces sin entonación fija.</p>	<p>Din: pocas indicaciones, sólo <i>marcati</i> dinámicos leves.</p> <p>Text: Polifónica imitativa no estricta y homorritmias.</p> <p>A: Acorde de Mi b M. con 6ª de color. En compás 14 Mi b m. Superposición de 4ª y 5ª. En compás 19 sugiere acorde de dominante.</p> <p>M: Perfiles melódicos suspensivo y resolutivo. Los motivos de soprano y contralto comienzan con corchea con puntillo, semicorchea y síncopa de semicorchea. El de tenor con inversión de este ritmo y variaciones, el motivo de bajo contiene básicamente corcheas regulares. Motivo rítmico con corcheas regulares, corcheas con puntillo y semicorchea y síncopa de semicorchea.</p> <p>R: Nuevos elementos motivicos, aparición del compás de 3/4. Calderón sobre el final de la sección.</p> <p>C: Sucesión de melodías desde la soprano al bajo a lo que se sucede un motivo rítmico hablado.</p>
--	--

1 a 4	5 a 10	10 a 12	13 al 17	16 al 19
<p>S: Tbr: 4 voces masculinas. <i>Glissando</i> descendente. Din: <i>Marcati</i> dinámicos. Text: Homorrítmica por adición de alturas.</p> <p>A: Armadura de clave con 3 bemoles. Superposición de 5ª J a una 2ª de distancia.</p> <p>M:  <i>N'A-ru.anda</i></p> <p>El final del compás 4 es con <i>glissando</i> desc. En voces masculinas</p> <p>R: Compás de 4/4, en compás 4 cambio a 2/4. Los <i>marcati</i> generan parametría.</p>	<p>S: Tbr: SATB y Solo de Bajo.</p> <p>Din: <i>Marcato, sf, pp subito</i> en acorde inicial Text: Melodía con acompañamiento acórdico.</p> <p>A: Alusión tonal a Mi b M. Retardos y notas del acorde de la 5º superpuesta. Acordes de Mi b m. y luego de Sol b m. (relac. por 3ª)</p> <p>M: x r  <i>Oi- eu vou de-- fu- mar</i></p> <p>R: En compás 6 retorno al compás de 4/4. Redistribución rítmica (motivo principal), ritmos irregulares</p>	<p>S: Tbr: SATB con voces habladas.</p> <p>Din: No hay.</p> <p>Text: Homorrítmica por adición de voces.</p> <p>A: Superposición de alturas <i>ad libitum</i>.</p> <p>M:  <i>N'Aruanda, N'Aruanda</i></p> <p>R: Uniforme y reitera esquemas.</p>	<p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: <i>marcato</i> en primera nota de tenores Text: Polifónica imitativa no estricta.</p> <p>A: Acorde de Mi b M. con 6ª de color. En compás 14 Mi b m.</p> <p>M:  <i>Alh' d- gum ta' de ron-</i></p> <p>El final del compás 17 es con <i>glissando</i> desc. en la voz de bajo</p> <p>R: Cambio de compás: compás 14 en 3/4 y compás 15 retorna a 4/4. Variaciones sobre el motivo.</p>	<p>S: Tbr: 4 voces femeninas habladas y melodía de T y B.</p> <p>Din: Sin indicación.</p> <p>Text: Compuesta por dos estratos unidos por elisión: homorrítmica hablada y homorrítmica cantada.</p> <p>A: Superposición de 4ª y 5ª. En compás 19 sugiere acorde de dominante.</p> <p>M: Motivo rítmico:  <i>Réu, Réu, Réu, na mesa de Umbanda</i></p> <p>Motivo melódico X r  <i>Quem tá de rondé São Miguel</i></p> <p>R: Contraste entre lo hablado y lo cantado. Calderón en compás 19.</p>

<p>C: La tensión se genera al aparecer las voces y no resuelve gracias a la interrupción de la voz cantada, sustituida por la hablada</p>	<p>(motivo siguiente). Acompañamiento casi homorrítmico.</p> <p>C: Tensión armónica en la aparición de la nota sol b (comp. 8 y 9). Articulación imbricada con la sección siguiente.</p>	<p>C: La tensión se genera por el aumento de densidad. Articulación superpuesta con la sección siguiente (tenor y bajo)</p>	<p>C: La tensión se genera por las entradas de las voces y el cambio armónico. Articulación superpuesta con la sección siguiente (bajo).</p>	<p>C: La tensión se genera por las entradas de las voces y el cambio armónico. Articulación superpuesta con la sección siguiente (tenores y bajos).</p>
---	--	---	--	---

20 – 45

S: Tbr: El orgánico es SATB.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: *glissando* descendente, voces habladas.

Din: Sólo *marcati* dinámicos leves.

Text: Polifónica imitativa no estricta. Imitación canónica no estricta y melodía con acompañamiento acórdico.

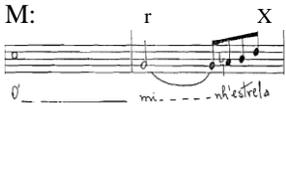
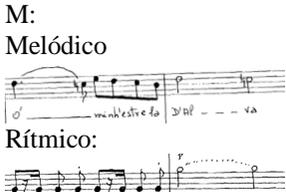
A: Sugerencias tonales a Mi b m , Si b m y Si b M con notas alteradas. Fragmento entre compases 40 y 42 con modo dórico en Mi b.

M: Ámbitos de los motivos: Todos los motivos melódicos son descendentes. Ámbitos de 5ª J, 7ª m y 6º M. Bajos ámbito de 10ª M.

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida, 2ª M y m. 3ª m, 4ª J, 5 dism y 5 J. la melodía de bajos tiene el mayor salto, de 6ª M.

R: Compases de 4/4, 2/4 y 4/4, luego ¾. Los *marcatos* generan parametría. Uso de *fermata* de pequeña duración en melodía de bajo y calderón al finalizar la sección.

<p>C: La sección presenta cuatro momentos: 4 voces masculinas en notas repetidas y armonía cerrada, luego SATB y Solo de Bajo de gran ámbito, y para finalizar las 4 voces sin entonación fija. Finalmente sucesión de melodías desde la soprano al bajo a lo que se sucede un motivo rítmico hablado.</p>	
20 a 36	37 a 46
<p>S: Tbr: SATB. Din: No hay indicaciones. Text: Polifónica imitativa no estricta.</p> <p>A: Primer fragmento con centro en Mi b m y a partir de compás 26 Si b m.</p> <p>M: Perfiles melódicos suspensivos.</p> <p>R: Re-distribución rítmica en las semicorcheas en compás 21 y 22. Síncopas. Contraste entre síncopas con corcheas y corcheas regulares. Toda la sección en 4/4 salvo el último compás 2n 2/4 con calderón.</p> <p>C: Sección de gran unidad con melodías cantables presentadas en contrapunto de manera sucesiva, en general en registros medios.</p>	<p>S: Tbr: SATB. Voces habladas y <i>glissando</i> descendente. Din: las únicas indicaciones son algunos <i>marcados</i> dinámicos. Text: Imitación canónica no estricta y melodía con acompañamiento acórdico.</p> <p>A: Sugerencia tonal de Si b M con cromatismos. Fragmento entre compases 40 y 42 con modo de Mi b dórico. Luego Si b m.</p> <p>M: Perfiles melódicos resolutivos.</p> <p>R: Predominancia de síncopas de semicorchea y corchea con puntillo y semicorchea en los motivos principales. Cambios de compás de 2/4 a 4/4.</p> <p>C: Hay tres momentos claramente diferenciables: el primero de carácter responsorial entre sopranos y voces masculinas, el segundo de entradas sucesivas con perfiles melódicos complejos, y el tercero con voces habladas y melodías en contrapunto y registros agudos.</p>

20 a 26	26 a 32	33 a 36	37 a 39	40 a 42	43 a 46
<p>S: Tbr: SATB.</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Polifónica imitativa no estricta.</p> <p>A: Cambio de armadura de clave: 6 bemoles. Tonalidad de Mi b m., el acorde en 2ª inversión y uso de modo de mi b dórico desde compás 20. Desde compás 26 sugiere tonalidad de Si b m.</p> <p>M: </p> <p>R: Re-distribución rítmica en las semicorcheas en</p>	<p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Polifónica imitativa no estricta.</p> <p>A: Si b m.</p> <p>M: </p> <p>R: Contraste entre síncopas con corcheas y</p>	<p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Polifónica imitativa no estricta.</p> <p>A: Concluye en acorde de Si b m.</p> <p>M: </p> <p>R: Cambio de compás en</p>	<p>S: Tbr: STB.</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Polifónica imitativa no estricta.</p> <p>A: Si b M.</p> <p>M: </p> <p>R: Cambio de compás a</p>	<p>S: Tbr: SATBB</p> <p>Din: <i>Marcati</i> dinámicos. Text: Polifónica. Imitación canónica no estricta y melodía con acompañamiento acórdico en 41 y 42.</p> <p>A: Alternancia entre do bemol y do becuadro. En compás 42 acorde de Si b M.</p> <p>M: </p> <p>R: Retorno al compás</p>	<p>S: Tbr: SATB y voces masculinas hablan en 43 y 44. <i>Glissando</i> descendente</p> <p>Din: <i>Marcati</i> dinámicos. Text: Polifónica imitativa no estricta.</p> <p>A: En compás 45 acorde de Si b m 7.</p> <p>M: </p> <p>R: Síncopas. Cambio de</p>

compás 21 y 22. Síncopas. C: Tensión con la sumatoria de voces y notas agudas en compás 24. Articulación superpuesta con la sección siguiente (el bajo comienza a cantar otro motivo)	corcheas regulares. C: Tensión creada por las entradas de las voces.	compás 36 a 2/4. Calderón. C: Tensión por nota pedal y rítmica del bajo y luego por notas agudas en voces masculinas y soprano.	2/4. Síncopas regulares de semicorchea. C: Tensión por la respuesta de la melodía por voces masculinas a gran distancia	inicial de 4/4 y nuevamente en 2/4 en compás 42. Melodía con grupos de 4 semicorcheas. C: Tensión por perfil melódico de contralto y respuestas agudas a la octava de sopranos y tenores.	compás en 45. C: Tensión por nota más aguda de la obra en soprano. Superposición con la sección siguiente, ya que el bajo prolonga su última nota sobre el comienzo de la siguiente melodía.
---	---	---	---	--	---

46 – 63

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: 4 voces masculinas, SATB y *divisi* de Bajos en 3 voces. 4 voces masculinas.

Indicaciones de articulación: No hay

Indicaciones vocales: *glissando* descendente.

Din: *Marcati* dinámicos leves.

Text: Polifónica imitativa no estricta y homorrítmica con nota pedal de sopranos.

A: Mi b m, acordes sobre tónica y dominante, luego alternancia entre Mib M. y Mi b m. Finaliza en acorde de Si b m. como V de Mi b. En compás 57 hay un retorno a la armadura de clave inicial: Mi b M. Fragmento modal en mi b dórico.

M: Ámbitos de los motivos: motivo de nota repetida, 2ª M. y los demás como en sección de compases 20 a 36.
Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida. En melodía de solista 4ª J asc y Desc, 2ª M. En demás melodías los mismos intervalos más 3ª m y 3ª M.

R: Compás de 4/4. Simultaneidad de esquemas rítmicos por la textura polifónica. Uso de fermata de pequeña duración.

C: Similares características a la sección de compases 20 al 36, con incorporación de nuevo motivo melódico de nota repetida y mayor amplitud en las melodías. En esta sección final el coro, luego de realizar acompañamiento al solista a través de acordes, entra en diálogo con el Bajo.

46 a 56

57 a 63

S: Tbr: 4 voces masculinas, SATB y *divisi* de Bajos en 3 voces. *Glissando* descendente.
Din: Sin indicaciones.
Text: Polifónica imitativa no estricta.

A: Mi b m, acordes sobre tónica y dominante, luego alternancia entre Mib M. y Mi b m.
Finaliza en acorde de Si b m. como V de Mi b.

M: Perfiles melódicos suspensivos y resolutivo (el de nota repetida). Motivos similares a los de sección de compás 20 a 36, con algunas variaciones melódicas y armónicas.
Inclusión de un motivo melódico de nota repetida.

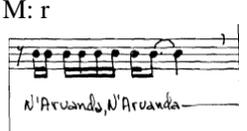
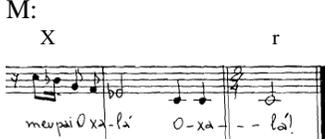
R: Toda la sección en 4/4. Simultaneidad de esquemas rítmicos por la textura polifónica.

S: Tbr: 4 voces masculinas.
Din: *Marcati* dinámicos.
Text.: Homorrítmica con nota pedal de sopranos.

A: Retorno a armadura de clave inicial: Mi b M.

M: El primer motivo del solista es de perfil melódico ambiguo.
Luego el motivo acéfalo más rítmico del final se presenta 3 veces: Solista – coro – solista, y es de perfil melódico resolutivo.

R: Uso de *fermata* de pequeña duración.

C: Similares características a la sección de compases 20 al 36, con incorporación de nuevo motivo melódico de nota repetida y mayor amplitud en las melodías.			C: En esta sección final el coro, luego de realizar acompañamiento al solista a través de acordes, entra en diálogo con el Bajo.	
46 al 49 S: Tbr: 4 voces masculinas.	50 al 52 S: Tbr: SATB	53 al 56 S: Tbr: divisi de B en 3 voces. <i>Glissando</i> descendente en sopranos compás 53.	57 al 60 S: Tbr: SATB y Solo de B.	60 al 63 S: Tbr: SATB y Solo de B.
Din: Sin indicaciones Text: Polifónica imitativa no estricta.	Din: Sin indicaciones Text: Polifónica imitativa no estricta.	Din: Sin indicaciones. Text: Polifónica imitativa no estricta.	Din: Sin indicaciones Text: Melodía con acompañamiento acórdico.	Din: Sin indicaciones. Text: Melodía. Imitación en homorritmia.
A: Mi b m. Cromatismos en voz de tenor.	A: Sobre el acorde de dominante.	A: Alternancia entre Mib M. y Mi b m. Finaliza en acorde de Sib m. como V de Mi b.	A: Cambio de armadura de clave: 3 bemoles. Alusión tonal a Mi b M. Retardos y notas del acorde de la 5ª superpuesta. Acordes de Mi b m. y luego de Sol b m. (relación por 3ª). Modo dórico en mi b.	A: Melodía de Bajo en Mib m alternando la tercera mayor y menor. Acorde final: Mi b sin 3ª.
M: 	M: r 	M: r X 	M: X r 	M: X r 
		<i>Glissandi</i> en S en compás 53 y en T y B compás 56		

<p>R: Redistribución rítmica en las semicorcheas. Síncopas.</p> <p>C: Tensión por frases con notas agudas de soprano y cromatismos en voz de tenor.</p>	<p>R: Semicorcheas en nota repetida y en motivos descendentes.</p> <p>C: La tensión se genera al reaparecer el motivo rítmico de nota repetida simultáneamente al melódico.</p>	<p>R: Síncopas de corcheas y corcheas regulares.</p> <p>C: La tensión se genera por las tensiones internas de las melodías de cada voz, todas hacia el acorde de dominante y llevando a puntos agudos sus climax internos.</p>	<p>R: Redistribución rítmica (motivo principal), ritmos irregulares (motivo siguiente). Acompañamiento casi homorrítmico.</p> <p>C: La re-exposición del material genera unidad formal.</p>	<p>R: Alternancia entre contratiempos y síncopas con corcheas regulares. Sonido final de larga duración. <i>Fermata</i> de pequeña duración en primera nota de solista. Cambio de compás a 2/4 en compás 63.</p> <p>C: Respuesta del coro al motivo del bajo y final con notas muy graves en todas las voces.</p>
---	---	--	---	---

III. 3. 4 *Inhãçã*

III. 3. 4. 1 El texto

Texto original	Traducción literal
<p><u><i>Inhãçã</i></u></p> <p><i>Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> <i>Segura o terreiro qu' eu quero vê</i> <i>Iô, Iô, Iô, Inhãçã</i> <i>Inhãçã a rainha de Umbanda</i> <i>Ela é dona do seu jacutá.</i></p> <p><i>Minha mãe, ela é Santa Bárbara</i> <i>Quando vem lá de Aruanda</i> <i>Ela vem para Saravá seus filhos</i> <i>Saravá todo o povo de umbanda</i> <i>Saravá os filhos seus.</i></p> <p><i>Segur' o terreiro qu' eu quero vê</i> <i>Êh! Segur' o terreiro qu' eu quero vê</i> <i>Êh! Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> <i>Valei- me, valei- me, valei- me, valei-me,</i> <i>A mamãe lá de Aruanda!</i> <i>Êh! Segur' o terreiro qu' eu quero vê</i></p> <p><i>Meu pai veio de Aruanda</i> <i>Minha mãe é Inhãçã</i> <i>Cangira: deixa girá, girá!</i> <i>Deixa girá saravando Inhãçã!</i></p> <p><i>Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> <i>Xangó, Iemanjá!</i> <i>Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> <i>Inhãçã!</i> <i>Iô, Iô, Iô, Iô, deixa girá</i> <i>Iô, Iô, Iô, Inhãçã</i> <i>Mamãe de Aruanda</i> <i>De Aruanda Iô, Iô, Inhãçã!</i></p> <p><i>Deixa girá saravando Inhãçã!</i> <i>Gira, gira, gira, gira</i> <i>Deixa girá, deixa, deixa</i> <i>Gira, gira, gira, gira</i> <i>Ah!</i> <i>Saravá! Êh!</i></p>	<p><u><i>Inhãçã</i></u></p> <p><i>Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> Asegura el <i>terreiro</i> que quiero ver <i>Iô, Iô, Iô, Inhãçã</i> <i>Inhãçã la reina de Umbanda</i> Ella es dueña de su templo.</p> <p>Mi madre, ella es Santa Bárbara Cuando vino de <i>Aruanda</i> Ella vino para salvar sus hijos Salvar a todo el pueblo de <i>umbanda</i> Salvar a sus hijos.</p> <p>Asegura el <i>terreiro</i> que quiero ver <i>Êh! Asegura el terreiro que quiero ver</i> <i>Êh! Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> Ayúdame, ayúdame, ayúdame, ayúdame, La madre desde <i>Aruanda!</i> <i>Êh! Asegura el terreiro que quiero ver</i></p> <p>Mi padre vino del cielo Mi madre es <i>Inhãçã</i> <i>Cangira: ¡deja girar, girar!</i> Deja girar vitoreando a <i>Inhãçã!</i></p> <p><i>Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> <i>Xangó, Iemanjá!</i> <i>Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô, Iô,</i> <i>Inhãçã!</i> <i>Iô, Iô, Iô, Iô, deixa girar</i> <i>Iô, Iô, Iô, Inhãçã</i> Madre de <i>Aruanda</i> De <i>Aruanda Iô, Iô, Inhãçã!</i></p> <p>Deja girar vitoreando a <i>Inhãçã!</i> Gira, gira, gira, gira Deja girar, deja, deja Gira, gira, gira, gira ¡Ah! ¡Salve! ¡Eh!</p>

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos:

Inhãçã: *Orixá* también llamada *Oya* o *Iansã*, es la divinidad de los vientos, de las

tempestades y del Río Níger. Fue la primera mujer de *Xangô* y tenía un temperamento ardiente e impetuoso. En la religión católica, se la asocia a Santa Bárbara.

Aruanda: Cielo, nirvana o firmamento, significan lo mismo, esto es, la morada de aquél que es creador de todos los mundos y de todas las cosas. Plano espiritual elevado.

*Canjira*⁹⁰: Lugar en donde se realizan algunas danzas religiosas.

Conjunto de cantos y danzas rituales (girando en círculo) en homenaje a un *orixá*.

Probablemente de origen *Kimbundo* (*banto*/Angola), formado por *Ka* (costumbre) y *nila* (giro). Hijo varón.

Cangira: lugar ubicado en la entrada de un *terreiro*, que es adonde está asentado el *Exu* de la casa (*Exú* es el *Orixá* que recibe las ofrendas en primer lugar, con el fin de asegurar la comunicación entre el mundo terrenal y el espiritual. El catolicismo le ha atribuído el rol del mal).

Gira: celebración de culto a las entidades umbandísticas. Hay dos tipos de gira: de desarrollo, en la que los médiums son preparados para dar pasaje a las entidades y estas atiendan a quienes realizan consultas, y las de trabajo, que son sesiones abiertas al público.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Iô: monosílabo usado a lo largo de toda la obra con un elemento musical de importancia dinámica y rítmica, que no conforma un texto de acompañamiento

Ô: Se usa como exclamación inicial y en otros momentos de la obra.

Ôu: Al igual que en la obra *Estrela d'alva*, se usa en texturas de acompañamiento a una voz solista; no tiene significado en portugués y no es una onomatopeya; su uso tiene justificación desde los aspectos sonoro y fónico.

Êh!, *Ah!*: Exclamaciones presentadas a lo largo de la obra en sonidos de larga y de corta duración.

⁹⁰ Esta palabra se encuentra en el texto de CAPF escrita con “j” y con “g” en diferentes versos. A su vez, fueron encontrados distintas acepciones de la palabra, tanto con una letra como con otra, se han transcrito algunas de ellas.

Aspecto fónico:

Cada fragmento del texto presenta amplia predominancia de una o dos vocales, teniendo en cuenta la gran cantidad de repeticiones. Así, en la primera estrofa se destacan las vocales “ô” y “ê” y la consonante gutural “rr”. Esto se repite en la tercera y en la quinta estrofa. En la segunda estrofa priman la ‘a’ de pronunciación nasal y la “u”. En la cuarta estrofa, los finales de verso alternan los sonidos “ã”, nasal, y “á” abierto. Esto también se presenta en la quinta estrofa, y finalmente, en la sexta, prima la “á” de pronunciación abierta, con una gran cantidad de repeticiones de la palabra *girá*, siendo también de gran importancia la consonante “g”, de fonética idéntica (por estar delante de ‘i’) a la “y” tal como se pronuncia en la región geográfica del Río de la Plata.

Estructura del texto:

Está estructurado en seis estrofas, esta división se ha realizado según el contenido del texto; se dan muchas repeticiones de versos, algunos versos muy extensos, por consiguiente estas estrofas tienen, contando las repeticiones, entre cinco y ocho versos cada una. A causa de los versos repetidos se dan las rimas, de manera diferente en cada estrofa.

Contenido del texto:

En el texto se exalta la figura de *Inhãçã* como entidad de la *umbanda* y su equivalente en la religión católica, Santa Bárbara, como salvadoras de sus hijos en la tierra. El texto sugiere un momento ritual, cual es la *gira*, palabra que se repite gran cantidad de veces; este momento sería previo al trance de la *médium* para que sobre ella descienda la *orixá* convocada. También se menciona a *Xangô* como padre de los hijos de *umbanda*, o fieles de esa religión.

III. 3. 4. 2 La música

Ámbito de las voces:

Inhãçã

The image shows a musical score for four voice parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The title is *Inhãçã*. Each part is written on a five-line staff with a treble clef for S, A, and T, and a bass clef for B. The Soprano part starts on a whole note G4 and moves to a whole note A#4. The Alto part starts on a whole note G3 and moves to a whole note A#3. The Tenor part starts on a whole note G3 and moves to a whole note A#3. The Bass part starts on a whole note G2 and moves to a whole note A#2. The word *Solo* is written above the Alto staff. The score ends with a double bar line.

S

Solo

A

T

B

Análisis musical de *Inhaçã*

1 – 18

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB. Compás 1 sin Soprano, SATB Solo de Mezzo, SATB Divisi de Tenor y Bajos, y Bajos *divisi* a 3 en compás 18.

Indicaciones de articulación: no hay.

Indicaciones de expresión – carácter: misterioso

Indicaciones vocales: sobre el final de compás 7 hay una indicación de sonido con signo especial. La explicación dice: “lengua (parte posterior) sobre el velo, recostada en el paladar blando”. *Boca Chiusa* en compás 10.

Din: Rango dinámico entre *p* y *f*, *mfp* en primera nota de tenores.

Text: Se presenta la siguiente sucesión de texturas: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas. Melodía con acompañamiento. Polifónica imitativa no estricta. En compás 15 homorritmia. Melodía con acompañamiento

A: Los centros tonal - modales van cambiando por sección y aún por cuerda. Los acordes PM y Pm muchas veces tienen agregada una 9ª, o un retardo o una anticipación.

Armadura de clave con 3 sostenidos. Modo sugerido: mixolidio en Mi. Aparición de alteraciones. Compás 6 en Sol m. Los pares de voces que cantan el motivo a) proceden por 8ª y 9ª paralelas. Acorde de Mi b M. con 6ª de color. En compás 14 Mi b m. Acompañamiento: acordes de La m. con 9ª m, Mi m que funciona como I, finaliza en Si m.

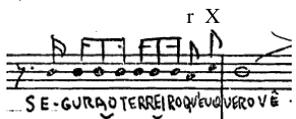
M: Ámbitos de los motivos: los motivos del coro tienen ámbitos de 4ª J, 3ª M y 6ª m. Los motivos de solista tienen ámbito de 11ª aum y de 13ª m.

Intervalos utilizados: En motivos del coro hay predominancia de nota repetida, 3ª m, 4ª J, 2ª M. en los motivos de solista hay intervalos de 2ª, 3ª, 4ª aum, 9ª m asc, 5ª J.

Perfiles melódicos de los motivos: entre compases 1 y 8 ambos son suspensivos, en las dos secciones siguientes los motivos de solista y coro son resolutivos, y el motivo de solista entre compases 16 y 18 es ambiguo.

R: Indicación metronómica: negra = 108 – 120 establecido como Tempo I. *Rall* en compás 5. Ambos motivos son rítmicos y tienen comienzo acéfalo, el primero tiene como base corcheas regulares, y el motivo b semicorcheas y síncopas con esa figura. *Tempo II – meno mosso, un poco più animato, Tempo II, rit.*, Regreso a un tempo más animado y breve intervención del coro con rítmica tomada del solo de mezzo. *Tempo II, tenuto*, calderones.

C: Diálogo musical entre la solista y el coro, diferencias marcadas por cambio de tempos.

1- 8	7- 13	13 - 15	16- 18
<p>S: Tbr: SATB. Compás 1 sin Soprano.</p> <p>Din: <i>mf, p, dim.</i> Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.</p> <p>A: Armadura de clave con 3 sostenidos. Escala sugerida: Mi mixolidia. Aparición de alteraciones. Compás 6 en Sol m. Los pares de voces que cantan el motivo a) proceden por 8ª y 9ª paralelas.</p> <p>M: a)  b) </p> <p>...SE-GURADOTERREIROQUEVUEROVÉ.</p>	<p>S: Tbr: SATB Solo de Mezzo.</p> <p>Indicación de sonido con signo especial. La explicación dice: <i>lingua (parte posterior) sobre el velo, recostada en el paladar blando. Boca Chiusa</i> en compás 10.</p> <p>Indicación de carácter: misterioso. Din: <i>marcato</i> en primera nota de tenores. Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Acorde de Mi b M. con 6ª de color.</p> <p>M: </p>	<p>S: Tbr: SATB Divisi de T y B.</p> <p>Din: <i>f, dim, p.</i> Text: Polifónica imitativa no estricta. En compás 15 homorritmia.</p> <p>A: En compás 14 Mi b m.</p> <p>M: </p>	<p>S: Tbr: SATB. Bajos divisi a 3 en compás 18.</p> <p>Din: <i>mf, dim, p, cresc.</i> Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Acompañamiento: acordes de La m. con 9ª m. , Mi m que funciona como I, finaliza en Si m.</p> <p>M: Abarca casi dos octavas. Tiene grandes saltos e intervallos de 9ª m., 5ª J. 3ª M y m y 2ª.</p> <p></p>

<p>R: Indicación metronómica: negra = 108 – 120 establecido como Tempo I. <i>Rall</i> en compás 5. Ambos motivos son rítmicos y tienen comienzo acéfalo, el primero tiene como base corcheas regulares, y el motivo b semicorcheas y síncopas con esa figura.</p> <p>C: Superposición con sección siguiente que comienza en compás 7.</p>	<p>R: <i>Tempo II – meno mosso, un poco più animato, Tempo II, rit.</i></p> <p>C: Gran contraste marcado por cambio de Tempo, diferencia de texturas y paso de sección rítmica a sección con acompañamiento de acordes largos y respuestas rítmicas a un solo de gran amplitud melódica y rica interválica.</p>	<p>R: <i>Animato, rall.</i></p> <p>C: Regreso a un tempo más animado y breve intervención del coro con rítmica tomada del solo de mezzo.</p>	<p>R: <i>Tempo II, tenuto</i>, calderones.</p> <p>C: Superposición con sección siguiente que comienza en compás 17.</p>
---	---	--	---

18 – 36

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB. Divisi de B, S y T. SATB. Tenor en registro más agudo. Luego SATB. Todas las voces con *divisi* y 3 bajos. Último acorde 9 voces.

Indicaciones de articulación: *poco legato* en compás 19.

Indicaciones de expresión – carácter: *misterioso*.

Indicaciones vocales: En compás 32 *gliss* en voz de Soprano.

Din: Acentos leves.

Text: Se presenta la siguiente sucesión de texturas: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas. Final homorrítmico.

A: 4ª suspendida en los acordes de Si m y acordes con 9ª sin 7ª. Distancias de 2ª y 9ª entre voces. Tensiones entre voces cercanas con intervalos armónicos de 2ª M y m. Desde compás 30 modo mixolidio en Sol. Acordes sobre notas del acorde, siempre con 9ª. Acorde final sobre Fa# con 9ª.

M: Ámbitos de los motivos: Ámbitos de 2ªM y 3ªm.

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida, 2ª M y m y 3ªm. Un motivo ascendente con uso de 3ª m y 4ª J, y otro en sentido ascendente con intervalos de 2ª y saltos de 4ª J y 3ªm.

R: Compases de 4/4, 2/4 y 4/4, luego 3/4 Los *marcados* generan parametría. Uso de *fermata* de pequeña duración en melodía de bajo y calderón al finalizar la sección.

C: Diálogo musical entre la solista y el coro, diferencias marcadas por cambio de *tempi*.

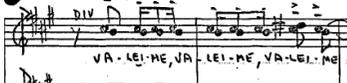
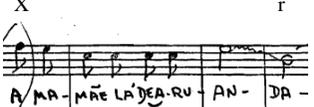
18 – 31

S: Tbr: SATB. Divisi de B, Sopr y T.

30 – 36

S: Tbr: SATB. En compás 32 *gliss* para Sopr. Tenor en registro más agudo. Luego SATB. Todas las voces con *divisi* y 3 bajos. Último acorde 9 voces.

<p>Din: Acentos leves. Articulación: <i>Poco legato</i> en compás 19. Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.</p> <p>A: 4ª sus en los acordes de Si m y acordes con 9ª sin 7ª. Distancias de 2ª y 9ª entre voces. Tensiones entre voces cercanas con intervalos armónicos de 2ª M y m.</p> <p>M: Los perfiles melódicos ambiguos, ya que los sonidos de climax está cerca del final de cada motivo pero luego hay resoluciones melódicas de 2ª relacionadas con lo armónico.</p> <p>R: <i>Tempo I</i>. Rítmica de los motivos de la primer sección de la obra. Cambio de compás a 2/4 en compás 20. C: Uso de los motivos de la primer sección, pero esta vez de manera alternada, dando mayor importancia a los elementos recurrentes. Aumento de densidad.</p>		<p>Din: Sin indicaciones. Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas. Final homorrítmico</p> <p>A: Escala de Sol mixolidia. Acordes sobre notas del acorde, siempre con 9ª. Acorde final sobre Fa# con 9ª.</p> <p>M: En el primer motivo el perfil melódico es resolutivo y en el segundo es ambiguo.</p> <p>R: Uso del primer motivo rítmico de sección anterior.</p> <p>C: Cambio de texto con elementos rítmicos ya escuchados, aumento de densidad y disonancias.</p>	
<p>18 – 26</p> <p>S: Tbr: SATB. Divisi de B.</p> <p>Din: Acentos leves Articulación: <i>poco legato</i> en compás 19. Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.</p> <p>A: 4ª sus en los acordes de Si m y acordes con 9ª sin 7ª. Distancias de 2ª y</p>	<p>26 – 31</p> <p>S: Tbr: SATB. Divisi B, Sopr y T.</p> <p>Din: Acentos leves</p> <p>Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.</p> <p>A: Ídem sección anterior agregando más tensiones entre voces cercanas con</p>	<p>30 – 36</p> <p>S: Tbr: SATB. En compás 32 <i>gliss</i> para S. Tenor en registro más agudo. Din: Sin indicaciones.</p> <p>Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.</p> <p>A: Escala de Sol mixolidia. Acordes sobre notas del</p>	<p>34 – 36</p> <p>S: Tbr: SATB. Todas las voces con <i>divisi</i> y 3 bajos. Ultimo acorde 9 voces. Din: Sin indicaciones</p> <p>Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas. Final homorrítmico.</p> <p>A: Acorde final sobre Fa# con 9ª.</p>

<p>9ª entre voces.</p> <p>M:</p>  <p>R: <i>Tempo I</i>. Rítmica de los motivos de la primer sección de la obra. Cambio de compás a 2/4 en compás 20.</p> <p>C: Uso de los motivos de la primer sección, pero esta vez de manera alternada, dando mayor importancia a los elementos recurrentes.</p>	<p>intervalos armónicos de 2ª M y m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Uso del primer motivo rítmico de sección anterior.</p> <p>C: Cambio de texto con elementos rítmicos ya escuchados, aumento de densidad y disonancias.</p>	<p>acorde, siempre con 9ª.</p> <p>M:</p>  <p>R: Uso del primer motivo rítmico de sección anterior.</p> <p>C: Cambio de texto con elementos rítmicos ya escuchados, aumento de densidad y disonancias.</p>	<p>M:</p>  <p>R: Calderón al final.</p> <p>C: Tensión por acorde de gran densidad sonora.</p>
--	---	--	--

37 – 45

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Comienzan B solos. Luego SATB con *divisi* en todas las voces. SATB con *divisi* de B y Contr. Comienzan B1 y B2, entran sucesivamente Tenores, Altos y Sopranos.

Indicaciones de expresión – carácter: *pesante, marcato*.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *pp* y *mf*; *marcati* y acentos leves.

Text: Se presenta la siguiente sucesión de texturas: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto en compases 37 y 38, luego homorritmia. Contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.

A: Fragmento en Si m. siempre usando acordes con 9ª, acorde final de Si M.M: Ámbitos de los motivos: los motivos del coro tienen ámbitos de 4ª J, 3ª M y 6ª m. Los motivos de solista tienen ámbito de 11ª aum y de 13ª m. Centro tonal poco claro, en compases 41 y 42 alrededor de Mi, alternando entre Mi M y m al principio, final de sección en acorde de Re M. Acordes M y m. Distancias de 8ª, 4ª, 3ª y 5ª entre voces.

M: Ámbitos: 4ª J, 5ª J. En compás 40 6ª m.

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida, 3ª m, 4ª J, 2ª M., 5ª J. 4ª Aum y 5º dism en voces femeninas.

Perfiles melódicos de los motivos: los comprendidos entre compases 37 y 40 son resolutivos. En compases siguientes el perfil es suspensivo.

R: Retorno al compás de 4/4 en 37 y para toda la sección. Uso de la semicorchea como figura fundamental, síncopas, combinación de semicorcheas regulares con corcheas. *Tenuto* al final de compases 43 y 44. El motivo rítmico de compás 37 corresponde al ritmo de *bossa-nova*.

C: Recurso de reiteración de motivo rítmico, con el mismo texto, con adición y sustracción de voces y aumento progresivo de la intensidad.

37-40

S: Tbr: Comienzan B solos. Luego SATB con *divisi* en todas las voces.

Din: *Marcati* y acentos leves.

Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto en compases 37 y 38, luego homorritmia.

A: Fragmento en Si m. siempre usando acordes con 9ª, acorde final de Si M.

41-45

S: Tbr: SATB con *divisi* de B y Cont. Comienzan bajos y barítonos, entran sucesivamente T, Contr y Sopr.

Din: *pp, cresc, mf, cresc*

Indicaciones de expresión: *pesante, marcato*

Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.

A: Centro tonal poco claro, en compases 41 y 42 alrededor de Mi, alternando entre Mi M y m al principio, final de sección en acorde de Re M. Acordes M y m. Distancias de 8ª, 4ª, 3ª y 5ª entre voces.

<p>M: X r X r X r</p> <p>a) (un:ti) MEU PAI VEJO DEARVANDAMINHA MÃE E L-NHÃ-CÁ</p> <p>b) DE CANGI-RA</p> <p>c) DEI-XA GI-RA, GI-RA</p> <p>R: Retorno al compás de 4/4 en 37 y para toda la sección.</p> <p>C: Riqueza de motivos simultáneos. El motivo a es diferente a los demás de la obra, sugiere ritmo con acentos de <i>bossa-nova</i>, y sólo se usa una vez en compases 37 y 38.⁹¹</p>	<p>M: marcato, <i>mf</i> r X</p> <p>DEI-XA GI-RA, SARAVANDOI-NHÃÇÃ!</p> <p>R: Uso de la semicorchea como figura fundamental, síncopas, combinación de semicorcheas regulares con corcheas. <i>Tenuto</i> al final de compases 43 y 44.</p> <p>C: Recurso de reiteración de motivo rítmico, con el mismo texto, con adición y sustracción de voces y aumento progresivo de la intensidad.</p>
--	--

46 – 57

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB. *Divisi* de B en 2 voces, en acorde final en 3 voces. SATB. Solo de Mezzo.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de expresión: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *pp* y *f*, *marcati* leves.

Text: Se presenta la siguiente sucesión de texturas: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas. Melodía con acompañamiento. El acompañamiento es homorrítmico con algunas diferencias entre blancas y negras en las diferentes voces.

⁹¹ Ritmos idénticos se encuentran en la obra *Ponto Máximo de Xangô*, obra compuesta 10 años antes que *Inhãçã*.

A: Sensación auditiva de Fa# m. con uso continuo de 9ª en los acordes y distancias de 2ª, 7ª y 4ª entre las voces.

M: Ámbitos de los motivos: 3ª M para el motivo del coro, 7ª m para el motivo de solista.

Intervalos utilizados: notas repetidas, 2ª M, 6ª M, 4ª J, 3ª m.

Perfiles melódicos de los motivos: el primero, que corresponde al coro es suspensivo, y el segundo, de la solista, es conclusivo.

R: Gran cantidad de indicaciones de cambio progresivo o abrupto del tempo: *più animato, rall, un po più largo, animando poco a poco, cede.*

La rítmico del nuevo motivo es de 3 sonidos regulares, el tercero más largo, y varía su ubicación en tiempos de los diferentes compases. Uso de negras regulares en coro y de corcheas regulares en solo. Variaciones de tempo: *poco meno mosso, cedendo*

C: Recurrencia al primer motivo de la obra, esta vez combinado con un nuevo elemento de sonidos más largos. La solista canta sobre motivos que antes usó el coro, sin diferenciarse de manera contundente el solo, como sí lo hizo en la primera intervención.

46-53

S: Tbr: SATB. Divisi de B en 2 voces, en acorde final en 3 voces.

Din: *f, marcati* leves, *dim.*

Text: Dos estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre acompañamiento con notas largas.

A: Sensación auditiva de Fa# m. con uso continuo de 9ª en los acordes y distancias de 2ª, 7ª y 4ª entre las voces.

53-57

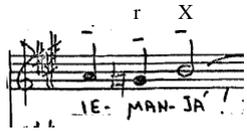
S: Tbr: SATB. Solo de Mezzo.

Din: Indicaciones para el coro: *pp, dim.*

Tex: Melodía con acompañamiento. El acompañamiento es homorrítmico con algunas diferencias entre blancas y negras en las diferentes voces.

A: Ídem sección anterior.

M: Incorporación de un nuevo motivo al motivo “a” del inicio de la obra:



R: Gran cantidad de indicaciones de cambio progresivo o abrupto del tempo: *più animato, rall, un po più largo, animando poco a poco, cede*.

La rítmica del nuevo motivo es de 3 sonidos regulares, el tercero más largo, y varía su ubicación en tiempos de los diferentes compases.

C: Recurrencia al primer motivo de la obra, esta vez combinado con un nuevo elemento de sonidos más largos.

M:

R: Uso de negras regulares en coro y de corcheas regulares en solo. Variaciones de tempo: *poco meno mosso, cedendo*.

C: La solista canta sobre motivos que antes usó el coro, sin diferenciarse de manera contundente el solo, como sí lo hizo en la primera intervención.

58-79

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB. *Divisi* en todas las voces con idénticas alturas y duraciones, sólo cantan distintos textos. Compases 58 y 59 B1 y B2, en 60 se incorporan T, en 62 A y en 64 S. SATB. *Divisi* de B y de Sopr. SATB. *Divisi* de Sopr, T y B. Final sólo voces masculinas.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de expresión – carácter: No hay.

Indicaciones vocales: *glissandi*. Final gritado por voces masculinas.

Din: Las únicas indicaciones son acentos y *ff cresc* en compás 72.

Text: Se presenta la siguiente sucesión de texturas: Monodía, luego homorritmia con adición de voces. Homorritmia hasta compás 78, luego dos homorritmias simultáneas por pares de voces. Homorritmia de blancas entre S, A y T, bajos con *ostinato* de negras. Homorritmia.

A: Cada cuerda canta sobre una tríada diferente: B en Si m, T en Fa# m, A en Do# m y S en Si m sin la tónica. Las distancias entre voces son 4ª, 5ª, 7ª y 9ª. Desde compás 66 cada voz canta fragmentos de escalas. Verticalmente se superponen 4ª J. hasta compás 71, y en 72 y 73 5ª y 8ª. Pasaje final con 4ª superpuestas y 9º entre A y T.

M: Ámbitos de los motivos: 5ª J en todas las voces, excepto en los bajos que tienen ámbitos de 8ª J y 9ª m.

Intervalos utilizados: predominancia de nota repetida, 3ª M y m, luego 2ª M y m, 4ª y 5ª J.

Perfiles melódicos de los motivos: el motivo de los Bajos es suspensivo y los de las demás cuerdas son conclusivos.

R: Regularidad rítmica en semicorcheas desde compás 66. En compás 72 las blancas son parte de la sección siguiente. Desaceleración del movimiento por cambio de figuración en negras y blancas. En compás 78 hay duraciones regulares de semicorchea con prolongación de la última y calderón. En compás 79 corchea y negra con acentos, el autor pide duración estricta de los sonidos.

C: Tensión por la incorporación de voces repitiendo un esquema melódico a distancia de 7ª, 5ª y 7ª respectivamente, con *divisi* de texto en continuo ascenso melódico hasta un calderón sobre notas más agudas. Sensación de aumento de velocidad por densidad rítmica. Tensión por los saltos melódicos de las voces en registros agudos y sonidos cortos. Fragmentos escalísticos y con saltos simultáneos a las voces femeninas que alternan entre 2 sonidos. Desde compás 72 desaceleración del movimiento. Inestabilidad por los *glissandi*. Tensión máxima en 78 con el saludo y las melodías más estáticas en *ff*. Descarga final de la tensión en elemento sonoro de voz gritada a cargo de voces masculinas, factor sorpresivo a nivel tímbrico.

58-65	66-73	72-79	
<p>S: Tbr: SATB. Divisi en todas las voces con idénticas alturas y duraciones, sólo cantan distintos textos. Compases 58 y 59 B y Bar, en 60 se incorporan T, en 62 A y en 64 S.</p> <p>Din: sin indicaciones.</p> <p>Text: Monodía, luego homorritmia con adición de voces.</p> <p>A: Cada cuerda canta sobre una tríada diferente: Bajos en Si m, T en Fa# m, A en Do# m y S en Si m sin la tónica. Las distancias entre voces son 4ª, 5ª, 7ª y 9ª.</p> <p>M:</p>  <p>R: Se reitera 4 veces de manera idéntica un esquema rítmico de dos compases compuesto por síncope de semicorcheas, corchea y dos semicorchea, nuevamente la síncope, y negra.</p>	<p>S: Tbr: SATB. Divisi de B y de Sopr.</p> <p>Din: Acentos en la primer figura de cada tiempo.</p> <p>Text: Homorritmia hasta compás 78, luego dos homorritmias simultáneas por pares de voces.</p> <p>A: Como en sección anterior, y además cada voz canta fragmentos de escalas. Verticalmente se superponen 4ª J. hasta compás 71, y en 72 y 73 5ª y 8ª.</p> <p>M: Todas las voces comienzan cantando intervalos de 2ª y 3ª, progresivamente cantan saltos de 4ª, 5ª y hasta 7ª.</p>  <p>R: Regularidad rítmica en semicorcheas. En compás 72 las blancas son parte de la sección siguiente.</p>	<p>72 – 77</p> <p>S: Tbr: Idem sección anterior. <i>Glissando</i> en voces de Contr y T.</p> <p>Din: Acentos leves.</p> <p>Text: homorritmia de blancas entre S, A y T, bajos con <i>ostinato</i> de negras.</p> <p>A: Armonía de 4ª superpuestas.</p> <p>M:</p>  <p>R: Desaceleración del movimiento por cambio de figuración en negras y blancas.</p>	<p>78 – 79</p> <p>S: Tbr: SATB. Divisi de S, T y B. Final gritado por voces masculinas.</p> <p>Din: <i>ff, cresc.</i></p> <p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Final con 4ª superpuestas.</p> <p>M:</p>  <p>R: En compás 78 hay duraciones regulares de semicorchea con prolongación de la última y calderón. En compás 79 corchea y negra con acentos, el autor pide duración estricta de los sonidos.</p>

<p>C: Tensión por la incorporación de voces repitiendo un esquema melódico a distancia de 7ª, 5ª y 7ª respectivamente, con divisis de texto en continuo ascenso melódico hasta un calderón sobre notas más agudas.</p>	<p>C: Superposición de la sección siguiente sobre ésta con las blancas de compases 72 y 73. Sensación de aumento de velocidad por densidad rítmica. Tensión por los saltos melódicos de las voces en registros agudos y sonidos cortos. Fragmentos escalísticos y con saltos simultáneos a las voces femeninas que alternan entre 2 sonidos.</p>	<p>C: Desaceleración del movimiento. Inestabilidad por los <i>glissandi</i>.</p>	<p>C: Tensión máxima en 78 con el saludo y las melodías más estáticas en <i>ff</i>. Descarga final de la tensión en elemento sonoro de voz gritada a cargo de voces masculinas, factor sorpresivo a nivel tímbrico.</p>
--	--	--	---

III. 3. 5 *Jubiabá*

III. 3. 5.1 El texto

Texto original	Traducción literal
<p><i>Jubiabá</i></p> <p><i>Pai de Santo, Ê!</i> <i>Pai de Santo, Ê!</i> <i>Pai de Santo, Jubiabá.</i></p> <p><i>Pai de Santo, tem dó de mim!</i> <i>Dá-me um quebranto</i> <i>P'ra mal de amô!</i></p> <p><i>Lá no morro do Cápa Negro</i> <i>Mora Jubiabá!</i> <i>Pai de Santo, Pai da Bahia</i> <i>Meu Pai Jubiabá!</i></p> <p><i>Kumba, Kumba,</i> <i>Kumba, makumba, makumba</i></p> <p><i>Ô lá no terreiro</i> <i>De Pai Jubiabá</i> <i>Hoje é festa de Oxalá</i> <i>É macumba de Oxalá</i></p> <p><i>Edurô demim lo nan êyê!</i> <i>A umbó Kówá Jô!</i> <i>Okê, okê, okê, okê!</i></p> <p><i>Iyari dé gbê ô</i> <i>Afi dé si ómón lovô</i> <i>Afilé ké siômón lérum.</i> <i>Ôu.</i></p> <p><i>Ômirô wón rón wón rón</i> <i>wón rón wón rón wón rón wón rón</i> <i>ômirô</i> <i>yi yi Ai</i></p> <p><i>Oxalá, Oxalufã</i> <i>Okê, okê, okê!</i></p> <p><i>Ê i nun ó já lá ô i nun</i> <i>Lia ô lô.</i></p>	<p><i>Jubiabá</i></p> <p><i>Pai de Santo ¡Eh!</i> <i>Pai de Santo ¡Eh!</i> <i>Pai de Santo, ¡Jubiabá!</i></p> <p><i>Pai de Santo, ten pena de mi</i> <i>Dá-me un quebranto</i> <i>Para el mal de amor</i></p> <p>Allá en el cerro del <i>Cápa Negro</i>⁹² ¡Vive <i>Jubiabá!</i> <i>Pai de Santo, Padre de Bahía</i> ¡Mi padre <i>Jubiabá!</i></p> <p><i>Kumba, Kumba,</i> <i>Kumba, makumba, makumba</i></p> <p>Oh, allá, en el <i>terreiro</i> De <i>Pai Jubiabá</i> Hoy es fiesta de <i>Oxalá</i> Es <i>macumba</i> de <i>Oxalá</i></p> <p><i>Edurô demim lo nan êyê!</i> <i>A umbó Kówá Jô!</i> <i>Okê, okê, okê, okê!</i>⁹³</p> <p>La madre se adorna con joyas, Adorna con cuentas el cuello de sus hijos Y pone nuevas cuentas en el cuello de los hijos. <i>Ôu.</i></p> <p><i>Ômirô wón rón wón rón</i> <i>wón rón wón rón wón rón wón rón</i> <i>ômirô</i> <i>yi yi Ai</i></p> <p><i>Oxalá, Oxalufã</i> <i>Okê, okê, okê!</i></p> <p>El polvo de la feria que se prepare. Vamos a invadirlo.</p>

⁹² Este morro es el lugar donde se desarrolla gran parte de la acción en la novela de Jorge Amado.

⁹³ *Okê* en yoruba significa montaña o monte, en el vocabulario religioso es un saludo a los *caboclos*, pero en los diccionarios y listados de léxicos no hay especificaciones acerca de qué tipo de salutación.

<p><i>Tumbum, tumbum.</i> <i>Tumborumbá, tumborumbá.</i> <i>La la lô la la la lô, la la lô la la la lô.</i> <i>Xikixikixikixic, xikixikixikixic.</i></p> <p><i>Êrô ójá é pará món</i> <i>E i nun ó já lia ô lô.</i></p> <p><i>Pai de Santo, Jubiabá</i> <i>Pai de Santo, Jubiabá!</i> <i>Ah! Ô!</i></p>	<p><i>Tumbum, tumbum.</i> <i>Tumborumbá, tumborumbá.</i> <i>La la lô la la la lô, la la lô la la la lô.</i> <i>Xikixikixikixic, xikixikixikixic.</i></p> <p>Polvareda de la feria, prepárate, vamos a invadirlo</p> <p><i>Pai de Santo, Jubiabá</i> <i>Pai de Santo, Jubiabá!</i> <i>Ah! Ô!</i></p>
---	--

Pai-de-santo: Jefe espiritual y administrador de un candomblé, o de ciertos centros de umbanda; *babaloxá, pai de terreiro*.

Quebranto: mal de ojo, hechizo. Normalmente afecta más a los niños paganos, pero puede atingir también a niños bautizados y adultos.

Oxalufã: Forma anciana de *Oxalá*.

Okê: Saludo, exclamación de ánimo.

Kumba: estas sílabas están usadas solamente como un juego sonoro previo a la palabra *makumba* que vendrá después.

Makumba: Designación genérica de los cultos sincréticos afro-brasileños derivados de prácticas religiosas y divinidades de pueblos bantúes, influenciados por el candomblé y con elementos amerindios, del catolicismo, del espiritismo, del ocultismo, etc. El ritual de esos cultos.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Ôu: Al igual que en *Estrela d'alva* y en *Inhãçã*, este monosílabo está usado exclusivamente en el acompañamiento a la voz solista.

Yi: Utilizado una vez en voz de soprano solista y tenor solista. En lengua yoruba tiene múltiples significados, como adverbio es “este”, como adjetivo “persistente” y como verbo “virar, revolver, rodar, rolar”.

Ah!, Ai, Ê!, Ô, Oh, Ui, Turr: usados en apariciones esporádicas en diferentes momentos y secciones de la obra.

Xikixikixikixic: onomatopeya que imita el sonido del instrumento de percusión denominado “xique-xique”, que es un idiófono que se sacude, y que está constituido por un cuerpo que contiene en su interior.

Tumbum: onomatopeya que imita el sonido del instrumento de percusión denominado

surdo, que es un tambor cilíndrico de grandes dimensiones y sonido profundamente grave. Está hecho de madera o metal y posee parches de piel en ambos lados. Este tipo de tambor bajo es tradicionalmente usado en “escolas de samba” en Brasil.

Aspecto fónico:

En los fragmentos escritos en portugués se utilizan todos los sonidos vocálicos de esa lengua y también se destacan, en palabras cantadas homorrítmicamente, las consonantes “p”, “s” y “j”.

Esta obra es muy rica en uso de diferentes fonemas alternados o superpuestos, entre ellos se destacan: el uso de la consonante oclusiva velar sorda “k” en “kumba”, “makumba” y “xikixikixikixic”, de la consonante fricativa palatal sorda “x” en “xikixikixikixic”, de las consonantes “t”, oclusiva dental sorda, y “b”, bilabial sonora, en “tumbum” y “tumborumbá”.

Estructura del texto:

El texto está estructurado por pequeñas unidades de sentido que agrupamos en versos, y éstas a su vez se agrupan en estrofas. En el caso de *Jubiabá* podemos encontrar once estrofas. Sólo hay rima cuando hay repetición de palabras, exceptuando la sexta estrofa, ya que el primer verso finaliza con la palabra *êyê* y el tercero y último de esa estrofa con *okê*. Ha sido posible conocer la estructura de las séptima, octava y décima estrofa, ya que éstas son idénticas a las usadas por Jorge Amado en el libro homónimo, y también de esa novela han sido extraídos los significados de dichas estrofas.

Contenido del texto:

En esta obra se presenta la particularidad de la alternancia de fragmentos del texto en portugués con otros en lengua africana. Estos últimos, sabemos que fueron extraídos del libro homónimo de Jorge Amado, quien era iniciado en el candomblé de Bahía, y conocía los cantos usados en el templo que frecuentaba. Además, luego de retirarse de la vida política de Brasil, y de haber promovido como diputado la ley de libertad de cultos en su país, fue nombrado *Obá de Xangô*, en el *Ilê Axé Opô Aponjá*, la casa de candomblé más famosa de Bahía. De modo que el mismo Amado escribe en su novela el significado de los fragmentos escritos en yoruba, que son los únicos

que CAPF toma para su obra, es decir que los fragmentos en portugués no han sido extraídos del libro de Amado, ni literalmente, ni recreando la novela.

En definitiva, el texto presenta a este *pai-de-santo*, *Jubiabá*, indicando dónde vive, a qué se dedica en cuanto a las acciones que realiza dentro de lo mágico del *candomblé*. Se convoca a *Oxalá*. A partir de allí, Amado nos guía, no sólo en cuanto a la traducción del texto, sino acerca de quién o quienes lo dicen. Así, sabemos que es la *mãe-de-santo* quien dice *Edurô de mim lo nan êyê!* Y luego los asistentes responden a coro *A umbó Kówá Jô!*, y luego todos reverencian al santo que ha encarnado a través del saludo *okê, okê!* Nuevamente la madre del *terreiro* habla, en los versos *Iyari dé gbê ô/Afi dé si ómón lobo/Afilé ké siômón lérum* cuya traducción ya fue presentada en el cuadro anterior. Responden con onomatopeyas los fieles. Otra vez se expresa la *mãe-de-santo*, que esta vez saluda la entrada del santo, el coro responde y reverencia al santo. Finalmente, esta advertencia de la madre del *terreiro*, secundada por los iniciados y asistentes a la *makumba* sobre la entrada de ellos a la feria.

III. 3. 5.2 La música

El ámbito para cada voz y para la solista es el siguiente:

Jubiabá

The musical score for 'Jubiabá' consists of five staves, each representing a different voice part. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Soprano (S) part has a whole note G4. The Solo part has a whole note G4. The Alto (A) part has a whole note G3. The Tenor (T) part has a whole note G3. The Bass (B) part has a whole note G2.

Análisis musical de *Jubiabá*

1 -33

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Alternancia entre voces de Contr y B con SATB y divisi de B. Solo Bajos y SATB con *divisi* de Sopr. Alternancia de grupos de voces: en compases 22 y 23 Sopr y T, en compás 24 SAB, luego SATB y Solo de Sopr.

Indicaciones de articulación: *un poco legato* y *piú legato*.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *pp* y *ff*. Diferencias dinámicas para solista y acompañamiento. Dos tipos de acento.

Text: Homorritmia. Monodía y luego homorritmia de SSAT sobre motivo de bajos de sección anterior. Homorritmia sobre nota pedal.

A: Centro en Si m. Acordes sobre I y I con 7ª M, Mi dism. y Mib M. con 7ª M. Compases 8 y 9 Si m. Melodía en Si m. antigua. En compases 22 y 23 acordes de Si m. Sol M. y en compás 29 de Mi M. Acordes con 7ª casi siempre en 2ª inversión. Acorde final de Si m. en estado fundamental.

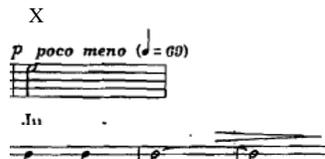
M: Ámbitos de los motivos: motivos de pequeño ámbito, de 2ªm y 2ªM. Luego otros dos motivos: uno con ámbito de 7ªm y el otro de 5ªJ. El último motivo de la sección, de pequeño ámbito melódico, por grados conjuntos.

Intervalos utilizados: Predominancia de notas repetidas, 2ª M y m, en voz de bajo salto de 7ª m, en sopranos 5ª J y 3ª. Soprano solista apoyatura breve de 2ª M Desc.

R: Compás de 2/4. Comienzo acéfalo con silencio de semicorchea y síncopa, corcheas regulares. Indicación metronómica de negra = 76. Indicación para el tenor: *un poco en dehors* Desde compás 10 hay cambios de velocidad con indicaciones metronómicas: negra = 63 y de negra = 76. Preponderancia de corcheas regulares y síncopas de semicorchea. *Poco rit.* en compás 29 y *a tempo* en compás 30.

C: Estilo responsorial; preguntan dos voces y responde todo el coro. Luego carácter de coral homorrítmico y dinámica suave. Luego fragmento monódico al que sigue un discurso predominantemente homorrítmico sobre base de ritmo sincopado, con alta densidad de voces. En compás 29 se produce una superposición: la S solista ataca la nota larga en el último compás de esta sección. Luego mayor reposo, todas las voces cantan melodías sin saltos.

1-9	10-21	22-33
<p>S: Tbr: Alternancia entre voces de Contr y B con SATB y <i>divisi</i> de B.</p> <p>Din: <i>f, ff</i>. Distintos reguladores para melodía y acompañamiento. Dos tipos de acento. Indicaciones de articulación: <i>un poco legato</i> y <i>più legato</i>.</p> <p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Tonalidad de Si m. Acordes sobre I y I con 7ª M, Mi dism y Mib M. con 7ª M. Compases 8 y 9 Si m.</p> <p>M: Un motivo de perfil melódico ambiguo y el otro resolutivo.</p> <p>R: Compás de 2/4. Comienzo acéfalo con silencio de semicorchea y síncopa, corcheas regulares. Indicación metronómica de negra = 76. Indicación para el tenor: <i>un poco en dehors</i>.</p> <p>C: Estilo responsorial; preguntan dos voces y responde todo el coro. Luego carácter de coral homorrítmico y dinámica suave.</p>	<p>S: Tbr: Solo Bajos y SATB con <i>divisi</i> de Sopr.</p> <p>Din: Rango dinámico entre <i>p</i> y <i>f</i>. Indicación de expresión: <i>espressivo</i>.</p> <p>Text: Monodía y luego homorritmia de SSAT sobre motivo de bajos de sección anterior.</p> <p>A: Melodía en Si m. antigua.</p> <p>M: Motivos de perfil melódico suspensivo.</p> <p>R: Cambios de velocidad con indicaciones metronómicas: negra = 63 y de negra = 76. Los acentos y <i>marcato</i> crean parametría.</p> <p>C: Un fragmento monódico al que sigue un discurso predominantemente homorrítmico sobre base de ritmo sincopado, con alta densidad de voces.</p>	<p>S: Tbr: Alternancia de grupos de voces: en compases 22 y 23 S y T, en compás 24 SAB, luego SATB y Solo de Sopr.</p> <p>Din: Rango dinámico: entre <i>pp</i> y <i>f</i>. Diferencias dinámicas para solista y acompañamiento. Indicaciones de articulación: <i>poco legato</i></p> <p>Text: Homorritmia sobre nota pedal.</p> <p>A: Acordes de Si m. Sol M. y en compás 29 de Mi M. Acordes con 7ª casi siempre en 2ª inversión. Acorde final de Si m. en estado fundamental.</p> <p>M: Perfiles melódicos ambiguos.</p> <p>R: Preponderancia de corcheas regulares y síncopas de semicorchea. <i>Poco rit.</i> en compás 29 y <i>a tempo</i> en compás 30.</p> <p>C: En compás 29 se produce una superposición: la S solista ataca la nota larga en el último compás de esta sección. Luego mayor reposo, todas las voces cantan melodías sin saltos.</p>

<p>1-5 S: Tbr: Alternancia entre voces de A y B con SATB y divisi de B.</p> <p>Din: <i>f, ff</i>. Dos tipos de acento. en compás 3 y 5 indicaciones de articulación: <i>un poco legato</i> y <i>più legato</i></p> <p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Tonalidad de Si m. Acordes sobre I y I con 7ª M.</p> <p>M: S A</p>  <p>Pai de San-to. E!</p>	<p>6-9 S: Tbr: SATB divisi de B</p> <p>Din: regulador <i>cresc.</i> para tenores y <i>dim</i> en todas las voces.</p> <p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Compás 7: acordes de Mi dism. y Mib M. con 7ª M. Compases 8 y 9 Si m.</p> <p>M: X</p>  <p><i>p poco meno</i> (♩ = 60)</p> <p>.Ju bi - a - bá, r</p>	<p>10-13 S: Tbr: Solo Bajos.</p> <p>Din: <i>mf, dim</i>. Indicación de expresión: <i>espressivo</i></p> <p>Text: Monodía.</p> <p>A: Melodía en Si m. antigua</p> <p>M: r X</p>  <p><i>espressivo</i> (♩ = 67)</p> <p><i>mf</i></p> <p>Pai de San-to, Ju-bi - a - bá,</p>	<p>14-21 S: Tbr: SATB <i>divisi</i> de Sopranos.</p> <p>Din: <i>f, mf, p</i>.</p> <p>Text: Entre compases 14 y 17 homorritmia de SSAT sobre motivo de bajos de sección anterior.</p> <p>A: Acorde final Si m. con 6ª M.</p> <p>M: X</p>  <p>Pai de San - to,</p> <p>tem dó - de mim!</p>	<p>22-29 S: Tbr: Alternancia de grupos de voces: en compases 22 y 23 S y T, en compás 24 SAB, en compás 25 SATB Din: <i>f, dim</i>. Indicaciones De articulación: <i>poco legato</i></p> <p>Text: Homorritmia (misma melodía en octavas).</p> <p>A: Acordes de Si m. Sol M. y en compás 29 de Mi M.</p> <p>M: X</p>  <p>Lá no mor - ro do Cá-pa Ne - gro</p>	<p>29-33 S: Tbr: SATB Solo Soprano.</p> <p>Din: <i>p</i> para solista y <i>pp</i> para coro.</p> <p>Text: Homorritmia sobre nota pedal de soprano solista.</p> <p>A: Acordes con 7ª casi siempre en 2ª inversión. Acorde final de Si m. en estado fundamental.</p> <p>M: Ah!</p>  <p><i>pp</i> Pai de San - to,</p>
--	--	--	---	---	--

<p>R: Compás de 2/4. Comienzo acéfalo con silencio de semicorchea y síncopa, corcheas regulares. Indicación metronómica de negra = 76.</p> <p>C: Estilo responsorial; preguntan dos voces y responde todo el coro.</p>	<p>R: Indicación para el tenor: <i>un poco en de hors.</i></p> <p>C: Se diferencia de los primeros compases por el carácter coral homorrítmico y la dinámica suave.</p>	<p>R: Indicación metronómica: negra = 63. Los acentos y <i>marcato</i> crean parametría.</p> <p>C: Tensión por monodía a cargo de la cuerda de bajos.</p>	<p>R: Indicación metronómica: negra = 76. Ritmo inicial sobre negra con puntillo y semicorchea.</p> <p>C: Discurso predominantemente homorrítmico sobre base de ritmo sincopado, alta densidad de voces.</p>	<p>R: Preponderancia de corcheas regulares y síncopas de semicorchea. <i>Poco rit.</i> en compás 29</p> <p>C: En compás 29 se produce una imbrincación: la soprano solista ataca la nota larga en el último compás de esta sección.</p>	<p>R: <i>A tempo</i> en compás 30.</p> <p>C: mayor reposo, todas las voces cantan melodías sin saltos (rezo).</p>
--	---	---	--	---	---

34 – 76

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB. En compases 34 y 35 sin sopranos. En compases 42 y 43 S y A y luego SATB. Solo para voz femenina, ATB, luego voces femeninas y se agregan T y B. Solo de voz femenina y SATB. SATB. Solos de Sopr y T. Alternancia de voces. ATB y solo para voz femenina.

Indicaciones de articulación: *non legato*.

Indicaciones de carácter: *molto energico*.

Indicaciones vocales: *Glissando* descendente en voz solista.

Din: Rango dinámico entre *mp* y *f*. Acentos.

Text: Dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: Sopranos con Contraltos y Tenores con Bajos. Desde compás 44 homorrítmica entre Tenor y Bajo sobre nota pedal de voces femeninas. Monodía y homorrítmica sobre nota pedal de solista. Homorrítmica hasta compás 66, luego por pares de voces y notas aisladas de solistas. Melodía con acompañamiento.

A: Mi m. en segunda inversión, en compás 46 acorde final de Mi m. con 6ª M. Entre compases 47 y 55 no hay centro tonal claro, sólo un acorde aislado: La# m con 7ª m., y melodías de dos sonidos con preponderancia de la nota do#. Desde compás 56 Melodía sobre Fa# pentatónica menor. Acordes de Si m. con 6ª M. Re M. La M. Si m. a partir de compás 64 Sobre Si m. con 6ª M. Tensión sobre la nota do# como 5ª del V. Fa# m. con 7ª m.

M: Ámbitos de los motivos: 4ª J, 8ª J, 2ª M y 3ª M.

Intervalos utilizados: Predominancia de notas repetidas, 3ªm ascendente, bordadura de 2ªM, 8ª y 4ªJ.

R: Entre compases 47 y 55 comienzo acéfalo. Alternancia de corcheas, semicorcheas y corcheas con puntillo. Ritmo regular compuesto de semicorchea y corchea con puntillo, se repite 4 veces. Ultimo sonido con calderón, luego silencio de corchea.

Desde compás 56 Indicación metronómica de negra = 63. Cambios paulatinos de velocidad: *tenuto* en el compás 57, *un poco più lento, a tempo*.

Figuras: síncopas de semicorcheas, corcheas, negras, corchea con puntillo y semicorchea. A partir de compás 64 *Poco più mosso*. Indicación metronómica de negra = 88. Alternancia de corcheas con puntillo y semicorcheas hasta convertirse ésta en figura regular. Predominancia de síncopas de semicorcheas y redistribución rítmica. *Rall.*

C: Elemento nuevo con la melodía doblada a la octava en las voces femeninas. Simplificación de los elementos, presentados predominando lo melódico y lo textual.

Aparición de una voz solista femenina con motivo contrastante con los anteriores. Carácter responsorial, el coro responde a la solista. En final de sección aceleración del discurso rítmico. Tensión por las notas de solistas cantando con apoyaturas breves. Sucesión de ritmos de comienzo acéfalo y alternancia de voces intervinientes. Última intervención de la solista en conjunción con el coro, recurrencia de textura.

34-46

S: Tbr: SATB. En compases 34 y 35 sin Sopr. En compases 42 y 43 Sopr. y Contr. y luego SATB.

Din: *f, dim*, acentos.

Articulación: *non legato*.

Text: Dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: SA con y TB. Desde compás 44 homorritmia entre Tenor y Bajo sobre nota pedal de voces femeninas.

A: Mi m. en segunda inversión, en compás 46 acorde final de Mi m. con 6ª M.

M: Un motivo de perfil melódico ambiguo y otro suspensivo.

R: Motivo “a” como en sección anterior.

47-55

S: Tbr: Solo para voz femenina, ATB, luego voces femeninas y se agregan T y B. *Glissando*

Din: Rango dinámico entre *mp* y *f*, acentos.

Indicación de carácter: *molto energico*.

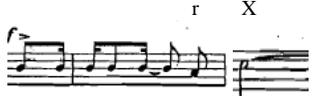
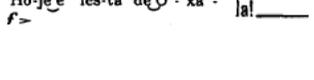
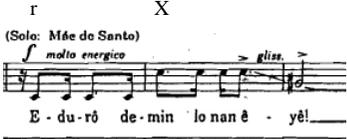
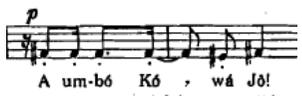
Text: Monodía y homorritmia sobre nota pedal de solista.

A: No hay armonía clara, sólo un acorde aislado: La# m con 7ªm., y melodías de dos sonidos con preponderancia de la nota do#.

M: Perfiles melódicos suspensivos.

R: Comienzo acéfalo. Alternancia de corcheas, semicorcheas y corcheas con puntillo.

Ritmo regular compuesto de semicorchea y corchea con puntillo, se repite 4 veces. Ultimo sonido con calderón, luego silencio de corchea.

<p>C: Elemento nuevo con la melodía doblada a la octava en las voces femeninas. Simplificación de los elementos, presentados predominando lo melódico y lo textual.</p>		<p>C: Aparición de una voz solista femenina con motivo contrastante con los anteriores. Carácter responsorial, el coro responde a la solista.</p>		
<p>34-42</p> <p>S: Tbr: SATB. En compases 34 y 35 sin sopranos.</p> <p>Din: <i>f, dim</i>, acentos. Articulación <i>non legato</i>.</p> <p>Text: Dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: Sopranos con Contraltos y Tenores con Bajos. A: Mi m. en segunda inversión.</p> <p>M: a)  Kum-ba, kum-ba, kum-ba, ma-kum-ba, b)  O lá no ter.</p> <p>R: Motivo “a” como en sección anterior.</p>	<p>43-46</p> <p>S: Tbr: En compases 42 y 43 SA y luego SATB</p> <p>Din: <i>f</i> y acentos.</p> <p>Text: Compases 42 y 43 unísono, desde 44 homorrítmia entre T y B sobre nota pedal de voces femeninas. A: acorde final de Mi m. con 6ª M.</p> <p>M:  Ho-je é fes-ta de O-xa-lá! </p> <p>R: Predominancia de corcheas y semicorcheas.</p>	<p>47-52</p> <p>S: Tbr: Solo para voz femenina. <i>Glissando</i>.</p> <p>Din: <i>f, dim, mp</i>, acentos. Indicación de carácter: <i>molto energico</i>. Text: Monodía.</p> <p>A: Melodía de dos sonidos: do# y sol#.</p> <p>M: r X (Solo: Mãe de Santo)  E-du-ró de-min lo nan é - yé!</p> <p>R: Comienzo acéfalo. Alternancia de corcheas, semicorcheas y corcheas con puntillo.</p>	<p>51-52</p> <p>S: Tbr: Solista, ATB.</p> <p>Din: <i>p</i>. Indicación de articulación: <i>stacatto</i>.</p> <p>Text: Homorrítmia sobre nota pedal de solista.</p> <p>A: Acorde de La# m con 7ªm.</p> <p>M:  A um-bó Kó, wá Jól!</p> <p>R: Primer compás igual al del motivo del solo. Luego corcheas y negra.</p>	<p>53-55</p> <p>S: Tbr: En compases 53 SA, en compás 54 se suman T y B. Din: <i>f, dim</i>.</p> <p>Text: Homorrítmia.</p> <p>A: Melodía de dos sonidos: do# y si.</p> <p>M: <i>un poco più lento</i>  O-kè, o - kè,</p> <p>R: Ritmo regular compuesto de semicorchea y corchea con puntillo, se repite 4 veces. Ultimo sonido con calderón, luego silencio de</p>

<p>C: Elemento nuevo con la melodía doblada a la octava en las voces femeninas.</p>	<p>C: Simplificación de los elementos, presentados predominando lo melódico y lo textual.</p>	<p>C: Tensión por nuevo elemento: aparición de una voz solista femenina con motivo contrastante con los anteriores.</p>	<p>C: Carácter responsorial, el coro responde a la solista. Superposición: la última nota de la solista se extiende hasta el final del compás 52.</p>	<p>corchea. C: Motivo breve que se reitera sumando voces, provocando reposo.</p>
---	---	---	---	--

34 - 76	
<p style="text-align: center;">56-63</p> <p>S: Tbr: Solo de voz femenina y SATB. <i>Gliss.</i></p> <p>Din: Rango dinámico entre <i>p</i> y <i>mf</i>, acentos. Articulación <i>non legato</i>.</p> <p>Text: dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: SA y TB. Luego melodía con acompañamiento.</p>	<p style="text-align: center;">64-76</p> <p>S: Tbr: SATB. Solos de soprano y tenor. Alternancia de voces. ATB y solo para voz femenina. <i>Gliss.</i> en melodía</p> <p>Din: Rango dinámico entre <i>mf</i> y <i>f</i>. Acentos.</p> <p>Text: homorrítmica hasta compás 66, luego por pares de voces y notas aisladas de solistas. Melodía con acompañamiento.</p>

<p>A: Melodía sobre Fa# pentatónica menor. Acordes de Si m. con 6ª M. Re M. La M. Si m.</p> <p>M: Contiene intervalos de 2ª y 3ª. Ambito de 7ª m.</p> <p>R: Indicación metronómica de negra = 63. Cambios paulatinos de velocidad: <i>tenuto</i> en el compás 57, <i>un poco più lento, a tempo</i>.</p> <p>Figuras: síncopas de semicorcheas, corcheas, negras, corchea con puntillo y semicorchea.</p> <p>C: Esta melodía se diferencia de la anterior para solista, es de carácter más dulce, figuras más largas e intensidad menor.</p>		<p>A: Sobre Si m. con 6ª M. Tensión sobre la nota do# como 5ª del V. Fa# m. con 7ª m.</p> <p>M: Motivos con 2ª M. bordaduras, 3ª M y notas repetidas.</p> <p>R: <i>Poco più mosso</i>. Indicación metronómica de ♩ = 88. Alternancia de corcheas con puntillo y semicorcheas hasta convertirse ésta en figura regular. Predominancia de síncopas de semicorcheas y redistribución rítmica. <i>Rall.</i></p> <p>C: Aceleración del discurso rítmico. Tensión por las notas de solistas cantando con apoyaturas breves. Sucesión de ritmos de comienzo acéfalo y alternancia de voces intervinientes. Última intervención de la solista en conjunción con el coro, recurrencia de textura.</p>		
<p>56-59 S: Tbr: Solo de voz femenina</p> <p>Din: <i>mp, dim, mf</i>, acentos. Articulación <i>non legato</i>.</p> <p>Text: Dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: SA y TB.</p> <p>A: Melodía sobre Fa# pentatónica menor.</p>	<p>60 – 63 S: Tbr: SATB. <i>Gliss.</i></p> <p>Din: <i>mp, p, dim</i>, acentos. Articulación <i>non legato</i>.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Acordes de Si m. con 6ª M. Re M. La M. Si m.</p>	<p>64-68 S: Tbr: SATB. Solos de Sopr. y T.</p> <p>Din: <i>mf, cresc</i>, acentos, <i>f</i>.</p> <p>Text: Homorrítmica hasta compás 66, luego por pares de voces y notas aisladas de solistas.</p> <p>A: Sobre Si m. con 6ª M.</p>	<p>69- 76 S: Tbr: SATB. Alternancia de voces.</p> <p>Din: <i>f</i>, acentos. Articulación <i>non legato</i>.</p> <p>Text: Homorritmia, excepto bajos en 71 y 73.</p> <p>A: Tensión sobre la nota do# como 5ª del V.</p>	<p>74-76 S: Tbr: ATB y solo para voz femenina. <i>Gliss.</i> en melodía Din: sin indicaciones.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Fa# m. con 7ª m.</p>

<p>M: 56 (Solo: Máe de Santo) (♩ = 63) <i>mp</i> <i>ten.</i> I - y - a - ri dé gbé ó</p>  <p>R: Indicación metronómica de negra = 63. <i>Tenuto</i> en el compás 57. Figuras: síncopas de semicorcheas, corcheas, negras, corchea con puntillo y semicorchea. C: Esta melodía se diferencia de la anterior para solista, es de carácter más dulce, figuras más largas e intensidad menor.</p>	<p>M: <i>mp</i> <i>un poco più lento</i> a - fi - lé ké</p>  <p>R: <i>Un poco più lento, a tempo.</i> C: Simplificación de los elementos, presentados predominando lo melódico y lo textual.</p>	<p>M: <i>mp</i> <i>Poco Più Mosso</i> (♩ = 88) Tutti <i>mf</i> ó - mi - ró wón rón wón rón.</p>  <p>R: <i>Poco più mosso.</i> Indicación metronómica de negra = 88. Alternancia de corcheas con puntillo y semicorcheas hasta convertirse ésta en figura regular. C: Tensión por aceleración del discurso rítmico. Tensión por las notas de solistas cantando con apoyaturas breves.</p>	<p>M: <i>f</i> (Tutti) O - xa - lá, O - xa - lu - fá.</p>  <p>R: Predominancia de síncopas de semicorcheas y redistribución rítmica. <i>Rall.</i> C: Sucesión de ritmos de comienzo acéfalo y alternancia de voces intervinientes. Registros centrales, dinámica <i>f</i>.</p>	<p>M: <i>f</i> (Solo) (corta) (♩ = 88) È i nun ó já lá ó</p>  <p>R: Predominancia de semicorcheas regulares. Cercano al <i>parlato</i> C: Última intervención de la solista en conjunción con el coro, recurrencia de textura.</p>
--	---	--	---	---

76-93

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Solamente B. Sonido oscuro. Luego B2 y B1, se agregan Contr, y finalmente Sopr., T y 2 personas en percusión vocal. Se agregan Solos de Sopr. y T.

Indicaciones de articulación: *Non legato, staccato*.

Indicaciones vocales: Sonido oscuro.

Din: Rango dinámico entre *mp* y *f cresc*, acentos. En compás 82 *cresc. ed accell. per arrivare al "ff Presto" alla fine della terza volte*.

Text: Se suceden monodía, homorritmia, Polifónica por superposición de elementos independientes y la última compuesta de 4 elementos: dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: ST y B2 B1, *ostinato* de contraltos y voz rítmica. A continuación dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: SA y TB.

A: Nota pedal Si. Melodía sobre el acorde de V de Fa#, sobre tónica y después sobre la 7º m. de la escala. Notas largas sobre fa #, 5º de la escala, luego sobre la 6ª M y sobre la 8ª.

M: Ámbitos de los motivos: los motivos son de nota repetida, de 2ª M formando bordaduras, el de mayor ámbito es el de contraltos que contiene salto de 5ª J desc.
Intervalos utilizados: Predominancia de notas repetidas, 2ª M, 5ª J.

R: *Ostinati* rítmicos por cuerda o por pares de cuerdas: Ritmo del bajo: esquema rítmico sincopado con acento en parte débil del tiempo. Motivo de la contralto: semicorcheas regladas con comienzo acéfalo y acentos regulares en 2ª semicorchea del primer tiempo y 3ª semicorchea del segundo tiempo. Cuerdas de sopranos y tenores: comienzo acéfalo, corcheas regulares y dos semicorcheas.

Desde compás 86 motivos en sonidos de larga duración a cargo de solistas. Indicación: *Cresc. ed accell. per arrivare al "ff Presto" alla fine della terza volte.*

C: Aparición sucesiva de diferentes melodías en *ostinato* con varias repeticiones cada una. Aumento de densidad con diálogo de solistas mientras hay aceleración del movimiento y dinámica *crescendo*.

76-85

S: Tbr: Solamente B. Sonido oscuro. Luego B y Bar, se agregan Altos y finalmente Sopranos, Tenores y 2 personas en percusión vocal. "Sonido oscuro."

Din: Rango dinámico entre *mf* y *f cresc*, acentos.

Text: Se suceden monodía, homorritmia, Polifónica por superposición de elementos independientes y la última compuesta de 4 elementos: dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: ST y B1 B2, *ostinato* de contraltos y voz rítmica.

A: Nota pedal Si. Melodía sobre el acorde de V de Fa#, sobre la tónica y después sobre la 7º m. de la escala.

M: Motivos de perfil suspensivo y resolutivo.

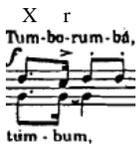
86-93

S: Tbr: Se agregan Solos de Sopranos y Tenores.

Din: *mp, dim, mf*, acentos
Articulación *non legato*.

Text: Dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: SA y TB.

A: Notas largas sobre fa #, 5º de la escala, luego sobre la 6ª M y sobre la 8ª.

<p>R: Voces de bajo y barítono: esquema rítmico sincopado con acento en parte débil del tiempo. Motivo de la contralto: semicorcheas reglars con comienzo acéfalo y acentos regulares en 2ª semicorchea del primer tiempo y 3ª semicorchea del segundo tiempo. Cuerdas de sopranos y tenores: comienzo acéfalo, corcheas regulares y dos semicorcheas.</p> <p>C: Aparición sucesiva de diferentes melodías en <i>ostinato</i> con varias repeticiones cada una.</p>				<p>M: Motivo de perfil suspensivo. Este motivo ya apreció en compases 67 y 68 en la solista soprano de manera similar. Apoyaturas ascendentes sobre la nota de melodía.</p> <p>R: Motivo en sonidos de larga duración: 4 tiempos cada uno.</p> <p>C: Aumento de densidad con diálogo de solistas mientras continúan la aceleración del movimiento y el crescendo.</p>
<p>76 - 77 S: Tbr: Solamente B. Sonido oscuro Din: <i>f</i>, acentos.</p> <p>Text: Monodía.</p> <p>A: Nota pedal Si.</p> <p>M:  tum - bum,</p>	<p>78 - 79 S: Tbr: B1 y B2. Din: <i>f</i>, acentos. Articulación <i>stacatto</i>.</p> <p>Text: Prácticamente homorrítmica.</p> <p>A: B1 sobre la nota Fa # formando 5ª J con la tónica.</p> <p>M X r Tum-bo-rum-bá,  tum - bum,</p>	<p>80 - 81 S: Tbr: Se agregan contraltos. Din: <i>f</i>, acentos, <i>mf</i></p> <p>Text: Polifónica por superposición de elementos independientes.</p> <p>A: Melodía sobre el acorde de V de Fa#</p> <p>M X r  la la lá la la la lá</p>	<p>82 - 85 S: Tbr: Se agregan S, T y 2 personas en percusión vocal. Din: <i>f</i>, acentos, <i>cresc.</i> Articulación <i>stacatto</i></p> <p>Text: Compuesta de 4 elementos: dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: ST y B1 B2, <i>ostinato</i> en A y voz rítmica.</p> <p>A: Melodía sobre tónica y 7º m. de la escala.</p> <p>M: a) S y T  É - ró ó - já é pa-rá món b) dos personas</p>	<p>S: Tbr: Se agregan Solos de S y T.</p> <p>Din: <i>mp</i>, <i>dim</i>, <i>mf</i>, acentos. Articulación <i>non legato</i>.</p> <p>Text: Dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: SA y TB.</p> <p>A: Notas largas sobre fa #, 5º de la escala.</p> <p>M: Este motivo ya apreció en compases 67 y 68 en la solista soprano de manera similar. Apoyaturas ascendentes sobre la nota de melodía.</p>

<p>R: Esquema rítmico sincopado con acento en parte débil del tiempo.</p> <p>C: Inicio de una sección, en reposo desde la tónica de la escala.</p>	<p>R: Motivo rítmico derivado del anterior.</p> <p>C: Repetición inmediata de los 2 compases de manera idéntica.</p>	<p>R: Motivo acéfalo, luego regularidad de semicorcheas.</p> <p>C: Repetición inmediata de los 2 compases de manera idéntica.</p>	 <p>R: Repetición inmediata de los 4 compases Indicación: <i>Cresc. ed accell. per arrivare al "ff Presto" alla fine della terza volte.</i></p> <p>C: Tensión creciente por aumento de densidad sonora, intensidad y velocidad.</p>	 <p>R: Motivo en sonidos de larga duración: 4 tiempos cada uno.</p> <p>C: Aumento de densidad con diálogo de solistas mientras continúa la aceleración del movimiento y el crescendo.</p>
--	--	---	---	--

94-101

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Compás 94 *G.P.* (pausa general), y desde compás 75 sólo cuerda de B. SATB y Solo de Sopr.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: *Glissandi* descendentes en compás 98 y en 100 y 101 para solista, con distancia de 2 octavas.

Din: Rango dinámico entre *mp* y *ff*.

Text: Homorritmia. Monodía y luego homorritmia de SSAT sobre motivo de bajos de sección anterior. Homorritmia sobre nota pedal.

A: Melodía sobre Si menor antigua. Acorde de tónica con 9ª M.

M: Ámbitos de los motivos: melodía de bajos 7º m, últimos compases de voz solista 2 octavas.

Intervalos utilizados: Bordadura de 2ª M asc, 7ª m, 3ª m, 4ª j.

El perfil melódico de la melodía de bajos es de carácter ambiguo. El perfil de la melodía de solista, el *glissando* descendente, es resolutivo.

R: *G.P.* (pausa general). Varios calderones de corta duración y convencionales.

C: Recurrencia al primer motivo trabajado en la misma cuerda con algunas diferencias desde el movimiento y las variaciones progresivas del tiempo. Mayor tensión por los grandes silencios, antes y después de la melodía de bajos, y los calderones. Final con sonido *ff* en registros graves de las voces. El elemento novedoso es el *glissando* de gran amplitud en la voz solista.

94- 99

S: Tbr: Compás 94 *G.P.* (pausa general). Desde compás 75 sólo cuerda de B. *Glissando* en compás 98.

Din: *mf, mp*.

Text: Monodía.

A: Melodía sobre Si menor antigua.

M:

r X

Adagio
mf

Pai de San-to, Ju-bi-a-bá,

R: Pausa general de un compás de duración. Tempo *Adagio. Rit.* Calderón corto en compás 98. Calderones en compás 99.

C: Recurrencia al primer motivo trabajado en la misma cuerda con algunas diferencias desde el movimiento y las variaciones progresivas del tiempo. Mayor tensión por los grandes silencios, antes y después de la melodía de bajos.

100-101

S: Tbr: SATB y Solo de Soprano con *glissando* descendente de dos octavas.

Din: *ff*.

Text: Dos estratos homorrítmicos superpuestos por pares de voces: ST y T B.

A: Acorde de tónica con 9ª M.

M:

X r

(aria)

ff Ah! gliss. O!

O!

R: Un solo sonido con calderón más el *glissando* de la solista.

C: Sonido *ff* en registros graves de las voces. El elemento novedoso es el *glissando* de gran amplitud en la voz solista.

III. 3. 6 *Oxóssi beira –mar*

III. 3. 6. 1. El texto

Texto original	Traducción literal
<u><i>Oxossi beira –mar</i></u>	<u><i>Oxossi beira –mar</i></u>
<i>Oxóssi vem</i> <i>Vem chegando de Aruanda</i> <i>Oxóssi vem</i> <i>Vem salvar os filhos de umbanda</i> <i>Vem salvar os filhos de umbanda</i>	<i>Oxóssi viene</i> <i>Viene llegando de Aruanda</i> <i>Oxóssi viene</i> <i>Viene a salvar los hijos de umbanda</i> <i>Viene a salvar los hijos de umbanda</i>
<i>Estava na minha praia (Ôu!)</i> <i>Vi a sereia cantando</i> <i>As ondas do mar chorando</i> <i>Iemanjá! Iemanjá!</i>	<i>Estaba en mi playa (Ôu!)</i> <i>Vi la sirena cantando</i> <i>Las olas del mar llorando</i> <i>Iemanjá! Iemanjá!</i>
<i>Sou beira-mar, beira-mar, beira-mar</i> <i>Sou beira-mar, beira-mar, beira-mar</i>	<i>Soy beira-mar, beira-mar, beira-mar</i> <i>Soy beira-mar, beira-mar, beira-mar</i>
<i>Oxóssi vem</i> <i>Vem chegando de aruanda</i> <i>Vem salvar os filhos de umbanda</i> <i>Oxóssi vem cegando</i> <i>Vem chegando de Aruanda</i>	<i>Oxóssi viene</i> <i>Viene llegando de Aruanda</i> <i>Viene a salvar los hijos de umbanda</i> <i>Oxóssi viene llegando</i> <i>Viene llegando de Aruanda</i>
<i>Sou beira-mar, beira-mar, beira-mar</i> <i>Sou beira-mar, beira-mar, beira-mar</i>	<i>Soy beira-mar, beira-mar, beira-mar</i> <i>Soy beira-mar, beira-mar, beira-mar</i>
<i>Oxóssi vem</i> <i>Vem de Aruanda</i> <i>Vem de Aruanda</i> <i>Oxóssi vem</i> <i>Vem de Aruanda</i>	<i>Oxóssi viene</i> <i>Viene de Aruanda</i> <i>Viene de Aruanda</i> <i>Oxóssi viene</i> <i>Viene de Aruanda</i>
<i>Sou beira-mar, beira-mar, beira-mar</i> <i>Sou beira-mar, beira-mar, beira-mar</i>	<i>Soy beira-mar, beira-mar, beira-mar</i> <i>Soy beira-mar, beira-mar, beira-mar</i>
<i>Oxóssi vem</i> <i>Vem chegando de Aruanda</i> <i>Oxóssi vem</i> <i>Vem salvar os filhos de umbanda</i>	<i>Oxóssi viene</i> <i>Viene llegando de Aruanda</i> <i>Oxóssi viene</i> <i>Viene a salvar los hijos de umbanda</i>
<i>Oh, Viva Oxóssi é!</i> <i>Oh, Viva Oxóssi ah!</i> <i>Êle é caboclo do mato</i> <i>Oh viva Oxóssi é minha Pai</i>	<i>¡Oh, Viva Oxóssi si!</i> <i>¡Oh, Viva Oxóssi ah!</i> <i>El es caboclo del mato</i> <i>¡Oh, Viva Oxóssi es mía Padre!⁹⁴</i>

⁹⁴ En este verso hay una contradicción de género y poca claridad sintáctica, ya que *Oxóssi* es de género masculino; a continuación el texto evoca posesión del *orixá* en femenino. Y sin mediar una coma dice “padre”

<p><i>Olha a água do meu rio Olha a flô da minha mata Oh, Viva Oxóssi é! Oh, Viva Oxóssi ah! Êle é caboclo do mato Oh viva Oxóssi é minha Pai</i></p>	<p><i>Mira el agua de mi río Mira la flor de mi mata ¡Oh, Viva Oxóssi si! ¡Oh, Viva Oxóssi ah! El es caboclo del mato ¡Oh, Viva Oxóssi es mía Padre!</i></p>
<p><i>Oh, Viva Oxóssi é! Oh, Viva Oxóssi ah! Êle é caboclo do mato Oh viva Oxóssi é minha Pai</i></p>	<p><i>¡Oh, Viva Oxóssi si! ¡Oh, Viva Oxóssi ah! El es caboclo del mato ¡Oh, Viva Oxóssi es mía Padre!</i></p>
<p><i>Oh, Viva Oxóssi é! Oh, Viva Oxóssi ah! Êle é caboclo do mato Oh viva Oxóssi é minha Pai</i></p>	<p><i>¡Oh, Viva Oxóssi si! ¡Oh, Viva Oxóssi ah! El es caboclo del mato ¡Oh, Viva Oxóssi es mía Padre!</i></p>
<p><i>Oh, Viva Oxóssi é! Oh, Viva Oxóssi ah! Êle é caboclo do mato Oh viva Oxóssi é minha Pai É minha Pai</i></p>	<p><i>¡Oh, Viva Oxóssi si! ¡Oh, Viva Oxóssi ah! El es caboclo del mato ¡Oh, Viva Oxóssi es mía Padre! ¡Es mía Padre!</i></p>
<p><i>Sou beira-mar, sou beira-mar, sou beira-mar, sou beira-mar, sou!</i></p>	<p><i>Soy beira-mar, soy beira-mar, soy beira-mar, soy beira-mar, soy!</i></p>
<p><i>Oxóssi vem Vem chegando de Aruanda Oxóssi vem Vem salvar os filhos de umbanda</i></p>	<p><i>Oxóssi viene Viene llegando de Aruanda Oxóssi viene Viene a salvar los hijos de umbanda</i></p>
<p><i>Oxóssi é Rei do céu, Êle não desce do céu sem coroa E sem sua muganga de guerra</i></p>	<p><i>Oxóssi es Rey del cielo, El no descende del cielo sin corona Y sin su muganga de guerra</i></p>
<p><i>Ele é o dono do Maracajá! É! Sou beira-mar, sou beira-mar Sou beira-mar, sou beira-mar</i></p>	<p><i>El es dueño del Maracajá! ¡Si! Soy beira-mar, soy beira-mar Soy beira-mar, soy beira-mar</i></p>
<p><i>Oxóssi vem! Oxóssi vem! Oxóssi, Oxóssi, Oxóssi, Oxóssi é! Ele é o dono do Maracajá!</i></p>	<p><i>¡Oxóssi viene! ¡Oxóssi viene! Oxóssi, Oxóssi, Oxóssi, Oxóssi ¡si! El es el dueño del Maracajá!</i></p>
<p><i>Okê, Arô, Oxóssi!</i></p>	<p><i>Okê, Arô, Oxóssi!</i></p>

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos:

Oxóssi: orixá de la floresta y de la caza, posee como características la alegría y la búsqueda de la abundancia. Su misión es cazar y traer el alimento para la casa, de allí su fama de diligente, responsable y proveedor. Es asociado a San Sebastián.

Beira-mar: la costa marítima; el litoral, la playa. En el umbanda es una falange desprendida de diversas líneas, por ejemplo *Ogum beira-mar*.

Caboclo: mestizo de blanco con indio. Encantado que personifique un mito indígena o al propio indio brasileño.

Mato: Terreno en el que crecen plantas agrestes, bosque, selva. El campo, por oposición a la ciudad.

Muganga: máscara, careta.

Maracajá: Mamífero carnívoro, fissípede, felídeo (*Pantera [Jaguaris] pardalis*), que alcanza cerca de 85cm. de largo y 40cm. de altura. Color amarillento, con manchas redondas de color negro; en la nuca presenta cinco o seis estrías negras. Aparece en todo el territorio brasileño y en América meridional; vive en matas y bañados, se alimenta de aves y pequeños mamíferos.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Ôu!: utilizado como acompañamiento a la voz solista, de idéntica manera que en las obras *Estrela d'alva*, *Inhãçã* y *Jubiabá*.

Oh!, Ah!, É!, Ai! : Exclamaciones incorporadas al texto, como comienzos o finales de versos, que se presentan en diferentes voces, en las secciones de mayor velocidad de la obra.

*Ti ti ti ti, Lí lí lí, lê lê lê*⁹⁵: onomatopeya que imita al instrumento de percusión llamado *agogô*, que está compuesto por dos campanas de acero inoxidable de diferentes tamaños, unidas por un cabo en forma de “u”, y que se percuten con una vara también de acero. El *agogô* conforma junto con el *surdo* la percusión básica del *samba*.

Ban d'um!: usado como contracción e inversión de la palabra “umbanda”.

⁹⁵ Estos monosílabos se presentan con diversas cantidades de repeticiones y en diferentes órdenes a lo largo de la sección comprendida entre los compases 151 y 179.

Aspecto fónico:

En esta obra cobran importancia en el aspecto fónico tanto sonidos vocálicos como consonánticos. Se destacan la vocal “o”, “e” y “a” en las secciones lentas, correspondientes al texto presentado en la traducción; y la vocal “i” en las secciones de mayor velocidad, con onomatopeyas que imitan percusión instrumental con referencia a ritmos de la música popular de Brasil. También aparece con frecuencia la vocal “a” en su pronunciación nasal, como en la tercera sílaba de la palabra “Aruanda”.

Como consonantes, se destacan la “x” y la “v” en las secciones lentas, y las consonantes “t”, que en portugués tiene diversas pronunciaciones, y que en este caso es oclusiva dental sorda, y la “l”.

Estructura del texto:

El texto presenta una gran cantidad de estrofas de entre dos y cinco versos, que se alternan y/o se repiten; a veces las repeticiones son exactas, en otros casos presentan alguna variación. Hay una mayoría de versos octosílabos, otros son hexasílabos o eneasílabos.

Contenido del texto:

Como en otras obras, algunos términos tienen aquí otros significados diferentes a los corrientes de los términos en otro contexto. Por ejemplo *beira-mar*, significa orilla del mar, pero en el umbanda es una entidad menor de las falanges desprendidas de una determinada línea. Por esto, en la traducción literal, no se traspasa este término al español, y se trabaja sobre él en el listado de palabras propias de las religiones afrobrasileñas y luego en el contenido del texto.

Hay evocación al *orixá Oxóssi*, y quien lo hace es esta entidad *beira mar*. De allí el cambio de persona que se da de manera reiterada en distintas estrofas del texto, dirigiéndose en tercera persona a *Oxóssi*, y en primera persona del singular a la entidad.

III 3. 6. 2. La música

Ámbito de las voces y solista

Oxóssi beira-mar

S

Solo

A

T

B

Análisis musical de *Oxóssi beira-mar*

1 – 85

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB con *divisi* de B, Solo de Sopr, SATB con *divisi* de B.

Indicaciones de articulación: Respiración coral.

Indicaciones de carácter: *dolce, dramático, dolcissimo.*

Indicaciones vocales: *Portati* descendentes en solista y S.

Din: Rango dinámico entre *pp* y *f.* *Marcati* dinámicos.

Text: Se suceden las siguientes texturas: Homorritmia casi estricta. Melodía con acompañamiento de acordes. Homorritmia sobre una voz que canta nota pedal. Monodía. Contrapunto imitativo por pares de voces (SB y AT). Melodía con acompañamiento, la melodía se presenta en diferentes voces. Homorritmia.

A: Inicialmente el centro es Sib m. Luego Fa m. Relaciones interválicas entre las voces: 8ª, 4º y 5ª J, 3ª y 6ª M y m, ocasionalmente 2ª M. y 7º m. Acordes PM y Pm dentro de la tonalidad y con notas alteradas, variando entre acordes M y m con una misma tónica.

M: Ámbitos de los motivos: la melodía de sopranos comprendida entre compases abarca una 10ª M, y separada en motivos, abarca intervalos de 3º M, 5ª J y 8ª J. Melodía de solista 11ª dism.

Intervalos melódicos utilizados: Predominancia de nota repetida. En melodía de solista hay saltos grandes, como 6ª M, 5ª J y 5ª dism.. En demás melodías los 2ª y 3ª M y m.

R: Compás de 2/4. Indicaciones metronómicas de negra = 54, luego negra = 44 y luego *più animato*. Calderones. Esquemas rítmicos más usados: semicorcheas regulares, síncopas de semicorchea, semicorchea con puntillo y corchea, corcheas regulares, negras y blancas. Alternancia de motivos téticos y anacrúricos.

C: La sección presenta siete fragmentos diferenciables: en los cuatro primeros, hasta el compás 43, cada uno aporta nuevos elementos, con motivos contrastantes, diferencias de texturas. Luego se retorna y desarrolla sobre los motivos presentados en compases 20 a 32 y luego en la primera sección.

1 – 14 M: El primer motivo es de perfil melódico ambiguo, y el segundo, resolutivo.	12 – 20 M: Perfil melódico ambiguo. Ámbito de 8ª dism.	20 – 32 M: Perfil melódico suspensivo.	32 – 43 M: Perfil melódico resolutivo. Ámbitos de 5ª J, 6ª M y 11ª J en las diferentes voces.
--	---	---	--

<p>S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de B sólo en la última nota.</p> <p>Din: <i>f, mp subito, dim, p, pp</i>. Acentos. Indicaciones de carácter: <i>dolce</i>.</p> <p>Text: Homorritmia, a excepción del segundo tiempo de compás 6, en que hay dos estratos.</p> <p>A: Centro de Si b m. Acordes sobre I, notas alteradas, la cadencia final es de La b m y Fa m.</p>  <p>R: Indicación metronómica: Negra = 54 Compás de 2/4. Variaciones progresivas de tiempo: <i>tenuto</i>. Calderón.</p>	<p>S: Tbr: SATB, <i>divisi</i> de Bajos y Solo de Soprano. <i>Portato</i> descendente en solista.</p> <p>Din: <i>sf pp, sf p, dim</i>. Indicaciones de carácter: <i>dramático, dolcissimo</i>.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento de acordes.</p> <p>A: Acordes usados: Fa m, Fa M, Mib m, Lab M, Sib m, Mib M, Solb M, Sol m, Sib m, Mib M y Solb M. En melodía de solista notas de escape, bordaduras y notas de paso con alteraciones.</p> <p>M: <i>SOKO</i></p>  <p>R: Indicación metronómica: Negra = 44 <i>Meno mosso</i>. Predominancia de tresillos sobre acompañamiento de negras y blancas.</p>	<p>S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de Bajos.</p> <p>Din: <i>p, mp, sempre cresc poco a poco al f</i>. Acentos <i>marcato</i>. Indicaciones de carácter: no hay.</p> <p>Text: Homorritmia, siempre sobre una voz que canta nota pedal.</p> <p>A: Centro de Si b m. El acorde final es de Sib M.</p> <p>M: <i>p marcato</i></p>  <p>R: Esquema rítmico que se presenta 6 veces, constituido por: síncopas de semicorchea, corcheas y dos semicorcheas, silencio de semicorchea y tres semicorcheas.</p>	<p>S: Tbr: SATB <i>Portato</i> descendente en sopranos. Respiración coral.</p> <p>Din: <i>mf, cresc, f, mf, dim</i>. Acentos <i>marcato</i>. Indicaciones de carácter: no hay</p> <p>Text: Monodía y desde compás 34 contrapunto imitativo por pares de voces (SB y AT).</p> <p>A: Centro de Si b m hasta compás 40, luego fluctuante, concluyendo en acordes de Sol M y Do M.</p> <p>M: X</p>  <p>R: Motivos anacrúsicos. Calderón.</p>
---	--	---	---

Ritmos predominantes: síncopas de semicorchea, corcheas y negras, corchea con puntillo y semicorchea.			
C: Comienzo rítmico lento, compacto por la homorritmia, en motivos que contrastan en dinámica y registros.	C: Gran contraste con cambio de tempo, de textura, de carácter.	C: Mayor densidad rítmica. Tensión por aumento progresivo de la intensidad en todas las voces.	C: Sección en la que aparece el contrapunto, diferenciándose cada voz por sus apariciones sucesivas.

1 - 85		
43 – 55 M: Perfil melódico suspensivo.	55 – 73 M: Perfil melódico resolutivo compuesto por nota repetida o con regreso a la nota de origen, siendo en otros compases ambiguo o suspensivo.	74 – 85 M: Idénticos a la sección de compases 1 a 14.
S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de Bajos. Din: <i>p, mp, mf</i> . Diferencia dinámicas de melodías y acompañamientos. Indicaciones de carácter: no hay. Text: Melodía con acompañamiento, la melodía se presenta en diferentes voces. Acompañamiento en negras y blancas. Homorritmia en compases 50 y desde 53. A: Centro Si b m.	S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de Bajos. Din: <i>p, mp, mf</i> . Diferencias dinámicas entre melodías y acompañamientos. Indicaciones de carácter: no hay. Text: Melodía con acompañamiento, la melodía se presenta en diferentes voces. Superpuesto a esto, contrapunto imitativo con motivos de la primera sección de la obra A: Centro en Si b m.	S: Tbr: SATB <i>Divisi</i> de Bajos sólo en la última nota. <i>Portato</i> descendente en sopranos. Respiración coral. Din: <i>mf, cresc, f, mf, dim</i> . Acentos <i>marcati</i> . Indicaciones de carácter: <i>dolce e profondo</i> . Text: Homorritmia. A: Centro en Si b m hasta compás 40, luego fluctuante, concluyendo en acordes de Sol M y Do M.

<p>M: a)</p>  <p>R: <i>Tempo più animato</i>. Esquema rítmico que se presenta 6 veces, como en compases 20 al 32, con algunas variantes.</p> <p>C: Al trabajar sobre el motivo ya presentado en sección de compases 20 a 32 eleva el nivel de importancia del mismo.</p>	<p>M:</p>  <p>R: Esquema rítmico que se presenta 6 veces, como en compases 20 al 32, con algunas variantes. Sobre compás 73 <i>cresc. e allargando</i> y calderón.</p> <p>C: Se combinan en esta sección elementos de los compases 1 al 14 con sus motivos principales, y de 20 a 32 del mismo modo, a lo que se suma el <i>ostinato</i> rítmico en la cuerda de Bajos.</p>	<p>M: Idénticos a la sección de compases 1 a 14.</p> <p>R: Retorno a <i>Tempo I</i>. Ritmos de la primera sección. Calderón final.</p> <p>C: Este fragmento da cierra a la gran sección con retorno de la homorritmia con la que comienza la obra. La reiteración es idéntica.</p>
---	---	--

85 – 135

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Hasta compás 93 voces masculinas; T, B1 y B2. Luego SATB con *divisi* de Bajos. Desde compás 100 sólo voces femeninas. SATB con *divisi* de Bajos.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de carácter: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

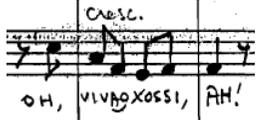
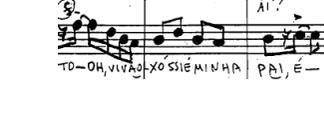
Din: Rango dinámico entre *mp* y *ff*. *Marcati* dinámicos.

Text: Se suceden las siguientes texturas: Melodía con acompañamiento, Luego contrapunto imitativo con acompañamiento de carácter rítmico. contrapunto imitativo con acompañamiento de carácter rítmico, fragmentos homorítmicos puros o con acompañamiento del bajo.

A: Centro en Sib m. Alternancia de fragmentos en V, sobre el acorde de Fa m. y I.

Relaciones interválicas entre las voces: 8ª, 4ª y 5ª J, 3ª y 6ª M y m, ocasionalmente 2ª M. Acordes PM y Pm dentro de la tonalidad y con notas alteradas, variando entre acordes M y m con una misma tónica.

<p>M: Ámbitos de los motivos: la mayor cantidad de melodías tienen ámbito de 8ª J. Intervalos melódicos utilizados: En motivos melódicos predominan 3ª y 2º M y m. En motivos rítmicos hay predominancia de nota repetida.</p> <p>R: Motivos de comienzo anacrúsico. Esquemas rítmicos reiterados. Ritmos: semicorcheas regulares, síncopas de semicorchea, semicorchea con puntillo y corchea, corcheas regulares, negras y blancas.</p> <p>C: La sección presenta gran contraste con la anterior por ser íntegramente de carácter rítmico, con tempos más veloces, ritmos regulares y ostinatos con contratiempos. Hay semejanza con ritmo folklórico del <i>baião</i>, del Noreste de Brasil.</p>			
85 – 103 M: Perfil melódico ambiguo.	102 – 114 M: Perfil melódico ambiguo. Ámbito de 8ª J en la melodía.	114 – 131 M: Perfil melódico ambiguo. Ámbito de 8ª J en la melodía.	131 – 134 M: Perfil melódico suspensivo. Ámbito melódico de 8ª J.
<p>S: Tbr: Hasta compás 93 voces masculinas; T, Barítono y B. Luego SATB con <i>divisi</i> de Bajos. Desde compás 100 sólo voces femeninas. Din: <i>pp</i>, <i>mp</i>, <i>p</i>, <i>mf</i>. Acentos. Indicaciones de carácter: no hay.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento, luego contrapunto imitativo con acompañamiento de carácter rítmico.</p> <p>A: Este fragmento está en Fa m.</p>	<p>S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de Bajos.</p> <p>Din: <i>f</i>, <i>fp</i>, <i>m</i>, <i>cresc.</i> Diferencia dinámicas entre melodías y acompañamientos. Acentos. Indicaciones de carácter: no hay. Text: Contrapunto imitativo con acompañamiento de carácter rítmico.</p> <p>A: Retorno al centro tonal de Si b m.</p>	<p>S: Tbr: SATB y desde compás 123 <i>divisi</i> de Bajos.</p> <p>Din: <i>mf</i>. Acentos. Indicaciones de carácter: no hay.</p> <p>Text: Contrapunto imitativo con acompañamiento de carácter rítmico, fragmentos homorrítmicos puros o con acompañamiento del bajo.</p> <p>A: Centro en Si b m. Desde 126 centro en V m.</p>	<p>S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de B.</p> <p>Din: <i>p</i>, <i>mp</i>, <i>mf</i>. Diferencia entre las dinámicas de melodías y acompañamientos. Indicaciones de carácter: no hay. Text: Homorritmias por pares de voces desplazadas en el tiempo.</p> <p>A: En V de Si b m. Acorde final con la tónica Fa cuadruplicada más la 5ª do, sin 3ª.</p>

<p>M: X r</p>  <p>OH, VIVA XÓSSI, AH!</p> <p>R: <i>Tempo piú vivo</i>. Ritmos con predominancia de corcheas regulares, síncopas de semicorchea, semicorcheas regulares y corcheas con puntillo y semicorchea, ligadas a negra.</p> <p>C: Motivo con arpegios, el contraste se da por comienzo con voces masculinas, luego todos y concluye con voces femeninas.</p>	<p>M: X r</p>  <p>É LE CA-BO-GLO DA MATO- OH, VIVA XÓSSI MINHA PAI</p> <p>R: <i>Tempo piú animato</i>. Esquema rítmico que se presenta 6 veces, como en compases 20 al 32, con algunas variantes.</p> <p>C: Al trabajar sobre el motivo ya presentado en sección de compases 20 a 32 eleva el nivel de importancia del mismo.</p>	<p>M: X r</p>  <p>TO-OH, VIVA XÓSSI MINHA PAI, É-</p> <p>R: Contratiempos. Riqueza rítmica, están presentes todos los esquemas aparecidos durante la obra.</p> <p>C: En esta sección se presenta una similitud con el <i>baião</i>⁹⁶, género de la música popular del Nordeste de Brasil, en cuanto a lo rítmico, lo melódico y lo armónico.</p>	<p>M: r X</p>  <p>SOU BEIRA MAR, SOU BEIRA MAR!</p> <p>R: <i>Allargando</i>. Predominancia de semicorcheas regulares en esquemas de comienzos acéfalos.</p> <p>C: Final de sección sobre V m con predominancia de la nota fa, en ritmos reiterados en todas las voces.</p>
--	---	--	---

135 – 150

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB con *divisi* de Bajos. Desde compás 143 Solo de Soprano.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de carácter: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *pp* y *f*. *Marcato* dinámico y *sforzato*.

Text: Se suceden las siguientes texturas: Homorritmia. Melodía con acompañamiento en negras y blancas.

A: Centro en Sib m. Desde compás 143 Acordes tríadas y con 7ª. Cadencia final en acordes de Sol b M y Fa m. con 9ª M.

Relaciones interválicas entre las voces: 8ª, 4º y 5ª J, 3ª y 6ª M y m, ocasionalmente 2ª M y 7ª M. Acordes PM y Pm dentro de la tonalidad y con notas alteradas.

M: Ámbitos de los motivos: la melodía de solista tiene ámbito de 9ª M.

Intervalos melódicos utilizados: En motivos melódicos predominan 3ª y 2º M y m. En motivo rítmico entre compases 135 y 144 hay predominancia de nota repetida.

R: Motivos de comienzo anacrúsico. Esquemas rítmicos reiterados. Ritmos: semicorcheas regulares, síncopas de semicorchea, semicorchea con puntillo y corchea, corcheas regulares, negras y blancas.

C: La sección presenta gran contraste con la anterior por ser íntegramente de carácter rítmico, con tempos más veloces, ritmos regulares y ostinatos con contratiempos. Hay semejanza con ritmo folklórico del *baião*, del Nordeste de Brasil⁹⁷.

⁹⁷ El *baião* es un género nordestino, en compás binario, con melodías en corcheas y semicorcheas, muchas veces en modo menor, con uso de los modos jónico, mixolidio y lidio por lo general.

135 - 144

S: Tbr: SATB con *divisi* de Bajos.Din. *f, mp subito, dim, p, pp*. Acentos.Indicaciones de carácter: *dolce*

Text: Homorritmia.

A: Tonalidad de Si b m.

M:

R: *Tempo I*.

C: Es muy similar a los primeros compases de la obra, omitiendo los compases 6 a 9, el resto es idéntico.

El regreso al *Tempo I* y al carácter de la sección inicial, dan unidad a la obra.

143 - 150

S: Tbr: SATB con *divisi* de B. Solo de S.Din: *mf, p, sf p, cresc*. Acentos.

Indicaciones de carácter: no hay.

Text: Melodía con acompañamiento en negras y blancas.

A: Acordes tríadas y con 7ª. Cadencia final en acordes de Sol b M y Fa m. con 9ª M.

M:

R: Riqueza rítmica en la voz solista. Indicaciones *tenuto* y calderón al final.

C: En esta sección el retorno de la voz solista recuerda la segunda sección de la obra, dando unidad, a pesar de las diferencias en el diseño y perfil melódico otorgado a la solista.

150 – 189

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB con *divisi* de B, luego *divisi* de T. SATB con *divisi* de Tenores y Sopranos. SATB.

Indicaciones de articulación: *staccatissimo*.

Indicaciones de carácter: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *ppp* y *fff*. *Marcatos* dinámicos y *sforzatos*.

Text: Se suceden las siguientes texturas: contrapunto imitativo no estricto. Luego se presentan tres estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre dos motivos diferentes, sumados a esquema rítmico que se da en Bajos y Tenores alternadamente. Homorritmia.

A: Sólo dos notas; do y fa, como tónica y 5ª del acorde de Fa m, hasta compás 166, desde allí en Sib m. Alternancia entre I y V de Sib m. Acorde final de sección Fa m. con 4ª J suspendida. En V, final sugiere Fa m. antigua.

Relaciones interválicas entre las voces: 2ª M y 16ª M entre Bajos y Tenores y luego entre S y A.

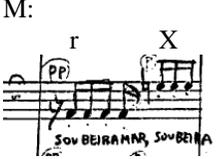
M: Ámbitos de los motivos: 7ª M y 8ª J.

Intervalos melódicos utilizados: Nota repetida, 7ª M y 8 J.

R: Motivos de comienzo acéfalo. Esquemas rítmicos reiterados. Ritmos: semicorcheas regulares, tresillos y seisillos. Silencios y calderones. El nuevo elemento rítmico realiza el esquema correspondiente al agogó en el género samba.

C: Sobre el final de la sección especie de *stretto* rítmico, con aceleración por densidad rítmica y uso de valores irregulares.

150 – 158 M: Perfil melódico resolutivo.	156 – 180 M: Perfil melódico resolutivo.	180 – 183 M: Perfil melódico resolutivo.	184 – 189 M: Perfil melódico suspensivo.
S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de Bajos. Compases 151 y 152 sólo contraltos. Din: <i>pp</i> , <i>ppp</i> . Acentos Indicaciones de articulación: <i>staccatissimo</i> .	S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de Bajos y Tenores. Din: <i>p</i> , <i>mp</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> , <i>più f</i> .	S: Tbr: SATB con <i>divisi</i> de Tenores y Sopranos. Din: <i>ff</i> , <i>fff</i> . Indicaciones de carácter: no hay.	S: Tbr: SATB Din: <i>pp</i> , <i>p</i> . Indicaciones de carácter: no hay.

<p>Text: contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Sólo dos notas; do y fa, como tónica y 5ª del acorde de Fa m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Allegro. Nuevo esquema rítmico con acentos en partes débiles del tiempo, semejanza con género <i>bossa-nova</i>.</p> <p>C: Mayor riqueza rítmica y agregado de un nuevo elemento con acentos en partes débiles del compás.</p>	<p>Text: Tres estratos: contrapunto imitativo no estricto sobre dos motivos diferentes, sumados a esquema rítmico que se da en Bajos y Tenores alternadamente.</p> <p>A: Fragmento que continúa sobre Fa m. hasta compás 166 y desde allí en Sib m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Aumento de densidad rítmica respecto de la sección anterior.</p> <p>C: Al trabajar sobre el motivo ya presentado en sección de compases 20 a 32 eleva el nivel de importancia del mismo.</p>	<p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Alternancia entre I y V de Sib m. Acorde final de sección Fa m. con 4ª J suspendida.</p> <p>M:</p>  <p>R: Ritmo en semicorcheas regulares, luego tresillo y seisillo. Calderones en medio de compases, iguales para todo el coro.</p> <p>C: Especie de <i>stretto</i> rítmico, con aceleración por densidad rítmica y uso de valores irregulares.</p>	<p>Text: Homorritmia en dos pares de voces.</p> <p>A: En V, final sugiere Fa m. antigua.</p> <p>M:</p>  <p>R: Importancia de los silencios, presentados en todo el orgánico. Calderones en los compases <i>tacet</i>.</p> <p>C: Al trabajar sobre el motivo ya presentado en sección de compases 20 a 32 eleva el nivel de importancia del mismo.</p>
--	--	--	--

190 – 202

S: Tbr: SATB con *divisi* de Bajos, Tenores y Sopranos.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de carácter: No hay.

Indicaciones vocales: *Boca Chiusa*. Para los bajos en compás 200: *oscuro, Parlando, come scordando un timpano con pedale*. Final con signo especial para el que luego CAPF marca voz hablada y sentido descendente.

Din: Rango dinámico entre *mf* y *ff*.

Text: Se suceden las siguientes texturas: Homorritmia. Melodía con acompañamiento en negras y blancas.

A: Comienza en Sib m. En compás 198 acorde de Fa m. Final con superposición de 5ª J, Sib – Fa y Do – Sol. Final con superposición de 5ª J, Sib – Fa y Do – Sol. Luego los bajos cantan la tónica Si b y comienza un descenso con la voz hablada.

Relaciones interválicas entre las voces: 8ª, 4ª y 5ª J, 3ª y 6ª M y m, ocasionalmente 2ª M y 7ª M. Acordes PM y Pm dentro de la tonalidad y con notas alteradas.

M: Ámbitos de los motivos: todas las voces presentan escalas con ámbito de 8ª J.

Intervalos melódicos utilizados: Desde compás 199 predominan las 2ª m y M, luego las 3ª M y m.

R: Indicación de movimiento: *Largo*. Cambio de compás a 4/2 con indicación de proporción de blanca = blanca.

Desde compás 199 valores irregulares, inicio de la escala con comienzo acéfalo. Calderones. Ritmo final del bajo en tresillos de negra y corchea.

C: La obra finaliza con la nueva re-exposición del motivo inicial en homorritmia, y luego una escala en ritmo acelerante por la densidad de figuras, también homorrítmico. El bajo pasa desde la tónica de la escala a la voz hablada y todo el coro habla en el final acompañado de la percusión corporal.

190 – 198

S: Tbr: SATB con *divisi* de Bajos. *Boca chiusa*.Din: Rango dinámico entre *mf* y *ff*.

Indicaciones de carácter: No hay.

Text: Homorritmia.

A: Comienza en Sib m. En compás 198 acorde de Fa m. Final con superposición de 5ª J, Sib – Fa y Do – Sol.

M:

R: Indicación de movimiento: *Largo*. Cambio de compás a 4/2 con indicación de proporción de blanca = blanca.

C: Elemento nuevo introductorio al motivo principal y primero de la obra. Escalas con 2ª m y M hacia el acorde de Si b m.

199 – 202

S: Tbr: SATB con *divisi* de Bajos, Tenores y Sopranos.Din: Rango dinámico entre *mf* y *ff*.

Indicaciones de carácter: No hay.

Text: Homorritmia. En compases 200 al 202 los bajos en monodía.

A: Final con superposición de 5ª J, Sib – Fa y Do – Sol.

M:



R: Tresillo y seisillos de semicorcheas. Silencios. Calderones.

C: Final con recurso de la voz hablada y sentido descendente.

III. 3. 7 *Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro*

III. 3. 7. 1. El texto

Texto original	Traducción literal
<p><i>Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro</i></p> <p><i>Quem 'stá de ronda é São Jorge, Sao Jorge. é quem 'stá de ronda Quem 'stá de ronda é São Jorge Toda a noite e todo o dia. Quem 'stá de ronda é São Jorge E nossa Senhora da Guia.</i></p> <p><i>Abre a porta minha gente Deixa a falange de São Jorge entrá! Em seu cavalo branco Ele vem, êle vem montado Ele vem, êle vem armado Calçado de botas êle vem armado, vem!</i></p> <p><i>Ogun vem lá de Aruanda Vem salvar nossos filhos Em nossa lei de umbanda Ogun ogun meu pai Foi o Senhor quem disse Filho de Pemba não cai</i></p> <p><i>Quando Ogun partiu para a guerra Oxalá lhe deu carta branca Para Ogun vencer batalha Seus filhos vencer demanda, Ogun!</i></p> <p><i>Quem 'stá de ronda é São Jorge, Sao Jorge. é quem 'stá de ronda Quem 'stá de ronda é São Jorge Toda a noite e todo o dia. Quem 'stá de ronda é São Jorge E nossa Senhora da Guia.</i></p> <p><i>Abre a porta minha gente Deixa a falange de São Jorge entrá! Deixa já São Jorge entrá Deixa a falange de São Jorge entrá! Deixa entrá Ogun!</i></p>	<p><i>Ponto de San Jorge: Ogum guerrero</i></p> <p>Quien está de ronda es San Jorge, San Jorge es quien está de ronda Quien está de ronda es San Jorge, Toda la noche y todo el día. Quien está de ronda es San Jorge, Y nuestra Señora de la Guía.</p> <p>Abran la puerta mi gente ¡Dejen que la <i>falange</i> de San Jorge entre! En su caballo blanco Él viene, Él viene, montado Él viene, Él viene, armado Calzado de botas él viene armado, viene!</p> <p><i>Ogun</i> viene desde <i>Aruanda</i> Viene a salvar nuestros hijos En nuestra ley de <i>umbanda</i> <i>Ogun ogun</i> mi padre Fue el Señor quien dijo Hijo de <i>Pemba</i> no cae.</p> <p>Cuando <i>Ogun</i> partió para la guerra <i>Oxalá</i> le dio carta blanca Para que <i>Ogun</i> venciera la batalla Para que sus hijos vencieran la demanda, <i>Ogun!</i></p> <p>Quien está de ronda es San Jorge, San Jorge es quien está de ronda Quien está de ronda es San Jorge, Toda la noche y todo el día. Quien está de ronda es San Jorge, Y nuestra Señora de la Guía.</p> <p>Abran la puerta mi gente ¡Dejen que la <i>falange</i> de San Jorge entre! ¡Dejen ya a San Jorge entrar! ¡Dejen que la <i>falange</i> de San Jorge entre! Dejen entrar <i>Ogun!</i></p>

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos:

Ogum u *Ogun*: Tiene idéntico significado que en la obra *Estrela d'alva*, sólo que aparece escrita de diferentes formas.

Falange: la religión umbanda se divide en siete líneas o “bandas”, siendo cada una de ellas consagrada a un *orixá*. Cada una de esas divinidades, a su vez, comanda siete *falanges*.

Ronda: estar “de ronda” significa estar presente, el término se usa para indicar presencia de *orixás* o *guías* en un templo umbanda.

Pemba: especie de tiza de diferentes colores que, mezclada con cola, es usada para trazar *pontos riscados* (dibujos mágico-religiosos y de carácter invocatorio a los *orixás*) en los rituales de la umbanda.

Demanda: ritual de desavenencia personal, en el que se utilizan ofrendas a las entidades, para que ellas actúen como intermediarias de las vibraciones negativas.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

En esta obra todas las voces cantan el texto de la obra, sin agregado de ninguna onomatopeya o interjección.

Aspecto fónico:

Durante toda la obra se utilizan todas las vocales sin predominancia de ninguna de ellas, y una gran cantidad de consonantes.

En la sección final se repiten dos versos, en los que se destacan los sonidos consonánticos “x” y “j” en su pronunciación del portugués de Brasil.

Estructura del texto:

El texto está conformado por seis estrofas; la cuarta estrofa tiene cuatro versos y todas las demás tienen seis. La quinta estrofa es idéntica a la primera, y los dos primeros versos de la última estrofa son idénticos a los dos primeros versos de la segunda. Los primeros cinco versos, más algunos otros distribuidos en todo el texto, son octosílabos; el resto de los versos tiene entre seis y diez sílabas. Cada estrofa presenta rima asonante entre algunos de sus versos.

Contenido del texto:

Se trata de un texto de oración a *Ogum* y a su santo correspondiente en el catolicismo: San Jorge. Esta invocación está orientada a que los fieles permitan que el espíritu de este *orixá* esté presente, desarrollándose hacia el final de la obra una entrada al trance de posesión en la repetición de los dos últimos versos. Se exponen elementos simbólicos del santo como el caballo blanco, las botas, el carácter guerrero, el hecho de que esté armado. Por otro lado, se nombran elementos simbólicos del umbanda, como el *ponto riscado*, presente al mencionar la tiza con que se lo evoca. El texto también expresa la condición de salvador de este *orixá* para con sus fieles, atributo que le fue concedido por *Oxalá*.

III. 3. 7. 2. La música

Ámbito de las voces

Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro

The musical score shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each part is written on a five-line staff with a treble clef (except for the Bass part which has a bass clef). The key signature is one sharp (F#). The Soprano part starts on a note corresponding to G4. The Alto part starts on a note corresponding to E4. The Tenor part starts on a note corresponding to C4. The Bass part starts on a note corresponding to G2. Each part has a single note with a fermata, indicating the vocal range for that part.

Análisis musical de *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro*

1 a 22

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB En algunos fragmentos *divisi* de B y Contr. SATB *divisi* de Contr., Sopr. y B *divisi* en una nota.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Indicaciones de carácter: *misterioso*.

Din: Rango dinámico entre *p* y *ff*. Acentos leves.

Text: Imitativa al comienzo, luego homorrítmica y finalmente dos estratos: acordes como acompañamiento de dos voces en homorritmia entre sí. Contrapunto imitativo no estricto. En 21 y 22 homorritmia.

A: Armadura de clave con un sostenido. Notas centrales sol y si, pasa por diferentes centros de corta duración sin definir tonalidad o modalidad. Aparecen acordes que no están relacionados entre sí de manera tonal. Centros sucesivos sobre Mi m, luego La M. y Fa # m. Último acorde Fa# m. con 7ª M.

M: Ámbito de los motivos: 6ª M, 6ª m, 4ª J, 7ªm, 8ª J, 5ªJ, 3ª M, 10ª m, 10ª M. 9ª M.

Intervalos predominantes: 3ª m y M, 2ªm y M, algunas 4ª y 5ª J. Intervalos predominantes de melodía de tenores: nota repetida, 2ª M y m, 3ªm Desc y asc y 4ªJ. En motivo de sopranos predominancia del sentido descendente, las notas repetidas, intervalos de 3ªm y M y 2ª m. En motivo de contraltos intervalos de 4ª, 5ª, 3ª y 2ª.

R: Compases de 4/4, 2/4 y 4/4, 2/4, 3/2. Valores irregulares. Predominancia de síncopa de semicorchea.

C: Primer motivo predominantemente rítmico. Tensión por el silencio de negra al final del primer compás. Melodía de tenores contrasta con los motivos anteriores. Los 3 motivos (S, A, T y B) tienen papel predominante, no destacándose uno sobre otros.

1 a 12

S: Tbr: SATB En algunos fragmentos *divisi* de B y Contr.

Din: Rango dinámico entre *p* y *mf*.

13 a 22

S: Tbr: SATB *divisi* de Contr., Sopr. y B *divisi* en una nota.

Din: Rango dinámico entre *p* y *ff*.

<p>Text: Imitativa al comienzo, luego homorrítmica y finalmente dos estratos: acordes como acompañamiento de dos voces en homorritmia entre sí.</p> <p>A: Armadura de clave con un sostenido. Notas centrales sol y si, pasa por diferentes centros de corta duración sin definir tonalidad o modalidad. Aparecen acordes que no están relacionados entre sí de manera tonal. Intervalos entre voces: predominancia de 3ª, 6ª, 8ª, entre B2 y B1 5ª J y algunas secciones con mayor cantidad de 2ª m y M entre voces contiguas.</p> <p>R: Compás de 4/4, cambios a 2/4 y 3/2. Indicación metronómica de negra = 100; cambios progresivos de velocidad: <i>cedendo</i>, <i>cede piú</i>, otras indicaciones metronómicas: negra = 80, negra = 72, negra = 84. No escribe indicación de proporción al cambiar de denominador. Figuras: predominancia de corchea con puntillo, semicorchea, corcheas, síncopas de semicorchea y negras. Uso de valores irregulares.</p> <p>C: Yuxtaposición de secciones. En el compás 13 se produce una interpolación, ya que plantea un elemento totalmente contrastante entre dos secciones, y que luego, en la sección final de la obra va a presentarse y desarrollarse.</p>					<p>Acentos <i>marcati</i>. Carácter: <i>misterioso</i>. Text: Contrapunto imitativo no estricto. En 21 y 22 homorritmia.</p> <p>A: Centros sucesivos sobre Mi m, luego La M. y Fa # m. Último acorde Fa# m. con 7ª M.</p> <p>R: Predominancia de síncopas de semicorchea y dos corcheas. En compás 22 <i>poco rit</i>.</p> <p>C: Discurso fluido por las sucesivas entradas de las voces y luego del climax descensos melódicos y unidad con homorritmia, sonidos graves y dinámica <i>pp</i>.</p>				
1 – 4	5 – 8	8 – 12	13	13 - 22					
S: Tbr: SATB divisi de B. En compás 1 sólo voces masculinas Din: <i>mf, cresc., mp, cresc.dim, p</i> .	S: Tbr: SATBB Din: <i>crescendo</i>	S: Tbr: divisi de Contr. Din: <i>mf, dim., pp, cresc. mp, dim, pp</i> .	S: Tbr: TB1B2. Din: <i>p, cresc.f</i> . Indicaciones de carácter y articulación: misterioso y bien articulado. Text.: Homorritmia.	S: Tbr: SATB divisi de Contr., Sopr. y B divisi en una nota. Din: <i>ff, marcato, dim. f, dim, mf, p</i> .					
Text: Imitación canónica entre compases 1 y 2, y entre 3 y 4 con	Text: Homorrítmica, excepto en compás 7: dos estratos, uno	Text: Dos estratos: acordes como		Text: Contrapunto imitativo no estricto. En 21 y 22 homorritmia.					

<p>contrasujeto en negras.</p> <p>A: Sol M. Entre B1 y B2 hay predominancia de intervalos de 5ªJ.</p>  <p>R: Compás de 4/4. Síncopas de corchea, blancas. Indicación metronómica de 100. <i>Cedendo</i> en compás 4</p> <p>C: La melodía pasa de la cuerda de T a la de S.</p>	<p>acórdico como acompañamiento, el otro de 3 voces homorrítmicas entre sí.</p> <p>A: Compás 5 sobre III. En compás 6 intervalos de 2ª m y M entre contraltos 1 y 2.</p>  <p>R: Valores irregulares. Cambio de compás a 2/4. Cambio en la indicación metronómica: 80. <i>Cede più</i> en compás 6 y negra 72. En compás 8 cambio de compás a 3/2.</p> <p>C: Yuxtaposición de secciones. Incorporación de un elemento contrastante en compás 5.</p>	<p>acompañamiento de dos voces en homorrítmica entre sí.</p> <p>A: En compás 11 acorde con superposición de 5ª.</p>  <p>R: En compás 9 negra=84. Alternancia de compases de 2, 3 y 4 tiempos con diferentes denominadores.</p> <p>C: El carácter <i>dolce</i> y el trabajo melódico sobre la base de sonidos largos provocan mayor reposo y dan unidad a la sección.</p>	<p>A: Armonía por negras. Acordes de Si M, Sol# M. La M. y Do M. todas tríadas en 2ª inversión.</p>  <p>R: Síncopas de semicorcheas, semicorcheas regulares, corcheas regulares y negra.</p> <p>C: Hay interpolación, ya que plantea un elemento totalmente contrastante entre dos secciones, y que luego, en la sección final de la obra va a presentarse y desarrollarse.</p>	<p>Indicación de carácter: <i>misterioso</i> en compás 13.</p> <p>A: Sobre Mi m, luego La M. y Fa # m. Último acorde Fa# m. con 7ª M.</p>  <p>R: Predominancia de síncopas de semicorchea y dos corcheas. En compás 22 <i>poco rit.</i></p> <p>C: Discurso fluido por las sucesivas entradas de las voces y luego del climax descensos melódicos y unidad con homorrítmica, sonidos graves y dinámica <i>pp</i>.</p>
---	---	--	--	---

23 a 39

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Solo B, T, *divisi* de B, SATB.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Indicaciones de carácter: *Bem cantante e espressivo, dramático, vigoroso, più tranquillo.*

Din: Rango dinámico entre *p* y *mf*. Acentos. *Cresc.*

Text: Monodía. Homorrítmica y luego polifonía no imitativa. Dos melodías principales (SA) y acompañamiento casi homorrítmico (TB).

A: Cambio de armadura de clave: 3 sostenidos. Melodía sobre Fa # m. Luego melodías de tenores y contraltos sobre Si m y melodía de bajos sobre Fa#. Último acorde Fa# m. con 7ª M.

M: Ámbito de las melodías 6ª M, 6ª m, 4ª J, 7ªm, 8ª J, 5ªJ, 3ª M, 10ª m, 10ª M. 9ª M.

Intervalos predominantes: 3ª m y M, 2ªm y M, algunas 4ª y 5ª J. Intervalos predominantes de melodía de tenores: nota repetida, 2ª M y m, 3ªm Desc y asc y 4ªJ. En motivo de sopranos predominancia del sentido descendente, las notas repetidas, intervalos de 3ªm y M y 2ª m. En motivo de contraltos intervalos de 4ª, 5ª, 3ª y 2ª.

R: Indicación metronómica: negra = 80. Melodías que inician con síncope de semicorchea. Valores irregulares. Predominancia de síncope de semicorchea. Cambio de tempo *più tranquillo.*

C: Primer motivo predominantemente rítmico. Tensión por el silencio de negra al final del primer compás. Melodía de T contrasta con los motivos anteriores. Los 3 motivos (SA y TB) tienen papel predominante, no destacándose uno sobre otros.

23 a 31

S: Tbr: SATB. En algunos fragmentos solo bajos, solo tenores y bajos. Sobre el final de la sección mayor densidad con *divisi* de Contr., Sopr. y B.

Din.: Rango dinámico entre *p* y *ff*.

30 a 39

S: Tbr: SATB.

Din.: Para melodías principales: rango dinámico entre *mp* y *f*

<p>Text.: Monodia y luego contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Cambio de armadura de clave: 3 sostenidos. Melodía sobre Fa # m. Luego melodías de tenores y contraltos sobre V y melodía de bajos sobre I. Último acorde Fa# m. con 7ª M.</p> <p>R: Indicación metronómica: negra = 80. Melodías que inician con síncope de semicorchea. Tresillo en melodía de tenores. Síncopas de semicorchea y dos corcheas.</p> <p>C: Contraste por menor densidad de voces, melodía para una cuerda completa en registro agudo. Discurso melódico que pasa por distintas voces, diferenciado de las demás secciones por ausencia de la voz de soprano. Carácter expresivo dramático.</p>		<p>Para melodías secundarias: rango dinámico entre <i>mp, p. non legato</i>, acentos. Indicaciones de dinámica y carácter: <i>vigoroso y marcato</i> Text.: Contrapunto imitativo no estricto sobre <i>ostinato</i> rítmico de negras.</p> <p>A: Fa# m. Ritmo armónico de redonda (por compás). En compás 31 IV, en 32 III, en 33 Fa# dism. (aunque en melodía presenta la nota re #) y I en compás 34. Repite la secuencia armónica. En compás 39 acorde de Re m. con 7ª m. como V de Sol M para la sección siguiente.</p> <p>R: Cambio de tempo <i>più tranquillo</i>.</p> <p>C: Esta sección está superpuesta con la anterior, ya que la contralto finaliza la sección anterior en compás 31.</p>	
<p>23 – 24 S: Tbr: Solo B.</p> <p>Din: <i>mf, cresc, dim.</i> Indicaciones de expresión: <i>Bem cantante e espressivo.</i></p> <p>Text: Monodía.</p>	<p>25 – 28 S: Tbr: Compases 25 y 26 T y B. Compases 27 y 28 ATB. Din: Distintas intensidades para melodías principales y secundarias. Indicacion de carácter en melodía de A: <i>dramático</i> Text: Contrapunto imitativo no estricto.</p>	<p>29 – 31 S: Tbr: SATB divisi de Contr., Sopr.y B <i>divisi</i> en una nota. Din: <i>ff, marcato, dim. f, dim, mf, p.</i></p> <p>Text.: Contrapunto imitativo no estricto.</p>	<p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: Para melodías principales: <i>mf, dim, mp, cresc., mf, f.</i> Para melodías secundarias: <i>mp, p, non legato</i>, acentos, <i>f.</i> Indicaciones de dinámica y carácter: <i>vigoroso y marcato.</i></p> <p>Text: Contrapunto imitativo no estricto sobre <i>ostinato</i> rítmico de negras.</p>

<p>A: Cambio de armadura de clave: 3 sostenidos. Melodía sobre Fa # m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Indicación metronómica: negra = 80</p> <p>C: Contraste por menor densidad de voces, melodía para una cuerda completa en registro agudo.</p>	<p>A: Melodías de T y A sobre V y melodía de B sobre I.</p> <p>M:</p>  <p>R: Todas las melodías inician con síncopa de semicorchea. Tresillo en melodía de tenores.</p> <p>C: Discurso melódico que pasa por distintas voces, diferenciado de las demás secciones por ausencia de la voz de soprano. Carácter expresivo dramático.</p>	<p>A: Sobre Mi m, luego La M. y Fa # m. Último acorde Fa# m. con 7ª M.</p> <p>M:</p>  <p>R: Predominancia de síncopas de semicorchea y dos corcheas. En compás 22 <i>poco rit.</i></p> <p>C: Abrupto descenso de la dinámica y de la tensión melódica.</p>	<p>A: Fa# m. Ritmo armónico de redonda (por compás). En compás 31 IV, en 32 III, en 33 Fa# dism (aunque en melodía presenta la nota re #) y I en compás 34. Repite la secuencia armónica. En compás 39 acorde de Re m. con 7ª m. como V de Sol M para la sección siguiente.</p> <p>M:</p>  <p>R: Cambio de tempo <i>più tranquillo</i>.</p> <p>C: Esta sección está superpuesta con la anterior, ya que la contralto finaliza la sección anterior en compás 31.</p>
--	---	--	--

1 - 12 (como repetición) y
40 - 51

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Solo B, T, *divisi* de B, SATB

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *p* y *mf*. Acentos. *cresc.*

Text: Monodía. Homorrítmica y luego polifonía no imitativa. Dos melodías principales (SA) y acompañamiento casi homorrítmico (TB).

A: Centro en Si m. Escala de Si m. antigua. Tenor entra cantando la 7ª menor de respecto de la tónica, sugiere acorde de Si m 7. Acorde final de Si m. 7. Percepción de escala de Si pentatónica menor.

M: Ámbito de las melodías 6ª M, 6ª m, 4ª J, 7ªm, 8ª J, 5ªJ, 3ª M, 10ª m, 10ª M. 9ª M.

Intervalos predominantes: 3ª m y M, 2ªm y M, algunas 4ª y 5ª J. Intervalos predominantes de melodía de tenores: nota repetida, 2ª M y m, 3ªm Desc y asc y 4ªJ. En motivo de sopranos predominancia del sentido descendente, las notas repetidas, intervalos de 3ªm y M y 2ª m. En motivo de contraltos intervalos de 4ª, 5ª, 3ª y 2ª.

R: Compás de 4/4, cambios a 2/4 y 3/2. Indicación metronómica de negra = 100; cambios progresivos de velocidad: *cedendo*, *cede piú*, otras indicaciones metronómicas: negra = 80, negra = 72, negra = 84. No escribe indicación de proporción al cambiar de denominador. Figuras: predominancia de corchea con puntillo, semicorchea, corcheas, síncopas de semicorchea y negras. Uso de valores irregulares.

C: Primer motivo predominantemente rítmico. Tensión por el silencio de negra al final del primer compás. Melodía de tenores contrasta con los motivos anteriores. Los 3 motivos (SA y TB) tienen papel predominante, no destacándose uno sobre otros.

<p style="text-align: center;">1 al 12</p> <p>S: Tbr: SATB En algunos fragmentos <i>divisi</i> de Bajos y Altos.</p> <p>Din: Rango dinámico entre <i>p</i> y <i>mf</i>. Text: Imitativa al comienzo, luego homorrítmica y finalmente dos estratos: acordes como acompañamiento de dos voces en homorrítmica entre sí.</p> <p>A: Centro en Sol M. Luego pasa por diferentes centros de corta duración. Intervalos entre voces: predominancia de 3ª, 6ª, 8ª, entre bajos y barítonos 5ª j. y algunas secciones con mayor cantidad de 2ª m y M entre voces contiguas.</p> <p>M:</p> 	<p style="text-align: center;">40 al 44</p> <p>S: Tbr: SATB.</p> <p>Din: <i>pp</i>, <i>poco a poco cresc.</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Progresión armónica: Re M. con 7ª M – Mi M, Mi M con 7ª M – Fa # M, Fa# M con 7ª M – Sol # M. Luego acordes Mayores con 7ª M. con ritmo armónico de negras y de corcheas al final de compás 43. En 44 utiliza la misma relación de acordes que en la primera progresión. Finaliza la sección con acorde de Mi m. con 7ª m. Los intervalos entre voces contiguas en sentido ascendente son siempre de 5ªJ, 3ª M y 4ªJ.</p> <p>M:</p> 	<p style="text-align: center;">45 al 51 (Coda)</p> <p>S: Tbr: SATB <i>divisi</i> de bajos y sopranos. En último compás también <i>divisi</i> de Tenores.</p> <p>Din: <i>ff</i>, <i>fff</i>: Acentos <i>marcatissimo</i>. Text: Homorritmia sobre nota pedal de tenor, desde compás 48 homorritmia casi estricta, a excepción de bajos en compás 49 y las notas largas finales de soprano 1 y contralto.</p> <p>A: Acordes superpuestos utilizando la nota pedal como 5ª y tónica respectivamente. Ultimo compás acordes de Sol M. y luego con 4ª J. y 9ª M.</p> <p>M:</p> 
---	--	--

 <p>R: Compás de 4/4, cambios a 2/4 y 3/2. Indicación metronómica de negra = 100; cambios progresivos de velocidad: <i>cedendo</i>, <i>cede piú</i>, otras indicaciones metronómicas: negra = 80, negra = 72, negra = 84. No escribe indicación de proporción al cambiar de denominador. Figuras: predominancia de corchea con puntillo, semicorchea, corcheas, síncopas de semicorchea y negras. Uso de valores irregulares.</p> <p>C: Luego de la tensión armónica al final de la sección anterior hay recurrencia exacta a la primera parte de la obra, esto redundando en unidad.</p>	<p>R: Indicación metronómica: negra = 92 (<i>circa</i>) en compás 40, luego en 41 <i>animando un poco</i>, en 43 negra = 100, <i>tenuto</i>.</p> <p>C: El motivo rítmico ya fue anticipado en compás 12, lo que produce una recurrencia auditiva. Tensión por la alternancia de pares de voces, el aumento de velocidades y de intensidades.</p>	<p>R: Modificación progresiva del tempo: <i>allargando</i>. Calderones finales.</p> <p>C: Los cambios son continuos: luego de una máxima tensión en cuanto a alturas e intensidad entre compases 45 y 47, comienza a decrecer el tempo y las alturas conservando la intensidad, los acentos y el carácter pesante llevando esto hacia registros más graves. El final es en registros medios y graves de cada cuerda. El texto es sintético, ya que la última palabra es la evocación de <i>Ogum</i>.</p>
--	--	--

III. 3. 8 *Ponto de Oxalá*

III. 3. 8. 1. El texto

Texto original	Traducción literal
<p><u><i>Ponto de Oxalá</i></u></p> <p><i>Pemba de Tamanangá</i> <i>Pemba, Pembá,</i> <i>Pemba de Pai Oxalá,</i> <i>Pemba, Pemba,</i> <i>Pemba de todos os Orixás,</i> <i>Pemba, Pemba. Oh!</i></p> <p><i>Oh Pomba Branca,</i> <i>Pombinha de Oxalá,</i> <i>Jesus Cristo é nosso Pai, aruê,</i> <i>É filho da Virgem Maria, aruê,</i> <i>Lá do alto do calvário, aruê,</i> <i>É a estrela que nos guia, aruê</i></p> <p><i>Abre a porta, ó gente,</i> <i>Que aí vem Jesus,</i> <i>Ele vem cansado,</i> <i>Do peso da cruz,</i> <i>Vem de porta em porta,</i> <i>Vem de rua em rua,</i> <i>Para salvar as almas,</i> <i>Sem culpa nenhuma.</i></p> <p><i>Jesus nosso redentor,</i> <i>Desceu para nos salvar,</i> <i>Chegaram os caboclos de Aruanda.</i> <i>Que vieram descarregar,</i> <i>Mais uma pemba, mais uma guia</i></p> <p><i>Meu pai diga o que é!</i> <i>São todos caboclos de Aruanda</i> <i>Que vieram salvar</i> <i>Filhos de fé!</i></p>	<p><u><i>Ponto de Oxalá</i></u></p> <p><i>Pemba de Tamanangá</i> <i>Pemba, Pembá,</i> <i>Pemba del Pai Oxalá,</i> <i>Pemba, Pemba,</i> <i>Pemba de todos los Orixás,</i> <i>Pemba, Pemba. Oh!</i></p> <p>Oh paloma blanca Palomita de <i>Oxalá</i> Jesús Cristo es nuestro Padre, <i>aruê</i> Es hijo de la Virgen María, <i>aruê</i>, Allá desde arriba, desde el calvario, <i>aruê</i>, Es la estrella que nos guía, <i>aruê</i>.</p> <p>Abran la puerta, todos ustedes, Que ahí viene Jesús, El viene cansado Del peso de la cruz, Viene de puerta en puerta, Viene de calle en calle, Para salvar las almas Sin culpa alguna.</p> <p>Jesús nuestro redentor, Descendió para salvarnos, Llegaron los <i>caboclos</i> de <i>Aruanda</i>. Que vinieron a <i>descargar</i>⁹⁸ Una <i>pemba</i> más, una guía más.</p> <p>¡Padre, dime qué es! Son todos <i>caboclos</i> de <i>Aruanda</i> Que vinieron a salvar ¡Hijos de Fe!⁹⁹</p>

⁹⁸ Término referido a *descarrego*, que se explica en el glosario de palabras propias de las religiones afro- brasileñas.

⁹⁹ *Filhos de Fé* es la expresión utilizada para los seguidores de la religión umbanda.

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas:

*Pemba*¹⁰⁰: especie de tiza de diferentes colores que, mezclada con cola, es usada para trazar *pontos riscados* (dibujos mágico-religiosos y de carácter invocatorio a los orixás) en los rituales de la umbanda.

Tamanangá: el significado de este término no fue encontrado.

Oxalá: Alta divinidad entre los *orixás jeje-nagôs*, apenas por debajo de *Olorum*

Orixás: Entre los yorubas y en los ritos religiosos afro-brasileños, como el candomblé, el umbanda, etc., personificación o deificación de las fuerzas de la naturaleza o ancestral divinizado que, en vida, obtuvo control sobre esas fuerzas.

Guía: En las religiones afro-brasileñas, collar consagrado, de 1 a 16 hilos, hecho de cuentas de vidrio o de loza, o de mostacillas, y cuyos colores son emblemáticos del *orixá* o entidad que cada uno venera.

Caboclo: Mestizo de blanco con indio. Cualquier entidad a la que se rinde culto en el candomblé que personifique un mito indígena, o el propio indio brasileño.

Descarrego: En umbanda, ritual de alejamiento de una molestia o neutralización de su influencia en alguna persona a través de pases o prácticas de limpiezas y baños de hierbas y raíces.

Aruê: Espíritu desencarnado.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Oh: Es la única exclamación, y se utiliza al principio o al final de algunos versos.

Aspecto fónico:

Se destaca el uso de la consonante oclusiva bilabial sorda “p” como primera letra en “*pemba*”, “*pembá*”, “*pomba*” y “*pombinha*”. Como sonidos vocálicos, prevalecen la “a” abierta, la “ê”, de pronunciación anterior, media y cerrada, y en los últimos versos la “e” de pronunciación anterior, media y abierta.

¹⁰⁰ La misma palabra con acento en la última letra, “*pembá*”, no existe, el compositor usa como recurso musical este cambio en la acentuación.

Estructura del texto:

El texto está conformado por cinco estrofas, muy diferentes en su versificación, extensión y contenido.

La primera estrofa tiene seis versos, alternando octosílabos con pentasílabos, salvo el último en el que se agrega una sílaba mediante la exclamación *Oh!* Tiene rima consonante.

La segunda estrofa tiene también 6 versos, aunque los versos primero y segundo se repiten cuatro veces como conjunto, mientras se dicen los demás. El tercer verso se repite una vez al igual que el sexto. El primer verso rima con el segundo, y todos los demás entre sí por finalizar con la misma palabra.

La tercera estrofa está conformada por ocho versos. Se presenta como una gran unidad de sentido, sin embargo a nivel de rima está fragmentada en dos: los primeros cuatro versos, que alternan entre seis y cinco sílabas, y en los que el segundo rima con el cuarto. En la segunda cuarteta hay seis sílabas en cada verso, y todas riman con el primer verso.

En la cuarta estrofa hay cinco versos, el segundo rima con el cuarto y el tercero con el quinto. El primero, el tercero y el cuarto versos con octosílabos, los demás tienen diez y once sílabas.

En la última estrofa todos los versos tienen diferente cantidad de sílabas. El segundo rima con el cuarto.

Contenido del texto:

En la primera estrofa se alude al *ponto riscado* de *Oxalá*, es decir a su símbolo visual, esta especie de firma que tienen los *orixás*. En la segunda estrofa hay un sincretismo en el pasaje de *Oxalá* a *Jesús* de un verso a otro, en total correspondencia con el catolicismo, y mencionando a la Virgen María, y al calvario que Cristo padeció, continuando con esta figura de Jesús salvador durante toda la estrofa siguiente. En la cuarta estrofa se da el pasaje inverso de la religión católica al umbanda, ya mencionando a los *caboclos* como hijos de Jesús.

Todo se sintentiza en la última estrofa, en la que se menciona al padre (Jesús, Dios), y a *caboclos* del cielo, que vienen a salvar a los hijos de fé, es decir a los que están iniciados.

III. 3. 8. 1. La música

Ámbito de las voces:

Ponto de Oxalá

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The title is *Ponto de Oxalá*. Each voice part is represented by a single staff with a treble clef for S, A, and T, and a bass clef for B. The notes are as follows:

- Soprano (S):** Treble clef. Notes: G4 (quarter), A4 (half).
- Alto (A):** Treble clef. Notes: G4 (quarter), A4 (half).
- Tenor (T):** Treble clef. Notes: G3 (quarter), A3 (half).
- Bass (B):** Bass clef. Notes: G2 (quarter), A2 (half).

The notes are positioned on the staff lines to indicate their pitch relative to the clef. The Soprano and Alto parts are on the same pitch level, while the Tenor and Bass parts are on a lower pitch level. The notes are G and A, indicating a simple harmonic structure.

Análisis musical de *Ponto de Oxalá*

1 – 8

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB *divisi* de STB. Luego sin *divisi* de Sopr. En compás 6 sin *divisi* de T y en compás 8 sin *divisi* de B.

Indicaciones de articulación: *mf, cresc.f.* Acentos. Desde compás 5 sin indicaciones de matices.

Indicaciones vocales: *glissando* descendente, voces habladas.

Din: *mf, cresc.f.* Acentos.

Text: Compás 1 homorritmia y 2 contrapunto imitativo no estricto. Homorritmia y al final de 4 imitación no estricta de Bar y B. Homorritmia.

A: Armadura de clave con dos bemoles. Comienzo con centro en Re. Predominancia de 4ª y 5ª paralelas. Intervalos de 2ª M. entre tenor 1 y 2. Acordes superpuestos y diferentes sobre cada figura. En compás 4 sugiere Si b m. Acorde de Lab m. en compás 5 y al final de 6 Do m. con 9ª M. tónica. Intervalos entre Bar y B de 4ª y 5ª paralelas.

M: Ámbitos de los motivos: melodía de bajo solista 11ª J. Los demás motivos melódicos en sentido descendente y ámbitos de 4ª J y 8ª J

Intervalos utilizados: En el primer motivo hay notas repetidas, distancia de 2ªM con bordadura, a dos voces con distancia de 2ª entre ambas. En el segundo motivo también hay nota repetida, luego 3ªM descendente, 4ªJ asc, 3ªM Desc y 2ªM asc.

R: Indicación metronómica: Negra = *circa* 66 Compás 1 en 2/4 y compás 2 en 3/4. Indicación de movimiento: *Tempo sostenuto*, negra = 52. Calderones de corta duración. Síncopas de semicorchea. Compás 3 de 2/4 y compás 4 en 3/4. Indicación de movimiento: *Tempo sostenuto*, negra = 52. Calderones de corta duración. Se alternan compases de 2 y 3 tiempos. Reestructuración de las figuras en corcheas con puntillo, semicorcheas, corcheas regulares. Variaciones de tiempo: *poco rit*

C: Comienzo predominantemente rítmico, con intervalos de 2ª M. en tenores. Inestabilidad métrica por cambio de compás. Desde compás 5 menor densidad de voces y uso del registro grave de sopranos. Tensión armónica.

1 – 4

S: Tbr: SATB y *divisi* de STB. Luego sin *divisi* de Sopr.

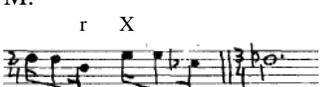
Din: *mf, cresc.f.* Acentos.

5 – 8

S: Tbr: En compás 6 sin *divisi* de Tenores y en compás 8 sin *divisi* de B.

Din: Sin indicaciones de matices. Acentos.

<p>Text: Compás 1 homorritmia y 2 contrapunto imitativo no estricto. Homorritmia y al final de 4 imitación no estricta de Bar y B.</p> <p>A: Armadura de clave con dos bemoles. Comienzo con centro en Re. Predominancia de 4ª y 5ª paralelas. Intervalos de 2ª M. entre tenor 1 y 2. Acordes superpuestos y diferentes sobre cada figura. En compás 4 sugiere Si b m.</p> <p>M: El primer motivo es de perfil suspensivo y el segundo es ambiguo.</p> <p>R: Indicación metronómica: Negra = <i>circa</i> 66 Compás 1 en 2/4 y compás 2 en 3/4. Indicación de movimiento: <i>Tempo sostenuto</i>, negra = 52. Calderones de corta duración. Síncopas de semicorchea. Compás 3 de 2/4 y compás 4 en 3/4. Indicación de movimiento: <i>Tempo sostenuto</i>, negra = 52. Calderones de corta duración.</p> <p>C: Comienzo predominantemente rítmico, con intervalos de 2ª M. en tenores. Inestabilidad métrica por cambio de compás.</p>		<p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Acorde de Lab m. en compás 5 y al final de 6 Do m. con 9ª M. tónica. Intervalos entre Bar y B de 4ª y 5ª paralelas.</p> <p>M: Ambos motivos son de perfil melódico ambiguo.</p> <p>R: Nuevamente se alternan compases de 2 y 3 tiempos. Re-estructuración de las figuras en corcheas con puntillo, semicorcheas, corcheas regulares. Variaciones de tiempo: <i>poco rit.</i></p> <p>C: Menor densidad de voces y uso del registro grave de sopranos. Tensión armónica.</p>	
<p>1-2 S: Tbr: SATB y <i>divisi</i> de STB. Din: <i>mf, cresc.f.</i> Acentos. Text: Compás 1 homorritmia y 2 contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Armadura de clave con dos bemoles. Comienzo con centro en Re. Predominancia de 4ª y 5ª paralelas. Intervalos de 2ª M. entre tenor 1 y 2.</p>	<p>3-4 S: Tbr: Idem compases 1 y 2 sin <i>divisi</i> de Sopranos. Din: Acentos. Text: Homorritmia y al final de 4 imitación no estricta de Bar y B.</p> <p>A: Acordes superpuestos y diferentes sobre cada figura. En compás 4 sugiere Si b m.</p>	<p>5-6 S: Tbr: en compás 6 sin <i>divisi</i> de T. Din: Sin indicaciones. Text: Homorritmia.</p> <p>A: Acorde de Lab m. en compás 5 y al final de 6 Do m. con 9ª M. tónica. Intervalos entre Bar y B de 4ª y 5ª paralelas.</p>	<p>7-8 S: Tbr: En compás 8 sin <i>divisi</i> de B. Din: Acentos. Text: Homorritmia casi estricta.</p> <p>A: En compás 8 acorde de Lab M y luego 5ª superpuestas. Intervalos entre Bar y B de 4ª y 5ª paralelas.</p>

<p>M: X r</p>  <p>PENBA DE TAMANAN GA</p> <p>R: Indicación metronómica: Negra = circa 66 Compás 1 en 2/4 y compás 2 en 3/4. Indicación de movimiento: <i>Tempo sostenuto</i>, negra = 52. Calderones de corta duración. Síncopas de semicorchea.</p> <p>C: Comienzo predominantemente rítmico, con intervalos de 2ª M. en tenores. Inestabilidad métrica por cambio de compás.</p>	<p>M: r X</p>  <p>PENBA DE PAI O-XA - LA'</p> <p>R: Compás 3 de 2/4 y compás 4 en 3/4. Indicación de movimiento: <i>Tempo sostenuto</i>, negra = 52. Calderones de corta duración.</p> <p>C: Regularidad rítmica a través de un motivo que aparece 3 veces.</p>	<p>M: r X</p>  <p>PENBA - DE TO-DOS O-RI-XAS</p> <p>R: Nuevamente se alternan compases de 2 y 3 tiempos. Reestructuración de las figuras en corcheas con puntillo, semicorcheas, corcheas regulares.</p> <p>C: Menor densidad de voces y uso del registro grave de sopranos.</p>	<p>M: X r</p>  <p>PENBA PEMBA, YENBA, PEMBA, OH</p> <p>R: <i>poco rit.</i> Acento.</p> <p>C: Menor densidad de voces y <i>rall.</i> Final de sección armónicamente tensionante.</p>
---	--	---	--

9 – 18

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: sólo cuerda de Bajos. Se suman por vez Tenores, y luego Contraltos. SATB

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: Ninguna

Din: Rango dinámico entre *mf*.y *f*. Acentos.

Text: Contrapunto a 2, 3 y 4 voces. Homorritmia

A: Melodía de Bajos y contraltos en Fa m. antigua, melodía de tenor con centro en Do como V de Fa m. Uso de acordes M. y m. sobre el IV Si b. Final sobre V de Fa m. Acorde de Do M. M. entre tenor 1 y 2.

M: Ámbitos de los motivos: Melodía de amplio rango, una 11ª J, con cambios de octava. Melodías de tenores y sopranos con ámbito de 4ª J, y de contraltos con ámbito de 3ª m. Motivo de compás 18 ámbito de 7ªm.

Intervalos utilizados: 3ªm, 2ª M y m. Notas repetidas. En bajos 7ª y 9ª m.

R: Compases de 4/4, 2/4 y 4/4, luego 3/4. Los *marcatos* generan parametría. Uso de *fermata* de pequeña duración en melodía de bajo y calderón al finalizar la sección.

C: La sección presenta cuatro momentos: 4 voces masculinas en notas repetidas y armonía cerrada, luego SATB y Solo de Bajo de gran ámbito, y para finalizar las 4 voces sin entonación fija. Finalmente sucesión de melodías desde la soprano al bajo a lo que se sucede un motivo rítmico hablado.

9 – 16

S: Tbr: sólo cuerda de B. Se suman por vez T, y luego Contr.

Din. Rango dinámico entre *mf*.y *f*. Acentos.

Text: Contrapunto a 2, 3 y 4 voces.

A: Melodía de Bajos y contraltos en Fa m. antigua, melodía de tenor con centro en Do como V de Fa m.

M: Perfiles melódicos ambiguos.

17 – 18

S: Tbr: SATB.

Din. Rango dinámico entre *mf* y *f*.

Text: Homorritmia.

A: Uso de acordes M. y m. sobre el IV Si b. Final sobre V de Fa m. Acorde de Do M. M. entre tenor 1 y 2.

M: Perfiles melódicos resolutivos.

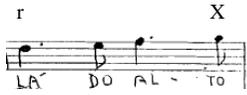
R: *Poco più mosso*, negra = 80. Compás de 4/4. Síncopas de semicorcheas, contratiempos, corcheas regulares. En motivos de tenores y sopranos las figuras más importantes del motivo son negra con puntillo y corchea.

C: Contraste con sección anterior por cambio de compás y de motivo rítmico sincopado, que provoca mayor reposo. Continuidad del discurso de tenores en la melodía de contraltos y luego de sopranos sobre *ostinato* de bajos.

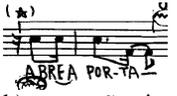
R: Motivos rítmicos alternando síncopas de semicorcheas con corcheas regulares. Compás 3 de 2/4 y compás 4 en 3/4.

Indicación de movimiento: *Tempo sostenuto*, negra = 52. Calderones de corta duración.

C: Contraste con el fragmento anterior por homorritmia y uso del mismo texto en todas las voces. Luego reafirmación del texto con cambio de alturas y aumento de intensidad.

<p>9 -10</p> <p>S: Tbr: sólo cuerda de B. Din: <i>mf</i>.</p> <p>Text: Contrapunto a 2 voces.</p> <p>A: Melodía en Fa m. antigua</p> <p>M: Melodía de amplio rango con cambios de octava.</p>  <p>R: <i>Poco più mosso</i>, negra = 80. Compás de 4/4, síncopas de semicorcheas, contratiempos, corcheas regulares.</p> <p>C: Contraste con sección anterior por cambio de compás y de motivo rítmico sincopado, que provoca mayor reposo.</p>	<p>11 – 12</p> <p>S: Tbr: B y T. Din: <i>mf</i> para T y <i>mp</i> para B. Text: Contrapunto a 3 voces.</p> <p>A: Melodía de tenor con centro en Do como V de Fa m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Ritmo más importante del motivo: negra con puntillo y corchea.</p> <p>C: Aparición del primer motivo con duraciones más largas.</p>	<p>13-14</p> <p>S: Tbr: ATB. Din: <i>mf, cresc.f.</i> Acentos. Text: Contrapunto a 4 voces.</p> <p>A: Melodía en Fa m.</p> <p>M: melodía de contraltos por 2ª M. y m.</p>  <p>R: Variación sobre el ritmo del motivo de tenores.</p> <p>C: Continuidad del discurso de tenores en la melodía de contraltos sobre base con elementos que se reiteran.</p>	<p>15-16</p> <p>S: Tbr: SATB Din: <i>mf, f.</i></p> <p>Text: Compás 1 homorritmia y 2 contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Melodía en Sol frigio como II de Fa m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Continuidad del motivo de negra con puntillo y corchea.</p> <p>C: Continuidad del discurso de contraltos en la melodía de sopranos sobre base con elementos que se reiteran.</p>	<p>17</p> <p>S: Tbr: SATB Din: <i>mf.</i></p> <p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Uso de acordes M. y m. sobre el IV Si b.</p> <p>M:</p>  <p>R: motivos rítmicos alternando síncopas de semicorcheas con corcheas regulares.</p> <p>C: Contraste por homorritmia y uso del mismo texto en todas las voces.</p>	<p>18</p> <p>S: Tbr: SATB Din: <i>f.</i></p> <p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Final sobre V de Fa m. Acorde de Do M. M. entre tenor 1 y 2.</p> <p>M:</p>  <p>R: Compás 3 de 2/4 y compás 4 en 3/4 Indicación de movimiento: <i>Tempo sostenuto</i>, negra = 52. Calderones de corta duración. C: Reafirmación del texto con cambio de alturas y aumento de intensidad.</p>
---	---	--	--	---	--

19 – 24	24 – 32
<p>S: Tbr: T y B. divisi de B y SATB Din: <i>mf</i>, <i>marcati</i> dinámicos. Text: Homorritmia.</p> <p>A: Fa m. Intervalos melódicos de 4º y 5ª J predominantemente. Final del compás 22 en acorde de V con 9ª. Tercer pulso de compás 24 Fa m. Distancias entre voces: 4ª, 5ª, 2ª y 7ª.</p> <p>M: Melodías con intervalos melódicos de 2ª y 3º. Perfiles melódicos ambiguos. Intervalos utilizados: notas repetidas, 2ª M, 3ª m y 4ª j.</p> <p>R: <i>A tempo</i>. Motivo rítmico con síncopas de semicorchea y corcheas. Luego reiteración del ritmo de compases 19 y 20.</p> <p>C: Sección rítmica que contrasta con la anterior por los intervalos melódicos y los acentos. Desde compás 21 Aumento de densidad y reafirmación del discurso con el coro completo y la soprano en registro medio.</p>	<p>S: Tbr: SATB Din: <i>mf</i>, <i>mp</i> y <i>pp</i>. Text: Melodía con acompañamiento y homorritmia.</p> <p>A: Fragmento tonal, con uso de acordes sobre I, IV, V y VI de Fa m. La distancia entre B y T es casi siempre de 5º J., entre B y A de 8ª y 4ª. Acorde de compás 32 de V con 4ª sus.</p> <p>M: Ámbitos de los motivos: 5ª J y 3ª M. Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida 5ª J Desc. 3ªm.. Perfiles melódicos resolutivos.</p> <p>R: <i>Rall</i> en compás 30. Indicación metronómica de negra = 60. Compás 32 en 2/4.</p> <p>C: Melodía que pasa por todas las cuerdas en este orden: A, S, T, B, S, A, T. Gran descenso en los registros de voces femeninas, final en acordes cerrados y <i>pp</i>.</p>

<p>19-20 S: Tbr: T y B. divisi de B. Din: <i>mf. Marcato</i>. Text: Homorritmia.</p> <p>A: Fa m. Intervalos melódicos de 4º y 5ª J predominantemente.</p> <p>M: Melodías con intervalos melódicos de 2ª y 3º.</p>  <p>R: <i>A tempo</i>. Motivo rítmico con síncopas de semicorchea y corcheas.</p> <p>C: Sección rítmica que contrasta con la anterior por los intervalos melódicos y los acentos.</p>	<p>21-24 S: Tbr: SATB Din: <i>mf. Marcato</i>. Text: Homorritmia.</p> <p>A: Final del compás 22 en acorde de V con 9ª. Tercer pulso de compás 24 Fa m. Distancias entre voces: 4ª, 5ª, 2ª y 7ª.</p> <p>M:</p>  <p>R: Reiteración del ritmo de compases 19 y 20</p> <p>C: Aumento de densidad y reafirmación del discurso con el coro completo y la soprano en registro medio.</p>	<p>24-30 S: Tbr: SATB Din: <i>mf y mp</i>. Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Fragmento tonal, con uso de acordes sobre I, IV, V y VI de Fa m. La distancia entre B y T es casi siempre de 5º J., entre B y A de 8ª y 4ª</p> <p>M: a) melodía</p>  <p>b) acompañamiento</p>  <p>R: <i>Rall</i> en compás 30.</p> <p>C: Melodía que pasa por todas las cuerdas en este orden: A, S, T, B, S, A, T.</p>	<p>30-32 S: Tbr: SATB Din: <i>pp</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Acorde final de V con 4ª sus.</p> <p>M:</p>  <p>R: Negra = 60. Compás 32 en 2/4.</p> <p>C: Gran descenso en los registros de voces femeninas, final en acordes cerrados y <i>pp</i>.</p>
--	---	--	---

32 – 48

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB. *Divisi* de Contr. SATB. Entre compases 44 y 46 sin Sopr.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: *mf* para melodías y *mp* para acompañamientos. Acentos.

Text: Melodía con acompañamiento. Monodía y homorritmia sucesivas por desplazamiento del acompañamiento.

A: Acordes de Fa m. en compás 34, de Sol m. en compás 36. Intervalos de 2ª M. entre S y A. Final del compás 22 en acorde de V con 9ª. Tercer pulso de compás 24 Fa m. Distancias entre voces: 4ª, 5ª, 2ª y 7ª. Desde compás 40 sugiere centro en Sol m. 4ª paralelas entre S y T. Melodía en V y luego escala frigia en sol. Acorde final de sol m. con tónica triplicada y sin 3ª.

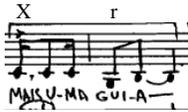
M: Ámbitos de los motivos: nota repetida, 5ªJ ó de 3ªM.

Intervalos utilizados: En algunos motivos el perfil es descendente, 2ªM y 3ªm. En los motivos de acompañamiento hay preponderancia de nota repetida y bordadura de 2ªM.

R: Compases de 4/4, 2/4 y 4/4, luego 3/4 Los *marcados* generan parametría. Uso de *fermata* de pequeña duración en melodía de bajo y calderón al finalizar la sección.

C: La sección presenta cuatro momentos: 4 voces masculinas en notas repetidas y armonía cerrada, luego SATB y Solo de Bajo de gran ámbito, y para finalizar las 4 voces sin entonación fija. Finalmente sucesión de melodías desde la soprano al bajo a lo que se sucede un motivo rítmico hablado.

32 – 40	40 – 48
<p>S: Tbr: SATB. <i>Divisi</i> de Contr. Din: <i>mf</i> para melodías y <i>mp</i> para acompañamientos. Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Acordes de Fa m. en compás 34, de Sol m. en compás 36. Intervalos de 2ª M. entre S y A. Final del compás 22 en acorde de V con 9ª. Tercer pulso de compás 24 Fa m. Distancias entre voces: 4ª, 5ª, 2ª y 7ª</p> <p>M: Los perfiles melódicos son resolutivos, a excepción del motivo de compás 36, de carácter suspensivo.</p> <p>R: Compás de ¾. El motivo melódico es anacrúsico. Los motivos del acompañamiento están, uno fraccionado por un silencio, el otro comienza en contratiempo.</p> <p>C: Contraste por el cambio de compás y los perfiles melódicos diferentes con respecto a la sección de compases 24 a 30. El discurso melódico general es descendente, va pasando de voces agudas a voces graves. El acompañamiento con contratiempos aporta mayor inestabilidad a la sección.</p>	<p>La articulación entre secciones es por yuxtaposición con anacrusas, de modo que en un mismo compás finaliza un elemento motivico y comienza otro.</p> <p>S: Tbr: SATB. Entre compases 44 y 46 sin Sopr. Din: <i>mf</i> para melodías y <i>mp</i> para acompañamientos, <i>f</i>. Acentos. Text: Melodía con acompañamiento. Monodía y homorritmia sucesivas por desplazamiento del acompañamiento.</p> <p>A: Sugiere centro en Sol m. 4ª paralelas entre S y T. Melodía en V y luego modo frigio en sol. Acorde final de sol m. con tónica triplicada y sin 3ª.</p> <p>M: Los perfiles melódicos son ambiguos, a excepción de la melodía de compás 44 que es resolutiva.</p> <p>R: Cambio de compás a 2/4. Ritmo irregular en Sopranos: tresillos. Compás 43 en ¾ y 44 en 2/4.</p> <p>C: Aceleración del discurso por cambio de compás. Reiteración del motivo de Bajos en la cuerda de Contraltos. Se refuerza el elemento melódico principal dejándolo a cargo de 2 voces que comienzan y finalizan en 8º. Melodía y acompañamiento se unen en ritmo final.</p>

<p>32 - 36 S: Tbr: SATB</p> <p>Din: <i>mf</i> para melodías y <i>mp</i> para acompañamientos.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento</p> <p>A: Acordes de Fa m. en compás 34, de Sol m. en compás 36. Intervalos de 2ª M. entre S y A.</p> <p>M: a) Melodías: perfiles descendentes.</p>  <p>JE - SVS - NOSSO SALVA - DOR</p> <p>b) Acompañamiento</p>  <p>A - RU - E</p> <p>R: Compás de 3/4 El motivo melódico es anacrúsico. El motivo del acompañamiento está</p>	<p>36 - 40 S: Tbr: SATB. En compás 37 <i>divisi</i> de Altos.</p> <p>Din: <i>mf</i> para melodías y <i>mp</i> para acompañamientos.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento</p> <p>A: Final del compás 22 en acorde de V con 9ª. Tercer pulso de compás 24 Fa m. Distancias entre voces: 4ª, 5ª, 2ª y 7ª.</p> <p>M: a) Melodías</p>  <p>CHE - FA - RAMOS CABOCLOS</p> <p>b) Acompañamiento</p>  <p>UM - BANDA</p> <p>R: El motivo del acompañamiento comienza en contratiempo, con silencio de semicorchea y luego síncopa y</p>	<p>40-42 S: Tbr: SATB</p> <p>Din: <i>mf</i> para melodías y <i>mp</i> para acompañamientos. Acentos.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento</p> <p>A: Sugiere centro en Sol m. 4ª paralelas entre S y T.</p> <p>M:</p>  <p>MAIS U - MA GUI - A</p> <p>R: Cambio a compás de 2/4.</p>	<p>42-44 S: Tbr: SATB</p> <p>Din: <i>mf. Marcato.</i></p> <p>Text: Melodía con acompañamiento por pares de voces: S y T, A y B.</p> <p>A: Melodía queda en V.</p> <p>M:</p>  <p>MEU PAI - DI - GAO QUE E'</p> <p>R: Compás 43 en 3/4 y 44 en 2/4.</p>	<p>44-46 S: Tbr: No hay sopranos.</p> <p>Din: <i>mf.</i></p> <p>Text: Melodía con acompañamiento</p> <p>A: Sol m. Fragmentos en modo frigio.</p> <p>M:</p>  <p>SÃO TO - DOS CABOCINHOS</p> <p>R: Reiteración del ritmo de compases 19 y 20.</p>	<p>46-48 S: Tbr: SATB</p> <p>Din: <i>mf, cresc, dim, f.</i></p> <p>Text: Monodía y homorritmia sucesivas por desplazamiento del acompañamiento.</p> <p>A: Acorde final de sol m. con tónica triplicada y sin 3ª.</p> <p>M:</p>  <p>QUE VI - E - RAM SAL - VAR</p> <p>R: Ritmo irregular en S. tresillos. Compases de 2/4 y 3/4 Al final hay silencio de negra.</p>
--	--	---	--	---	--

fraccionado por un silencio.	semicorchea seguidas de negra.				
C: Contraste por el cambio de compás y los perfiles melódicos diferentes con respecto a la sección de compases 24 a 30. El acompañamiento con contratiempos aporta mayor inestabilidad a la sección.	C: El discurso melódico general es descendente: Sopranos, Contraltos y luego Tenores. El acompañamiento con contratiempos aporta mayor inestabilidad a la sección.	C: Aceleración del discurso por cambio de compás. Reiteración del motivo de Bajos en la cuerda de Contraltos.	C: Se refuerza el elemento melódico principal dejándolo a cargo de 2 voces que comienzan y finalizan en 8°.	C: Melodía y acompañamiento se unen en ritmo final.	C: La triplicación de la tónica en octavas diferentes luego de interválica más cerrada aporta tensión al final.

33 – 56

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB *Divisi* de Contraltos. Final hablado y gritado.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: *glissando* descendente, voces habladas.

Din: *mf* para melodías y *mp* para acompañamientos. En compases finales *f*, *cresc.* y *ff*.

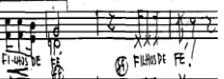
Text: Melodía con acompañamiento y Melodía con acompañamiento en contrapunto imitativo estricto.

A: Acordes de Fa m. en compás 34, de Sol m. en compás 36. Intervalos de 2ª M. entre S y A. Final del compás 22 en acorde de V con 9ª. Tercer pulso de compás 24 Fa m. Distancias entre voces: 4ª, 5ª, 2ª y 7ª. Acorde final de Sol m. sin 3ª y con tónica triplicada y 5ª duplicada.

M: Ámbitos de los motivos: melodía de bajo solista 11ª J. Los demás motivos melódicos en sentido descendente y ámbitos de 4ª J y 8ª J.

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida en voces masculinas. En melodía de solista 4ª J asc y Desc, 2ª M. En demás melodías los mismos intervalos más 3ª m y 3ª M.

<p>R: Compases de 4/4, 2/4 y 4/4, luego 3/4 Los <i>marcato</i> generan parametría. Uso de <i>fermata</i> de pequeña duración en melodía de bajo y calderón al finalizar la sección.</p> <p>C: La sección presenta cuatro momentos: 4 voces masculinas en notas repetidas y armonía cerrada, luego SATB y Solo de Bajo de gran ámbito, y para finalizar las 4 voces sin entonación fija. Finalmente sucesión de melodías desde la soprano al bajo a lo que se sucede un motivo rítmico hablado.</p>	
33 – 40	40 – 56
<p>S: Tbr: SATB Din. Ídem sección correspondiente. Text: Ídem sección correspondiente.</p> <p>A: Ídem sección correspondiente</p> <p>M: Ídem sección correspondiente.</p> <p>R: Ídem sección correspondiente.</p> <p>C: El retorno a esta sección de manera idéntica otorga unidad y realza la métrica alternada en compases de 3 y 2 tiempos, y define al centro tonal-modal Sol m. como el más extenso de la obra.</p>	<p>S: Tbr: SATB. <i>Divisi</i> de Contraltos. Final hablado y gritado. Din: <i>mf</i> para melodías y <i>mp</i> para acompañamientos. En compases finales <i>f</i>, <i>cresc.</i> y <i>ff</i>.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento en contrapunto imitativo estricto.</p> <p>A: Acordes Mayores con 7ª M. Acorde final de Sol m. sin 3ª y con tónica triplicada y 5ª duplicada.</p> <p>M: Entre compases 49 y 52 la melodía de cada voz abarca un intervalo de 10ª o mayor. Entre compases 52 y 56 el ámbito de las melodías es de 4ªJ con uso de 2ªM y 3ªm.</p> <p>R: Supremacía de ritmos sincopados y contra tiempos. Lego del motivo con síncopa siguen sucesivamente negra, blanca y silencio antes del ritmo hablado y con última figura gritada.</p> <p>C: El retorno a esta sección de manera idéntica otorga unidad y realza la métrica alternada en compases de 3 y 2 tiempos, y define al centro tonal-modal Sol m. como el más extenso de la obra. Desde compás 52 carácter conclusivo por la triple presentación del ritmo y textos finales, la última de las veces sin altura determinada de los sonidos.</p>

<p>S: Tbr: SATB Din: Ídem sección correspondiente.</p> <p>Text: Ídem sección correspondiente.</p> <p>A: Ídem sección correspondiente.</p> <p>M: Ídem sección correspondiente.</p> <p>R: Ídem sección correspondiente.</p> <p>C: El retorno a esta sección de manera idéntica otorga unidad y realza la métrica alternada en compases de 3 y 2 tiempos, y define al centro tonal-modal Sol m. como el más extenso de la obra.</p>	<p>40-42</p> <p>S: Tbr: SATB Din: Ídem sección correspondiente.</p> <p>Text: Ídem sección correspondiente.</p> <p>A: Ídem sección correspondiente.</p> <p>M: Ídem sección correspondiente.</p> <p>R: Ídem sección correspondiente.</p> <p>C: El retorno a esta sección de manera idéntica otorga unidad y realza la métrica alternada en compases de 3 y 2 tiempos, y</p>	<p>43-44</p> <p>S: Tbr: SATB Din: Ídem sección correspondiente.</p> <p>Text: Ídem sección correspondiente.</p> <p>A: Ídem sección correspondiente.</p> <p>M: Ídem sección correspondiente.</p> <p>R: Ídem sección correspondiente.</p> <p>C: El retorno a esta sección de manera idéntica otorga unidad y realza la métrica alternada en compases de 3 y 2 tiempos, y</p>	<p>44 y 49</p> <p>S: Tbr: SATB Din: Ídem sección correspondiente.</p> <p>Text: Ídem sección correspondiente.</p> <p>A: Ídem sección correspondiente.</p> <p>M: Ídem sección correspondiente.</p> <p>R: Ídem sección correspondiente.</p> <p>C: El retorno a esta sección de manera idéntica otorga unidad y realza la métrica alternada en compases de 3 y 2 tiempos, y</p>	<p>49-52</p> <p>S: Tbr: SATB Din: <i>mf</i> para melodías y <i>mp</i> para acompañamientos.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento en contrapunto imitativo estricto.</p> <p>A: Acordes M con 7^a M.</p> <p>M: La melodía de cada voz abarca un intervalo de 10^a o mayor.</p>  <p>R: Supremacía de ritmos sincopados y contratiempos.</p> <p>C: Las imitaciones estrictas y sucesivas dan tensión a la sección.</p>	<p>52-56</p> <p>S: Tbr: <i>Divisi</i> de A. Final hablado y gritado. Din: <i>f, cresc. y ff.</i></p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Acorde final de Sol m. sin 3^a y con tónica triplicada y 5^a duplicada.</p> <p>M:</p>  <p>R: Luego del motivo con síncope siguen sucesivamente negra, blanca y silencio antes del ritmo hablado y con última figura gritada.</p> <p>C: Carácter conclusivo por la triple presentación del ritmo y textos finales, la última de las veces sin altura determinada de los sonidos.</p>
--	---	---	---	--	--

	define al centro tonal-modal Sol m. como el más extenso de la obra.	define al centro tonal-modal Sol m. como el más extenso de la obra.	define al centro tonal-modal Sol m. como el más extenso de la obra.		
--	---	---	---	--	--

III. 3. 9 *Ponto de Oxun – Iemanjá*

III. 3. 9. 1. El texto

Texto original	Traducción literal
<p><i><u>Ponto de Oxun – Iemanjá</u></i></p> <p><i>Oxun Mariou</i> <i>Ariarou, ariará.</i></p> <p><i>Oh Rosa de ouro</i> <i>Maxumbembe’ maxumbamba’</i> <i>Olha maxumbamba’</i> <i>Maxumbamba’ oriá, Ah!</i></p> <p><i>Salve conchinha de prata</i> <i>Salve o povo do mar</i> <i>Salve a mãe sereia</i> <i>Que todo o mal vai levar</i></p> <p><i>Salve conchinha de prata</i> <i>Salve estrêla do mar</i> <i>Salve a mãe sereia</i> <i>Iemanjá!</i></p> <p><i>Oxun Mariou</i> <i>Ariarou, ariará.</i></p> <p><i>Salve conchinha de prata</i> <i>Salve o povo do mar</i> <i>Salve a mãe sereia</i> <i>Iemanjá!</i></p> <p><i>Salve conchinha de prata</i> <i>Salve estrêla do mar</i> <i>Salve a mãe sereia</i> <i>Salv’ Iemanjá!</i></p> <p><i>È vem beirando o mar</i> <i>É vem mãe sereia</i> <i>Chegou Iemanjá!</i></p> <p><i>Oxun Mariou</i> <i>Ô Oxun ô</i></p>	<p><i><u>Ponto de Oxun – Iemanjá</u></i></p> <p><i>Oxun Mariou</i> <i>Ariarou, ariará¹⁰¹.</i></p> <p><i>Oh Rosa de oro</i> <i>Maxumbembe’ maxumbamba’</i> <i>Olha maxumbamba’</i> <i>Maxumbamba’ oriá, Ah!</i></p> <p>¡Viva conchita de plata! ¡Viva el pueblo del mar! ¡Viva la madre sirena Que todo el mal se va a llevar!</p> <p>¡Viva conchita de plata! ¡Viva estrella del mar! ¡Viva la madre sirena <i>Iemanjá!</i></p> <p><i>Oxun Mariou</i> <i>Ariarou, ariará.</i></p> <p>¡Viva conchita de plata! ¡Viva el pueblo del mar! ¡Viva la madre sirena <i>Iemanjá!</i></p> <p>¡Viva conchita de plata! ¡Viva estrella del mar! ¡Viva la madre sirena ¡Viva <i>Iemanjá!</i></p> <p>Sí, viene orillando el mar Sí, viene la madre sirena ¡Llegó <i>Iemanjá!</i></p> <p><i>Oxun Mariou</i> <i>Ô Oxun ô</i></p>

¹⁰¹ Los términos de estos dos versos son encontrados en distintos *pontos* para *Oxun*. A modo de ejemplo, aparece en la página web denominada “Povo de umbanda”, (<http://povodearuanda.wordpress.com/2007/11/17/oxum-2/>) la siguiente oración:

Oxum Mariou...
Oxum Mariou...
Ariarou, ariará,
Ariará, ariarou. (bis)

<i>Oxun Mariou</i>	<i>Oxun Mariou</i>
<i>Saravá. Ê!</i>	¡Viva! Ê!

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas:

Oxun u *Oxum*: en umbanda, *orixá* del agua dulce, de las cascadas, del esplendor y de la pasión. Tiene como características la belleza, la vanidad, la sensualidad y la determinación, pero también es vista como tímida e inmaculada. Hija de *Iemanjá*. En el candomblé, cuando *Oxum* danza trae en la mano una espada y un espejo, revelándose en su condición de guerrera de la seducción. Ella se baña en el río, peina sus cabellos, se coloca joyas, en un movimiento lánguido y provocador.

Sereia do mar: en umbanda, equivalente a *Janaína*, princesa del agua. Puede representar también a *Iemanjá* dentro de un contexto.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Ah!: aparece sólo una vez en la obra, la pronuncian los hombres luego de cantar la primera sección de la obra.

Û: la solista canta su melodía completa con este sonido vocálico.

Ou: diptongo final de la palabra “mariou” que repite varias veces todo el coro.

Ê!: exclamación final.

Aspecto fónico:

Se destacan en esta obra los sonidos vocálicos nasales cerrados “o” y “u” durante toda la obra. Al final, en la palabra “*saravá*”, la “a” abierta, y en “*Êh!*”, la “e” cerrada. Como consonantes, sobresale en cantidad y sonoridad la “x”, como fricativa palatal sorda.

Estructura y contenido del texto:

El texto está conformado por cinco unidades de sentido, algunas de las cuales se repiten de manera alternada.

La primera unidad, que son los dos primeros versos, y luego la quinta estrofa

y parte de los versos finales, está constituida por términos propios del umbanda, sin significado en portugués ni en español, usados en oraciones a *Oxun*

La segunda unidad de sentido y segunda estrofa, tiene 4 versos, los tres últimos riman entre sí. También son palabras de loa a *Oxun*, en el primer verso la compara con una rosa de oro, correspondiendo esto a los atributos comunes a esta *orixá*, cuales son el oro, el brillo, el color amarillo, lo femenino y la vanidad.

En las estrofas tercera, cuarta, sexta y séptima, se alaba a la madre de *Oxun*, *Iemanjá*, *orixá* del mar, que es además expesada como *sereia do mar*. Se presentan términos propios de los atributos de *Iemanjá*, como el color plateado, ya que su metal es la plata.

En la octava estrofa se anuncia la llegada de *Iemanjá*.

Sin embargo la última estrofa está dirigida a *Oxun*, finalizando con un ¡Salve!

III. 3. 9. 2. La música

Ámbito de las voces.

Ponto de Oxun Iemanjá

The musical score is for the piece "Ponto de Oxun Iemanjá". It shows the vocal range for four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Soprano part has a "Solo" marking. The notes are: S (G4), A (G3), T (G3), B (G2).

Análisis musical de *Ponto de Oxun Iemanjá*

1-20

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Solo B. T. *Divisi* de B. SATB.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *p* y *mf*. Acentos, *cresc.*

Text: Monodía. Homorrítmica y luego polifonía no imitativa. Dos melodías principales (SA) y acompañamiento casi homorrítmico (TB).

A: Centro en Si m. Escala de Si m. antigua. Tenor entra cantando la 7ª menor de respecto de la tónica, sugiere acorde de I m 7. Acorde final de Si m. 7. Tónica en si, percepción de escala pentatónica menor sobre esa nota.

M: Ámbito de las melodías de B, S y A: 8ª J Melodía de T con un ámbito de 7ª m.

Intervalos predominantes: 3ª m y M, 2ªm y M, algunas 4ª y 5ª J. Intervalos predominantes de melodía de tenores: nota repetida, 2ª M y m, 3ªm Desc y asc y 4ªJ. En motivo de sopranos predominancia del sentido descendente, las notas repetidas, intervalos de 3ªm y M y 2ª m. En motivo de contraltos intervalos de 4ª, 5ª, 3ª y 2ª.

R: Compás de 4/4. No hay indicación general de movimiento ni metronómica. Predominancia de semicorcheas. Silencios de semicorchea entre sonidos. Silencios de negra. Variaciones de velocidad: *poco rall*, *a tempo*.

C: Primer motivo predominantemente rítmico. Tensión por el silencio de negra al final del primer compás. Melodía de tenores contrasta con los motivos anteriores. Los 3 motivos (SA y TB) tienen papel predominante, no destacándose uno sobre otros.

1-8	9 – 12	13 – 20
S: Tbr: Solo B. Din: <i>mf, cresc, dim, p</i> . Acentos.	S: Tbr: entran T. Al final <i>divisi</i> de B. Din. Acentos, <i>cresc.</i>	S: Tbr: SATB. Din: Sin indicaciones.

<p>Text: Monodía.</p> <p>A: Tonalidad: Si m. Escala de Si m. antigua.</p> <p>M: Perfiles melódicos resolutivos.</p> <p>R: Compás de 4/4. No hay indicación general de movimiento ni metronómica. Predominancia de semicorcheas. Silencios de semicorchea entre sonidos. Silencios de negra.</p> <p>C: Motivo predominantemente rítmico. Tensión por el silencio de negra al final del primer compás.</p>			<p>Text: Homorrítmica y luego polifonía no imitativa.</p> <p>A: Tenor entra cantando la 7ª menor de respecto de la tónica, sugiere acorde de I m 7. Acorde final de Si m. 7.</p> <p>M: Perfiles melódicos ambiguo y resolutivo.</p> <p>R: otra articulación por la ausencia de silencios. Valores irregulares.</p> <p>C: Melodía de tenores contrasta con los motivos anteriores.</p>		<p>Text: dos melodías principales (SA) y acompañamiento casi homorrítmico (TB)</p> <p>A: Tónica en si, percepción de escala pentatónica menor sobre esa nota.</p> <p>M: Perfiles melódicos resolutivos.</p> <p>R: Predominancia de síncope de semicorchea. Variaciones de velocidad: <i>poco rall, a tempo.</i></p> <p>C: Los 3 motivos (Soprano, Contralto y Tenor-Bajo) tienen papel predominante.</p>	
<p>1-2</p> <p>S: Tbr: Comienzan bajos solos.</p> <p>Din: <i>mf</i></p> <p>Text: Monodía.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua.</p>	<p>3-6</p> <p>S: Tbr: B.</p> <p>Din: Acento, <i>cresc.</i> y <i>dim.</i></p> <p>Text: Monodía.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua.</p>	<p>7-8</p> <p>S: Tbr: B</p> <p>Din: <i>p</i></p> <p>Text: Monodía.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua.</p>	<p>9-10</p> <p>S: Tbr: entran Tenores. Al final <i>divisi</i> de Bajos.</p> <p>Din: Acentos</p> <p>Text: Homorrítmica.</p> <p>A: Tenor entra cantando la 7ª menor de respecto de la tónica, sugiere acorde de I m 7.</p>	<p>11-12</p> <p>S: Tbr: Al final <i>divisi</i> de Bajos.</p> <p>Din: <i>cresc.</i>, <i>dim.sff</i>, acento.</p> <p>Text: Polifonía no imitativa.</p> <p>A: Acorde final de Si m. 7.</p>	<p>13-16</p> <p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: Sin indicaciones.</p> <p>Text: dos melodías principales (SA) y acompañamiento casi homorrítmico (TB)</p> <p>A: Tónica en si, percepción de escala pentatónica menor sobre esa nota.</p>	<p>17-20</p> <p>S: Tbr: SATB</p> <p>Din: Sin indicaciones.</p> <p>Text: Como sección anterior, al final se unen homorrítmicamente.</p> <p>A: Tónica en si, percepción de escala pentatónica menor sobre esa nota.</p>

<p>M: X r</p>  <p>Bajo</p> <p>D -zun Ma-ri-ou</p> <p>R: Compás de 4/4. Predominancia de semicorcheas. Silencios de semicorchea entre sonidos. Silencio de negra.</p> <p>C: Motivo predominantemente rítmico. Tensión por el silencio de negra al final del primer compás.</p>	<p>M: X r</p>  <p>a-ri-a-rou, a -ri-a- rá</p> <p>R: Redistribución de semicorcheas en forma regular, ligadas o formando síncopa.</p> <p>C: Tensión por la amplitud melódica del motivo respecto de los compases 1 y 2, y la mayor cantidad de sonidos.</p>	<p>M: Ídem compases 1 y 2</p> <p>R: Ídem compases 1 y 2.</p> <p>C: Retorno a material conocido.</p>	<p>M: r X</p>  <p>Dn Ro-sa de ou-ro maxumbé- be' ba-xumbaba'</p> <p>R: Otra articulación por la ausencia de silencios. Valores irregulares.</p> <p>C: Melodía de tenores contrasta con los motivos anteriores.</p>	<p>M: X r</p>  <p>J-íha maxumbaba'</p> <p>R: Compás de 2/4. Ritmo anacrúsico.</p> <p>C: Melodía de tenores hacia el acorde de dominante con la 7ª m. en la escala y aumentan la tensión los valores irregulares.</p>	<p>M: X r</p>  <p>salva conchinho de pra-te</p> <p>R: Predominancia de síncopa de semicorchea.</p> <p>C: Los 3 motivos (S, A y TB) tienen papel predominante.</p>	<p>M: r X r</p>  <p>í-íha i-eman ja!'</p> <p>R: Compás de 2/4. Ritmo anacrúsico.</p> <p>C: Los 3 motivos se unen en homorritmia al final dando unidad a la obra.</p>
--	---	---	--	---	--	---

21 – 40

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Sólo B, y luego se agregan por compás tenores y contraltos. SATB y Solo de Sopr.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din: Rango dinámico entre *p* y *f*, *p subito*.

Text: Homorritmia. Melodía con acompañamiento, éste consiste en dos melodías en contrapunto y acompañamiento de motivo rítmico por T y B.

A: Escala de Si m. antigua. Líneas contrapuntísticas, los acordes que se forman son Perfectos Mayores y Perfectos menores, con algunas notas de paso.

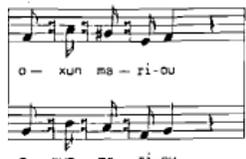
M: Ámbito de la melodía de soprano solista: 5ª J. Se amplía el rango dinámico de la melodía de bajos respecto de la primera sección. Se extiende a una 10ªm.

Intervalos predominantes: 3ª m y M, 2ªm y M, algunas 4ª y 5ª J. Intervalos predominantes de melodía de tenores: nota repetida, 2ª M y m, 3ªm Desc y asc y 4ªJ. En motivo de sopranos predominancia del sentido descendente, las notas repetidas, intervalos de 3ªm y M y 2ª m. En motivo de contraltos intervalos de 4ª, 5ª, 3ª y 2ª.

R: La figuración del motivo de sopranos está constituida con negras, blancas y síncopas de semicorchea, seguidos de un compás con redonda o de negra y blanca con puntillo. El motivo, de dos compases de duración, se presenta seis veces.

C: Hay recurrencia al primer motivo de la obra. Tensión por el registro agudo planteado para la cuerda de bajos. Luego descenso dinámico *subito* para la entrada de las demás voces. Luego aparición de un motivo melódico en la voz de la soprano solista, elemento novedoso de la obra, lo que da función de acompañamiento al conjunto de melodías y ritmos a cargo del coro.

21-28	29-40
<p>S: Tbr: Sólo B, y luego se agregan por compás T y Contr. Din: Rango dinámico entre <i>p</i> y <i>f</i>, <i>p subito</i>. Text: Homorritmia.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua. Líneas contrapuntísticas, los acordes que se forman son Perfectos Mayores y Perfectos menores, con algunas notas de paso.</p> <p>M: Perfil melódico ambiguo.</p> <p>R: Ídem compases 1 y 2.</p> <p>C: Recurrencia al primer motivo de la obra. Tensión por el registro agudo planteado para la cuerda de bajos. Luego descenso dinámico <i>subito</i> para la entrada de las demás voces.</p>	<p>S: Tbr: SATB y Solo de Sopr. Din: Sin indicaciones. Text: Melodía con acompañamiento, éste consiste en dos melodías en contrapunto y acompañamiento de motivo rítmico por T y B.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua. Líneas contrapuntísticas, los acordes que se forman son Perfectos Mayores y Perfectos menores, con algunas notas de paso.</p> <p>M: Motivo de Soprano Solista: Perfil melódico resolutivo.</p> <p>R: La figuración del motivo de sopranos está constituida con negras, blancas y síncopas de semicorchea, seguidos de un compás con redonda o de negra y blanca con puntillo. El motivo, de dos compases de duración, se presenta seis veces.</p> <p>C: Motivo melódico, elemento novedoso de la obra con la solista, lo que da función de acompañamiento al conjunto de melodías y ritmos a cargo del coro.</p>

<p>21-22 S: Tbr: Sólo B.</p> <p>Din. <i>mf</i> Text: Monodía.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua</p> <p>M: : X r</p>  <p>R: Ídem compases 1 y 2.</p> <p>C: Recurrencia al primer motivo de la obra.</p>	<p>23-26 S: Tbr: Sólo B</p> <p>Din: <i>cresc, f, p subito</i> Text: Monodía.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua</p> <p>M: En compás 25 la melodía llega a la nota más aguda en la cuerda de bajos como se muestra.</p>  <p>R: Ídem compases 3 a 6.</p> <p>C: Tensión por uso del registro más agudo de la voz de bajo, en contraste con el motivo presentado en registro medio – grave.</p>	<p>27-28 S: Tbr: entran T en 27 y Contr. en 28. Din: <i>p.</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Acorde de Si m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Ídem compases 1 y 2.</p> <p>C: Refuerzo del motivo en homorritmia por las voces de tenores y contralto.</p>	<p>S: Tbr: Solo de S</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Melodía con acompañamiento, éste consiste en dos melodías en contrapunto y acompañamiento de motivo rítmico por T y B.</p> <p>A: Escala de Si m. antigua</p> <p>M: X r</p>  <p>R: La figuración del motivo de sopranos está constituida con negras, blancas y síncopas de semicorchea, seguidos de un compás con redonda o de negra y blanca con puntillo. El motivo, de dos compases de duración, se presenta seis veces.</p> <p>C: Motivo melódico, elemento novedoso de la obra con la solista, lo que da función de acompañamiento al conjunto de melodías y ritmos a cargo del coro.</p>
---	---	--	---

<p style="text-align: center;">41-46</p> <p>S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Solo Contr. y B. Luego se agregan T. Indicaciones de articulación: No hay. Indicaciones vocales: No hay.</p> <p>Din: <i>cresc.</i>, <i>dim.</i>, <i>ff</i>, acento Text: Homorritmia.</p> <p>A: Sobre I de Si m. Ascenso cromático. T y B al unísono.</p> <p>M: Ámbito de las melodías de Bajos, Sopranos y Contraltos: 8ª J Melodía de tenores ámbito de 7ª m. Intervalos predominantes: 3ª m y M, 2ªm y M, algunas 4ª y 5ª J. Intervalos predominantes de melodía de tenores: nota repetida, 2ª M y m, 3ªm Desc y asc y 4ªJ. En motivo de sopranos predominancia del sentido descendente, las notas repetidas, intervalos de 3ªm y M y 2ª m. En motivo de contraltos intervalos de 4ª, 5ª, 3ª y 2ª. Perfiles melódicos ambiguo y el ascenso cromático de carecer suspensivo.</p> <p>R: Gran importancia de los silencios de corchea y semicorchea. Sincopas, contratiempos.</p> <p>C: Acentos y dinámica <i>ff</i>, la distancia de octava entre las voces, ausencia de las cuerdas agudas. Tensión por los silencios.</p>	<p style="text-align: center;">46-47 y 30 – 40 (repetición)</p> <p>S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: comienzan Contr. y T, y luego Solista y SATB Indicaciones de articulación: No hay. Indicaciones vocales: No hay. Din: Acento. Text: Homorritmia en 3º y 4º tiempo de 46, luego melodía con acompañamiento de 2 estratos.</p> <p>A: Ídem sección correspondiente.</p> <p>M: Ídem sección correspondiente.</p> <p>R: Ídem sección correspondiente.</p> <p>C: Luego de la gran tensión de la sección anterior, la obra retoma su sección de máxima densidad con la solista y las 4 voces cantando sus respectivas melodías y acompañamiento contrapuntístico.</p>
---	--

<p style="text-align: center;">41-44</p> <p>S: Tbr: Altos y Bajos. Din: <i>cresc.</i>, <i>dim.</i>, <i>ff</i>, acento. Text: Homorritmia.</p> <p>A: Sobre I de Si m.</p> <p>M: Distancias de octava entre las 2 voces.</p>  <p>R: Gran importancia de los silencios de corchea y semicorchea. Sincopas, contratiempos.</p> <p>C: Tensión por los silencios. Acentos y dinámica <i>ff</i>, por la distancia de octava entre las voces, y por la ausencia de las cuerdas agudas.</p>	<p style="text-align: center;">44-46</p> <p>S: Tbr: Se agregan T. Din: Acento. Text: homorritmia.</p> <p>A: Cromatismos. T y B al unísono.</p> <p>M: T y B al unísono.</p>  <p>R: Predominancia de la semicorchea y su respectivo silencio prácticamente presentado como valor regular.</p> <p>C: Tensión por la cantidad y proporción de los silencios, y por los cromatismos ascendentes al final de cada motivo.</p>	<p>S: Tbr: Comienzan Altos y Tenores, y luego Solista y SATB. Din: Acento. Text: Homorritmia en 3º y 4º tiempo de 46, luego melodía con acompañamiento de 2 estratos.</p> <p>A: Ídem sección correspondiente.</p> <p>M: Se utiliza como elemento de elisión al motivo de 3º y 4º tiempo de compás 46.</p>  <p>R: Ídem sección correspondiente.</p> <p>C: Luego de la gran tensión de la sección anterior, la obra retoma su sección de máxima densidad con la solista y las 4 voces cantando sus respectivas melodías y acompañamiento contrapuntístico.</p>
---	---	---

48-56

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: ATB. T y Altos en igual altura. Se agregan las sopranos. SATB y Solo Soprano.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: No hay.

Din. Rango dinámico entre *pp* y *fff*. Acentos.

Text: Homorrítmica.

A: Escala de si m. antigua, ascenso cromático al unísono y a la octava desde la tónica. Ascenso cromático hasta la séptima de la escala de Si m. Superposición de sonidos cercana al cluster: re -fa#-sol#-la#. Último acorde de Si m con 6ª M, con disposición abierta, abarcando 3 octavas y con triplicación de la tónica.

M: Ámbito de las melodías: 5ª, 6ª m, 7ª m, 10ª m.

Intervalos predominantes: Distancias de octava entre las voces. Los intervalos melódicos del motivo son nota repetida, 3ªm asc, 4ª J Desc, 2ªM. y luego 2ª menores ascendentes. Al final intervalos de 2ª menores ascendentes al unísono y a la octava.

R: Predominancia de síncopas y silencios de corchea y semicorchea, salvo en compás 54, donde no hay silencios, sino síncopas.

C: Primer motivo predominantemente rítmico. Tensión por el silencio de negra al final del primer compás. Melodía de tenores contrasta con los motivos anteriores. Los 3 motivos (Soprano, Contralto y Tenor-Bajo) tienen papel predominante, no destacándose uno sobre otros.

48-53		53-56	
<p>S: Tbr: ATB. T y Altos en igual altura. Din: <i>cresc., dim., pp, cresc. poco a poco.</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Escala de si m. antigua, ascenso cromático al unísono y a la octava desde la tónica.</p> <p>M: Perfiles melódicos ambiguo y suspensivo.</p> <p>R: Predominancia de síncopas y silencios de corchea y semicorchea.</p> <p>C: Tensión por la cantidad y proporción de los silencios, y por los cromatismos ascendentes al final de cada motivo.</p>		<p>S: Tbr: Se agregan las Sopr. SATB y Solo Sopr. Din: <i>cresc., dim., ff, acentos, fff</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Ascenso cromático hasta la séptima de la escala de Si m. Superposición de sonidos cerca al cluster: re -fa#-sol#-la#. Luego acorde de Si m con 6ª M, con disposición abierta, abarcando 3 octavas y con triplicación de la tónica.</p> <p>M: Perfiles melódicos suspensivos.</p> <p>R: En compás 54 no hay silencios, sino síncopas.</p> <p>C: Tensión por el ascenso cromático a la octava en todas las voces, con tenores en registro extremo agudo. Luego acorde final con nota más aguda de la obra y <i>fff</i>.</p>	
48-51	51-53	53-54	55-56
<p>S: Tbr: ATB. T y Altos. en igual altura. Din: <i>cresc., dim., pp</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Escala de si m. antigua.</p>	<p>S: Tbr: ATB. Din: <i>cresc. poco a poco</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Ascenso cromático al unísono y a la octava desde la tónica si.</p>	<p>S: Tbr: Se agregan las Sopr. Din: <i>cresc, dim, ff, acento.</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Ascenso cromático hasta la séptima de la escala de Si m.</p>	<p>S: Tbr: SATB y Solo Sopr. Din: <i>ff, fff.</i> Text: Homorritmia.</p> <p>A: Superposición de sonidos cerca al cluster: re -fa#-sol#-la#. Luego acorde de Si m con 6ª M. Disposición abierta, abarcando 3 octavas y con triplicación de la tónica.</p>

<p>M: Distancia de octava entre las voces.</p>  <p>R: Predominancia de síncopas y silencios de corchea y semicorchea.</p> <p>C: Tensión por la cantidad y proporción de los silencios, y por los cromatismos ascendentes al final de cada motivo.</p>	<p>M:</p>  <p>R: Predominancia de síncopas y silencios de corchea y semicorchea.</p> <p>C: Tensión por la cantidad y proporción de los silencios, y por los cromatismos ascendentes al final de cada motivo.</p>	<p>M:</p>  <p>R: En compás 54 no hay silencios, síncopas.</p> <p>C: Tensión por el ascenso cromático a la octava en todas las voces, con tenores en registro extremo agudo.</p>	<p>M:</p>  <p>R: Silencios y calderones finales en ambos compases.</p> <p>C: Tensión por los silencios, los acordes y el <i>fff</i> final con nota más aguda de la obra en soprano solista.</p>
--	---	--	--

III. 3.10 *Ponto Máximo de Xangô*

Para el análisis e interpretación de esta obra utilizamos como fuente una fotocopia del manuscrito original de CAPF, proporcionada por la familia del compositor.

Al igual que en *Cântico para Iemanjá*, todas las letras del texto son mayúsculas. Esto dificulta saber, en algunos casos, si se trata de nombres propios, si las palabras son o no comienzos de versos, como ya se explicó en la obra mencionada.

III. 3.10. 1 El texto

En páginas de internet han sido encontrados fragmentos del texto utilizado por CAPF, con algunas diferencias en cuanto al orden de los versos, al uso de alguna palabra, y otras referidas a los signos. A modo de ejemplo, en <http://povodearuanda.blogspot.com/2006/12/pontos-de-xang.html>, aparecen las siguientes estrofas:

Lá no alto da pedreira

A faísca vem rolando

Agüenta a mão cabra de força

Que a faísca vem queimando

Y más adelante, en el mismo sitio, otra estrofa que contiene términos que no están en portugués:

Dê deloucau

Dê deloucau auê

Xangô, olha Ogum de o dé

Olha Ogum de lê Xangô

Olha Ogum de o dé

Olha Ogum de lê

Texto original	Traducción literal ¹⁰²
<p><u>Ponto máximo de Xangô</u></p> <p><i>Xangô dê lô ê ê</i> <i>Xangô dê lê.</i> <i>Dê dêlocá dêlocá auê</i> <i>Dê dêlocá dêlocá auê</i> <i>Xangô olha ogun dê ô dê</i> <i>Olha ogun dêlê</i></p> <p><i>Xangô,</i> <i>Eh Xangô maior</i> <i>Na cangira de umbanda</i> <i>Xangô maior</i> <i>Na canjira de umbanda</i> <i>Iinda iôlô,</i> <i>Xangô da lei maior</i></p> <p><i>Lá no alto da pedreira</i> <i>A faísca vem riscando</i> <i>Güenta mão cabra de força</i> <i>Que a faísca vem queimando</i></p> <p><i>Xangô dê lô ê ê</i> <i>Xangô dê lê ô</i> <i>Dê dêlocá dêlocá, auê!</i> <i>Dê dêlocá dêlocá</i> <i>Xangô!</i></p>	<p><u>Ponto máximo de Xangô</u></p> <p><i>Xangô dê lô ê ê</i> <i>Xangô dê lê.</i> <i>Dê dêlocá dêlocá auê</i> <i>Dê dêlocá dêlocá auê</i> <i>Xangô mira ogun dê ô dê</i> <i>Mira ogun dêlê</i></p> <p><i>Xangô,</i> <i>Eh! Xangô mayor</i> <i>En la cangira de umbanda</i> <i>Xangô mayor</i> <i>En la cangira de umbanda</i> <i>Iinda iôlô,</i> <i>Xangô de la ley mayor.</i></p> <p><i>Allá en lo alto del peñasco</i> <i>La chispa viene raspando</i> <i>Aguanta la mano cabra de fuerza</i> <i>Que la chispa viene quemando.</i></p> <p><i>Xangô dê lô ê ê</i> <i>Xangô dê lê ô</i> <i>Dê dêlocá dêlocá, auê!</i> <i>Dê dêlocá dêlocá</i> <i>Xangô!</i></p>

Indicación especial presente en la partitura:

Gingado: al andar, inclinarse hacia un lado y hacia otro. En la *capoeira*, movimiento fundamental del cual parten todos los golpes ofensivos o defensivos, y en que el *capoeirista*, agitándose sin dejar de mantener la base de apoyo, en conjunción con las manos, procura eludir y derribar al adversario.

¹⁰² En la mayor parte de los versos, los que no están escritos en portugués, se traducen algunas palabras aisladas, encontradas en los diccionarios de lenguas yoruba o de términos específicos utilizados en el umbanda, y esto se hace en el listado de términos del umbanda y el candomblé. Para los versos en portugués o algunas palabras en éstos, la traducción es literal.

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos:

Todas las palabras características de las religiones que en esta obra ya están presentes (y han sido explicadas) en las obras analizadas anteriormente.

Güenta: Es una contracción de la palabra “*agüenta*” cuyo significado es “aguanta”.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Las exclamaciones incorporadas al texto son “eh”, “ô”, “ê”.

Las onomatopeyas que imitan instrumentos musicales de percusión son: “ta-bum bum-tá” y “tam bum” (referida a tambores), y “txi-ka-tu-ka- txi-ka-tu-ka- txi-ka-tum-tum-tá” (imitando al *caxixi*¹⁰³ que sirve de acompañamiento en el *samba*).

Otra onomatopeya evoca al sonido que se realiza para solicitar silencio: “shh”, y está seguida de la palabra “Xangô”, que comienza con el mismo sonido.

Aspecto fónico:

En los versos correspondientes a la primera estrofa hay ausencia de la vocal “i” y predominancia de la vocal cerrada “ê”. Como consonantes en la misma estrofa destacan el uso de “x”, como fricativa palatal sorda, “g”, como oclusiva velar sorda, y “l”, como lateral alveolar.

En la segunda estrofa se presentan como nuevos fonemas la “g”, como fricativa palatoalveolar sonora, y la “a” nasal.

En la tercera estrofa hay una gran cantidad de fonemas tanto consonánticos como vocálicos, distribuidos en un par de versos que se reiteran varias veces. Se destaca el uso de la consonante vibrante múltiple “r” en su pronunciación diferenciada del español, como fricativa velar sorda, o “glotal” en las palabras “riscando” y “força”.

Destacan por sus cualidades distintivas las onomatopeyas predominantemente consonánticas: “txi-ka-tu-ka- txi-ka-tu-ka- txi-ka-tum-tum-tá” y “shh”, que se presenta como un sonido de prolongada duración a través de indicaciones que el compositor escribe sobre la partitura, como las repeticiones de las letras “h” y “x”

¹⁰³ El *caxixi* es un idiófono de sacudimiento, que consiste en un cuerpo hecho de paja con semillas en su interior y un pequeño mango para asirlo. Suele ejecutarse sumado al *berimbau*.

para el mismo sonido, sumado a un calderón y con dinámica *crescendo*.

Estructura del texto:

Al igual que en *Cântico para Iemanjá*, todas las letras del texto son mayúsculas, esto dificulta saber en algunos casos si se trata de nombres propios, y si las palabras son o no comienzos de versos. Por esto es difícil establecer de modo cierto su estructura, que fue entonces resuelta teniendo en cuenta versificación, rimas y unidades de sentido desde el aspecto fónico.

De modo que quedan conformadas cuatro unidades de sentido, siendo la última muy similar a la primera. En todas las estrofas hay una gran cantidad de repeticiones, las cuales no han sido transcritas en su totalidad, por no considerarse relevante esto, más que el hecho de su mención.

Contenido del texto:

Lo que se ha establecido como segunda y tercera estrofas, están conformadas por palabras en portugués, a excepción de la mención al *orixá Xangô*.

La primera estrofa está íntegramente en lengua de raíz africana, no establecida, posiblemente yoruba. Se menciona a *Ogum*, aunque aparece con “n” final, seguramente se refiere a ese *orixá*, ya que en diversas fuentes aparece de este modo.

En la segunda estrofa hay un reconocimiento de *Xangô* como *orixá* mayor, o al menos de quien está elaborando este *ponto*. Cualquiera de las acepciones atribuidas a la palabra *canjira* nos llevan al significado de ésta como el de la celebración de danzas o rituales referidos a *Xangô* en este caso.

En la tercera estrofa, puede referirse a *Xangô* mayor, en reconocimiento a este *orixá* como superior.

Con respecto al contenido de la cuarta estrofa, se presume que está referida a un mal que hay que soportar, ya que el daño es inminente.

La última estrofa, similar a la primera, pero sin los últimos versos en los que mencionaba a *Ogum*, es sin duda una invocación a *Xangô*, aunque se desconoce la intención con que se lo invoca.

III. 3.10. 2. La música

Ámbito de las voces

Ponto Máximo de Xangô

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each voice part is represented by a single staff with a treble clef (S, A, T) or a bass clef (B). The notes are as follows:

- Soprano (S):** Treble clef. Notes: G4 (first line), E4 (second space).
- Alto (A):** Treble clef. Notes: E4 (second space), C4 (below the staff).
- Tenor (T):** Treble clef. Notes: G4 (first line), E4 (second space). An '8' is written below the staff, indicating an octave shift.
- Bass (B):** Bass clef. Notes: G3 (below the staff), E3 (below the staff).

Análisis musical de *Ponto Máximo de Xangô*

1 -27

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: ATB, SAT, SATB, alternancia entre pares de voces: T y B con Sopr. y Contr. Luego SATB.

Indicaciones de articulación: *Molto legato. Glissando.* Respiración en compás 23.

Indicaciones de expresión: *Molto espress con fuoco y quase salvagem.*

Indicaciones vocales: Sonido oscuro.

Din: Rango dinámico entre *p* y *ff* con predominancia de los matices *mf* y *f*. Acentos.

Text: Dos estratos: 2 voces en homorritmia a la octava nota pedal. Luego alternancia de fragmentos homorrítmicos con otros de contrapunto imitativo no estricto entre pares de voces o con acompañamiento de acorde.

A: Armadura de clave y primera sección sobre Sol m. Escala de Sol m. armónica. Compás 1: Comienza en Re y en compás 2 sugiere acorde de Sol m. Intervalos de 2ª M. y m. y 7ª M. entre voces. Luego la nota Sol es usada como nota pedal. Disonancias. Resuelve con tónica y 9ª M. Desde compás 5 acordes de I y V sin 3ª. Intervalos entre voces: 4ª y 5ª J, 2ª M. y 7ª m. Acorde de IV, algunos cromatismos. Último acorde de compás 12: Do m. con 9ª M. Intervalos entre voces: 4ª y 5ª J, 2ª M. y 7ª m. Escasamente 3ª y 6ª. Desde compás 12 Intervalos entre voces: 5ª j, 2ª y 3ª M. y m. Uso de diferentes modos por fragmentos: frigio en Sol y frigio en La. También escala de Sol m melódica. En segundo fragmento utiliza los siguientes modos: lidio en Do, frigio en Fa# y lidio en La. Acordes de La m., Fa# m. y Re M. sobre sonidos largos, y al final de compás 23 Do m. con 4ª. Por último modos frigio en Mi b y Re b. Acorde en compás 25: Sol dism con 7ª m.

M: Ámbitos de los motivos: 8ª J, 2ª M, 4ª J, 3ª m, 3ª M, 4ª J, 4ª aum y 5ª J.

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida. Saltos de 2ª m asc, bordaduras de 2ª M desc, 3ª M y 3ª m asc y desc, 4ª J Desc y 7ª M asc.

R: Compás de 4/4. Indicación de movimiento: *Tempo sostenuto*, negra = 52. Cambio de compás a 2/4, Cambio de tempo: indicaciones *più mosso* y negra = 92. Alternancia entre compases de dos tiempos y de un tiempo: 1/4. Cambios progresivos de tiempo: *Rit.* Calderones de corta duración.

Figuras más utilizadas: negras, negras con puntillo, blancas, redondas, síncopas de semicorcheas, contratiempos con silencios de semicorchea. Motivos en síncopas de semicorcheas.

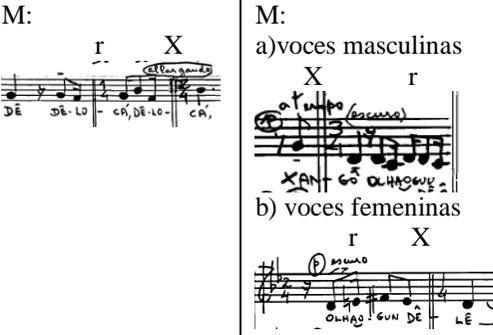
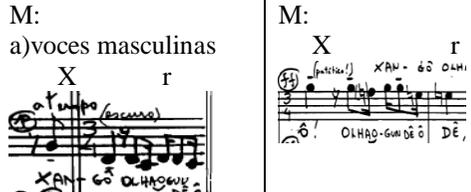
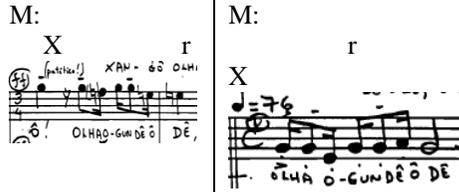
C: Fragmento de notas largas y tensión dada por la conjunción de la nota dominante a distancia de 2ª m. con la melodía. Intervalos de 2ª m. y 7ª M. Luego sección totalmente contrastante con la anterior, rítmica y con textura homorrítmica. Finalmente, sección de diálogo entre voces masculinas y femeninas con dinámica *p* y *crescendo* al *f*.

1-4	5-12	12-27
<p>S: Tbr: ATB y luego SAT. Indicaciones de articulación: <i>Molto legato</i>. <i>Glissando</i>. Indicaciones de expresión: <i>Molto espress.</i> Din: <i>mf, cresc, dim</i>. Acentos.</p> <p>Text: Dos estratos: 2 voces en homorritmia a la octava nota pedal.</p> <p>A: Armadura de clave y primera sección sobre Sol m. Compás 1: Comienza en dominante y en compás 2 sugiere acorde de tónica. Intervalos de 2ª M. y m. y 7ª M. entre voces. Luego la tónica es usada como nota pedal. Disonancias. Resuelve con tónica y 9ª M. Intervalos de 2ª M. y m. y 7ª M. entre voces.</p> <p>M: El ámbito del motivo es de 8ª J, comenzando con salto de 7ªM asc, luego 2ªm asc, 3ªM y 3ªm desc, y 3ª m asc. El carácter del perfil melódico es ambiguo.</p> <p>R: Compás de 4/4. Indicación de movimiento: <i>Tempo sostenuto</i>, negra = 52. Calderones de corta duración.¹⁰⁴ Figuras más utilizadas: negras, negras</p>	<p>S: Tbr: SATB Indicaciones de expresión: <i>con fuoco</i> y <i>quase salvagem</i>.</p> <p>Din: <i>f</i>, acentos.</p> <p>Text: Homorritmia.</p> <p>A: Sol m. Acordes de I y V sin 3ª. Intervalos entre voces: 4ª y 5ª J, 2ª M. y 7ª m. Acorde de IV, algunos cromatismos. Último acorde: Do m. con 9ª M. Intervalos entre voces: 4ª y 5ª J, 2ª M. y 7ª m. Escasamente 3ª y 6ª.</p> <p>M: Nota repetida y bordadura de 2ªM descendente. Luego amplía el ámbito en el motivo siguiente con intervalos de 3ªm asc y 4ªJ desc. El perfil melódico del primer motivo es ambiguo, y el de compás 9 es suspensivo.</p> <p>R: Cambio de compás a 2/4, Cambio de tempo: indicaciones <i>più mosso</i> y negra = 92. Alternancia entre compases de dos tiempos y</p>	<p>S: Tbr: Alternancia entre pares de voces: T y B con Sopr. y Contr. Luego SATB. Sonido oscuro.</p> <p>Din: Rango dinámico entre <i>p</i> y <i>ff</i>. Articulación: Respiración en compás 23. Text: Contrapunto imitativo no estricto entre pares de voces. Luego homorritmia, y por último contrapunto imitativo no estricto con acompañamiento de acorde.</p> <p>A: Intervalos entre voces: 5ª J, 2ª y 3ª M. y m. Uso de diferentes modos por fragmentos: frigio en Sol y en La. También escala de Sol m melódica. En segundo fragmento utiliza los siguientes modos: lidio en Do, frigio en Fa# y lidio en La. Acordes de La m., Fa# m. y Re M. sobre sonidos largos, y al final de compás 23 Do m. con 4ª. Por último modos frigio en Mi b y Re b. Acorde en compás 25: Sol dism con 7ª m.</p> <p>M: El ámbito de los motivos es de 3ª m, 3ªM, 4ªJ, 4ª aum y 5ªJ. Los intervalos usados son notas repetidas, 2ª M, 3ªm y 4ªJ. Hay dos motivos de perfil melódico suspensivo y dos de carácter resolutivo.</p> <p>R: Alternancia entre compases de dos tiempos y de un tiempo: 1/4 Silencio de negra. Cambios de compás a 4/4 y 2/4. <i>Rit.</i> Motivos en</p>

¹⁰⁴ En la partitura el compositor escribe una nota sobre el símbolo que utiliza, que consiste en un calderón con líneas punteadas, y explica que es una *fermata* de corta

con puntillo, blancas, redondas		de un tiempo: 1/4. Figuras más utilizadas: síncopas de semicorcheas, contratiempos con silencios de semincorchea		síncopas de semicorcheas sobre sonidos largos.		
C: Tensión dada por la conjunción de la nota dominante a distancia de 2ª m. con la melodía de Sopranos y Bajos. Intervalos de 2ª m. y 7ª M.		C: Sección totalmente contrastante con la anterior, rítmica. Tensión sobre el final por tempo progresivamente más lento, sonidos largos y acorde final.		C: Articulaciones superpuestas: Tenores y Bajos finalizan con comienzo del motivo de sección anterior, mientras Sopranos y Contraltos comienzan nuevo motivo. Superposición con la sección anterior y con la siguiente: en el compás 26 se articula con otra sección de la obra.		
1-2 S: Tbr: ATB. Indicaciones de articulación: <i>Molto legato. Glissando.</i> Indicaciones de expresión: <i>Molto espress.</i> Din: <i>mf, cresc., dm.</i> acentos.	2-4 S: SAT. Din: <i>mf, cresc, dim.</i> Text: dos estratos: 2 voces en homorritmia a la octava nota pedal.	5-8 S: Tbr: SATB. Indicaciones de expresión: <i>con fuoco</i> y <i>quase salvagem.</i> Din: <i>f</i> , acentos. Text: homorritmia.	9-12 S: Tbr: SATB. Din: Sin indicaciones. Text: homorritmia.	12-19 S: Tbr: Alternancia entre pares de voces: T y B con S y A. Sonido oscuro. Din: <i>p, mp, cresc, mf, cresc, f, ff.</i> Text: Contrapunto imitativo no estricto entre pares de voces.	19-24 S: Tbr: SATB. Indicación de carácter: <i>Patético.</i> Din. <i>mf.</i> Text: Homorritmia.	24-27 S: Tbr: SATB. Din: <i>pp, p.</i> Text: Contrapunto imitativo no estricto con acompañamiento de acorde.
A: Armadura de clave y primera sección sobre Sol m. Melodía sobre dominante, luego sobre tónica, sobre	A: la tónica como nota pedal, disonancias. Resuelve con	A: Sol m. Acordes de I y V sin 3ª. Intervalos entre voces: 4ª y 5ª J, 2ª M. y 7ª m.	A: Acorde de IV, algunos cromatismos. Último acorde: Do	A: Intervalos entre voces: 5ª j, 2ª y 3ª M. y m. Uso de diferentes escalas por	A: Escalas utilizadas: Do lidia. Fa# frigia y La lidia Acordes	A: Fragmentos modales sugeridos: frigio en Mi b y Re b. Acorde en

duración, de modo que la nota quede “un poco más sostenida en el tiempo que en el fluir normal del compás”.

<p>escala de Sol m. armónica Las melodías de las diferentes voces producen intervallos armónicos de 2ª M. y m. y 7ª M.</p>  <p>M: <i>r</i> <i>X</i> <i>più mosso</i> <i>degit</i> <i>muito</i> <i>respiro</i> XAN GÔ DE LÔ E E XAV GÔ</p> <p>R: Compás de 4/4. Indicación de movimiento: <i>Tempo sostenuto</i>, negra = 52. Calderones de corta duración.</p>	<p>tónica y 9ª M. Intervallos de 2ª M. y m. y 7ª M. entre voces.</p>  <p>M: XAN GÔ XAV GÔ DE LÊ</p> <p>R: Compás de 4/4. Calderones de corta duración</p>	<p>m. con 9ª M. Intervallos entre voces: 4ª y 5ª J, 2ª M. y 7ª m. Escasamente 3ª y 6ª.</p>  <p>M: <i>più mosso</i> <i>degit</i> (con <i>gracia</i>) DE DE-LO CA, DE-LO CA DE DE-LO CA, DE-LO CA</p> <p>R: Cambio de compás a 2/4, Cambio de tempo: indicaciones <i>più mosso</i> y negra = 92. Alternancia entre compases de dos tiempos y de un tiempo: 1/4.</p>	<p>fragmentos: Sol frigia. Sol m. mel., la frigia.</p>  <p>M: <i>r</i> <i>X</i> <i>Allargando</i> DE DE-LO CA, DE-LO CA XAN GÔ OLHAGUN DE OLHAGUN DE LÊ</p> <p>R: Alternancia entre compases de dos tiempos y de un tiempo: 1/4. Silencio de negra.</p>	<p>de La m., Fa# m. y Re M. sobre sonidos largos, y al final de compás 23 Do m. con 4ª.</p>  <p>M: <i>r</i> <i>X</i> <i>ritardando</i> <i>degit</i> <i>muito</i> <i>respiro</i> XAN GÔ OLHAGUN DE OLHAGUN DE</p> <p>R: Cambio de compás a 3/4. Predominancia de síncopa de semicorchea. Cambio progresivo de tempo: <i>rallentando poco a poco al più largo</i>. Calderón.</p>	<p>compás 25: Sol dism con 7ª m.</p>  <p>M: <i>r</i> <i>X</i> <i>ritardando</i> <i>degit</i> <i>muito</i> <i>respiro</i> OLHAGUN DE OLHAGUN DE</p> <p>R: Cambios de compás a 4/4 y 2/4. Rit. Motivos en síncopas de semicorcheas sobre sonidos largos.</p>
---	--	---	--	---	---

C: Tensión dada por la conjunción de la nota dominante a distancia de 2ª m. con la melodía de las cuerdas S y B.	C: Intervalos de 2ª m. y 7ª M.	C: Sección totalmente contrastante, rítmica.	C: Continuidad de sección rítmica, tensión sobre el final por tempo progresivamente más lento, sonidos largos y acorde final.	C: Articulación superpuesta: T y B finalizan con comienzo del motivo de sección anterior, mientras S y A comienzan nuevo motivo.	C: Homorritmia con motivo rítmico en registros agudos e intensidad <i>ff</i> .	C: Superposición con la sección anterior y con la siguiente: en el compás 26 se articula con otra sección de la obra.
--	--------------------------------	--	---	--	--	---

26-59

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATB y *divisi* de B. En compases 36 y 37 sin Soprano. SATBB. En compases 51 y 52 sin *divisi* de B.

Indicaciones de movimiento y expresión: *Animado, gingado, com muita bossa. Legato espress. Allegro* Indicaciones de articulación: *Molto legato, staccatto*. Indicaciones de expresión: *Molto espress.*

Indicaciones de movimiento y expresión relacionadas con la música popular: *gingado*.

Indicaciones vocales: En compás 51 indicación de sonido oscuro. *Glissando*.

Din: Rango dinámico entre *p* y *f*. Establece diferencias entre matices de melodías y acompañamientos. Acentos.

Text: Dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto. Luego 2 voces en homorritmia a la octava y acompañamiento a 3 voces con *ostinatos* rítmicos. Homorritmia.

A: Melodías sobre la escala de Sol m. antigua. Base rítmica sobre Do m. y Sol m. simultáneamente. Compases 34 y 35 entre las voces femeninas distancias de 2º M. y 2ª m. Progresión armónica que pasa por los acordes de Fa m., Sol b M., Sol m., Si b M., La b M. y resuelve en Sol m (compás 51). Desde compás 51 modo dórico en sol fragmento en escala de sol menor melódica.

M: Ámbitos de los motivos: 3ªm, 7ªM, 4ªJ. Intervalos utilizados: Predominancia de notas repetidas. Saltos de 4ªJ., 3ªM Asc y Desc, 2ªM asc, 6ªM Desc. En el *gingado* 2ªm, 3ªM, 2ªM. Todos los motivos son de perfil melódico resolutivo.

<p>R: Cambio de compás a 4/4. Indicación metronómica de negra = 100. En compás 59 cambio de compás a 2/2, calderón. Acentos que generan un patrón rítmico equivalente al de <i>bossa-nova</i>. Figuras: semicorcheas, corcheas regulares y negras con puntillo. Alta densidad rítmica por empleo de semicorcheas regulares.</p> <p>C: La aparición de una base rítmica de <i>bossa-nova</i> a la que suman melodías con interválicas de saltos grandes. Luego la voz de bajo continúa con el ritmo de <i>bossa</i> pero trabaja melódicamente y la armonía cobra mayor riqueza. Desde compás 43 la tensión está en la progresión armónica ascendente por semitonos. Desde compás 51 el material rítmico va tomando progresivamente mayor importancia que el melódico, del cual se escuchan todavía motivos en contrapunto. El motivo en registro grave, con rítmica regular de semicorcheas y en dinámica suave contrasta con las demás secciones y elementos motívicos.</p>		
26-43	43- 51	51- 59
<p>S: Tbr: SATB y <i>divisi</i> de B. En compases 36 y 37 sin Sopr. <i>Glissando</i> Indicaciones de movimiento y expresión: <i>Animado, gingado, com muita bossa. Legato espress. Allegro</i> Indicaciones de articulación: <i>Molto legato, staccatto.</i> Indicaciones de expresión: <i>Molto espress.</i></p> <p>Din: <i>mf, p, cresc., dim</i>, acentos.</p> <p>Text: Dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Melodías sobre la escala de Sol m. antigua. Base rítmica sobre Do m. y Sol m. simultáneamente. Compases 34 y 35 entre las voces femeninas distancias de 2º M. y 2ª m.</p>	<p>S: Tbr: SATB1B2. Indicaciones de movimiento y expresión relacionadas con la música popular: <i>gingado.</i></p> <p>Din: <i>mf, cresc, piú cresc., f, dim.</i> Acentos.</p> <p>Text: Dos estratos: 2 voces en homorritmia a la octava y acompañamiento a 3 voces con <i>ostinatos</i> rítmicos.</p> <p>A: Progresión armónica que pasa por los acordes de Fa m., Sol b M., Sol m., Si b M., La b M. y resuelve en Sol m (compás 51)</p>	<p>S: Tbr: SATBB En compases 51 y 52 sin <i>divisi</i> de bajos. En compás 51 indicación de sonido oscuro.</p> <p>Din: <i>p, cresc., dim.</i> Acentos equivalentes a los de <i>bossa-nova</i>.</p> <p>Text: Dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto. Finaliza con homorritmia.</p> <p>A: Desde compás 51 modo dórico en sol y fragmento en escala de sol menor melódica.</p>

M: El motivo de bajos contiene notas reptidas y saltos de 4ªJ. El motivo presentado por sopranos en compás 30 y que luego realizan contraltos y tenores con variaciones, consiste en 3ªM Desc, 2ªM asc, 6ªM Desc y 3ªM asc, el ámbito es de 7ªM.

R: Cambio de compás a 4/4. Indicación metronómica de negra = 100 Acentos que generan un patrón rítmico equivalente al de *bossa-nova*.

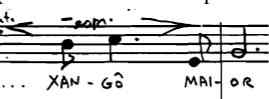
M: Usa intervallos de 2ªm, 3ªM, 2ªM.

OR

R: En la melodía de voces femeninas hay predominancia de corcheas regulares y negras con puntillo. En el acompañamiento semicorcheas regulares y agrupadas ligadas en corchea y corchea con puntillo. Síncopas.

M: Este motivo se presenta en registros graves para todas las voces. Predominancia de notas repetidas y 3ªm.

R: En compás 59 cambio de compás a 2/2, calderón.

<p>C: La aparición de una base rítmica de <i>bossa-nova</i> a la que suman melodías con interválicas de saltos grandes. Luego la voz de bajo continúa con el ritmo de <i>bossa</i> pero trabaja melódicamente y la armonía cobra mayor riqueza.</p>	<p>C: La tensión está en la progresión armónica ascendente por semitonos.</p>	<p>C: El acompañamiento rítmico cobra mayor importancia porque se le asignó el nuevo texto. Este material rítmico va tomando progresivamente mayor importancia que el melódico, del cual se escuchan todavía motivos en contrapunto. El motivo en registro grave, con rítmica regular de semicorcheas y en dinámica suave contrasta con las demás secciones y elementos motivicos.</p>
<p>26-35 S: Tbr: <i>Divisi</i> de Bajos. Indicaciones de movimiento y expresión: <i>Animado, gingado, com muita bossa. Legato espress. Allegro.</i> negra = 100</p> <p>Din. <i>mf, p</i></p> <p>Text: Dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Melodías sobre la escala de Sol m. antigua. Base rítmica sobre Do m. y Sol m. simultáneamente. Compases 34 y 35 entre las voces femeninas distancias de 2º M. y 2ª m. M:</p> <p>a) rítmico: X</p>  <p>b)</p>  	<p>36-43 S: Tbr: En compases 36 y 37 sin Soprano. Indicaciones de articulación: <i>Molto legato. Glissando.</i> Indicaciones de expresión: <i>Molto espress.</i> Din: <i>mf, cresc., dim., p, acentos.</i></p> <p>Text : Dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Melodías sobre Si b m. En compases 37,38 y 39 acorde y melodías en Fa m. Compás 40 Si b m. Compás 41 Sol b M. Mi b M. Desde compás 42 en Fa m.</p> <p>M:</p> 	

<p>R: Cambio de compás a 4/4. Acentos que generan un patrón rítmico equivalente al de <i>bossa-nova</i>.</p> <p>C: La aparición de una base rítmica de <i>bossa-nova</i> a la que suman melodías con interválicas de saltos grandes.</p>	<p>R: Mayor densidad rítmica por empleo de semicorcheas.</p> <p>C: La voz de bajo conserva el ritmo de <i>bossa</i> pero trabaja melódicamente y la armonía cobra mayor riqueza.</p>		
--	--	--	--

59 – 67

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Solo de B y Solo de T, SATB.

Indicaciones de articulación: *Legato*.

Indicaciones vocales: *Sibilado*. *Glissando*.

Din: Rango dinámico entre *mf* y *ff*. Acentos. Combinación de indicaciones de dinámica con indicaciones de carácter.

Text: Monodía. Homorritmia. Luego dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto.

A: En los solos el final de la melodía es en II de la escala de Sol m. Desde compás 63 las voces van al unísono y en octavas entre voces femeninas y masculinas. Saltos

descendentes de 5ª dism. En el fragmento siguiente cada melodía procede por grados conjuntos con distancias de 2ª M y m y la soprano finaliza con un salto de 3ª m. asc. El 2ª acorde del compás 67 es de dominante con las dos terceras.

M: Ámbitos de los motivos: 8ª J, 5ª Dism.

Intervalos utilizados: 7ªM asc, 2ªm asc, 3ª M Desc, 6ªm Desc, 5ª disminuida descendente, 5ª J Desc, 2ª y 3ª m y M.

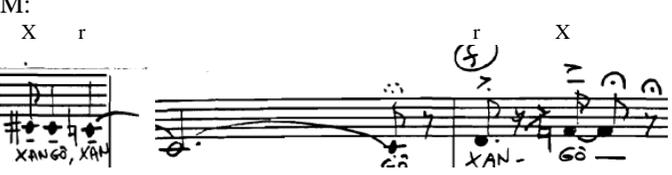
R: Indicaciones de movimiento: *meno mosso. Ad libitum*. Cambio de compás de 2/2 a 3/2 y 2/4. Calderones. Rítmica idéntica a la de primer sección de la obra (compases 1 a 4) Cambio de compás a 4/4. Calderones en el medio de los compases. Dos tipos de Calderones: la fermata convencional y la que el autor define como fermata breve, dibujada con líneas punteadas.

C: El motivo de los solistas implica un retorno al ser similar al primer motivo de la obra. Luego se presenta un nuevo elemento con el unísono en intervalos de 5ª disminuía y el sonido sibilado a cargo de todo el coro. Los calderones desestabilizan la métrica. Inestabilidad armónica presentada por los intervalos en las melodías, el acorde con dos terceras y la rítmica con silencios y contratiempos.

<p style="text-align: center;">59-62</p> <p>S: Tbr: Solo de B y Solo de T sucesiva y alternadamente. Indicaciones de articulación. <i>Legato</i> Din: <i>mf espr.</i> Text: Monodía.</p> <p>A: Melodías sobre la escala de Sol m. armónica</p>	<p style="text-align: center;">63-67</p> <p>S: Tbr: SATB Indicaciones de sonido <i>sibilado. Glissando.</i> Din: <i>f, ff, mf, accents, cresc.</i>¹⁰⁵ Text: Homorritmia. Luego dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Las voces van al unísono y en octavas entre voces femeninas y masculinas. Saltos descendentes de 5ª dism. En el fragmento siguiente cada melodía procede por grados conjuntos con distancias de 2ª M y m y la soprano finaliza con un salto de 3ª m. asc. El 2ª acorde del compás 67 es de dominante con las dos terceras.</p>
--	---

¹⁰⁵ Los *crescendo* son indicados de manera especial en la partitura: el compositor pinta el regulador y escribe la consonante sobre la que se canta el regulador de tamaño cada vez mayor.

<p>M: Perfil melódico resolutivo.</p>  <p>R: Indicaciones de movimiento: <i>meno mosso</i>. <i>Ad libitum</i>. Cambio de compás de 2/2 a 3/2 y 2/4. Calderones convencionales y los definidos por CAPF como de corta duración. Rítmica idéntica a la de primer sección de la obra (compases 1 a 4)</p> <p>C: Elementos reconocibles pero en la voz de solistas, con mayores libertades rítmicas e interpretativas.</p>	<p>M: Salto de 5ª disminuida descendente. Los dos primeros motivos son de perfil melódico resolutivo, salvo el último, de compás 67, que es suspensivo</p> <p>R: Cambio de compás a 4/4. Calderones en el medio de los compases. Dos tipos de Calderones: la fermata convencional y la que el autor define como fermata breve, dibujada con líneas punteadas.</p> <p>C: Los calderones desestabilizan la métrica. Inestabilidad armónica presentada por los intervalos en las melodías, el acorde con dos terceras y la rítmica con silencios y contratiempos.</p>
<p>63-65 S: Tbr: SATB. Indicaciones de sonido <i>sibilado</i>. <i>Glissando</i>. <i>Allegro</i>. negra = 100 Din: <i>f</i>, <i>ff</i>. Text: homorritmia.</p> <p>A: Las voces van al unísono y en octavas entre voces femeninas y masculinas. Saltos descendentes de 5ª dism.</p>	<p>65-67 S: Tbr: SATB.</p> <p>Din: <i>mf</i>, <i>f</i>, acentos. Text: Dos estratos: uno rítmico y sobre él contrapunto imitativo no estricto.</p> <p>A: Cada melodía procede por grados conjuntos con distancias de 2ª M y m y la soprano finaliza con un salto de 3ª m. asc. El 2ª acorde del compás 67 es de dominante con las dos terceras.</p>

	<p>M: X r</p>  <p>R: Cambio de compás a 4/4. Calderones en el medio de los compases.</p> <p>C: Los calderones desestabilizan la métrica.</p>	<p>M: X r</p>  <p>R: Dos tipos de Calderones: la fermata convencional y la que el autor define como fermata breve, dibujada con líneas punteadas.</p> <p>C: Inestabilidad armónica presentada por los intervallos en las melodías, el acorde con dos terceras y la rítmica con silencios y contratiempos.</p>
--	--	--

1 - 95

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: ATB, SAT, SATB.

Indicaciones de articulación: *legato*.

Indicaciones de expresión: *Molto espress con fuoco y quase salvagem Incisivo, marcato, salvagem*.

Indicaciones vocales: *Glissando*.

Din: Rango dinámico entre *p* y *ff* con grandes *crescendo* entre compases 69 y 78, y entre 82 y 95. Acentos.

Text: Dos estratos: 2 voces en homorritmia a la octava nota pedal. Luego alternancia de fragmentos homorrítmicos con otros de contrapunto imitativo no estricto entre pares de voces o con acompañamiento de acorde. Contrapunto imitativo no estricto, sobre acompañamiento de notas largas. Homorritmia.

A: Sol m. Melodía sobre dominante, luego sobre tónica. Melodías en sol m. que producen intervallos de 2ª M. y m. y 7ª M entre voces. El acorde de compás 68 está constituido de yuxtaposición de 4ª J.

M: Ámbitos de los motivos: 8ª J y 2ª M.

Intervalos más utilizados: nota repetida, 2ªm y 2ª M, 5ª J, 4ª aum, 4ª J.

R: Retorno a Tempo I, indicación metronómica de negra = 52. Final con sonido largo, las voces van haciendo silencio sucesivamente, la última es la soprano. Calderón en compás 68. Indicaciones de movimiento: *meno mosso. Ad libitum*. Cambio de compás de 2/2 a 3/2 y 2/4. Calderones. Rítmica idéntica a la de primera sección de la obra (compases 1 a 4). En Coda Compás de 1/4 Variaciones progresivas de tempo: *Acc., un poco rit.*

Motivo rítmico en *ostinato* de síncopas de semicorcheas.

En el fragmento final cambio de compás a 4/4. Contraste con motivo rítmico anterior dado por sonidos de mayor duración y cese de la regularidad rítmica.

C: Superposición entre secciones: el acorde de compás 68 se prolonga sobre el comienzo de la sección siguiente a través de notas largas, retardos del acorde del compás 68. Tensión por sucesivas entradas de las voces con motivo que va ascendiendo desde el bajo hasta la soprano y *cresc.*

En compás 82 el compositor escribe *Coda*. Tensión por compás de 1 tiempo, escalas asc y desc desde unísono, condensación de elementos, *crescendo* y *accelerando* progresivos. Final de sonidos cortos y dinámica *ff*.

<p>1 - 11 y 68 a 71 S: Tbr: Ídem compases 1 a 11.</p> <p>Din: Ídem compases 1 a 11. Text: Ídem compases 1 a 11.</p> <p>A: Idem compases 1 al 11. El acorde de compás 68 está</p>	<p>69- 73 S: Tbr: SATB.</p> <p>Din: <i>mp, mf y f.</i> Text: Contrapunto imitativo no estricto, sobre acompañamiento de notas largas que provienen de la sección anterior.</p> <p>A: Intervalos melódicos de 4ª aum y 5ª dism en cada voz. En</p>	<p>74 – 95</p> <p>S: Tbr: SATB <i>Divisi</i> de Sopr, T y B. Indicaciones de articulación: <i>Legato</i>. Indicaciones de expresión: <i>Incisivo, marcato, salvagem.</i> Din: Rango dinámico entre <i>p</i> y <i>ff</i>. Acentos. Text: Homorritmia.</p> <p>A: Melodías sobre la escala de Sol m. antigua. Base rítmica sobre Do m. y Sol m. simultáneamente. Compases 34 y 35 entre las voces femeninas distancias de 2º M. y 2ª m.</p>
--	---	--

<p>constituido de yuxtaposición de 4ª J.</p> <p>M: Ídem compases 1 a 11</p> <p>R: Retorno a Tempo I, indicación metronómica de negra = 52. Final con sonido largo, las voces van haciendo silencio sucesivamente, la última es la soprano. Calderón en compás 68.</p> <p>C: Superposición entre secciones: el acorde de compás 68 se prolonga sobre el comienzo de la sección siguiente a través de notas largas, retardos del acorde del compás 68.</p>	<p>compás 73 acorde de Re m. con 7ª m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Retorno a Tempo I, indicación metronómica de negra = 52. Final con sonido largo, las voces van haciendo silencio sucesivamente, la última es la soprano. Calderón en compás 68.</p> <p>C: Tensión por sucesivas entradas de las voces con motivo que va ascendiendo desde el B hasta la S y <i>crescendo</i>.</p>	<p>M: Predominancia de notas repetidas, bordaduras de 2ª m y M desc.</p> <p>R: Compás de 2/4 y 1/4. Variaciones progresivas de tempo: <i>Acc., un poco rit.</i> Motivo rítmico en <i>ostinato</i> de síncopas de semicorcheas. En el fragmento final cambio de compás a 4/4. Contraste con motivo rítmico anterior dado por sonidos de mayor duración y cese de la regularidad rítmica.</p> <p>C: Tensión por compás de 1 tiempo, escalas asc y desc desde unísono, condensación de elementos, <i>crescendo</i> y <i>accelerando</i> progresivos. Final de sonidos cortos y dinámica <i>ff</i>.</p>		
<p>74-81 S: Tbr: SATB Indicaciones de articulación. <i>Legato</i> Din: <i>mf</i>. Text: Monodía.</p>	<p>82- 93(Coda) S: Tbr: SATB <i>Legato</i> Din: <i>p, cresc poco a poco</i>. Text: Homorritmia con adición de voces.</p>	<p>94 – 95 S: Tbr: <i>Divisi</i> de Sopr., T y B. Din: <i>Molto f, cresc. ff</i>, acentos. Text: Homorritmia con adición de voces.</p>		

		<p>A: Melodías sobre la escala de Sol m. antigua. Base rítmica sobre Do m. y Sol m. simultáneamente. Compases 34 y 35 entre las voces femeninas distancias de 2° M. y 2ª m.</p> <p>M:</p>  <p>R: Indicaciones de movimiento: <i>meno mosso</i>. <i>Ad libitum</i>. Cambio de compás de 2/2 a 3/2 y 2/4. Calderones. Rítmica idéntica a la de primer sección de la obra (compases 1 a 4)</p> <p>C: Superposición.</p>	<p>A: Melodías sobre la escala de Sol m. antigua.</p> <p>M:</p>  <p>R: Compás de 1/4 <i>Acc.</i>, <i>un poco rit.</i> Motivo rítmico en <i>ostinato</i>, de síncopas de semicorcheas.</p> <p>C: Tensión por compás de 1 tiempo, escalas <i>asc</i> y <i>desc</i> desde unísono, condensación de elementos, <i>cresc</i> y <i>acc</i> progresivos.</p>	<p>A: Melodías sobre la escala de Sol m. antigua.</p> <p>M:</p>  <p>R: Compás de 4/4. Contraste con motivo rítmico anterior dado por sonidos de mayor duración y cese de la regularidad rítmica.</p> <p>C: Final con últimas evocaciones a <i>Xangô</i> con sonidos cortos y dinámica <i>ff</i>.</p>
--	--	--	--	---

III. 3.11 *Preto velho III (Pai João)*

La partitura de esta obra fue obtenida del cuadernillo editado en la ciudad de Buenos Aires, en ocasión de la realización de un curso de dirección coral con ensayos dictados por, entre otros maestros, el propio CAPF. Ya que no se trata de un manuscrito original del compositor, es preciso aclarar que hay modificaciones en las palabras con respecto a cómo se escriben en portugués; por ejemplo, en vez de escribir las sinalefas, se han omitido vocales que se repetían, tal vez a los fines de facilitar la dicción a los coros argentinos. Un ejemplo de esto es la sustitución de “*deixa as crianças*”, como debió decir, por “*deixas crianças*”, en cuyo caso la primer palabra no tiene significado alguno en portugués.

III. 3.11. 1. El texto

Texto original	Traducción literal
<i>Preto velho III (Pai João)</i>	<i>Preto velho III (Pai João)</i>
<i>Congo</i> <i>Preto velho vei'do Congo</i> <i>Linha de Congo!</i> <i>Preto velho vei'do Congo</i> <i>Já chegou para trabalhá</i>	Congo <i>Preto velho</i> vino del Congo ¡Línea de Congo! <i>Preto velho</i> vino del Congo Ya llegó para trabajar.
<i>Ó! Tia Maria</i> <i>Cadê Pai João</i> <i>Está la na roça</i> ¹⁰⁶ <i>Catando feijão</i>	¡Oh! Tía María ¿Dónde está <i>Pai João</i> ? Está allá en el campo Catando <i>feijão</i>
<i>Preto velho</i> <i>Lá do Congo</i> <i>Preto velho</i> <i>Já chegou.</i>	<i>Preto velho</i> Allá del Congo <i>Preto velho</i> Ya llegó.

¹⁰⁶ En la partitura falta la parte inferior del símbolo de la letra ç (c cedilla), cambiando el obvio significado de la palabra, ya que el grano se cata en el campo (a *roça*). Con seguridad se trata de un error de edición, ya que la partitura fue copiada de un manuscrito del compositor, por un copista de Buenos Aires, que omitió este símbolo.

<p><i>Pula daqui, pula dali, Deixa as crianças que querem brincar</i></p>	<p>Salta de aquí, salta de allí, Deja a las <i>crianças</i> que quieren jugar.</p>
<p><i>Pula, pula aquí, Pula, pula ali, ôi, Deixa essas crianças Q' querem brincar aqui</i></p>	<p>Salta salta aquí, Salta, salta allí, <i>ôi</i> Deja a esas <i>crianças</i> Que quieren jugar aquí.</p>
<p><i>Pula, pula aquí, Pula, pula ali, ôi, Pula, pula, pula, pula, Pula, pula, já.</i></p>	<p>Salta, salta aquí, Salta, salta allí, <i>ôi</i> Salta, salta, salta, salta, Salta, salta, salta ya.</p>

Palabras propias de las religiones afro-brasileñas y regionalismos:

*Preto velho*¹⁰⁷ y *crianças*: estos dos términos de la religión umbanda han sido explicados en el capítulo II, página 15.

Linha: en la religión umbanda, una línea es una unión de falanges, cada una con un incalculable número de espíritus y cada una con su jefe guía.

Feijão: semilla de la *Trepadeira papilionoídea (Phaseolus vulgaris)*, de la que hay diversas variedades, de flores blancas o blanco-rojizas dispuestas en racimos axilares mucho más cortos que las hojas, y cuyo fruto es una vaina recta o curva, con numerosas semillas reniformes, comestibles, de colorido que va desde el blanco hasta el negro.

Catar feijão: acto de catar el grano, esto es, limpiarlo, separando los livianos y huecos de los mejores, que suelen estar en el fondo de lo recogido en cosecha.

Tia Maria y *Pai João*: los *pretos-velhos* más convocados, para quienes hay muchas oraciones, son llamados padre, madre y tía (*pai, mãe* y *tia*).

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Ó!: Exclamación incorporada al texto como comienzo de una estrofa.

Oi: Interjección que puede tener varios significados: puede indicar espanto, llamada, respuesta ante la apelación de un nombre, saludo coloquial entre personas al encontrarse, y puede aún indicar que no se oyó

¹⁰⁷ El número romano III del título puede referirse a la especie de linaje entre los *guias* de la umbanda.

bien algo que fue preguntado.

Aspecto fónico:

En los cuatro primeros versos de la primera estrofa se destacan los sonidos vocálicos “o”, como nasal, ya que así se pronuncia cuando está seguida de “n”, y “u” que, aunque escrita como “o”, se pronuncia como “u” cuando está al final de una palabra; también las consonantes “c”, como oclusiva velar sorda, y “g”, como oclusiva velar sonora. En el último verso de esa estrofa aparecen la “a” abierta, la “j”, como consonante fricativa palatoalveolar sonora como similar a la “y” en la zona del Río de la Plata, y la “ch”, cuya pronunciación es idéntica al sonido que en inglés habitualmente se escribe “sh”, aunque no es un fonema castellano moderno.

En las últimas tres estrofas el texto alterna entre las palabras “pula daqui” y “pula dali” las vocales “u”, “a”, “a”, “i”, siempre en ese orden y pronunciadas de manera idéntica que en español.

Estructura y contenido del texto:

Este texto describe un ritual de posesión de la religión umbanda en el que un espíritu infantil ha descendido sobre uno o más fieles.

La primera estrofa, que en la música continúa superpuesta a las siguientes estrofas, es de invocación a través de la reiteración. Además, al mencionar la *linha de Congo*, nos ubica en la religión umbanda, en la que las distintas corrientes reciben el nombre de *linhas*.

En la segunda estrofa se expresa el espíritu poseído, y éste, en su discurso, menciona a los guías espirituales del lugar; ellos son *Tia Maria* y *Pai João*.

La cuarta unidad de sentido, es una invitación a estos espíritus infantiles, las *crianças*, a desarrollar sus actividades habituales, es decir, saltar y jugar.

Con la cuarta estrofa, prolongada en significado hacia la quinta, se termina de completar además un cuadro de personajes y acciones vinculados con la religión umbanda, la recolección de granos y la vida en

el campo en tiempos pasados.

A excepción de la primera estrofa, que tiene cinco versos, todas las demás tienen cuatro versos de pocas sílabas (entre 4 y 6), y en todas hay rima en algunos versos.

III. 3.11. 2. La música

Ámbito de cada cuerda:

Preto velho III (Pai João)

The image shows a musical score for four strings, labeled S, A, T, and B. The score is titled "Preto velho III (Pai João)". Each string part is written on a five-line staff. The S (Soprano) part is in treble clef and shows a range from G4 to D5. The A (Alto) part is in treble clef and shows a range from G3 to D4. The T (Tenor) part is in treble clef and shows a range from G2 to D4. The B (Bass) part is in bass clef and shows a range from G2 to D4. The notes are represented by whole notes on the staff lines.

Análisis musical de *Preto velho III (Pai João)*

1 – 13

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Módulo “A”: Sólo B, Módulo “B”: B y T, Módulos “C” y “D”: Alternancia entre voces de A y B con SATB y *divisi* de B.

Indicaciones de articulación: no hay.

Indicaciones vocales: Hablado y aspirado.

Din: Sólo en Módulo A: *f*, *cresc* y *dim*. Distintos acentos.

Text: Se suceden las siguientes texturas: Monorritmia, polirritmia imitativa no estricta y melodía con acompañamiento.

A: Armadura de clave sin sostenidos ni bemoles, sonidos hablados en diferentes alturas sin determinar. Melodía de A en modo frigio en Mi.

M: Ámbitos de los motivos: la melodía de contraltos entre compases 6 y 9 tiene un ámbito de 6ª m.

Perfil melódico resolutivo.

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida, 2ª M y m, luego 3ª m y 4ª J.

R: Compás de 4/4. En Módulo A: corcheas regulares, silencios de corchea y alternancia de semicorcheas regulares con combinaciones de corcheas y semicorcheas. En Módulo B se presenta una rítmica similar a la de bajos desplazada en el tiempo, de modo que en general se alternan los silencios entre ambas voces. En Módulo C hay predominancia de ritmos irregulares: uso de tresillo de negras.

C: La sección presenta tres módulos, con adición de elementos, uno para cada voz. El elemento rítmico es predominante, ya que el motivo melódico aparece en el compás 6.

1 – 5 CAPF denominó a esta sección Módulo “A”.

S: Tbr: Sólo B. Hablado y aspirado.

Din: *f, cresc* y *dim*. Dos tipos de acento.

Indicaciones de articulación: no hay.

Text: Monorritmia.

A: Armadura de clave sin sostenidos ni bemoles.



R: Compás de 4/4. En primer tiempo siempre dos corcheas regulares, luego silencios de corchea y alternancia de semicorcheas regulares con combinaciones de corcheas y semicorcheas.

C: Voz hablada como único elemento, con gran cantidad de indicaciones de intensidad. Inclusión de silencios como parte del motivo.

6 – 10 CAPF denominó a esta sección Módulo “B”.

S: Tbr: Se incorporan T.

Din: Sin indicaciones.

Text: Polirritmia imitativa no estricta.

A: No hay alturas determinadas, pero está establecido que los tenores hablen más agudo que los bajos.



R: Rítmica similar a la de bajos desplazada en el tiempo, de modo que en general se alternan los silencios entre ambas voces.

C: Estilo responsorial entre las dos voces.

6 – 13 CAPF denominó a esta sección Módulo “C”.

S: Tbr: Alternancia entre voces de A y B con SATB y *divisi* de B.

Din: Sin indicaciones.

Text: Melodía con acompañamiento.

A: Melodía en modo frigio en Mi.



R: Ritmos irregulares: uso de tresillo de negras.

C: Gran preponderancia de lo melódico sobre lo rítmico por su aparición en gran contraste rítmico con los esquemas de B y T. En compás 13 hay superposición, ya que el motivo anacrúsico de S comienza sobre el final de la frase de A, aunque no se superponen las melodías.

13 – 20

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Módulos “D” y “E”: SATB, las voces femeninas cantan y las masculinas usan la voz hablada.

En Módulo “F” cantan SAB y entre compases 18 y 20 SATB.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones vocales: Hablado y aspirado.

Din. En Módulos D y E: *mf* para sopranos, *pp* para voces masculinas. Distintos acentos.

Text: Se suceden las siguientes texturas: Contrapunto imitativo no estricto entre S y A y acompañamiento de voces habladas en cuerdas de T y B. Contrapunto imitativo entre voces femeninas con *ostinato* de B. En compás 18 se agrega melodía secundaria de T.

A: Melodías de S y A en modo frigio en Mi. Pedal de dominante en cuerda de B sobre nota sol. Cadencia final de V – I en Do Mayor.

M: Ámbitos de los motivos: la melodía de contraltos tiene ámbito de 6ª m y las demás de 8º J. Al final la melodía de tenores tiene ámbito de 6ª m.

Melodías de perfil melódico resolutivo.

Intervalos utilizados: Predominancia de nota repetida, 7º M y m, 3ª M y m, 2º M y m, y 8ª J en bajos.

R: En la melodía de tenores hay semicorcheas regulares. En las demás priman la síncopa de semicorchea y las negras.

C: Se van sumando los elementos melódicos luego que van desapareciendo los *ostinatos* hablados. Se pierde la tensión creada por las voces masculinas, y se gana en melodías definitivamente compuestas en Do M.

13 – 15 CAPF denominó a esta sección Módulos “D” y “E”.

S: Tbr: SATB, las voces femeninas cantan y las masculinas usan la voz hablada.

Din: *mf* para la voz que entra (Soprano) y *pp* para las voces masculinas.

Text: Contrapunto imitativo no estricto entre S y A y acompañamiento de voces habladas en

16 – 17 CAPF denominó a esta sección Módulo “F”.

S: Tbr: SAB.

Din: No hay.

Text: Contrapunto imitativo entre voces femeninas con *ostinato* de

18 – 20

S: Tbr: SATB.

Din: No hay.

Text: Contrapunto imitativo entre voces femeninas con *ostinato* de B y melodía secundaria de T.

cuerdas de T y B.

A: Melodías de S y A en modo frigio en Mi.

M: a) S

X r

mf
PULA DA- QUI, PULA DA-LI,

a) A: cambio motivico

X r

PULA DA QUI, PULA DA-LI,

R: El motivo rítmico anacrúsico en sopranos y tético en contraltos es el mismo, desplazado con un tiempo de diferencia.

C: La imitación canónica entre voces superiores va ganando importancia por sobre el elemento rítmico aún subyacente.

Bajos.

A: Idem sección anterior con pedal de dominante en cuerda de Bajos sobre nota sol.

M:

X r

PRE-TU VELHO LA' DO CONGO

R: Alternancia de síncopas de semicorchea y corcheas regulares. Importancia de los silencios de semicorchea.

C: La voz que pasa de lo rítmico a lo melódico es la del bajo sobre la nota dominante de la escala, esto da mayor tensión a la sección.

A: Cadencia de V – I en Do Mayor.

M: a) T

X r

mf
PULA, PULA QUI, PULA, PULA LI, O

b) Variación para todas las voces

2

DEI-XASCRIAN ÇAS BRINCAR
VA MOS SO' BRINCAR
PULA PULA, PULA, PULA, PULA, PULA JA'
PRE TO VELHO JA' CHE GOU

R: En la melodía de tenores hay semicorcheas regulares.

C: El compás 20: está planteado en la escritura convencional como último compás; sin embargo, la obra puede prologarse según se elijan diferentes módulos para repetir, variar, o incluso incorporar instrumentos de percusión, según indica el autor en la partitura. Final abierto (no termina en un punto prefijado, sino que presenta opciones sobre las que el intérprete decidirá).

III. 3.12 *Xirê Ogun*

III. 3. 12. 1 El texto

En primer término se transcribe y traduce el texto que acompaña a esta partitura, escrito con máquina de escribir luego del último compás en el manuscrito del compositor.

Texto original¹⁰⁸	Traducción literal
<p><i>“Xirê – Ogun” – brincadeira de guerra – no “Axé Apó Aponjá” – (o mais célebre terreiro de candomblé da Bahia) [Dialeto Yorubá (Nagô) da Nação Kêtu]</i></p> <p><i>“O Olorogum ou o Fechamento do terreiro”</i> <i>(do Livro Axé Opô Afonjá” de Deoscoré M. dos Santos – Instituto Brasileiro de -----</i></p> <p><i>“Todos os anos, um domingo depois do carnaval, é realizado um Xirê (brincadeira de guerra).....(dia do guerreiro)Logo das seis ou sete horas da noite, após a chegada dos Obás, Ogãs, filhos, filhas e demais pessoas que têm postos na casa, começa o Xirê Ogun (brincadeira de guerra).samambaia ao pescoço e os filhos levam-na a tiracolo. Uma das tias mais velhas conduz o pavilhão. Em seguida chega o batalhão do pai velho Oxalá.</i></p> <p>.....</p> <p>.....conduzido por uma dasmais ...de posto mais elevado, trajam de branco, a cor do pai dos Orixás.</p> <p><i>Os dois batalhões tomam posição no barracão.....</i></p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p><i>“Xirê – Ogun” – juego de guerra – en el “Axé Apó Aponjá” – (el más célebre terreiro de candomblé de Bahía) [Dialecto Yorubá (Nagô) de la Nación Kêtu]</i></p> <p><i>“El Olorogum o el cierre del terreiro”</i> <i>(del Libro Axé Opô Afonjá” de Deoscoré M. dos Santos – Instituto Brasileño de -----</i></p> <p><i>“Todos los años, un domingo después del carnaval, es realizado un Xirê (juego de guerra).....(día del guerrero)</i></p> <p><i>Después de las seis o siete de la tarde, después de la llegada de los Obás, los Ogãs, hijos, hijas y demás personas que tienen puestos en la casa, comienza el Xirê Ogun (juego de guerra).</i></p> <p><i>.....helechos al cuello y los hijos la llevan en andas. Una de las tías más viejas conduce el pabellón. Enseguida llega el batallón del pai velho Oxalá.</i></p> <p>.....</p> <p>.....conducido por una de lasde puesto más elevado, visten de blanco, el color del pai de los Orixás.</p> <p><i>Los dos batallones toman posición en la barraca.....</i></p> <p>.....</p> <p>.....</p>

¹⁰⁸ Todas las líneas de puntos, tanto en el texto original como en su traducción, se corresponden a las palabras ilegibles, que no han podido ser copiadas ni deducidas por el estado en que fueron recibidos los originales de la partitura. Los términos propios de las religiones afrobrasileñas y regionalismos están más adelante, junto con los utilizados en el texto de la obra.

<p>..... <i>Os atabaques começam a tocar e o pessoal que representa os guerreirostico. No ritmo de toque dos atabaques começa a batalha, uns para cá, outros para lá. No auge da brincadeira, chega o Santo de uma das duas que seguram os pavilhões. O lado em que o Orixá chega primeiro é o vitorioso.</i></p>	<p>Los atabaques comienzan a tocar y las personas que representan a los guerrerostico . Al ritmo del toque de los atabaques comienza la batalla, unos para acá, otros para allá. En el auge del juego, llega el Santo de una de las dos que aseguran el pabellón. El lado en que el <i>Orixá</i> llega primero es el victorioso.</p>
--	--

A continuación, el texto original de la obra.

Texto original¹⁰⁹
<p><u><i>Xirê Ogum (Brincadeira de guerra)</i></u></p> <p><i>Olôrôgum, olôrôgum, Olôrôgum já já já Olôrôgum, olôrôgum, Olôrôgum já já já Olôrôgum, olôrôgum, Olôrôgum já já já</i></p> <p><i>Elê masá sá ô Olôrôgum Neje mapá iuá</i></p> <p><i>Olôrôgum, olôrôgum, Olôrôgum, olôrôgum, Elê masá sá ô Olôrôgum pá Elê masá sá ô Olôrôgum pá Olôrôgum Eje mapá iuá.</i></p> <p><i>Olôrôgum, olôrôgum, Olôrôgum, olôrôgum, Fa rá imóra O lóuô Fa rá imó Fa rá imóra imóra imóra</i></p> <p><i>Ê alá kêtúê Fa rá imóra Ê alá kêtúê Fa rá imóra</i></p> <p><i>Olôrôgum, olôrôgum, Olôrôgum, olôrôgum, Fa rá imóra O lóuô Fa rá imórá</i></p>

¹⁰⁹ No se encontró traducción ni traductor para la obra. Los términos aislados referidos a rituales están descriptos más abajo.

Ê alá kêtúê
Fa rá imórá

Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum, olôrôgum,
Fa rá imórá
Fa rá imórá
Ê alá kêtúê
Fa rá imórá

Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum já já já
Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum já já já
Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum já já já

Elê masá sá ô
Olôrôgum Neje mapá iuá

Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum, olôrôgum,
Olôrôgum, olôrôgum!

Palabras de las religiones afro-brasileñas y regionalismos presentes en el texto de la obra y en el texto anexo a la partitura:

Xirê: en el candomblé significa fiesta, juego.

Olorogum: *lórogún* u *olorogum* es una ceremonia ritual que paraliza la mayor parte de las actividades de los *terreiros* de candomblé, estimulando a sus creyentes y adeptos al descanso masivo, marcando el final del año litúrgico. Se da después del carnaval, en coincidencia con la cuaresma del rito católico.

Atabaque: instrumento musical proveniente de África, similar a un tambor. En Brasil, se hace con madera de jacarandá y el parche con pieles de animales o cuero. En el candomblé los atabaques son instrumentos sagrados, primordiales en los rituales, ya que reproducen mensajes y toques destinados a cada *orixá*.

Obás: en candomblé, rey, ministro de *Xangô*.

Ogãs: en candomblé, denominación dada a los hombres elegidos para formar parte del *terreiro*.

Interjecciones, onomatopeyas y textos de los acompañamientos:

Las exclamaciones y las onomatopeyas generalmente están compuestas de monosílabos. También la lengua yoruba está constituida de una gran cantidad de palabras monosílabas que suelen tener múltiples y complejos significados. Por lo tanto, no es posible distinguir en este caso, en el que no hay una traducción literal, la presencia de interjecciones y onomatopeyas, a excepción del fragmento contituido únicamente por la sílaba “pa”, que sugiere percusión, y que de hecho es acompañada musicalmente por golpes con los pies o palmas simultáneamente a la dicción de la misma.

Aspecto fónico:

Las vocales que predominan son la “a” abierta, la “o” en sus distintas versiones, es decir, en su pronunciación posterior media abierta, cuando está en posición tónica, y también más breve y cerrada, y la “u” nasal. La “i” es una vocal prácticamente ausente en esta obra.

Como sonidos consonánticos, se destacan la “j”, que en portugués es fricativa palatoalveolar sonora, la “m” que en el final de la palabra “olorogum” forma junto a la “u” un diptongo nasal, y la “p”, oclusiva bilabial sorda.

Contenido del texto:

En el caso de esta obra, de la cual no se posee traducción, sólo es posible conocer el contenido a través del texto que acompaña a la partitura y que fue anexado a ésta por el propio compositor. De modo que el texto alude puntualmente a un ritual del candomblé en el que hay un juego entre dos bandos que combaten, cada uno comandado por una líder y, al final del ritual, una de ellas recibirá en su cuerpo al *orixá*.

III. 3. 12. 2 La música

Ámbitos de las voces:

Xirê Ogun

The image shows a musical score for the piece 'Xirê Ogun'. It consists of five staves, each representing a different vocal range: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff has a treble clef and a whole note on G4. The Alto staff has a treble clef, a sharp sign on the first line, and a whole note on G4. The Tenor staff has a treble clef, an 8va sign below the first line, and a whole note on G4. The Bass staff has a bass clef and a whole note on G2. The word 'Solo' is written above the Alto staff. The score is a simple harmonic exercise showing the relative positions of the notes for each voice part.

Análisis musical de *Xirê Ogum*

1 – 31

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: comienzan bajos solos, en compás 4 entran tenores, en 8 contraltos. Se incorporan las sopranos. Luego SATB. 4 voces masculinas. SAT.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de carácter: No hay.

Indicaciones vocales y de sonido: Sonido oscuro. Percusión de palmas y pies. *Glissando* desc.

Din: Acentos. No hay indicaciones de matices.

Text: Se suceden las siguientes texturas: Homorrítmica. Alternancia por pares de voces en sendas homorrítmicas. Luego homorrítmica por adición de alturas.

Polifonía imitativa no estricta. Polifonía imitativa casi estricta por grupos de voces: SA y TB1B2.

A: Armadura de clave con un sostenido, con centro en si, percepción de escala pentatónica menor sobre esa nota. Luego el centro tonal cambia a La, y al final de la sección se sugiere el acorde de Mi m. con 7ª m.

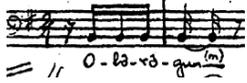
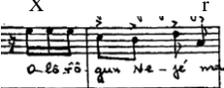
M: Ámbitos de los motivos: 3ª m y 4ª J.

Intervalos melódicos utilizados: Predominancia de nota repetida. Salto de 3ªm. Motivo de voces femeninas en compás 13 con intervalo de 4ªJ asc. También intervalos de 3ªm Desc, 2ªm Desc, 3ªm asc y 4ªJ Desc.

R: Compás de 2/4. Ritmo anacrúsico. Distintas reagrupaciones de corcheas y semicorcheas. Voces masculinas imitan rítmicamente a las femeninas en 22 y 23. Motivos rítmicos de corcheas regulares alternados con otros de semicorcheas regulares.

C: La tensión se genera con la sumatoria de voces en repetición de motivos melódicos en diferente altura. Luego se da el acercamiento entre pares de cuerdas, se asemejan motivos rítmicos y textos. Al final de la sección se incorpora la percusión de palmas las mujeres y de pies en el piso los hombres. Las tres voces superiores se unen en sonido final y realizan *glissando* descendente.

1-20	21- 26	27- 31
<p>S: Tbr: Comienzan B solos, en compás 4 entran T, en 8 Altos. Se incorporan las Sopranos. Sonido oscuro.</p> <p>Din: Acentos.</p> <p>Text: Homorrítmica. Alternancia por pares de voces en sendas homorritmias.</p> <p>A: Armadura de clave con un sostenido Tónica en si, percepción de escala pentatónica menor sobre esa nota.</p> <p>M: Nota repetida. Salto de 3ªm. Motivo de voces femeninas en compás 13 con intervalo de 4ªJ asc.</p> <p>R: Compás de 2/4. Ritmo anacrúsico.</p> <p>C: La tensión se genera con la sumatoria de voces en repetición de motivos melódicos en diferente altura.</p>	<p>S: Tbr: SATB. Percusión de palmas y pies.</p> <p>Din: Acentos.</p> <p>Text: Homorrítmica por adición de alturas. Polifonía imitativa no estricta.</p> <p>A: Centro en la nota la.</p> <p>M: Notas repetidas. Luego intervalos de 3ªm Desc, 2ªm Desc, 3ªm asc y 4ªJ Desc.</p> <p>R: Distintas reagrupaciones de corcheas y semicorcheas. Voces masculinas imitan rítmicamente a las femeninas en 22 y 23.</p> <p>C: La tensión se da por el acercamiento entre pares de cuerdas, se asemejan motivos rítmicos y textos.</p>	<p>S: Tbr: 4 voces masculinas. SA y T finalizan la sección con un <i>glissando</i> desc desde la última nota.</p> <p>Din: Acentos.</p> <p>Text: Polifonía imitativa casi estricta por grupos de voces: SA y TB1B2.</p> <p>A: Al final se sugiere el acorde de Mi m. con 7ª m.</p> <p>M: Notas repetidas. Distancias entre pares de voces (Soprano-contralto y Tenor-Bajo): 2ªm y M. entre contraltos y tenores 7ª y 9ª.</p> <p>R: Motivos rítmicos de corcheas regulares alternados con otros de semicorcheas regulares.</p> <p>C: La tensión se genera al incorporar la percusión de palmas las mujeres y de pies en el piso los hombres. Las tres voces superiores se unen en sonido final y realizan <i>glissando</i> descendente.</p>

<p>1-12 S: Tbr: Comienzan B solos, en compás 4 entran T, en 8 Altos. Sonido oscuro. Din: Acentos. Text: Homorrítmica.</p> <p>A: Armadura de clave con un sostenido. Tónica en si, percepción de escala pentatónica menor sobre esa nota. M:</p>  <p>R: Compás de 2/4. Ritmo anacrúsico.</p>	<p>13-20 S: Tbr: Se incorporan las Sopranos. Din: Acentos. Text: Alternancia por pares de voces en sendas homorrítmias.</p> <p>A: El centro tonal gira hacia la nota mi en compás 12 y hacia la nota la en 16. M:</p>  <p>R: Respuesta de voces femeninas en corcheas regulares.</p>	<p>21-23 S: Tbr: SATB. Din: Acentos. Text: Homorrítmica por adición de alturas.</p> <p>A: Centro en la nota la. M:</p>  <p>R: Distintas reagrupaciones de corcheas y semicorcheas. Voces masculinas imitan rítmicamente a las femeninas en 22 y 23.</p>	<p>24 -26 S: Tbr: SATB, percusión de palmas y pies. Din: Acentos. Text: Polifonía imitativa no estricta.</p> <p>A: En compás 25 el centro tonal vuelve a ser la nota mi. M:</p>  <p>R: Predominancia de síncopas de semicorcheas.</p>	<p>S: Tbr: 4 voces masculinas. Din: Acentos. Text: Polifonía imitativa casi estricta por grupos de voces: SA y TB1B2.</p> <p>A: Al final se sugiere el acorde de Mi m. con 7ª m. M:</p>  <p>SAT finalizan la sección con un <i>glissando</i> desc. desde la última nota. R: Motivos rítmicos de corcheas regulares alternados con otros de semicorcheas regulares.</p>
--	---	--	---	---

<p>C: La tensión se genera con la sumatoria de voces en repetición de motivos melódicos en diferente altura.</p>	<p>C: La tensión se genera por el diálogo generado entre pares de voces.</p>	<p>C: La tensión se da por el acercamiento entre pares de cuerda, se asemejan motivos rítmicos y textos.</p>	<p>C: La tensión se genera por imitación rítmica a distancia de negra por pares de voces.</p>	<p>C: La tensión se genera al incorporar la percusión de palmas las mujeres y de pies en el piso los hombres. SAT se unen en sonido final y realizan <i>glissando</i>.</p>
--	--	--	---	--

31 – 57

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: alternancia de B2 y B1, luego respuesta de SAT. SATB y *divisi* de B.

Indicaciones de articulación: No hay.

Indicaciones de carácter: No hay.

Indicaciones vocales y de sonido: Respiración coral en compás 56.

Din: Acentos, *mf*, *dim*, *f*.

Text: Se suceden las siguientes texturas: homorrítmica entre S, A y T y nota pedal de B2 y B1. Melodía de B1 y B2 a la 8ª con acompañamiento en homorrítmica de S, A y T.

A: Centro en la, el acorde final es de La m. con 6ª M. Progresión armónica escrita un tono asc de la sección anterior. Tónica en si, el acorde final es de Si m. con 6ª M. Luego tónica en do#, tenores a una 5ª J. Acorde de Si m. con 7ª m. Desde compás 46 tónica en si. El acompañamiento sugiere acorde de Si m. con 4ª suspendida. En compás 57 superposición de 4ª a partir de la nota si.

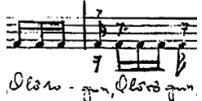
M: Ámbitos de los motivos: 8ª J, 6ª M, 9ª m.

Intervalos melódicos utilizados: Predominancia de nota repetida. 2ª M y m, saltos de 3ªm y M y escasamente 4ª J.

R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas. Los *marcato* generan parametría. Se presenta una birritmia.

C: La sección contrasta con la anterior por el pedal del bajo, el perfil melódico homorrítmico y los intervalos entre las voces que la realizan. Desde compás 46 la tensión se genera con la parametría en voces agudas cantando intervalos muy cercanos. Se produce una superposición, ya que la última nota de sopranos se prolonga hasta dos compases después de comenzar la siguiente sección. Luego hay cambio de funciones; las mujeres realizan la melodía y las voces masculinas el acompañamiento.

31-46	46 – 59
<p>S: Tbr: Alternancia de B2 y B1, luego respuesta de SAT. Din: Acentos, <i>mf</i>, <i>dim</i>, <i>f</i>. Text: Homorrítmica entre Sopranos, Contraltos y Tenores y nota pedal de B2 y B1.</p> <p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M. Progresión armónica escrita un tono asc. de la sección anterior. Tónica en si, el acorde final es de Si m. con 6ª M. Luego tónica en do#, tenores a una 5ª J. Finaliza con acorde de Si m. con 7ª m.</p> <p>M: El motivo de B2 y B1 es sobre nota repetida. El motivo de las tres voces agudas contiene intervalos descendentes de 3ªM y 3ªm formando arpeggios perfectos menores, luego en espejo regresa a las notas anteriores, y concluye con dos 2ª M. consecutivas, 3ªm y 4ªJ desc.</p> <p>R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas.</p> <p>C: La sección contrasta con la anterior por el pedal del bajo, el perfil melódico homorrítmico y los intervalos entre las voces que la realizan.</p>	<p>S: Tbr: SATB y <i>divisi</i> de B. Respiración coral en compás 56 Din: Acentos. Anotación ilegible (puede ser <i>mf</i> o <i>mp</i>). Text: Melodía de B2 y B1 a la 8ª con acompañamiento en homorritmia de S, A y T.</p> <p>A: Tónica en si. El acompañamiento sugiere acorde de Si m. con 4ª suspendida. En compás 57 superposición de 4ª a partir de la nota si.</p> <p>M: El motivo de los acompañamientos está constituido por intervalos de 2ªM y m en las tres voces. El motivo de la melodía de barítonos y bajos comienza con 5ªJ asc, bordadura de 2ªM, 3ªm y luego 2ªm y M. El motivo de voces femeninas comienza con con 3ªM Desc, continúa con bordadura de 2ªm, 3ªM asc y luego 2ª m y M.</p> <p>R: Los <i>marcati</i> generan parametría. Se presenta una birritmia.</p> <p>C: La tensión se genera con la parametría en voces agudas cantando intervalos muy cercanos. Se produce una superposición, ya que la última nota de sopranos se prolonga hasta dos compases después de comenzar la siguiente sección. Luego hay cambio de funciones; las mujeres realizan la melodía y las voces masculinas el acompañamiento.</p>

<p>31-36 S: Tbr: Alternancia de B2 y B1, luego respuesta de SAT.</p> <p>Din: Acentos, <i>mf</i>, <i>dim</i>.</p> <p>Text: Homorrítmica entre SAT y nota pedal de B1B2.</p> <p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M: a) </p> <p>b) </p> <p>R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas.</p>	<p>36-40 S: Tbr: SATBB.</p> <p>Din: Acentos, <i>f</i></p> <p>Text: Homorrítmica entre Alternancia de B2 y B1, luego respuesta de S, A y T y nota pedal de B2 y B1.</p> <p>A: Progresión armónica escrita un tono asc de la sección anterior. Tónica en si, el acorde final es de Si m. con 6ª M.</p> <p>M: </p> <p>R: Ídem sección anterior</p>	<p>40-46 S: Tbr: Alternancia de B2 y B1, luego respuesta de SAT.</p> <p>Din: Acentos.</p> <p>Text: Imitación de voces femeninas y luego homorrítmica casi estricta.</p> <p>A: Progresión armónica, comienza a un tono asc. de la sección anterior. Tónica en do#, tenores a una 5ª J.Finaliza con acorde de Si m. con 7ª m.</p> <p>M: </p> <p>R: Compás 43 y 44 negras con puntillo, final con síncopa de semicorcheas y sonido largo (blanca con puntillo).</p>	<p>47-52 S: Tbr: <i>Divisi</i> de B.</p> <p>Din: Acentos. Anotación ilegible (puede ser <i>mf</i> o <i>mp</i>) Text: Melodía de Barítonos y Bajos a la 8ª con acompañamiento en homorrítmica de SAT.</p> <p>A: Tónica en si. El acompañamiento sugiere acorde de Si m. con 4ª suspendida. Melodía en escala de mi dórica.</p> <p>M: a) </p> <p>b) </p> <p>R: Los <i>marcati</i> generan parametría. Se presenta una birritmia.</p>	<p>52-57 S: Tbr: SATB1B2. Sonido oscuro.</p> <p>Din: Acentos.</p> <p>Text: Melodía de S y A a la 8ª con acompañamiento en homorrítmica de TB1B2.</p> <p>A: Tónica en si. En compás 57 superposición de 4ª a partir de la nota si.</p> <p>M: </p> <p>R: Ídem que la sección anterior.</p>
---	--	--	---	---

<p>C: La sección contrasta con la anterior por el pedal del bajo y el perfil melódico homorrítmico y los intervalos entre las voces que la realizan.</p>	<p>C: La tensión se da por la progresión ascendente de tono respecto de la sección anterior.</p>	<p>C: La tensión se genera por la ruptura en la progresión con la entrada de tenores y el final en acorde de larga duración con notas agudas.</p>	<p>C: La tensión se genera con la parametría en voces agudas cantando intervalos muy cercanos.</p>	<p>C: se da con el cambio de funciones; las mujeres realizan la melodía y las voces masculinas el acompañamiento paramétrico.</p>
--	--	---	--	---

8 – 63

S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: SATBB y Solo de Sopr.

Indicaciones de articulación: No hay

Indicaciones de carácter: No hay.

Indicaciones vocales y de sonido: No hay

Din: Acentos, *mf*, *dim*, *f*.

Text: Melodía con acompañamiento.

A: Centro en la, el acorde final es de La m. con 6ª M. Notas alteradas.

M: Ámbitos de los motivos: Solista: 11ª J. Las demás voces: 4º dism. 5ª J, 2ª M.

Intervalos melódicos utilizados: La melodía de la solista es de rica y muy diferente interválica respecto del resto de la obra. Comienza con nota repetida, luego 5ª dism Desc, 11ª J asc, 2ª M y 3ª m Desc, 2ª M y finaliza con 4ª Aumentada *glissando*.

R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas.

Meno mosso como indicación de movimiento en compás 57.

El motivo de solista presenta preponderancia de la síncopa de semicorcheas y contratiempos. Valores irregulares: tresillo de corcheas. *Ritardando* en 62.

C: Se produce una superposición con la sección anterior. La melodía de la solista contiene intervalos melódicos y alteraciones no usadas antes en la obra, y trabaja con registro muy amplio.

57 – 61

S: Tbr: SATBB y Solo de Sopr.

Din: Acentos, *mf*, *dim*.

Text: Melodía con acompañamiento.

61-63

S: Tbr: SATBB y Solo de Sopr.

Din: Sin indicaciones.

Text: Melodía con acompañamiento.

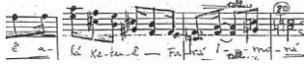
<p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M. Notas alteradas.</p> <p>M: La melodía de la solista es de rica y muy diferente interválica respecto del resto de la obra. Comienza con nota repetida, luego 5ªdism Desc, 11ª J asc, 2ªM y 3ªm Desc. Luego varias 2ªM.</p> <p>R: Sobre una base de semicorcheas en el B, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas. <i>Meno mosso</i> como indicación de movimiento en compás 57 El motivo de solista presenta preponderancia de la síncopa de semicorcheas y contratiempos. Valores irregulares: tresillo de corcheas.</p> <p>C: Se produce una superposición con la sección anterior.</p>		<p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M: La melodía de la solista contiene intervalos de 4ªJ, 2ªM y m, finaliza con una 4ªAumentada <i>glissando</i>.</p> <p>R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas. <i>Ritardando</i> en 62.</p> <p>C: La sección contrasta con la anterior por el pedal del bajo y el perfil melódico homorrítmico y los intervalos entre las voces que la realizan.</p>
<p>57-59</p> <p>S: Tbr: Solo de Sopr.</p> <p>Din: Acentos, <i>mf, dim.</i> Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M:</p> 	<p>60-61</p> <p>S: Tbr: Alternancia de B2 y B1, luego respuesta de SAT.</p> <p>Din: Acentos, <i>mf, dim.</i> Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M:</p> 	<p>S: Tbr: Alternancia de bajos y barítonos, luego respuesta de SAT</p> <p>Din: Sin indicaciones. Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M:</p> 

<p>R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas. <i>Meno mosso</i> como indicación de movimiento en compás 57.</p> <p>C: Se produce una superposición.</p>	<p>R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas.</p> <p>C: La sección contrasta con la anterior por el pedal del bajo y el perfil melódico homorrítmico y los intervalos entre las voces que la realizan.</p>	<p>R: Sobre una base de semicorcheas en el bajo, las demás voces reagrupan semicorcheas en corcheas, corcheas con puntillo o síncopas. <i>Ritardando</i> en 62.</p> <p>C: La sección contrasta con la anterior por el pedal del bajo y el perfil melódico homorrítmico y los intervalos entre las voces que la realizan.</p>
--	---	--

63 -81	1-26 y 82-87
<p>S: Tbr: El orgánico se presenta con la siguiente sucesión: Comienzan voces femeninas con <i>divisi</i> de Sopr. En compás 65 se incorporan las voces masculinas. Solo de Sopr. Indicaciones de articulación: No hay Indicaciones de carácter: No hay. Indicaciones vocales y de sonido: No hay Din: Acentos. Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Melodía comienza con centro en la y concluye con centro en mi. Compás 77 sugiere Si m. con 7ª m. M.</p> <p>M: Ámbitos de los motivos: 8ª J, 6ª M, 9ª m Intervalos melódicos utilizados: Predominancia de nota repetida. 2ª M y m, saltos de 3ªm y M y escasamente 4ª J.</p> <p>R: Ritmo regular de semicorcheas para el acompañamiento. Melodía con síncopas de semicorchea. <i>Rall. Tempo I.</i></p> <p>C: Retorno a los elementos utilizados desde compás 47, con otra disposición de las voces, y variante en la melodía cantada por los bajos y tenores. Luego melodía de voces femeninas en progresión y tensión relativa.</p>	<p>S: Tbr: <i>Divisi</i> de Sopr y B. En compás 87 <i>cluster</i> cromático por 2ª M. y m; cada cantante toma una nota. Indicaciones de articulación: No hay Indicaciones de carácter: No hay. Indicaciones vocales y de sonido: <i>Glissando</i> descendente para todas las voces. Din: Acentos, <i>mf, dim, f, fff</i>. Text: Se suceden las siguientes texturas: Idem de compases 1 a 26. Luego melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Desde compás 82 tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M: Ámbitos de los motivos: mayores a una octava, cada cantante según la extensión del <i>cluster</i>. Perfil melódico del motivo final: resolutivo, ya que se sugiere en el signo del <i>glissando</i> luego del <i>cluster</i> finalizar en sonido más grave a los cantados previamente. Intervalos melódicos utilizados: Predominancia de nota repetida. 2ª M y m, saltos de 3ªm y M. Hacia la nota aguda del cluster y descendiendo <i>glissando</i>.</p> <p>R: Desde compás 82 hay un <i>stretto</i> rítmico en motivo rítmico principal de la obra. En compás 82 <i>Accelerando até o fim</i>.¹¹⁰</p> <p>C: Tensión máxima por aumento progresivo de velocidad, y <i>cluster subito</i> en intensidad <i>fff</i>, concluyendo en <i>glissandi</i> descendente.</p>

¹¹⁰ La traducción es “acelerando hasta el final”.

63 - 72	72-81	1-26 21-26	82-87
<p>S: Tbr: Comienzan voces femeninas con <i>divisi</i> de Sopranos. En compás 65 se incorporan las voces masculinas Din: Acentos.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento</p> <p>A: Melodía comienza con centro en la y concluye con centro en mi.</p> <p>M: Intervalos: 3ª m desc, 2ªm y 2ªM Desc, 3ªm asc.</p> <p>R: Ritmo regular de semicorcheas para el acompañamiento. Melodía con síncopas de semicorchea. Tempo I.</p> <p>C: Retorno a los elementos utilizados desde compás 47, con otra disposición de las voces, y variante en la melodía cantada por las cuerdas de T y B.</p>	<p>S: Tbr: Solo de Sopr.</p> <p>Din: Acentos, <i>dim, p.</i></p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Compás 77 sugiere Si m. con 7ª m. M.</p> <p>M: Usa los mismos intervalos que en la sección anterior.</p> <p>R: Ídem sección anterior.</p> <p>C: Melodía de voces femeninas en progresión y tensión relativa.</p>	<p>S: Tbr: Ídem subsecciones correspondientes.</p> <p>Din: Ídem subsecciones correspondientes. Text: Ídem subsecciones correspondientes.</p> <p>A: Ídem subsecciones correspondientes.</p> <p>M: Ídem secciones correspondientes.</p> <p>R: Ídem subsecciones correspondientes.</p> <p>C: Recurrencia a sección inicial, define al motivo rítmico inicial como principal de la obra y el centro tonal sobre la nota si.</p>	<p>S: Tbr: <i>Divisi</i> de Sopr. y B. En compás 87 <i>cluster</i> cromático por 2ª M. y m; cada cantante toma una nota.</p> <p>Din: <i>fff.</i></p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M:</p>  <p>R: <i>Stretto</i> rítmico en motivo rítmico principal de la obra. En compás 82 “Para terminar acelerar hasta el final”.</p> <p>C: Tensión máxima por aumento de velocidad progresiva, y <i>cluster subito</i> en intensidad <i>fff.</i></p>

<p>S: Tbr: <i>Divisi</i> de Sopr. Comienzan voces femeninas, en compás 65 se incorporan las voces masculinas Din: Acentos.</p> <p>Text: Dos elementos: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Melodía comienza con centro en la y concluye con centro en mi.</p> <p>M: </p> <p>R: Ritmo regular de semicorcheas para el acompañamiento. Melodía con síncopas de semicorchea. Tempo I.</p>	<p>72-77 S: Tbr: Solo de Sopr.</p> <p>Din: Acentos, <i>mf</i>, <i>dim</i>.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Compás 77 sugiere Si m. con 7ª m. M.</p> <p>M: </p> <p>R: Ídem sección anterior.</p>	<p>77-81 S: Tbr: <i>Divisi</i> de Sopr.</p> <p>Din: <i>cresc.</i>, <i>dim.</i>, <i>p</i>.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento, en compás 77 de semicorcheas, en 78 de negras. Compás 79 homorritmia. Compás 80 motivo de bajo con acorde.</p> <p>A: Cromatismos y acordes con notas alteradas. Acorde de compás 80 Fa # con 3ª M. y m. Compás 81 bajo en Fa# como nota dominante.</p> <p>M: </p> <p>R: <i>Rallentando</i> en compases 79, 80 y 81</p>		<p>S: Tbr: <i>Divisi</i> de Sopr. y B. En compás 87 <i>cluster</i> cromático: por 2ª M. y m. cada cantante toma una nota.</p> <p>Din: <i>fff</i>.</p> <p>Text: Melodía con acompañamiento.</p> <p>A: Tónica en la, el acorde final es de La m. con 6ª M.</p> <p>M: </p> <p>R: <i>Stretto</i> rítmico en motivo rítmico principal de la obra. En compás 82 "Para terminar acelerar hasta el final".</p>
--	--	--	--	--

<p>C: Se produce una superposición con la sección anterior.</p>	<p>C: Melodía de voces femeninas en progresión y tensión relativa.</p>	<p>C: Tensión por aumento de densidad, disminución de velocidad, figuración, sonidos alterados y acorde con dos terceras.</p>		<p>C: Tensión máxima por aumento de velocidad progresiva, y <i>cluster subito</i> en intensidad <i>fff</i>.</p>
---	--	---	--	---

Recolección de datos obtenidos en el análisis de los textos

En el cuadro que sigue se presentan las recurrencias y las diferencias más sobresalientes encontradas entre los textos de las doce obras. Debido a la gran cantidad de categorías con que se trabajan, el cuadro está dividido de modo que en primer lugar el estudio comparativo está referido a la proveniencia de los textos, la o las lenguas utilizadas, las características y dificultades en la traducción y las fuentes empleadas para obtener las mismas, a qué hacen referencia los términos específicos de las religiones umbanda y candomblé y los regionalismos. En una segunda parte, están volcados los datos referidos al aspecto fónico, las interjecciones, las onomatopeyas, la estructura y, finalmente, el contenido general del texto de cada obra.

Obra	Proveniencia del texto	Lengua	Características y dificultades en la traducción	Tipo de fuentes utilizadas para la traducción	Términos específicos de las religiones	Regionalismos
<i>Cântico para Iemanjá</i>	Sin datos	Yoruba	-Todas las letras son mayúsculas. - Diferencias en los acentos del yoruba y los usados por CAPF. - A excepción de algunas pocas palabras, este texto no pudo ser traducido.	Diccionario del <i>terreiro</i> de candomblé <i>Ilê Axé Oxumaré</i> .	- <i>Iemanjá</i>	No hay.
<i>Cobra Corá</i>	Sobre <i>Pontos de umbanda</i>	Portugués	Una palabra no fue encontrada, no pertenece al portugués ni responde a regionalismos de uso corriente.	Diccionarios de portugués, de portugués-español y Diccionario de la Fundación Cultural Palmares.	- <i>Cobra Corá</i> - <i>João Batuê</i> - <i>mironga</i> - <i>caboclo</i> - <i>sereia do mar</i> - <i>saravá</i>	No hay.
<i>Estrela d'alva</i>	Sobre <i>Pontos de umbanda</i>	Portugués	Dificultades para traducir "Maleine". También para encontrar material sobre la cabocla "estrela d'alva".	Diccionarios de portugués, de portugués-español. Estudios sobre vocabulario umbandístico.	- <i>Estrela d'alva</i> - <i>Aruanda</i> - <i>Saravá</i> - <i>umbanda</i> - <i>Defumar</i> - <i>terreiro</i> - <i>Oxalá</i> - <i>Xangô</i> - <i>Ogum</i> - <i>Santa Bárbara</i>	<i>Maleime</i>
<i>Inhãçã</i>	Sobre <i>Pontos de umbanda</i>	Portugués	Algunas palabras específicas de las religiones afro-brasileñas son poco frecuentes y no aparecen en todos los glosarios.	Diccionarios de portugués, de portugués-español. Estudios sobre vocabulario	- <i>umbanda</i> - <i>Aruanda</i> - <i>terreiro</i> - <i>jacutá</i> - <i>canjira</i>	No hay.

				umbandístico	- <i>gira</i> - <i>Saravá</i> - <i>Inhãçã</i> - <i>Santa Bárbara</i>	
<i>Jubiabá</i>	Fragmentos sobre la novela homónima de Jorge Amado	Portugués y yoruba	Dificultad en la traducción de los fragmentos en yoruba.	Diccionarios portugués-español, y yoruba – portugués, Diccionario de la Fundación Cultural Palmares. Estudios sobre vocabulario umbandístico.	- <i>Pai-de-santo</i> - <i>Jubiabá</i> - <i>Oxalá</i> - <i>Oxalufã</i> - <i>Okê</i> - <i>quebranto</i> - <i>terreiro</i> - <i>makumba</i>	<i>mal de amô</i>
<i>Oxóssi beira-mar</i>	Sobre <i>Pontos</i> de umbanda	Portugués	El nombre propio “Tamanangá” no fue encontrado.	Diccionarios de portugués, de portugués-español. Estudios sobre vocabulario umbandístico.	- <i>Oxóssi</i> - <i>Aruanda</i> - <i>umbanda</i> - <i>beira-mar</i> - <i>Iemanjá</i> - <i>filhos de umbanda</i> - <i>caboclo</i>	- <i>flô</i> - <i>minha pai</i> - <i>muganga</i> - <i>maracajá</i>
<i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i>	Sobre <i>Pontos</i> de umbanda	Portugués	Este texto no presentó dificultades para su traducción.	Diccionarios de portugués, de portugués-español. Estudios sobre vocabulario umbandístico.	- <i>São Jorge</i> - <i>ronda</i> - <i>Ogun</i> - <i>Aruanda</i> - <i>pemba</i> - <i>filhos de umbanda</i> - <i>lei de umbanda</i> - <i>Oxalá</i> - <i>falange</i>	No hay.

					- <i>demanda</i> - <i>nossa Senhora da guia</i>	
<i>Ponto de Oxalá</i>	Sobre <i>Pontos</i> de umbanda	Portugués	No se encontró el significado de la palabra “Tamanangá”.	Diccionarios de portugués, de portugués-español. Diccionario de la Fundación Cultural Palmares. Estudios sobre vocabulario umbandístico.	- <i>pemba</i> - <i>pai Oxalá</i> - <i>orixás</i> - <i>cabolcos</i> - <i>Aruanda</i> - <i>descarregar</i> - <i>guía</i> - <i>filhos de fe</i>	- <i>pombinha</i>
<i>Ponto de Oxun-Iemanjá</i>	Sobre <i>Pontos</i> de umbanda	Portugués y Yoruba	No se encontró traducción de los versos escritos en yoruba.	Diccionarios de portugués, de portugués-español y yoruba – portugués.	- <i>Oxun</i> - <i>Iemanjá</i> - <i>Saravá</i>	- <i>beirando</i>
<i>Ponto Máximo de Xangô</i>	Sobre <i>Pontos</i> de umbanda	Portugués y Yoruba	Dificultad en la traducción de los fragmentos en yoruba.	Diccionarios de portugués, de portugués-español y yoruba – portugués.	- <i>Xangô</i> - <i>cangira</i> - <i>umbanda</i> - <i>lei maior</i>	- <i>Güenta</i>
<i>Preto velho III (Pai João)</i>	Sobre <i>Pontos</i> de umbanda	Portugués	Este texto no presentó dificultades para su traducción.	Diccionarios de portugués, de portugués-español y estudios sobre vocabulario umbandístico.	- <i>preto-velho</i> - <i>linha</i> - <i>Tia Maria</i> - <i>Pai João</i>	- <i>roça</i> - <i>catando feijão</i>

<i>Xirê ogum</i>	Sobre ritual extraído de un libro de candomblé	Yoruba	A excepción de algunas pocas palabras, este texto no pudo ser traducido.	Diccionario del terreiro de candomblé <i>Ilê Axé Oxumaré</i> Diccionario de la Fundación Cultural Palmares. Diccionario yoruba – portugués.	- <i>Xirê</i> - <i>Ogum</i> - <i>Olôrôgum</i>	No hay.
------------------	--	--------	--	---	---	---------

Cuadro de recolección de datos obtenidos en el análisis de los textos (segunda parte):

Obra	Estructura	Fonemas que sobresalen	Interjecciones	Onomatopeyas	Contenido general
<i>Cântico para Iemanjá</i>	Versos como unidades de sentido. No hay elementos que faciliten una organización estrófica	Predominio de lo vocálico sobre lo consonántico. Las vocales son mayormente abiertas, destacándose la “á” y la “é”. Uso de la vocal “u” en onomatopeyas “Bum tum, pu pu ru pu”.	Gran cantidad y uso en funciones fundamentales en la obra. También “ô, iê”.	Imitan instrumentos de percusión.	Canto dedicado a <i>Iemanjá, orixá</i> del agua salada.
<i>Cobra Corá</i>	Cuatro estrofas de diferente versificación y sin rima, a excepción de dos versos.	Uso de vocales abiertas y cerradas. Predominancia de vocales abiertas en estrofas extremas, y cerradas en internas.	Escasas. Vocales “o” y “a”.	No hay.	Confluyen dos <i>pontos</i> dedicados a sendos <i>caboclos</i> de la religión umbanda. Evocación y saludo a ambos.
<i>Estrela d'alva</i>	Ocho estrofas, con distinta cantidad de versos. No hay rima, salvo en la cuarta estrofa, en la que segundo y cuarto versos son idénticos. La quinta estrofa y la séptima, idénticas entre sí, tienen seis versos, primer y tercer verso son idénticos, y el segundo	“Ôu” y “ô” en texturas de acompañamiento	Predominio de vocales “a” y “u”.	No hay.	Saludo y rezo en las primera y tercera estrofas, y en la segunda y última, escritas en primera persona, se convoca a descender a la Tierra al máximo <i>orixá</i> , es decir a <i>Oxalá</i> .

	rima con el cuarto y el quinto.				
<i>Inhãçã</i>	Seis estrofas, de entre cinco y ocho versos cada una. Se dan muchas repeticiones de versos, algunos versos muy extensos, A causa de los versos repetidos se dan las rimas, de manera diferente en cada estrofa.	Cada fragmento del texto presenta amplia predominancia de una o dos vocales, teniendo en cuenta la gran cantidad de repeticiones. Consonantes: “r” gutural y “g” tal como se pronuncia en la región geográfica del Río de la Plata.	<i>Iô, ô, ôu, Êh!, Ah!</i>	No hay.	Evocación a la <i>orixá</i> de homónimo nombre, con momento ritual previo al trance de la <i>médium</i> .
<i>Jubiabá</i>	Once estrofas. Sólo hay rima cuando hay repetición de palabras, salvo en la sexta estrofa. La estructura de las séptima, octava y décima estrofa, es idéntica a la usada por Jorge Amado en el libro homónimo.	Todos los sonidos vocálicos del portugués. Consonantes “p”, “s”, “j”. Además el uso de la consonante oclusiva velar sorda “k”, de la consonante fricativa palatal sorda “x”, de las consonantes “t”, oclusiva dental sorda y “b”, bilabial sonora.	<i>Ah!, Ai, Ê!, Ô, Oh, Ui, Turr, Ôu, Yi.</i>	Imitan instrumentos de percusión: tambores y <i>xique-xique</i> .	El texto presenta al <i>pai-de-santo</i> Jubiabá, caracterizándolo en cuanto a las acciones que realiza dentro de lo mágico del <i>candomblé</i> . Se convoca a <i>Oxalá</i> . La <i>mãe-de-santo</i> saluda la entrada del santo, el coro responde y reverencia al santo. Finalmente, una advertencia de la madre del <i>terreiro</i> , secundada por los iniciados y asistentes a la <i>makumba</i> , muestra un discurso no sólo religioso sino que refleja la problemática social y racial.
<i>Oxóssi beira-mar</i>	Se ha organizado a este texto en unidades de	Vocales: “o”, “e” y “a” abierta y nasal en las	<i>Oh!, Ah!, Ê!, Ai!, Ôu!</i>	<i>Ti ti ti ti, Lí lí lí, lê lê lê.</i>	Hay evocación al <i>orixá Oxóssi</i> , y quien lo hace

	sentido que conforman 19 estrofas de diferentes versos (entre 1 y 5), con muchas repeticiones.	secciones lentas, “i” en las secciones de mayor velocidad, con onomatopeyas que imitan percusión instrumental. Consonantes: “x” y “v” en las secciones lentas; “t” como oclusiva dental sorda, y “l” en secciones rápidas.			es la entidad denominada <i>beira mar</i> .
<i>Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro</i>	Se ha organizado a este texto en 6 estrofas de entre 5 y 6 versos, algunas de ellas contienen repeticiones de versos.	Vocales: todas, sin predominancia de ninguna de ellas, y una gran variedad de consonantes. En la sección final se repiten dos versos, en los que se destacan los sonidos consonánticos “x”y “j” en su pronunciación del portugués de Brasil.	No hay.	No hay.	Oración a <i>Ogum</i> y a su santo correspondiente en el catolicismo: San Jorge. Esta invocación está dirigida a que los fieles permitan que el espíritu de este orixá esté presente, y hacia el final de la obra hay una entrada en el trance.
<i>Ponto de Oxalá</i>	Se ha organizado a este texto en 6 estrofas de entre 4 y 8 versos, algunas de ellas contienen repeticiones de versos.	Vocales: prevalecen la “a” abierta, la “ê”, de pronunciación anterior, media y cerrada, y en los últimos versos la “e” de pronunciación anterior, media y abierta. Consonantes: Se destaca el uso de la consonante oclusiva bilabial sorda “p” como primera letra en “pemba”, “pembá”, “pomba”y “pombinha”	<i>Oh</i>	No hay.	Alabanza a <i>Oxalá</i> y a Jesús que es su correspondencia en el sincretismo con el catolicismo.

<i>Ponto de Oxun-Iemanjá</i>	Este texto presenta una estructura más regular que las otras obras, está compuesta de cinco cuartetas y dos estrofas de dos versos al principio y después de la tercera cuarteta. Hay rima asonante en las cuartetas.	Vocales: nasales cerradas “o” y “u” durante toda la obra. Al final, en la palabra “saravá”, la “a” abierta y en “Êh!” la “e” cerrada. Consonantes: sobresale sonoramente la “x” como fricativa palatal sorda.	<i>Ah!, û, ou, ê!</i>	No hay.	Alabanza a <i>Oxun</i> y a <i>Iemanjá</i> , la primera comparada en este texto con una rosa de oro, correspondiendo esto a los atributos comunes a esta <i>orixá</i> , cuales son el oro, el brillo, el color amarillo, lo femenino y la vanidad. Iemanjá, <i>orixá</i> del mar, es además expesada como <i>sereia do mar</i> . Se presentan términos propios de los atributos de Iemanjá, como el color plateado, ya que su metal es la plata.
<i>Ponto Máximo de Xangô</i>	Organizada en cuatro grandes unidades de sentido, la primera y la cuarta de gran similitud. Salvo la tercer estrofa que es una cuarteta de rima consonante en 2º y 4º versos, las demás estrofas son de versificación libre.	Vocales: predominancia de la “ê” cerrada y la “a” nasal. Consonantes: gran riqueza sonora, expresada en las letras “x”, como fricativa palatal sorda, “g”, como oclusiva velar sorda, “l” como lateral alveolar, y la vibrante múltiple “r”.	“Eh”, “ô”, “ê”.	Imitando instrumentos musicales de percusión: “ta-bum bum-tá”, “tam bum” y “txi-ka-tu-ka- txi-ka-tu-ka- txi-ka-tum-tum-tá”. Evocando al sonido que se realiza para solicitar silencio: “shh”, en la palabra “Xangô”.	Reconocimiento al <i>orixá Xangô</i> como superior. Alude a la celebración de danzas o rituales referidos a <i>Xangô</i> .

<p><i>Preto velho III (Pai João)</i></p>	<p>Organizado en seis estrofas, cinco de las cuales son cuartetos. Hay presencia de rima, en algunos casos consonante y en otros asonante.</p>	<p>Vocales: “o” nasal en la primera estrofa, en la última alternancia de las vocales “u”, “a”, “a”, “i”, siempre en ese orden y pronunciadas de manera idéntica que en español. Consonantes: “c” como oclusiva velar sorda, “g” como oclusiva velar sonora, “j” como consonante fricativa palatoalveolar sonora como la “y” en la zona del Río de la Plata, y la “ch” cuya pronunciación es idéntica al sonido que en inglés habitualmente se escribe “sh”.</p>	<p>Ó! y oi.</p>	<p>No hay.</p>	<p>Este texto describe un ritual de posesión de la religión umbanda en el que un espíritu infantil ha descendido sobre uno o más fieles.</p>
--	--	---	-----------------	----------------	--

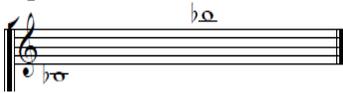
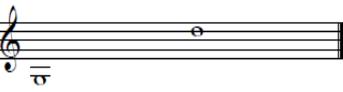
<i>Xirê ogum</i>	Es un texto con una gran cantidad de repeticiones de palabras y versos, que han sido ordenados según su aparición en la partitura en 10 unidades de sentido, que contienen entre 2 y 7 versos. La rima es consonante en casi todas las estrofas debido a las repeticiones de palabras.	Vocales: “a” abierta, la “o” en sus distintas versiones, es decir, en su pronunciación posterior media abierta, cuando está en posición tónica, y también más breve y cerrada, y la “u” nasal. La “i” es una vocal prácticamente ausente en esta obra. Consonantes: “j” como fricativa palatoalveolar sonora, la “m” en el final de la palabra “olorogum” forma junto a la “u” un diptongo nasal, y la “p”, oclusiva bilabial sorda.	No hay.	“Pa”.	Alude puntualmente a un ritual del candomblé en el que hay un juego entre dos bandos que combaten, cada uno comandado por una líder y, al final del ritual, una de ellas recibirá en su cuerpo al orixá.
------------------	--	---	---------	-------	--

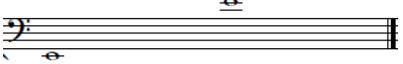
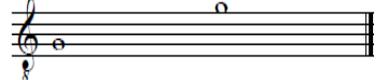
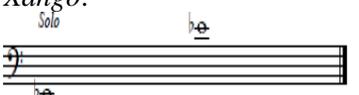
Recolección de datos obtenidos en el análisis musical:

Se presentan a través de un cuadro, las recurrencias encontradas en las grandes formas con respecto de las cinco categorías propuestas, y las sub-categorías correspondientes, tal como se muestran en los cuadros individuales de las obras; y también se presentan características distintivas de algunas obras.

Dentro de la categoría Sonido se incluye el ámbito de las voces tratado como sub-categoría, al igual que los demás parámetros trabajados en el análisis de las pequeñas y medianas formas, como son el timbre, la dinámica, la articulación, las indicaciones relacionadas con la técnica vocal y la emisión, y las indicaciones de carácter.

Cuadro de recolección de datos extraídos del análisis musical de las 12 obras:

Categoría	Sub- categoría	Características recurrentes	Particularidades
Sonido	Timbre	<ul style="list-style-type: none"> - Ninguna obra mantiene el mismo orgánico desde el principio hasta el fin. - La cuerda que tiene <i>divisi</i> en mayor cantidad de obras es la del bajo. - Utiliza el recurso de prescindir de voces masculinas o femeninas por fragmentos. - La mayor cantidad de solos es para voces femeninas. - En los últimos compases de todas las obras hay entre 5 y 7 voces, a excepción de <i>Preto velho III</i>. - Hay varios comienzos de secciones con una sola cuerda. 	<ul style="list-style-type: none"> - En <i>Preto velho III</i> no hay <i>divisi</i>. - El único solo asignado a un tenor está en <i>Ponto máximo de Xangô</i>, y dura 2 compases.
	Ámbito de las voces	<p>- En cada cuerda, los ámbitos y sus notas extremas son los siguientes:</p> <p>Sopranos:</p>  <p>Altos:</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Nota más aguda y más grave para sopranos en <i>Oxóssi beira – mar</i>. - Nota más aguda para altos en <i>Ponto máximo de Xangô</i>, <i>Ponto de Oxalá</i>, <i>Ponto de São Jorge</i>, <i>Cântico para Iemanjá</i>, <i>Cobra corá</i> y <i>Estrela d'alva</i>. - Nota más aguda para altos en todas las obras a excepción de <i>Estrela d'alva</i>, <i>Cobra corá</i> y <i>Jubiabá</i>.

		<p>Tenores:</p>  <p>Bajos:</p>  <p>Solistas femeninas:</p>  <p>Solista Tenor en <i>Ponto Máximo de Xangô</i>:</p>  <p>Solista Bajo en <i>Estrela d'alva</i> y <i>Ponto Máximo de Xangô</i>:</p> 	<p>- Nota más aguda y más grave para tenores en <i>Oxóssi beira – mar</i>.</p> <p>- Nota más aguda y más grave para bajos en <i>Inhãçã</i>.</p> <p>- En las obras <i>Inhãçã</i> el compositor no aclara si la solista femenina debe ser Soprano o Alto.</p> <p>- La nota más grave asignada a solista femenina pertenece a la obra <i>Inhãçã</i>.</p> <p>- La nota más aguda asignada a solista femenina pertenece a la obra <i>Cântico para Iemanjá</i>.</p> <p>- Las notas más aguda y más grave para bajo solista están en <i>Estrela d'alva</i>.</p>
--	--	---	--

	Dinámica	<p>-Algunas obras tienen muy pocas indicaciones de matices escritas, o secciones completas sin ellas.</p> <p>- La mayor parte de las obras llevan acentos en sonidos de partes débiles en tiempos fuertes y débiles de los compases, algunos de ellos son síncopas o contratiempos. Hay más de un tipo de acento asignado, el más usado es el <i>marcato</i> leve, pero también hay un gran uso del <i>fp</i> en los acompañamientos a los solistas y otros acentos <i>marcatissimo</i>.</p> <p>- El rango dinámico abarcado por la totalidad de las obras va desde <i>ppp</i> hasta <i>fff</i>, pasando por todas las posibilidades intermedias, y con variaciones progresivas como reguladores.</p>	<p>- En <i>Estrela d'alva</i> todas las indicaciones de matices están colocadas en el compás 5.</p> <p>- En <i>Xirê Ogum</i> hay unas pocas indicaciones de matices, que dan un rango dinámico que comprende entre el <i>mf</i> y el <i>f</i>.</p> <p>- En <i>Preto velho III</i> sólo hay indicaciones de matices en los módulos A, D y E.</p>
	Indicaciones relacionadas con la técnica vocal y la emisión y otras posibilidades sonoras	<p>- En un importante número de las obras se utiliza la voz hablada, con sonidos indeterminados.</p> <p>- <i>Clusters</i></p> <p>- <i>Glissando</i> descendentes en la mayoría de las obras</p> <p>- Percusión corporal: palmas, pies golpeando el piso.</p>	<p>- En <i>Inhãçã</i> aparecen indicaciones distintivas, una dice: “lengua (parte posterior) sobre el velo, recostada en el paladar blando”. <i>Boca Chiusa</i>.</p> <p>- En <i>Cântico para Iemanjá</i> se presenta la indicación <i>Portato corto</i>, al final sonido aspirado, voces habladas y gritos.</p> <p>- Al final de <i>Oxóssi beira-mar</i> hay una indicación que no ha podido ser descifrada, con un signo especial, en cuya explicación legible se alcanza a leer que todos los</p>

			cantantes deberán entonar una escala descendente cromática.
	Articulación	<ul style="list-style-type: none"> - En la mayor parte de las partituras no hay indicaciones de articulación del sonido. - Las indicaciones que aparecen son: <i>legato</i>, <i>stacatto</i>, <i>non legato</i>, <i>staccatissimo</i> y respiraciones corales. 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ponto de São Jorge Ogum Guerreiro</i> presenta una gran cantidad de indicaciones de articulación. En menor grado lo hacen <i>Jubiabá</i>, <i>Cobra corá</i>, <i>Inhãçã</i>, <i>Ponto máximo de Xangô</i>. - La única obra que presenta la indicación <i>staccatissimo</i> es <i>Oxóssi beira mar</i>.
	Textura	<ul style="list-style-type: none"> - Las texturas son mayoritariamente de dos o más elementos, las más utilizadas son: melodía con acompañamiento, texturas combinadas en las que hay contrapuntos imitativos no estrictos en conjunción con <i>ostinati</i> rítmicos a cargo de una o dos voces. También hay gran uso de la homorritmia, pero en fragmentos de pocos compases. En una misma obra aparecen todas estas texturas, cambiando, en general, en breves lapsos de dos o tres compases por otra. 	<ul style="list-style-type: none"> - La única obra que no finaliza en homorritmia es <i>Preto velho III</i>. Las demás finalizan todas en homorritmias perfectas o casi perfectas (a lo sumo hay una voz que se destaca o algún desfase rítmico en una o más voces).
	Indicaciones de carácter	<ul style="list-style-type: none"> - Siete de las doce obras no tienen escrita ninguna indicación sobre este parámetro. - Los términos escritos en las cinco obras son específicos para cada una (a excepción de <i>Molto expresivo</i>, que se reitera en secciones de obras), como por ejemplo: <i>dolce</i>, <i>dramático</i>, <i>dolcissimo</i>, <i>misterioso</i>, <i>bem cantante e</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - La obra con mayor cantidad y variedad en indicaciones de carácter es <i>Ponto máximo de Xangô</i>.

		<i>expresivo, vigoroso, animado, gingado, com muita bossa, salvagem, quase salvagem, com fuoco, pesante.</i>	
Armonía	Lenguaje compositivo	<p>Hay presencia de notas centrales, a veces con alusiones tonales, a veces modales, otras veces armonías por 4ª. En ocasiones pandiatónico. En muchas de las obras se combinan estas posibilidades.</p> <p>Todas las obras presentan, en forma sucesiva, más de un centro tonal-modal.</p> <p>De la presencia de sonidos hablados, percusión con los pies o con palmas, <i>portati</i> y <i>glissandi</i> superpuestos a melodías o acordes, resulta una superposición de estratos sonoros.</p> <p>En cinco de las obras el centro más recurrente es el sonido si con escalas de Si m.</p> <p>El modo menor predomina ampliamente.</p>	- En <i>Cântico para Iemanjá</i> y en <i>Estrela d'alva</i> es donde más claramente CAPF combina estratos sonoros, superponiendo melodías y texturas polifónicas a <i>glissandi</i> descendentes o voces habladas.
	Escalas y modos	<p>En las obras o fragmentos de obras en las que el planteo es tonalmente claro, la escala más usada es la menor antigua.</p> <p>En las obras o fragmentos de obras en las que el planteo compositivo es extensivo hacia el uso de modos, los más utilizados son el frigio y el dórico.</p> <p>Algunos fragmentos de obras sugieren modo pentatónico menor.</p>	- Únicamente en <i>Preto velho III (Pai João)</i> los últimos 4 compases están claramente en tonalidad mayor y con las notas de la escala mayor. En las demás obras en las que se presenta una sugerencia a una tonalidad y escala mayor o menor, siempre hay algún elemento de tensión que disminuye la sensación de tono-modalidad definida.
	Acordes	Hay fuerte presencia de acordes perfectos mayores, perfectos menores, acordes con 6º M, con 9ª M o m, con 4ª suspendida, acordes con dos tónicas, superposición de	- En <i>Ponto de São Jorge</i> el centro sobre el que se basa la obra varía un gran número de veces, creando gran inestabilidad.

		<p>acordes, armonía por 4^a. En ocasiones aparecen otras estructuras acórdicas no tonales.</p> <p>Muchas veces los acordes con 7^o están invertidos y la quinta o la séptima están en el bajo.</p> <p>En finales de obra o finales de secciones se presentan acordes de 7 sonidos.</p>	<p>- Las obras <i>Ponto de Oxún</i>, <i>Cobra-corá</i>, <i>Ponto de São Jorge</i> concluyen usando un acorde sobre la nota central y la 6^o de color.</p>
	Relación interválica entre voces	<p>Los intervalos armónicos entre voces contiguas con mayor recurrencia son: 8^a J, 5^aJ, 3^a M y m, 4^a J, 2^a M y m, 7^a M y m, 6^a My m, 8^a y 5^a aumentadas.</p>	<p>- En la obra <i>Inhãçã</i> los intervalos entre voces contiguas son predominantemente 4^a J, 5^o J, 7^a M y m y 9^a M y m, presentándose más raramente 3^o y 6^a M y m.</p>
Motivos	Ámbito	<p>Los ámbitos utilizados oscilan entre la nota repetida y las dos octavas. Los ámbitos más extensos están escritos para las voces solistas y para la cuerda de bajos.</p> <p>El intervalo de 8^a J es el único que se encuentra como ámbito de motivos de todas las obras. Le siguen en frecuencia la 5^a J, que aparece en 10 de las 12 obras, la 3^a M y la 4^a J en 9 obras, la 2^aM y la 6^a m en 6 obras.</p>	<p>- El máximo ámbito se presenta para la voz solista en <i>Jubiabá</i>, y es de dos octavas</p> <p>- En <i>Inhãçã</i> los motivos de la voz femenina solista tienen ámbito de 11^a aum y de 13^a m.</p> <p>- El intervalo de 11^a J se da en los solos de tres obras: <i>Estrela d' alva</i>, <i>Ponto de Oxalá</i> y <i>Xirê Ogum</i>.</p> <p>- La única obra que presenta motivo de nota repetida es <i>Estrela d' alva</i>.</p> <p>- La única obra que presenta motivo con ámbito de 2^a m es <i>Jubiabá</i>.</p> <p>- La única obra que presenta motivo con ámbito de 4^a aum es <i>Ponto Máximo de Xangô</i>.</p>

	Perfil melódico	Hay un equilibrio en cuanto a cantidad de motivos melódicos resolutivos y suspensivos.	
	Intervalos más usados	Los intervalos más recurrentes, en orden decreciente son: nota repetida, 2ª M, 4ª J, 3ª m.	<p>- Los motivos melódicos más destacados a cargo de las cuerdas comienzan con intervalos de 5ª o más pequeños, a excepción del intervalo inicial de <i>Ponto máximo de Xangô</i>, tanto para las cuerdas de Altos y Bajos en el primer compás, como para S y T en el tercer compás, y en ambos casos es de 7º M. ascendente.</p> <p>- Las melodías de los solistas son las que contienen intervalos de mayor magnitud, como la 9ª menor ascendente entre los compases 15 y 16 de la obra <i>Inhãçã</i>, o la 11ª disminuida en el compás 58 de <i>Xirê ogum</i>.</p>
Ritmo	Indicaciones de movimiento	Siete de las obras presentan indicaciones de velocidad, seis de ellas tienen más de una indicación.	- <i>Cântico para Iemanjá</i> tiene una única indicación muy poco precisa, y además no tiene indicación metronómica.
	Indicaciones metronómicas	Seis de las obras tienen indicaciones metronómicas, todas ellas presentan cambios de velocidad.	- En <i>Oxóssi beira-mar</i> hay una diferenciación metronómica entre la primera sección, entre los compases 1 y 12, en la que canta todo el coro, y la segunda, desde el compás 13 cuando entra la solista.

	Cifra indicadora de compás	En todas las obras la cifra indicadora del inicio es de 2/4 o de 4/4, es decir que el autor utiliza compases binarios o cuaternarios de división binaria.	- <i>Ponto de Oxalá</i> y <i>Ponto de São Jorge</i> presentan 4 indicaciones metronómicas.
	Cambios de compás	Ocho de las doce obras presentan cambios de compás. Lo hacen de compases binarios a cuaternarios o vice-versa, y para breves fragmentos a compases de 3 tiempos o de 1 tiempo. Hay casos de cambio de denominador, con y sin proporción establecida.	- La obra <i>Oxóssi beira-mar</i> sólo presenta otra cifra en un solo compás, cambia de 2/4 a 4/2. - Las obras en las que hay reiterada alternancia de compases en una misma sección son: <i>Estrela d'alva</i> , <i>Ponto de São Jorge</i> , <i>Cobra –corá</i> y <i>Cântico para Iermanjá</i> . - <i>Ponto de Oxalá</i> es la única obra que presenta toda una sección predominantemente en 3/4.
	Variaciones progresivas de velocidad	La mayor parte de las obras presenta un amplio repertorio de términos que indican disminución o aumento momentáneo o progresivo de la velocidad.	- Las obras <i>Ponto de Oxún</i> y <i>Jubiabá</i> llevan <i>accelerando</i> progresivo en sus últimas secciones, exceptuando las notas finales
	Ritmos más empleados	Los esquemas rítmicos más recurrentes están compuestos por alguna o varias de estas células rítmicas: - corcheas regulares - síncopas de semicorcheas - semicorcheas regulares - dos semicorcheas y corchea o vice-versa - corcheas con puntillo y semicorchea - síncopas irregulares - tresillos de corcheas o de negras - silencios de corchea, semicorchea, negra - blancas	- En <i>Preto velho III (Pai João)</i> hay sólo un calderón, al final de la obra. - En <i>Estrela d'alva</i> e <i>Inhãçã</i> hay calderones sobre los acompañamientos del coro a los solistas.

		<p>- blancas con puntillo</p> <p>Todas las obras llevan calderones, algunas llevan dos tipos de calderones, cortos y convencionales. Generalmente los calderones se dan al final de secciones y además se presentan en el interior de fragmentos.</p>	
Crecimiento	Articulación entre secciones	<p>Predomina la yuxtaposición de secciones diferentes. También es recurrente la superposición, comenzando una sección nueva cuando quedan por producirse los últimos sonidos o los últimos tiempos de notas largas de una sección anterior.</p>	<p>La interpolación entre secciones se presenta únicamente en la obra <i>Ponto de São Jorge</i>, cuando hay un compás que contienen los elementos de lo que será luego la sección final de la obra, insertado en una sección anterior al promedio de la obra y en contraste con ella.</p>
	Recursos utilizados para el crecimiento formal	<p>Caracteriza a la mayor parte de estas obras la gran cantidad de sucesos musicales contrastantes en breve lapso de tiempo.</p> <p>Los recursos de contraste más corrientes están dados por cambios en:</p> <ul style="list-style-type: none"> - densidad de voces: aumento o disminución - variaciones en las disposiciones del orgánico - apariciones de solistas - <i>divisi</i> - apariciones de voz hablada - percusiones corporales - paso de texturas de melodía con acompañamiento a texturas más complejas o de manera inversa - cambios en la articulación de los sonidos 	<p>- En cuanto al contraste por densidad, en la obra <i>Inhãçã</i> éste se presenta de manera más destacada entre los compases 36 y 37, en el 36 hay nueve voces y en el 37 sólo una.</p> <p>- La percusión corporal se presenta por lapsos muy breves de tiempo, y en la obra en la que esto es más trabajado es en <i>Xirê Ogum</i>, entre los compases 26 y 31, luego de esto no hay más percusión en la obra hasta la repetición de esta sección, sobre el final.</p>

		<ul style="list-style-type: none">- paso de secciones predominantemente rítmicas a otras más melódicas o de manera inversa- aumentos progresivos de velocidad- súbitas variaciones de velocidad- progresiones ascendentes- centros tonal-modales diferentes- dinámica: aumento o disminución progresiva o abrupta.	
--	--	---	--

Ya realizado este análisis, que tiene como principal objetivo recolectar los datos específicamente textuales y musicales de la creación compositiva, en el siguiente capítulo se confrontan estas características con la música de la cultura afro-brasileña tal como se presenta en las religiones candomblé y umbanda.

IV. Elementos umbanda y candomblé en doce obras para coro mixto a capella compuestas por Carlos Alberto Pinto Fonseca

En el presente capítulo, se estudian las doce obras seleccionadas con respecto a las posibles relaciones que guarden con las religiones umbanda y candomblé, puntualizando qué elementos de estas religiones afro-brasileñas fueron tomados por el compositor e incluidos de algún modo en este *corpus* de obras.

Para esto se toma en cuenta, en un primer momento, la concurrencia de los siguientes elementos: los estudios de tesis sobre la obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, presentados en el capítulo I de este trabajo, en lo que atañe a las menciones que éstos realizan sobre las relaciones entre la música por él compuesta y las religiones mencionadas; las entrevistas realizadas en relación con la misma temática; y las grabaciones obtenidas de algunas de estas obras, interpretadas bajo la dirección del propio compositor, ya que éstas, además de constituir un aporte fundamental para su interpretación, también brindan datos sobre la inclusión de otros elementos que pudieran estar modificados o ausentes en las partituras, esto es: diferencias entre las grabaciones y las partituras con respecto a cualquier aspecto musical (notas, ritmos, dinámicas, articulaciones, textos), uso de instrumentos, u otros elementos performativos extra musicales. Si bien existen grabaciones de algunas de estas obras a cargo de diversos coros, éstas no han sido dirigidas por Pinto Fonseca, por lo cual no se toman en cuenta para este trabajo ya que, aunque brindan criterios de interpretación, no aportan datos sobre la composición de las mismas.

Luego se suman a estas observaciones los análisis de cada obra realizados en el capítulo III, es decir, los textos y la música en cuanto a los datos que ofrecen las partituras, y se cotejan con los estudios seleccionados para esta tesis sobre las religiones candomblé y umbanda, tanto en sus características fundamentales, como en cuanto a la música utilizada en los rituales, comparando elementos básicos constitutivos de la umbanda y del candomblé con las obras para coro mixto *a capella* de CAPF, haciendo foco sobre los

textos, la música y los rituales.

IV. 1. 1. Tesis y estudios académicos sobre la obra musical de CAPF en relación con elementos de la cultura afro-brasileña

De las cuatro tesis presentadas en el capítulo I de este trabajo, son dos las que se ocupan de alguna manera - aunque no constituye el objeto de esos escritos - de distinguir los elementos de la cultura afro-brasileña presentes en las obras de Pinto Fonseca: la de Mauro de Chantal Santos y la de Ângelo Fernandes.

Santos señala en su tesis, que la intención de Pinto Fonseca al incluir elementos de la cultura afro-brasileña en su música, se ve principalmente reflejada sobre los aspectos rítmico y textual de algunas composiciones. Luego puntualiza, en un breve análisis sobre la obra *Jubiabá*, los elementos afro-brasileños que él encuentra en la misma.

De este modo, y tal como se puntualizara en el primer capítulo, Santos presume que el interés del compositor por incluir en su música elementos de la cultura afro-brasileña puede provenir de la época en que éste residiera en Salvador de Bahía.

Específicamente sobre las obras en las que estos elementos afro-brasileños se plantean como notorios, pero que no discrimina del total de las obras para coro mixto, Santos afirma que, en la última sección de la obra *Jubiabá*, que abarca desde el compás 76 hasta el 101, Pinto Fonseca:¹¹¹

...nos muestra la utilización de voces como instrumentos de percusión, que crea una atmósfera idealizada por el compositor para ilustrar el fenómeno descrito en el libro de Jorge Amado. En los compases 76 y 77, los bajos representan el *surdo*¹¹².

¹¹¹ ...nos mostra a utilização de vozes como instrumentos de percussão, que criam uma atmosfera idealizada pelo compositor para ilustrar o fenômeno descrito no livro de Jorge Amado. Nos compasso 76 e 77, os baixos representam o surdo. Seguindo a esses compassos, os barítonos aparecem no compasso 78, sobrepondo quintas justas, seguidos pelos contraltos que, claramente, representam o agogô a partir do compasso 80. A seguir, no compasso 83, o autor introduz duas vozes não especificadas que realizam o xique-xique, ao mesmo tempo em que sopranos e tenores cantam a melodia.

¹¹² El *surdo* es un tambor cilíndrico de grandes dimensiones y sonido profundamente grave. Está

Luego de esos compases, los barítonos aparecen en el compás 78, superponiendo quintas justas, seguidos por los contraltos que, claramente, representan el *agogô* a partir del compás 80. Seguidamente, en el compás 83, el autor introduce dos voces no especificadas que realizan el *xique-xique*¹¹³, al mismo tiempo en que sopranos y tenores cantan la melodía. (Santos: 2001: 31)

El *surdo* y el *xique-xique* son instrumentos usados en la música popular brasileña y también el *samba*, que es el género musical que Santos observa en la composición de *Jubiabá*, de modo que lo que él establece son puntos de encuentro entre la música de CAPF y la música popular brasileña, a diferencia de este trabajo, en el que se buscan los puntos de encuentro entre estas obras de Pinto Fonseca y la música afro-brasileña de las religiones umbanda y candomblé. El *agogô*, en cambio, es utilizado tanto en la música popular brasileña como en las expresiones del candomblé.

Continúa el autor de esa tesis refiriéndose a la incorporación de los solos de soprano y tenor alternadamente entre los compases 86 y 93, y luego se refiere puntualmente a los dos últimos compases de la obra, en que la soprano solista canta la nota si⁵ y luego realiza un *glissando* descendente de dos octavas, citando al propio compositor en entrevista realizada el 8 de noviembre del año 2000, en la que Carlos Alberto Pinto Fonseca explica el uso del texto que trata de una manifestación de incorporación de espíritus por una *mãe de santo*, y que fue extraído del libro *Jubiabá* de Jorge Amado:¹¹⁴

... el solo de soprano indicando el descenso del santo, que es un grito con un *portamento* descendente, es una concepción mía, la manera en que veo y siento el misterio que envuelve la cultura afro-brasileña (Santos: 2001: 32).

hecho de madera o metal y posee pieles en ambos lados. Este tipo de tambor bajo es tradicionalmente usado en *escolas de samba*, teniendo cada *escola*, en promedio, de 25 a 35 unidades en su batería. Su función principal en el *samba* es la marcación del *tempo*.

¹¹³ Instrumento idiófono de sacudimiento, que consiste en un recipiente hueco que contiene pequeños objetos en su interior. Se usa en el *samba* brasileño, junto con otros idiófonos similares, como el *chocalho*, las maracas y el *ganzá*.

¹¹⁴ ... o solo de soprano indicando a descida do santo, que é um grito com um portamento descendente, é uma concepção minha, a maneira como vejo e sinto o mistério que envolve a cultura afro-brasileira.

La tesis elaborada por Ângelo Fernandes y centrada en la interpretación de la *Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)* señala, entre sus principales objetivos, el de divulgar la obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca a través de “la mayor de todas sus obras hasta el momento” (Fernandes: 2004: 2), ya que se tornó “uno de los más importantes compositores de música coral *a capella* en Brasil, así como uno de los mayores divulgadores e incentivadores de la música afro-brasileña” (Fernandes: 2004: 2). En el primer capítulo de esa tesis, que apunta a la vida y a la obra musical de Pinto Fonseca, Fernandes coincide con Santos en cuanto a las motivaciones de Pinto sobre la música afro, y brinda un aporte fundamental citando al propio compositor en entrevista con Mauro de Chantal Santos, en donde dice que:

Tuve deseos de escribir música de inspiración afro-brasileña después de oír un conjunto llamado “Cantores do Céu”, con una sonoridad fascinante, incluyendo voces graves. Después de oír este conjunto, recibí un libro conteniendo 400 *pontos riscados*, cantados y danzados de umbanda. Comencé a partir de los textos de ese libro a crear melodías por cuenta propia.¹¹⁵ (Santos: 2001:30)

Esta afirmación es fundamental, ya que permite pensar en la hipótesis de que las melodías de las obras fueron creadas por el compositor. Se considera a esta declaración de Pinto Fonseca con cuidado, ya que puede haber dicho esto de un modo general (tal vez algunas melodías son pre-existentes y otras no) o, incluso, puede haber tratado de ocultar la información por diversos motivos. Asume el compositor que en cambio los textos, provienen de literatura dedicada a los *pontos* de umbanda, lo que redundaría en textos específicos de esta religión con todos sus componentes: contenido, estructura, términos específicos de la religión.

En el tercer capítulo del trabajo, Fernandes señala elementos del folklore

¹¹⁵ *Tive vontade de escrever música de inspiração afro-brasileira depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta própria.*

y de la música popular de Brasil presentes en la *Missa afro-brasileira*:

No se puede afirmar que exista en la obra una inserción directa de elementos del Candomblé o de la Umbanda, a pesar de su carácter sincrético. No fueron empleados instrumentos musicales (especialmente de percusión), tan comunes a esos rituales, o cualquier expresión en dialecto africano. No existen en la obra referencias a *orixás*, o a melodías tradicionalmente asociadas al culto afro. La *performance* de la obra no requiere coreografías o movimientos que recuerden las danzas características de tales rituales. Se puede decir que el compositor dio una gran importancia al elemento rítmico, que es característico de la música africana. Ese factor tiene fuerza vital en las religiones afro-brasileñas, de modo que su presencia justifica por sí misma, aunque parcialmente, el sincretismo religioso confirmado por el autor en el prefacio de la obra y en las entrevistas cedidas para la realización de este trabajo.¹¹⁶ (Fernandes, 2004: 56)

Fernandes no considera a esta *Missa* como folklórica, sino como una obra enmarcada en una estética nacionalista y de alta complejidad, tanto en lo estructural, como en lo armónico y en lo vocal.

Los elementos específicamente musicales que aparecen en la *Missa afro-brasileira*, y que Fernandes analiza, son dos: uno es el elemento rítmico, que muestra representado en fragmentos del *Credo*, escritos en compás de 4/4, y con presencia de corcheas con puntillo, semicorcheas en síncope con corchea y luego corchea, o síncopas de semicorchea, todas estas células rítmicas contrastando con los ritmos de las melodías señaladas como de influencias portuguesas, que están compuestos de negras y corcheas, ritmos muy sencillos y regulares sin síncopas ni contratiempos. El otro elemento africano presente en la

¹¹⁶ Não se pode afirmar que exista na obra uma inserção direta de elementos do Candomblé ou da Umbanda, apesar de seu caráter sincrético. Não foram empregados instrumentos musicais (especialmente de percussão), tão comuns a esses rituais, ou quaisquer expressões em dialeto africano. Não existem na obra referências a orixás, ou a melodias tradicionalmente associadas ao culto afro. A performance da obra não requer coreografias ou movimentos que lembrem as danças características de tais rituais. Pode-se dizer que o compositor deu uma grande importância ao elemento rítmico, que é característico da música africana. Esse fator tem força vital nas religiões afro-brasileiras, de modo que sua presença justifica, por si, ainda que parcialmente, o sincretismo religioso confirmado pelo autor no prefácio da obra e nas entrevistas cedidas para a realização deste trabalho.

Missa son las melodías que sugieren, por la interválica usada, los *cantos de aboio*, que son cantos de trabajo que se realizan en diferentes regiones de Brasil y que, específicamente en el Nordeste, consisten en líneas melódicas ornamentadas de gran extensión. Una melodía con esas características fue asignada al tenor solista entre los compases 113 y 127 del *Gloria*. (Fernandes, 2004: 65)

En cuanto al trabajo sobre la obra *Ogun de Nagô* para canto y piano, elaborado por Santos, que se centra en los elementos africanos utilizados por Pinto Fonseca, son considerados el texto y el elemento rítmico. El texto fue extraído del libro *400 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé*; de allí, Carlos Alberto Pinto Fonseca utilizó 4 *pontos* de *Ogun*. Santos transcribe el texto, pero no lo traduce debido a la imposibilidad de hacerlo, ya que los términos tienen raíces del yoruba pero han sido modificados en su escritura con el transcurso del tiempo y el significado de cada palabra ya no se hace necesario, sólo el sentido general con el que es utilizado el *ponto*. El elemento rítmico está centralizado en el acompañamiento del piano, que está conformado por bloques armónicos y rítmicos, “sugiriendo lo que tal vez originalmente pudiese ser ejecutado por tambores africanos.” (Santos: 2000: 8)

IV. 1. 2. Entrevistas en relación con elementos de la cultura afro-brasileña en la obra coral de CAPF

Profundizando en el análisis de los datos sobre esta temática, se incluyen aquí algunas observaciones generales sobre el conjunto de las entrevistas que se tomaron para esta tesis, y cuyos puntos sobresalientes fueron presentados de modo sintético en los cuadros de las páginas 16 y 17 del capítulo I.

Uno de los objetivos centrales de las entrevistas realizadas para esta tesis consistió en saber qué grado de acercamiento había tenido el compositor a la cultura afro-brasileña, dado su evidente interés reflejado en las composiciones, y siempre tratando de conocer el grado de profundidad que guardan los

elementos africanos de las religiones umbanda y candomblé con los que están presentes en sus obras. Para tal fin, los interrogantes que se presentaron de un modo más sintético a los entrevistados¹¹⁷, a la espera de que proporcionaran algún dato básico para luego profundizar en esta temática, eran: ¿conocía Pinto Fonseca las ceremonias de estas religiones y las reflejaba en su música, o ambientaba sus composiciones en base a conocimientos empíricos?, ¿había visitado *terreiros* en Bahía en los años en que estudió en esa ciudad?, ¿sabía cómo eran las melodías cantadas en las casas de candomblé o los *pontos* en los *terreiros* de umbanda?, ¿basó los textos de las doce obras estudiadas aquí en fragmentos que extrajo de libros, o recordaba textos por tradición oral cantados por algún implicado en estas religiones y luego los utilizó?

Estos interrogantes son difíciles de ser respondidos por varios motivos. Por un lado, dos de las entrevistadas (Ângela Pinto Coelho y Suzana Meinberg) conocieron al compositor recién en el año 1962 en Belo Horizonte, es decir, luego que el compositor residiera en Bahía y en Europa, y otros dos (Bruno Fonseca y Mauro de Chantal Santos) sólo pueden aportar datos sobre la vida de Pinto Fonseca en las últimas décadas. Por otro lado, al ser invitados a responder sobre la relación que el compositor guardaba con esas religiones y la cultura afro-brasileña en general, las repuestas eran breves en el mejor de los casos, cuando no, tendientes a llevar el curso de la conversación hacia otras temáticas de mayor interés de los entrevistados, siempre esmerados en destacar el eclecticismo de Pinto Fonseca frente a culturas y religiones, pero subrayando que él no participaba de estas religiones, no era adepto, y en algunos casos, afirmando enfáticamente que Pinto Fonseca jamás había visitado un *terreiro* de candomblé, afirmación que no se da en todas las entrevistas, ya que Ângela Pinto Coelho no niega que él haya visitado *terreiros*, sólo afirma que el compositor no era “fanático”¹¹⁸ de esa religión. Suzana Meinberg afirma que el compositor conoció el candomblé pero no la umbanda, y que luego estudió a través de la lectura la diferencia entre ambas.

¹¹⁷ Ver capítulo I y Anexo de esta tesis.

¹¹⁸ La entrevistada usa el término “*besta da religião*”, que en un lenguaje coloquial tiene el significado de “exagerado, fanático”.

Si bien no había en estas preguntas ninguna intención de encasillar al compositor como practicante de alguna de estas religiones, el contexto socio-cultural de los entrevistados posiblemente los lleve a temer alguna mala interpretación o prejuicios sobre la adhesión a algunos de estos cultos, toda vez que la expresión y adhesión en distintas religiones es amplia y descargada ya de prejuicios y malas interpretaciones en importante sectores de la población brasileña. En este sentido, se notó en los entrevistados Ângela Pinto Coelho, Suzana Meinberg y Mauro de Chantal Santos una reticencia a continuar desarrollando este aspecto, y una insistencia en la adhesión al catolicismo y un relativo desconocimiento de las religiones afro-brasileñas por parte de Pinto Fonseca. Bruno Fonseca decidió no responder sobre ningún aspecto relacionado con la vida del compositor, opinando que las dos mujeres entrevistadas brindarían informaciones valaderas sobre ello¹¹⁹.

De este modo, las respuestas se circunscribieron a afirmar que Pinto Fonseca se interesó por la riqueza de la cultura afro, por la música, por la letra, por el ritmo, y que este interés provino de la época en que residió en Bahía. Con respecto a la extracción de los textos de las obras, varios de ellos, al igual que los tesistas Santos y Fernandes, mencionan el libro titulado “*400 pontos riscados e cantados na umbanda e no candomblé*”, pero al parecer algunos de ellos no han visto jamás el libro, y otros lo vieron pero desconocen el lugar en el que se encuentra. También se observa que no todos los entrevistados están familiarizados con las concepciones básicas de estas religiones afro-brasileñas, ya que confunden algunos términos, o directamente afirman desconocer cuestiones específicas de esas religiones; algunos de ellos no distinguen una religión de otra, y, en otros casos, consideran al candomblé como una religión, y a la umbanda como algo que no pueden definir, que no representa algo claro para ellos.¹²⁰

¹¹⁹ Ver Anexo, página xx.

¹²⁰ Ver página vi del Anexo.

IV. 1. 3. Grabaciones de las obras afro-brasileñas de CAPF en relación con elementos umbanda y candomblé

Al momento de realización de esta tesis se accedió a la audición de cinco de las doce obras, dirigidas por el propio compositor, con el siguiente detalle:

Cântico para Iemanjá: del CD “Antologia”, grabado en 1999 como parte de los festejos por el 40 aniversario del Coral Ars Nova de la UFMG. Enviada mediante correo electrónico por Mauro de Chantal Santos el 16 de junio de 2010.

Estrela d'alva: grabación obtenida en el encuentro con Ângela Pinto Coelho el 25 de septiembre de 2009 en Belo Horizonte. No hay datos sobre el año de grabación.

Jubiabá: del CD “Antologia”, grabado en 1999 como parte de los festejos por el 40 aniversario del Coral Ars Nova de la UFMG. Anteriormente grabado en el LP realizado en el 4º Encontro de Corais Mineiros, en 1985.¹²¹

Ponto de Oxun Iemanjá: En video formato VHS realizado como cierre del Taller de Preparación de Obras Latinoamericanas a cargo del Mtro. Pinto Fonseca, llevado a cabo en Mar del Plata en octubre de 1992 y organizado por la Asociación Argentina para la Música Coral “AAMCANT”. La grabación fue realizada en el año 1992 y comercializada en el marco de la América Cantat II.

Xirê Ogun: del CD “Antologia”, grabado en 1999 como parte de los festejos por el 40 aniversario del Coral Ars Nova de la UFMG. Enviada mediante correo electrónico por Mauro de Chantal Santos el 16 de junio de 2010.

La obra *Cântico para Iemanjá* presenta diferencias sustanciales con

¹²¹ Obtenida a través de una página web de acceso público; (<http://www.youtube.com/watch?v=Vu3s4pq8lgo>), la cual presenta los siguientes datos aportados por Leite Osorio, que fue quien colocó este video en dicha página: “*O coral Ars Nova da UFMG foi um dos maiores representantes da musica coral no exterior do Brasil. Sob a regência do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, obteve prêmios na Europa, USA e na Asia. Esta gravação muito antiga apresenta certos defeitos, mas pode-se admirar a qualidade internacional deste coro. Jubiabá: Solista: Maria Eugênia Meirelles.*”

respecto a la partitura que se ha obtenido para este estudio, que no es un manuscrito del compositor, y que si bien ha sido utilizada en Buenos Aires como parte de un Seminario en el cual fue docente el Mtro. Pinto Fonseca, se ha constatado que algunas notas y ritmos de esa partitura difieren con la grabación¹²², tomando en cuenta la grabación realizada por el propio compositor en un CD del Coral Ars Nova.

En el caso de *Xirê Ogun*, en la escritura de la partitura el compositor finaliza la obra con un golpe de pie luego del *cluster* cromático con posterior *glissando* descendente a cargo de todo el coro. En el caso de la grabación agrega a esto, como último sonido de la obra, la vocal “e” fonada a modo de grito y a cargo de las voces masculinas.

La obra *Estrela d'alva* presenta sólo una nota diferente entre la partitura y la grabación: en el compás 39, los tenores cantan do becuadro.

Con respecto a los demás aspectos en cuestión, se verifica que todas las obras son ejecutadas *a capella* con la única inclusión de los golpes de percusión indicados en las partituras, tanto en *Cântico para Iemanjá* como en *Xirê Ogun*.

Las obras en cuyas partituras hay escasas indicaciones de velocidad, microtempo, dinámica y microdinámica, articulación y fraseo, presentan en las grabaciones valiosa información; es el caso de *Estrela d'alva* y *Xirê Ogun*, que prácticamente no tienen ninguna indicación, y que en las grabaciones poseen gran variedad en cuanto a cada uno de estos parámetros, los cuales serán puntualizados en el capítulo V que estará referido a la interpretación de este grupo de obras.

IV. 2 Umbanda y candomblé en relación con las obras para coro mixto *a capella* de CAPF

Los estudios presentados por otros trabajos de tesis observan las siguientes relaciones entre las obras afro-brasileñas de Pinto Fonseca y las religiones umbanda y candomblé: con respecto a lo musical destacan el

¹²² Ver Capítulo III, página 105.

elemento rítmico, pero al momento de puntualizar en qué consiste esta reciprocidad, mencionan la presencia de esquemas rítmicos sincopados y las onomatopeyas que imitan sonidos de instrumentos que se utilizan en la música popular brasileña. Estas características musicales no son privativas de la música del candomblé y de la umbanda, sino que se encuentran presentes en una amplia gama de música popular brasileña por un lado, y por otro, no toda la música usada en los rituales de la umbanda y del candomblé lleva ritmos sincopados. El otro elemento señalado por Santos es el textual, y aunque en su tesis no profundiza más sobre este punto, en su trabajo sobre *Ogun de Nagô* llega a transcribir los *pontos* usados en la obra y señalar de dónde fueron extraídos.

A continuación se define a través de qué elementos se considera que están presentes la umbanda y el candomblé en los textos y en la música de las obras para coro mixto *a capella* de CAPF, y cómo se hacen presentes los momentos rituales del trance y el éxtasis en dichas obras. Confluyen aquí los aspectos investigados en cuanto a las religiones y a las metodologías utilizadas para establecer las posibles relaciones que se buscan, más los datos recogidos en el análisis del capítulo III.

IV. 2. 1. Umbanda y candomblé en los textos de las obras para coro mixto *a capella* de CAPF

En cuanto a las lenguas utilizadas, Pinto Fonseca emplea para siete de las obras exclusivamente el portugués de Brasil. Todos los textos de esas obras guardan relación con la religión umbanda, y así lo expresa el compositor en el encabezado de las obras, a un costado o debajo del título, a excepción de *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro*, que no tiene ninguna leyenda aclaratoria sobre la religión con la que guarda vínculo. Sólo dos obras están exclusivamente en yoruba, aunque escritas en su adaptación a los signos del portugués de Brasil; ellas son *Cântico para Iemanjá* y *Xirê Ogun*. Las leyendas que Pinto Fonseca escribe sobre las proveniencias de los textos en estas dos obras los remiten a casas de candomblé, e incluso en el caso de *Xirê Ogun*, en el que especifica tanto la lengua como el dialecto en que fue escrita, determina a qué ceremonia

ritual se refiere. En las tres obras restantes, que son *Jubiabá*, *Ponto de Oxun-Iemanjá* y *Ponto máximo de Xangô*, se usan ambas lenguas de manera alternada o superpuesta. La primera de estas obras, si bien puede estar relacionada con el candomblé o la *macumba*, como religión intermedia entre aquélla y la umbanda, tiene fragmentos en portugués ya que su texto pretende describir sucesos que no sólo tienen que ver con lo religioso, sino también con lo social y las problemáticas raciales. En las otras dos, el compositor aclara que son textos umbanda.

En definitiva, Pinto Fonseca conocía sobre el uso de ambas lenguas en estas religiones, diferenciando claramente qué tipo de textos se usan en el candomblé y cuáles en la umbanda, y de este modo las empleó cuidadosamente.

La mayor parte de los textos son *pontos de abertura*, es decir, cantos de salutación y que invocan a los *orixás* o a los espíritus *guias* y *caboclos*, según corresponda, para que se manifiesten en las ceremonias. Un tipo diferente de texto es el de la obra *Preto velho III (Pai João)* en el que hay un espíritu infantil que se está manifestando. Tanto en el candomblé como en la umbanda, hay cantos y *pontos* para diferentes tipos de ritual, como los referidos a nacimientos, fallecimientos, preparación de las mujeres para el sacerdocio, de alabanza a los *atabaques* como instrumentos musicales sagrados, de cierre de los rituales, y otros. Sin embargo, Pinto Fonseca se centró en los *pontos de abertura*, lo cual puede reflejar que Pinto Fonseca quiso destacar estos momentos de invocación de un *orixá* o de un *guia*, o que simplemente desconocía otros tipos de ritual de estas religiones.

IV. 2. 2. Umbanda y candomblé en la música de las obras para coro mixto a capella de CAPF

Como se observó en el capítulo II , la música de las religiones candomblé y umbanda no puede ser caracterizada en unas pocas palabras, ya

que, si bien posee algunos rasgos básicos, las formas en que estos se presentan son innumerables y el dinamismo de las religiones también se traslada a las expresiones musicales que usan.

En la religión candomblé la referencia a los elementos africanos es aún fuerte y en muchos *terreiros* se continúa realizando el aprendizaje de los toques de *atabaques* y de los cantos por transmisión oral. Las ceremonias siempre están constituidas por danza, percusión y canto de manera conjunta. Los tambores ejecutan polirrítmicamente y las células básicas contienen síncopas. Las melodías que se usan para diferentes momentos y rituales son modales, pentatónicas o tonales, siempre en ámbitos melódicos relativamente pequeños, con muchas reiteraciones en las melodías. Los cantos son generalmente responsoriales.

En la religión umbanda, es importante también el uso de percusión en las ceremonias, aunque, a diferencia del candomblé, no sólo se presenta mediante los *atabaques*, sino que ésta puede ser también realizada por *atabaques*, *agogôs*, maracas, o aún con palmas.

La música popular de Brasil y la música del candomblé y la umbanda se nutren mutuamente, la primera tomando los textos de los *pontos* y *cantigas*, la segunda, sobre todo en el caso de la religión umbanda, incorporando géneros y ritmos de la música popular brasileña. Así, actualmente, en los *terreiros* pueden escucharse ritmos y melodías de *samba*, de canciones tradicionales, o de cualquier expresión popular; y por otro lado, en la música popular brasileña hay una gran cantidad de textos relacionados con estas religiones. Este hecho ha sido estudiado en detalle por Reginaldo Prandi, quien, en su libro “*Segredos guardados*”, se refiere a los músicos populares de Brasil que comenzaron siendo músicos en *terreiros* y nombra a muchos de ellos, y también presenta un listado de obras de la música popular de Brasil que hacen mención a elementos de estas religiones.

La música compuesta por Pinto Fonseca que aquí se estudia está concebida desde la música académica, con un lenguaje tonal-modal, con la inclusión de algunos elementos de las religiones afro-brasileñas (textos, ritmos,

momentos rituales), con elementos musicales de las corrientes de vanguardia, e incorporando únicamente unos pocos esquemas rítmicos tomados de la música popular, colocando a este músico en una corriente que podemos llamar “eclecticismo”, adhiriendo al planteo de Tomás Marco, en el último capítulo de su libro “Historia de la música occidental del siglo XX”, denominado “Interculturalidad, fusión, intercontextualidad, síntesis”.

Pero aunque los más espectaculares intentos de fusión intercultural tienen que ver con los contactos entre culturas lejanas, las relaciones entre los diversos niveles de una misma cultura también se insertan en este camino. Los contactos entre la música culta de creación y las músicas de consumo, sean populares o industriales, siempre han existido de alguna manera en la música occidental...Pero aquí no interesa tanto cómo se recicla un ritmo o un proceso cadencial sino los intentos, logrados o fallidos, de fusionar los elementos. (Marco: 2003: 280)

Acerca del eclecticismo de muchos compositores contemporáneos, agrega Marco el siguiente concepto, que concluye con la idea de síntesis.

Es cierto que la marcha del mundo parece dejar claro que los esfuerzos interculturales y los elementos de fusión van a ir teniendo cada vez más importancia, así como en un repertorio musical tan historicista las relaciones con la música del pasado van a estar cada vez más en el presente. Todo ello está abonado por la variedad y eclecticismo que son signos de la postmodernidad. No hace demasiado que la palabra eclecticismo poseía un matiz peyorativo. Quizá ya lo ha perdido, y eso es justo, pero quizá también se trate de un estadio que no es totalmente satisfactorio. Más allá del eclecticismo o la fusión, la interculturalidad o la intertextualidad, lo que se está haciendo notar es el deseo de una síntesis. (Marco: 2003: 284)

Los términos eclecticismo y síntesis, con el significado que le otorga Marco, son aplicables a este grupo de obras de Pinto Fonseca.

Las doce obras que conforman el *corpus* de este estudio no llevan un acompañamiento rítmico continuo, sino que en determinados momentos hay breves agregados de percusión corporal. La rítmica de la música y del texto no

es reiterativa, a excepción de algunos fragmentos que duran pocos segundos, ya que la sucesión de secciones de cada obra se realiza siempre con contrastes y apariciones de nuevos elementos. La cantidad de información musical que poseen las obras de Pinto Fonseca no se condice con la elección de un motivo melódico que se reitera y que varía en los cantos de los rituales de las religiones.

La inclusión de solos en algunas de las obras no responde a una idea de canto responsorial, sino que brinda elementos tímbricos que aportan en riqueza a las obras y dan posibilidad de mostrar melodías de amplio ámbito, variedad de intervalos y lucimiento vocal de los solistas por las dificultades vocales que presentan.

IV. 2. 3. Trance y éxtasis en doce obras para coro mixto *a capella* de CAPF

Retomando el concepto vertido en el capítulo II de esta tesis, con respecto a la distinción de estos momentos del ritual, entendiendo como estado de trance al tiempo en que el o los iniciados están participando en un proceso dinámico que implica danza, canto y percusión por parte de los distintos integrantes en una ceremonia que se preparan para el descenso del o de los espíritus que vayan a manifestarse y, en cambio, al estado de éxtasis como posterior al trance de posesión, ya que el espíritu ha ingresado sobre el iniciado y se manifiesta produciendo inmovilidad, y a través de recuerdos o alucinaciones, se hace evidente en este grupo de obras que el compositor se interesó en el trance de posesión y el éxtasis, y buscó plasmarlos en la música.

¿Cómo refleja el compositor estos estados individuales o colectivos en la música? En las obras *Cântico para Iemanjá*, *Inhãçã*, *Jubiabá*, *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro*, *Ponto de Oxun-Iemanjá*, *Ponto máximo de Xangô* y *Xirê Ogun*, hay un número de compases, 4 en el caso de *Cântico para Iemanjá*, 5 en *Xirê Ogun*, 8 en *Ponto de Oxun-Iemanjá*, 12 en *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro*, 13 en *Ponto máximo de Xangô*, 21 en *Inhãçã*, y 36 en *Jubiabá*, en los que se modifican simultánea o progresivamente, pero en un breve lapso de

tiempo, varios parámetros, produciéndose un aumento de la velocidad, de la densidad rítmica y textural en cuanto a cantidad de voces y *divisi* que cantan, y de la intensidad. En las otras obras este procedimiento es menos notorio.

Tomando en cuenta específicamente el momento en el que se produce el descenso de los santos, *orixás* o *guias*, también hay elementos musicales claros que el compositor adopta para reflejarlo. Esto ya fue expresado por el compositor en una entrevista realizada por Santos, cuando explica que al final de *Jubiabá*, escribe un “grito” (en realidad escribe un si⁵ con dinámica *ff*) y luego un gran “*portamento*”, o *glissando*, como se ve en la partitura editada, que indican esta bajada del santo. Similares situaciones de finales con sonidos muy agudos y luego descensos a través de *glissandi* o *portamenti* se dan en las obras *Cântico para Iemanjá* y *Xirê Ogun*; en el primero de los casos esa función es asignada a una soprano solista, que debe cantar un do# 5 con dinámica *sfff*, y en la segunda a todo el coro, que debe cantar un *cluster* conformado por segundas mayores y menores.

En algunas de las obras la alusión al descenso de los *orixás* o de los *guias* se produce con el uso de otros recursos musicales, sumándose a las notas agudas con *glissandi* descendente; así sucede en *Cântico para Iemanjá*, cuando luego de la nota más aguda y el posterior descenso por parte de la soprano solista, todo el coro debe efectuar un golpe con el pie sobre el piso y simultáneamente gritar “Hey!”; en *Xirê Ogun*, luego del *cluster* hay un descenso *glissando* de todo el coro que finaliza con un golpe de pie. En la grabación de esta obra se suma al golpe de pie un grito “Ê!” a cargo de las voces masculinas, que no está indicado en el manuscrito de la partitura.

En *Ponto de Oxún – Iemanjá* y en *Ponto máximo de Xangô*, luego de los compases en los que hay aumento de velocidad, dinámica, y melodías cada vez más agudas, los últimos sonidos se dan en dinámica *ff* y con las voces extremas cantando en las notas también extremas. En el caso de *Ponto de Oxún – Iemanjá* hay un ritmo de dos semicorcheas y corchea ligada a una negra con un calderón para la palabra “*Saravá*” y, luego de un silencio de blanca, se presenta un último sonido que tiene duración de negra con calderón, y para la soprano

solista se encuentra allí la nota más aguda de la obra: un si⁵. Un final muy similar ha sido escrito para la obra *Inhãçã*, con prácticamente el mismo texto y ritmo, salvo que en esta obra no hay silencio entre la palabra “*Saravá*” y la última exclamación, y que esta última no está a cargo de todo el coro, como en *Ponto de Oxún – Iemanjá*, sino que ha sido asignada solamente a las voces masculinas. En *Ponto máximo de Xangô*, el sonido final está repetido y son dos semicorcheas cuyo texto es el nombre del *orixá Xangô*. El final de *Ponto de Oxalá* se produce con sonidos gritados homorrítmicamente por todo el coro y, previamente, hay un pasaje de seis compases en el que hay aumento de intensidad, tensión y alturas, aunque no hay una sugerencia de trance ya que la articulación es *legato* y no hay modificaciones en el *tempo*. En la obra *Cobra corá*, que alude a dos *caboclos* diferentes convocados en esta ceremonia, el final se presenta también dividido, de modo que en los compases 67, 68 y 69 se alternan dinámicas y alturas en acordes cantados en homorritmia por todas las voces, creando una tensión por esta dualidad hasta las exclamaciones finales, que son las mismas de las dos obras nombradas anteriormente, pero de manera invertida, es decir, primero la exclamación “Ê ” y luego el saludo de alabanza final “*Saravá*”.

Un caso particular es el de la obra *Preto velho III (Pai João)*, de cuyo texto se infiere que está presente en el lugar de la celebración un espíritu infantil, de modo que podemos relacionar a toda la obra, y más específicamente al canto del módulo “C”, con el estado de éxtasis. El último compás, con cadencia de acorde dominante y luego de tónica de la tonalidad de Do Mayor, presenta una tensión muy poco marcada, ya que en los compases anteriores la densidad de voces, la intensidad y la velocidad no habían sido modificadas, al menos explícitamente (un director podría decidir como intérprete hacerlo, pero el compositor no escribió cambios en la partitura sobre estos parámetros). Además, en el contexto de las grandes tensiones de las otras obras, con un sistema tonal-modal algo diluido, uso de fragmentos de varias escalas y modos en cada obra, intervalos melódicos y armónicos de gran tensión, las tensiones en esta obra son menores.

Pinto Fonseca ha dedicado un importante grupo de recursos compositivos más cercanos a la música de vanguardia para reflejar en los finales de todo este grupo de obras momentos claves de los rituales de estas religiones de posesión.

Finalmente, es posible afirmar que estas obras compuestas por Pinto Fonseca no se asemejan a la música que utilizan estas religiones, ya que carecen de algunas características que son determinantes en la música del candomblé y la umbanda: a) la presencia determinante de la percusión, previa y simultánea a los cantos, ya sea para ser ejecutada por los instrumentos propios de las religiones como los *atabaques* o, en su defecto, por palmas; a diferencia de esto, algunas de las obras de CAPF llevan ocasionalmente algún elemento percusivo hecho con las palmas o con los pies contra el piso, pero nunca por más de cuatro veces en toda la obra; b) la simpleza de melodías con un centro tonal claro y uso de escalas mayores y menores, o modos principalmente dórico y frigio y escalas pentatónicas, generalmente con un ámbito menor a la 5ª J, de corta duración y con muchas reiteraciones; la música de estas obras, en cambio, está compuesta por melodías que alternan el uso de distintas escalas y modos o fragmentos de ellos, en un planteo compositivo que no es claramente tonal, con algunas repeticiones en algunas de ellas y muy pocas en otras, con melodías de abarcan ámbitos mayores a la 8ª J; c) los cantos de la umbanda y del candomblé son entonados por un solista cuando éste cumple una función específica en el ritual o entonadas a coro por los asistentes de manera homorrítmica y homofónica; en cambio, la música compuesta por Pinto Fonseca es de alta complejidad en cuanto a las texturas utilizadas, algunas pocas veces en homorritmia, y la mayor parte de las veces en una elaborada polifonía.

V. Propuesta de Interpretación para doce obras de CAPF

Se trabaja desde la concepción de “performance” de Richard Schechner, en cuanto estudio de las actividades humanas *performativas*, y esto es aplicado a la interpretación de las obras que son objeto de estudio de este proyecto. El autor explica este concepto de la siguiente manera:

[...] actividades humanas –sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo “conducta restaurada”, o “conducta practicada dos veces”; actividades que no son realizadas por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego. (Schechner: 1988:13)

Aplicando el punto de vista de la teoría de la *performance* a la interpretación musical, se toman las obras propuestas para el concierto de tesis como objeto de estudio interpretativo-musical. Esto es, habiendo realizado un exhaustivo análisis, y habiendo recabado informaciones complementarias sobre las obras (entrevistas y trabajos académicos), se emprende el proceso que va desde las fuentes hasta la *performance*, teniendo como punto de inflexión, en el que se genera la interpretación musical, al intérprete, que es en este caso el director de coro. Este sujeto-intérprete aporta, en la puesta en práctica, su sensibilidad personal y sus decisiones estéticas para resolver las problemáticas presentes.

En este capítulo se exponen esas decisiones interpretativas, en un primer momento en cuanto a determinados parámetros que serán abordados individualmente, y luego asiendo como gran dimensión a las doce obras, planteando las características *performativas* que tendrá el concierto de tesis.

Un aspecto inseparable del concepto interpretativo del director en relación con el resultado de su trabajo es el instrumento que conduce. Por ello, se describirá en la segunda parte del capítulo el proceso que se desarrolló para llegar a la ejecución de estas obras en cuanto al trabajo con el instrumento coral,

ya que las decisiones interpretativas con respecto a cada uno de los parámetros expuestos en la primera parte del capítulo también fueron tomadas en función de ese instrumento, de sus características y posibilidades.

Las fuentes más importantes que se poseen para trabajar sobre la interpretación de estas obras, además de las partituras, son las grabaciones realizadas bajo la batuta de CAPF y el Coral Ars Nova de la UFMG. Se han obtenido grabaciones de *Jubiabá*, *Xirê Ogun*, *Ponto de Oxum- Iemanjá*, *Cântico para Iemanjá* y *Estrela d'alva*.

La interpretación del propio compositor es tomada en su valor relativo, en cuanto a que todo intérprete puede modificar su concepto de un parámetro en una *performance*. Además, en las decisiones interpretativas para una *performance* en particular, pueden intervenir otros tipos de factores tales como: las características acústicas de una sala (reverberación del sonido, dimensiones del espacio, temperatura, presencia concomitante de otros sonidos que puedan ser molestos, y otros), la cantidad de cantantes presentes y el estado vocal de los coreutas y solistas y la disposición anímica de director y cantantes con el factor psicológico que esto implica.

Otra fuente relevante es la realización del Taller de Preparación de Obras Latinoamericanas en el marco de la América Cantat I, que se llevó a cabo en la ciudad de Mar del Plata entre el 12 y el 23 de octubre de 1992, organizado por la AAMCANT (Asociación Argentina para la Música Coral), taller éste que fue dictado por el compositor y al que asistí en calidad de cantante contralto, cantando, entre otras obras de compositores latinoamericanos, *Ponto de Oxum - Iemanjá*. Hay material audiovisual del concierto final en el que se interpretó la obra mencionada. También estaba programado trabajar con la obra *Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro*, pero esta obra finalmente no fue abordada en esa ocasión.

Las partituras utilizadas para el presente trabajo son de diferente procedencia; algunos son manuscritos del propio Pinto Fonseca, otras son fotocopias de manuscritos, todos ellos cedidos para este estudio por la familia del compositor. También hay obras que son copias de ediciones realizadas en

Argentina; otras partituras han sido editadas de manera casera por coreutas o directores de Brasil. Por último, una de las obras ha sido editada en EEUU. Salvo el primer caso, todas las demás pueden haber sufrido modificaciones de diversa índole, ya sea contener sugerencias de la editora (es el caso de *Jubiabá* que cuenta con la revisión de María Guinand), hasta tener problemas de copiado o de interpretación de la partitura original.

Cabe señalar que las partituras que son manuscritos del compositor tienen la característica de poseer mucha información en poco espacio, condensación de los datos, signos que pueden interpretarse de varias maneras, problemas de caligrafía musical y del texto en portugués. Como problemática más grave, que implica falta de datos, es la ausencia de la explicación del signo final en *Oxóssi beira-mar*, cuya escritura es diferente a las empleadas por el compositor sobre el final de las obras, si bien el diseño supone el uso de un *cluster* a cargo de todo el coro, ya que el signo está repetido en cada pentagrama. El signo tiene una llamada para su explicación, y la misma está cortada en la fotocopia, de modo que apenas alcanza a leerse: “*todos os coristas*”, es decir: “*todos los coreutas*”, y el resto de la explicación está ausente. No ha sido posible, hasta el momento, localizar el manuscrito original.

V. 1. Interpretación de las obras en distintos parámetros

A partir del análisis musical realizado, y presentado en el capítulo III de esta tesis, se plantea una propuesta interpretativa para este grupo de obras en relación con diversos parámetros, los cuales han sido explicitados en las partituras por parte del compositor en mayor o en menor medida y detalle según la obra. Estos parámetros son: los movimientos y velocidades generales de las obras y secciones de obras o *macrotempo*, las modificaciones progresivas o súbitas del elemento temporal o *microtempo*, las macro y microdinámicas, los acentos, las articulaciones; y otros aspectos de la interpretación que no se reflejan en la partitura de manera explícita, o lo hacen en escasas ocasiones, como el sonido del coro y el aspecto fonético.

La importancia, así como la función que cumple el análisis musical en este trabajo de tesis, es expresado por Crespo en su tesis de la siguiente manera:

El análisis musical constituye un proceso interno en la red de fuentes, otorgando datos y dando cuenta acerca de características que pueden no estar especificadas en la partitura, o bien, no se destacan en la misma. (Crespo: 2008: 131)

Para cada uno de los parámetros desarrollados, en primer lugar se hace una lectura global de lo que el compositor presenta tanto en las partituras como en las grabaciones, y luego se expresan las decisiones que sobre cada punto se toman, únicamente cuando estas implican un aporte, o en el caso que representen alguna modificación respecto de las indicaciones escritas por el compositor en las partituras.

V. 1. 1. Movimiento: *macrotempo* y *microtempo*

El uso del término “*macrotempo*” está referido a las indicaciones sobre movimiento y *tempo*, ya sea para toda una obra o para una o más secciones de una obra.

Las obras en las que el compositor escribe indicaciones generales de movimiento y/o metronómicas son: *Inhãçã*, *Oxóssi beira-mar*, *Ponto de Oxalá*, *Ponto máximo de Xangô* y *Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro* (si bien la partitura no es un manuscrito del compositor, sino una edición artesanal firmada por Enéas Romani como copista).

Al principio de *Cântico para Iemanjá* indica “tiempo más o menos libre”, con lo cual no es posible saber cuál es el movimiento general de la obra, o a qué corresponde esa indicación, si a toda la obra o a la sección inicial, ya que a lo largo de toda la composición no hay nuevas indicaciones sobre el *tempo*. En la grabación los *tempi* elegidos por Pinto Fonseca son: entre los compases 1 y 4, el pulso de negra *ca.* 50; entre los compases 5 y 13, *ca.* 56; entre los compases 14 y 17, *ca.* 100; entre los compases 18 y 30, *ca.* 107; y entre los compases 32 y 43, *ca.* 48, aunque en ninguna de estas secciones las

pulsaciones son totalmente regulares, trabajándose con el *rubato*, y con un fraseo libre.

En *Xirê Ogun* no hay indicaciones sobre este parámetro hasta el compás 57, y en ese compás el compositor escribe *Meno mosso*, coincidiendo con la entrada de la voz solista, y al final del compás 63 escribe *Tempo I*, aunque no se conoce cuál es ese *tempo*. En la grabación de la obra, Pinto Fonseca trabaja con los siguientes *tempi* por pulso: entre los compases 1 y primer tiempo del 25, *ca.* 110; luego acelera y en el segundo tiempo del compás 26 marca 115 hasta el primer tiempo del compás 31; luego vuelve a 110, manteniendo esa velocidad aproximada con mínimas variaciones, hasta que en el compás 56 hay un *rallentando*, y en compás 57, donde está indicado *meno mosso*, siendo el nuevo pulso *circa* 68 hasta el compás 63; luego retorna al *tempo I* hasta el compás 79; allí se produce un *rallentando* según está indicado, para hacer el retorno a los compases 1 al 25 a la misma velocidad que la primera vez, y luego entre los compases 82 y 87 conserva prácticamente la misma velocidad; el efecto de aceleración se produce por la densidad rítmica y el aumento de intensidad.

En *Jubiabá*, si bien en el manuscrito el compositor no colocó ninguna indicación, se ha accedido a la grabación de la obra, que no coincide de manera exacta con las indicaciones de la partitura editada, pero sí lo hace en líneas generales. Guinand ha sido muy específica en este parámetro, llegando a diferenciar entre secciones indicaciones metronómicas de negra= 100 y negra=63.

En las obras *Estrela d'alva*, *Cobra corá*, *Ponto de Oxum- Iemanjá* y *Preto velho III (Pai João)* no hay ninguna indicación referida a los movimientos generales o de alguna de las secciones. De la audición de la obra *Estrela d'alva* se extraen los siguientes *tempi*: entre los compases 1 y 3, *ca.* 110; entre los compases 6 y 10, en los que canta el solista, el *tempo* es de 55 y en el compás 10 retorna a 110; desde el compás 13 el pulso es de 72. La sección comprendida entre los compases 20 y 36 se desarrolla en una pulsación que oscila entre 74 y 76. Entre los compases 37 y 45 la velocidad es mayor: *ca.* 80. En el compás 46 retoma el pulso de negra, entre 74 y 76 hasta el compás 55; y entre los

compases 57 y 60 el pulso es de *ca.* 55. La obra *Ponto de Oxum- Iemanjá*, tal como fue preparada por el compositor y llevada a concierto por un grupo de coreutas de distintos países que seleccionaron, entre las opciones ofrecidas por la AAMCANT, el taller de preparación de obras a cargo de Pinto Fonseca, es escuchada en la presentación pública, en el Teatro Provincial de Mar del Plata, el 22 de octubre de 1992. En esa grabación, el *tempi* general de la obra oscila entre 48 y 62, a excepción de los pasajes comprendidos entre los compases 41 y 46, y luego entre 48 y 54, en los que el pulso comienza en 72 y aumenta progresivamente.

En el caso de las obras *Cobra corá* y *Preto velho III (Pai João)*, se convierten en las únicas en las que no se cuenta con ninguna referencia con respecto al movimiento que haya sido brindada por el compositor; en el caso de *Cobra corá*, es una de las obras de Pinto Fonseca que ha sido más cantada en el medio coral mundial, con muy diferentes versiones con respecto a este punto, habiéndose registrado interpretaciones de coros argentinos y brasileños que abordan el fragmento comprendido entre los compases 8 y 62 a diversas velocidades, desde un *tempo* moderato de aproximadamente negra = 98123 hasta versiones de mayor velocidad con un *tempi* de negra = 104124, de negra = 105125, y de negra = 109126. En el caso de *Preto velho III (Pai João)* no hay referencia alguna.

Las decisiones interpretativas que conforman una propuesta con

¹²³Ver http://www.youtube.com/watch?v=k5StlIF242k&feature=player_detailpage. Consultada el 9 de abril de 2011. Filmación correspondiente a la “Associação Coro de Câmara de Vitória (Coro de Câmara de Vitória)” en el marco del 11º CantarES (2010), bajo la dirección del Maestro Cláudio Modesto - Teatro da UFES – Vitória – Brasil.

¹²⁴Ver http://www.youtube.com/watch?v=IBDI3PUzw0M&feature=player_detailpage. Consultada el 10 de enero de 2011. Interpretación del Coral Ars Nova bajo la batuta del Mtro. Rafael Grimaldi. Filmación realizada el 5 de junio de 2008, en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

¹²⁵Ver http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=CI8HdouSELg. Fecha de consulta: 9 de mayo de 2011. Interpretación de coro desconocido, participando del “Festival de Corais Infanto-juvenis - Itaú Power Shopping”.

¹²⁶Ver http://www.youtube.com/watch?v=MTH84o-sv0U&feature=player_detailpage. Fecha de consulta: 9 de mayo de 2011. Interpretación del Coro de Câmara de la Municipalidad de Morón bajo la dirección de Guillermo Tessone. Filmación correspondiente a su participación en los Encuentros Corales Villa Gesell - 08/02/09 - Anfiteatro del Pinar - Villa Gesell, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

respecto a este parámetro se detallan a continuación, consideradas por obra, y ordenadas éstas alfabéticamente, al igual que en el análisis presentado en el capítulo III.

Cântico para Iemanjá: Los *tempi* elegidos son los que el compositor presenta en su grabación de 1998 con el *Coral Ars Nova*, a excepción de la sección comprendida entre los compases 18 y 30, que será de negra *ca.* 94. Esta decisión se fundamenta en la idea de un carácter más pesante para la música, escrita en las voces de barítono y bajo, para lo cual se trabaja con un pulso más lento al de la sección anterior.

Cobra Corá: El *tempi* elegido para las secciones que van entre los compases 8 a 62 será de negra *ca.* 94; y para las secciones comprendidas entre los compases 1 a 7 y 63 a 70 será de negra *ca.* 90. Las velocidades elegidas, más lentas que las escuchadas en las versiones antes mencionadas, tienen que ver con la interpretación del texto, en el que hay misterio acerca de un ritual, y también con un intento por resaltar la figura del *caboclo cobra coral*, popularizada como un cacique de fuerte personalidad.

Estrela d'Alva: Para esta obra se trabajará sobre los siguientes *tempi*: entre los compases 1 y 3, *ca.* 95; entre los compases 6 y 10, en los que canta el solista, el *tempo* es de 60 y en el compás 10 retorna a 95; desde compás 13 el pulso es de 72; entre los compases 20 a 36 y 46 a 56 será de negra *ca.* 70. Estas velocidades, en general más lentas que las elegidas por Pinto Fonseca para una de sus interpretaciones, procuran favorecer el clima de oración colectiva en la sección inicial, resaltando todos los fonemas, intensidades, acentos y articulaciones presentes.

Inhãçã: La velocidad del *Tempo I* será de negra *ca.* 90, más lenta que la propuesta por Pinto Fonseca, y que, conjuntamente con la articulación *non legato* para este pasaje, destaca el motivo rítmico-melódico de notas y duraciones reiteradas. La velocidad del *Tempo II*, será de negra *ca.* 70, en concordancia con la relación propuesta por el compositor, en la que esta sección es *meno mosso*.

Jubiabá: Se utilizarán los *tempi* propuestos por María Guinand en su revisión

de la obra para su publicación, ya que los mismos están escritos en total concordancia con las secciones musicales, las relaciones establecidas entre texto y música, y la aparición de los “personajes” que participan del ritual al que buscó representar Pinto Fonseca.

Oxóssi beira –mar: Se utilizarán los *tempi* propuestos por Pinto Fonseca en la partitura, ya que la obra se trata de una evocación al *orixá Oxóssi*, presentada de manera reiterada en el texto y en la música a través secciones muy contrastantes que el compositor indicó detalladamente, marcando para cada fragmento una combinación de matices, acentos, articulaciones, todas ellas enmarcadas en distintas velocidades escritas metronómicamente.

Ponto de Oxun-Iemanjá: El *tempi* general de la obra será de negra *ca.* 80. Esta velocidad permite destacar la exactitud de los ritmos, sobre todo en los esquemas asignados a la cuerda de bajos, en los que deberá diferenciarse entre corchea y semicorchea con silencio de semicorchea.

Ponto de Oxalá: Se utilizarán los *tempi* propuestos por Pinto Fonseca en la partitura. En esta obra, cada sección formal está diferenciada de las demás en su aspecto rítmico, con cifras de compases diferentes algunas veces, y esquemas rítmicos específicos para cada una de las secciones, que se presentan reiteradas veces, casi a modo de *ostinati*; es por ello que se considera menester ejecutar estos aspectos, rítmicos y de velocidad, tal como propone el compositor en la partitura.

Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro: Se utilizarán *tempi* algo más lentos que los propuestos por CAPF: entre los compases 1 y 4 de negra *ca.* 92; en compás 5, *ca.* 75. La elección de estos *tempi* se apoya en la procura de un carácter tranquilo y pausado para esta música, acompañado de una articulación *legato* en general, con excepción de los compases 13, y luego 40 a 51. De este modo, y como se marca en el análisis del capítulo III, también se refuerza el carácter *dolce* indicado en el compás 9, y la melodía “bien cantante y expresiva” asignada a la cuerda de bajos en su registro agudo y luego desplazándose a otras cuerdas, entre los compases 23 y 39. En los compases 8 y 9, en los que el compositor presenta un cambio de denominador y no escribe la proporción, se

toma la de blanca = negra, por considerarse adecuada a la pulsación general de la obra, ya que de considerarse la proporción negra = negra se producirían detenciones a las que no se encuentra justificación.

Ponto Máximo de Xangô: En general, se utilizarán los *tempi* propuestos por Pinto Fonseca en la partitura, a excepción del pasaje comprendido entre los compases 26 y 59, en el que el *tempo* será algo más lento, de negra = 92. Esto se realizará para destacar los fonemas y onomatopeyas específicos de esta sección y sostener el carácter señalado, en el que se hace alusión a la *bossa-nova*, género de amplio espectro en cuanto a velocidades.

Preto velho III (Pai João): Será ejecutada en los módulos “A”, “B” y “C” en un mismo *tempo*, que será de velocidad moderada, específicamente de negra ca. 74, y desde el módulo “D” en adelante, es decir, a partir de la entrada de las sopranos, llevará un pulso algo más rápido, de negra ca. 84. En el último compás se efectuará un *rallentando molto*. Tales las decisiones son, en este caso, tomadas a partir del contenido general del texto, y de las relaciones de éste con la música escrita. Según este texto hay presencia de un espíritu infantil, que está expresado musicalmente en el ritmo de las voces masculinas y el trabajo imitativo entre las cuerdas de bajo y tenor. Luego, la melodía confiada a la cuerda de contraltos es el propio espíritu infantil que se está expresando, y el lirismo de esa frase implica un *tempo* tranquilo. A partir de la entrada de las sopranos el juego es más vivaz, y las cuerdas, en articulación suelta o aún *staccato*, incitan a ese espíritu infantil a continuar con sus juegos y saltos.

Xirê Ogun (Brincadeira de guerra): La velocidad inicial será de negra ca. 84. Esta decisión de trabajar con un pulso más lento que la interpretación de Pinto Fonseca en el CD “Antología” del Coral Ars Nova, tiene como objetivo reforzar la idea de un carácter más “pesante” para este “juego de guerra”, permitiendo una emisión más pausada de los fonemas del yoruba que contienen combinaciones sonoras diferentes a los del portugués, destacando de este modo la particularidad de cada obra.

El “*microtempo*” está aquí referido a las indicaciones de las obras sobre variaciones de movimiento y *tempo* durante breves lapsos de tiempo, se encuentren aquéllas entre dos secciones del tercer nivel formal (ver capítulo III) o sobre un grupo de pocos sonidos. Los datos proporcionados por las partituras con respecto a cantidad de indicaciones de cambios progresivos de *tempo* y detenciones momentáneas del mismo es muy escasa o inexistente en el caso de algunas obras, y más prominente en el caso de otras. En las obras que contienen muchas indicaciones escritas de mano del compositor, cada dos compases, o aún en lapsos menores, se presenta alguna modificación, ya sea de cambio abrupto de velocidad, o paulatino, acelerando o desacelerando. Dichas obras son: *Ponto máximo de Xangô*, *Inhãçã*, *Oxóssi beira-mar*, *Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro*, *Ponto de Oxalá* y *Jubiabá*, esta última en la versión de la editorial Earthsong, ya que el manuscrito de Pinto Fonseca no tiene, en los fragmentos con los que se cuenta, ninguna indicación relacionada con la velocidad macro y micro. En algunas obras se presentan además cambios de compases que dan como resultado acentos irregulares: compases de entre un pulso y cuatro provocan acentuaciones alternadas cada uno, dos, tres o cuatro tiempos.

Xirê Ogun contiene sólo un par de indicaciones escritas en la partitura: *rallentando* sobre el final del compás 61 y nuevamente en el compás 79. En la grabación puede constatarse que además hay un *rallentando* previo a ellos, sobre los compases 55 y 56, y que entre los compases 79 y 81 Pinto Fonseca realiza un *rallentando molto*.

En *Ponto de Oxún – Iemanjá* hay sólo dos indicaciones entre los compases 15 y 16: *poco rall.* y *a tempo* respectivamente, y luego un calderón en la nota final.

Preto velho III (Pai João) no contiene ninguna indicación.

Por otro lado, las grabaciones realizadas por Pinto Fonseca muestran que, además de respetar dichas indicaciones en la interpretación de las obras, el compositor incorpora otras referidas a este mismo parámetro. Así, en *Xirê Ogun* puede constatarse que hay un *rallentando* sobre los compases 55 y 56, y que

entre los compases 79 y 81 Pinto Fonseca realiza un *rallentando molto*. En la audición de *Estrela d'alva*, desde el segundo tiempo del compás 18 se escucha un *rallentando* que llega hasta el compás 19, en el que hay un calderón; en el compás 55 hay un *rallentando* hasta el final del compás 56; entre los compases 61 y 63 suena un *rallentando molto*. En la grabación de *Cântico para Iemanjá*, y como ya se señaló en este mismo apartado, las variaciones del *tempo* tienen que ver con esa primera indicación colocada sobre la partitura: “*Tempo mais o menos libre*”, y se expresa en un *tempo rubato* durante gran parte de la obra, y con *accelerando*.

Puede aseverarse que el criterio de Pinto Fonseca para las variaciones del *microtempo* es, en líneas generales, el siguiente: *accelerandi* para los pasajes relacionados con el trance o invocación al descenso de *guias* y *orixás*, que son momentos de gran actividad rítmica, *rallentandi* antes de cambios de secciones más veloces a otras más lentas, *tempo rubato* en pasajes de *tempo* lento o moderado que se combinan con articulaciones *legato*, calderones sobre sonidos de finales de secciones y calderones sobre silencios en todas las voces en el primer nivel formal. Con estos datos sobre el manejo de las variaciones de *tempo* en la propuesta compositiva de Pinto Fonseca para estas obras, se resuelve conservar en la interpretación las indicaciones escritas por el compositor, o encontradas en las grabaciones bajo su dirección, ya que las mismas guardan una fuerte relación con el aspecto formal de las obras y también con los textos de las mismas.

V. 1. 2. Dinámica: macrodinámica, microdinámica y acentos dinámicos

Este parámetro incluye diversos aspectos de la intensidad sonora, principalmente los matices y sus fluctuaciones, y los acentos. Se adopta el concepto de macrodinámica para este parámetro en cuanto a las características generales que toma en el total de la obra, así como en sus niveles formales más extensos; y como microdinámica, a la dinámica que abarca un solo sonido, algunas pocas notas, o niveles formales poco extensos.

Todas las partituras brindan algún dato sobre el aspecto dinámico. Las indicaciones son matices, que van desde el *ppp* hasta el *fff*; alteraciones progresivas de la intensidad, tales como *crescendo*, *diminuendo*; súbitas, como *fp*; y acentos de diversas intensidades. En las obras *Preto velho III (Pai João)*, *Estrela d'alva* y *Xirê Ogun* las indicaciones son muy escasas; están limitadas a uno o dos matices y algunos acentos.

A continuación se expresan las indicaciones de macrodinámica que se han incorporado y/o modificado a las observadas en las partituras y en las grabaciones, en cuanto a matices. Esta propuesta en cuanto la dinámica se presenta aquí aislada de otras características musicales, y en los “escalones” que marcan los matices de la escritura convencional, pero luego, en combinación con otros parámetros como la articulación, el sonido, el aspecto fónico y otros, dan como resultado una amplia variedad de intensidades. Con respecto a los acentos, Pinto Fonseca ha brindado mayor detalle y claridad en este punto, y se seguirán las indicaciones que aparecen en las partituras, ya que se considera de fundamental importancia destacar y ejecutar los acentos tal como este compositor escribió, ya que a partir del análisis musical realizado resulta notorio el espacio que este fenómeno paramétrico tiene en este grupo de obras.

Cântico para Iemanjá: Se agrega un *mf* para las melodías de los compases 5, 6 y 7, *f* para las melodías comprendidas entre los compases 8 y 13, *mp* en compases 14 y 15, *crescendo* en compás 16. En todos estos fragmentos no hay matices escritos, a excepción del compás 5, en que se decide cantar con mayor fuerza dinámica la melodía de los tenores, dando comienzo a una melodía que luego se desplaza hacia otras voces. Entre los compases 18 y 26, en los que hay sólo una indicación de matiz escrita (*mf* para la voz de contralto en compás 23), se propone *mp* para las texturas habladas y las de acompañamiento en todas las voces, y *mf* para las melodías. En compás 27, *pp* súbito para ATB1B2 para destacar el *crescendo* que se producirá desde la entrada de las sopranos con melodía en el compás 27 y el conjunto de la textura de notas largas y sonidos hablados hasta el *fff* al final del compás 30.

Cobra Corá: Entre los compases 8 y 16 los tenores cantarán *mf* y el resto de las

voces *mp*; desde el *levare* al compás 17 todo el coro cantará *p* hasta el compás 20, cuando comenzará un *crescendo* que irá hasta el final del compás 21. En la sección comprendida entre los compases 22 y 33 las voces que realizan la melodía principal cantarán *mf*, los bajos *mp* y las otras dos voces *p*. El fragmento imitativo que comienza en compás 33 y finaliza en compás 41 se realizará destacando en *mp* las entradas y en *p* las contra-melodías y la textura de acompañamiento. Desde compás 42 con *levare* se procederá de igual manera que entre compases 17 y 21. Desde el compás 47 con *levare* se cantarán, la primera vez, las cuerdas de tenores y sopranos con matiz *mp* y contraltos y bajos *mf*, y en la repetición todos *f* (el efecto es que la melodía doblada de sopranos y tenores se destacará). En compás 63 todos cantarán *f*, y *crescendo* en 66.

Estrela d'Alva: Para esta obra se trabajará sobre los siguientes matices: entre los compases 1 y 4, matices por escalones que serán: en el compás 1, *pp*; en compás 2, *p*; en compás 3, *mp*; y en compás 4, *mf*. El solo de bajo entre los compases 6 y 10 se desarrollará en *mf*, ya que el texto habla de la defumación a realizar en el espacio sagrado, efectuada con reverencia pero con humildad. Simultáneamente, el coro cantará la textura de acompañamiento ejecutando *fp* en cada ataque de la sílaba “ôu”. En el compás 10, *p*; en el 11, *mp*; en el 3º tiempo del compás 12, *mf*, y continúa este matiz hasta el último tiempo del compás 16, en *mp*. Luego, el último tiempo del compás 17 en *mf*, y *diminuendo* sobre el calderón del compás 19. Entre los compases 20 y 26, *mp*; entre 27 y 32, *mf*; y entre 33 y 36, *f*. Desde el *levare* al compás 37, *f* hasta el final de la sección en el compás 45. En compás 46, los bajos cantarán *p* súbito, mientras tenores y sopranos cantan *mp*, luego todos cantarán *mp* en compás 47, *mf* entre 48 y 53 con *crescendo* sobre los dos últimos tiempos de este compás, *f* en 54, *mf* en 55 y *diminuendo* al *mp* en 56. Sobre el calderón, un *crescendo*. Entre compases 57 y tercer tiempo del 60, *mf* el solista y *fp* las notas de acompañamiento. Desde allí el solista cantará *f*, y el acompañamiento cantará *mf* el compás 62, y *crescendo* al *f* luego del primer tiempo del compás 63.

Inhãçã: Hasta el tercer tiempo del compás 18 se utilizarán los matices escritos

por Pinto Fonseca. Desde allí, hasta el compás 44, el compositor no escribió matices; se proponen entonces: *mf* entre 18 y primera nota del compás 26, *mp* desde 26 hasta el primer tiempo del compás 30, *mf* desde segundo tiempo del compás 30 hasta el primer tiempo del compás 34, y desde allí *crescendo* al *forte* en compás 36. Luego *mf* hasta 40, *mp* entre compases 41 y 44, con *crescendo* sobre el final del mismo. Entre compases 45 y 47 se trabaja con los matices escritos por el compositor. En el compás 48, *mf*; en 52 y 53, nuevamente como indica Pinto Fonseca. En compás 54, *p*; y en 57, *diminuendo*. En la última sección, desde el compás 58, todas las voces cantarán *f*, y *fortissimo* desde 72. En compás 78, *fff*.

Jubiabá: Se utilizarán los matices propuestos por María Guinand en su revisión de la obra para su publicación, a excepción del fragmento comprendido entre los compases 22 y 28, en los que la dinámica general será de *mf* que, en combinación de un sonido vocálico cerrado con la articulación, pretende transmitir el halo de misterio que envuelve al texto de este fragmento, en un comentario menos extrovertido que el que propone Guinand: “allá en el morro...vive Jubiabá”.

Oxóssi beira –mar: La partitura de esta obra contiene una gran cantidad de indicaciones de matices, con mucha variación en breves lapsos de tiempo, gran cantidad de reguladores crecientes y decrecientes, los cuales serán trabajados del mismo modo en la *performance* de esta obra. En el *levare* del compás 151, si bien no está explicitado, se entiende que el inicio es con un matiz *ppp*, para lo cual se trabajará en la cuerda de contraltos con dos coreutas hasta el final del compás 158 a fin de lograr el efecto solicitado por el compositor, y lo mismo en la cuerda de sopranos entre los compases 154 y 160.

Ponto de Oxun-Iemanjá: Se agregan los siguientes matices: entre los compases 9 y 12, la melodía de tenores será en *mf*; entre los compases 13 y 16, las voces masculinas cantarán *mp* y las femeninas *mf*; en compás 17 comienza un *crescendo* sobre las voces masculinas, y en 18 para todos, concluyendo en matiz *f* el último tiempo del compás 19. En el compás 29, ídem compás 13; y entre 37 y 40, todos cantan *crescendo* al *f*. En compás 41, *mp*; desde el segundo

tiempo del compás 43, *p*; en el final del compás 44, *mp*; en 45, *mf*. En compás 48, *mp*; y el resto de la obra como está escrito en la partitura. Para la melodía de soprano solista, que abarca entre los compases 29 y 40, el matiz general será *mp*, y habrá pequeños reguladores crecientes al inicio de las frases, y decrecientes sobre el final de las mismas.

Ponto de Oxalá: En esta obra, cuyas partituras han sido escritas con gran detalle sobre este parámetro, se trabaja sobre las indicaciones del compositor.

Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro: Ídem obra anterior.

Ponto Máximo de Xangô: Ídem obra anterior.

Preto velho III (Pai João): Los matices para las voces y/o módulos en los que Pinto Fonseca no especificó son: para el módulo “C”, *p* para la melodía de contraltos y *mf* para las voces masculinas; en el módulo “E”, *mf* para la voz de contralto; en el módulo “F”, *mf* para la voz de bajo, en el compás 18, *f* para la voz de tenores, y en el compás 20, *diminuendo* al *mp* en las voces de soprano, tenor y bajo.

Xirê Ogum (Brincadeira de guerra): Para el inicio de la obra, y tal como se puede escuchar en la grabación efectuada por Pinto Fonseca, el matiz será *mf* entre el compás 1 y el compás 22; luego habrá un *crescendo* hasta el compás 26, y desde allí la intensidad será *f* hasta el compás 31. Desde el compás 43, se hará un *crescendo* al *f* hasta el compás 46. En el *levare* al compás 47, las voces de SAT comienzan *p* y la entrada de B1 y B2 será *mf*; en compás 52, TB cantarán *mp* y SA *mf*; en el segundo tiempo de compás 55 los tenores cantan *mf*, y a partir de allí todas las voces *diminuendo molto* al *p* para dar entrada a la voz solista en *f*; la respuesta de contraltos en compás 59 será *mf* y desde 58 todo el acompañamiento es *mf*; en compás 63, coro y solista crecen al *f* hasta el corte del sonido. El *levare* al compás 64 será *mp* para SA y luego las voces masculinas *mf*; en compás 72, los hombres cantarán *mf* y las voces femeninas *f* al final del compás 73; desde 75, *crescendo* de voces masculinas; en 77, todos *f* y luego, tal como está indicado en la partitura, *diminuendo* al *p* hasta el compás 81. La repetición de la primera sección se realizará como la primera vez con respecto a aspecto dinámico. Desde compás 82 hay un *crescendo al fine* con *fff*

sobre el *cluster* cromático del último compás.

Sobre la microdinámica, en líneas generales, estas doce obras tienen un carácter rítmico bien marcado, lo cual se refleja en gran densidad rítmica combinada con articulaciones *non legato* y *staccatto* y acentuaciones, de modo que los sonidos largos, en los que se requiere un trabajo de dinámica interna en combinación con la estética de la música que se aborda, son menos frecuentes. En algunos pocos casos, el compositor ha explicitado la dinámica interna de los sonidos con un regulador creciente y otro decreciente, según la grafía convencional, y esto es poco exacto, ya que no se establece cuál es el punto de máxima intensidad. Se puntualizan sólo algunos casos, tales como los sonidos “aspirados” entre los compases 32 y 39 de *Cântico para Iemanjá*. Otras veces hay reguladores decrecientes desde el principio hasta el fin de un sonido largo, como en el caso de la soprano solista en los compases 40 y 41 de la obra *Cântico para Iemanjá*; otros reguladores están indicados en las notas finales de obra o en finales de frase, como en la voz de soprano en *Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro* sobre los compases 38 y 39, en *Jubiabá* sobre las notas de los compases 8 y 9, y 34 y 35 en la cuerda de contraltos. Hay reguladores crecientes, como en *Ponto de Oxalá* sobre el compás 27 para la voz de soprano y sobre el compás 14 para la voz de contralto, en *Jubiabá* sobre el compás 6 en la voz de tenores, y en *Cobra corá* sobre la blanca con puntillo del compás 69.

Se especifican a continuación los casos puntuales de sonidos en los que, desde la interpretación, se ha establecido la microdinámica con la que serán abordados ante la ausencia de indicaciones por parte del compositor.

Ponto de Oxun-Iemanjá: Sobre el solo de soprano, sumado al matiz *mp* que se ha decidido colocar, y a pequeños reguladores de fraseo, se agregan otros reguladores internos en los sonidos que abarquen blanca con puntillo y redonda, definiéndose la realización de *crescendo* hacia las 3/4 partes de la nota, y de *diminuendo* sobre el último cuarto del sonido. Entre los compases 38 y 39, la cuerda de contraltos realizará un pequeño *crescendo* hasta el final del compás 38, y un *diminuendo* en el primer tiempo del compás 39. Sobre el sonido de

blanca con puntillo por parte de todo el coro en el compás 40, se hará un pequeño *crescendo* sobre los dos primeros tiempos y luego un *diminuendo* sobre el tercer tiempo. De la misma manera se procederá en las notas largas de soprano y tenor en *Cobra corá*, manteniendo entonces como criterio general el de hacer un regulador creciente hasta las $3/4$ partes del sonido y decreciente para el cuarto restante, procurando una la existencia de una dinámica de gran movilidad.

Con esta propuesta, no se busca cuantificar de manera exacta la amplitud de los reguladores, pero sí establecer que la dinámica de los sonidos largos no será fija, y determinar si esa dinámica será creciente y decreciente o tendrá sólo uno de estos gradientes.

Pinto Fonseca coloca una gran cantidad de acentos en todas las obras, incluso en algunos casos en los que no escribe el matiz de un pasaje, se ocupa de escribir acentuaciones. La escasez de indicaciones específicas de acentos (así como de otros fenómenos paramétricos) escritas en las partituras de algunas de estas obras brinda, sin embargo, la idea de que estas pocas indicaciones sean tomadas como modelo o “muestras” ante la reiteración de determinados pasajes musicales. Esto es, durante dos compases idénticos aparecen por ejemplo acentos *marcati* leves, y a continuación se repite una vez con notas y ritmos idénticos pero sin los acentos, en ese caso se determinará proceder colocando los mismos acentos que en los dos primeros compases. Tal es el caso de *Estrela d'alva*, obra que presenta muy pocas indicaciones que se tomarán, para esta interpretación, como referencias para el resto de la obra. En los primeros dos compases hay acentos *marcati* leves sobre la tercer semicorchea de cada tiempo, y se colocarán de manera idéntica en los compases 3, 10, 11, y luego en las semicorcheas de los compases 50, en las voces de tenor y bajo, 51, en las voces de contralto y soprano, y 52 en las voces de contralto, bajo y soprano, aunque en estos últimos tres compases hay una diferencia con respecto a los anteriores, y es que los sonidos tienen altura fija, conservando el mismo texto y ritmo que el de los compases 1, 2, 3, 10 y 11. El *sf* seguido de *pp* del compás 5 sirve como referencia para los acentos del acompañamiento a la voz solista, de

modo que se reiterarán en los compases 6, 7, 8, 9 y luego 57, 58, 59 y 60. Pinto Fonseca escribe *sfpp* sobre algunos sonidos, y *sfp* sobre otros, en el acompañamiento a la solista de *Oxóssi beira-mar* entre los compases 15 y 20, y luego entre 145 y 150. Con el mismo criterio, sobre los sonidos largos que conforman las texturas de acompañamiento a los solistas en la obra *Inhãçã*, se colocan acentos *marcati* leves, ya que el compositor emplea este recurso de manera idéntica, inclusive usando el mismo texto “ôu”. También la editorial “Earthsongs” coloca estos acentos *marcati* en el acompañamiento a la solista de *Jubiabá* entre los compases 60 y 62, si bien distingue algunos sonidos con *marcato* leve, otros con *marcato* fuerte y otros sin acento.

En la partitura de *Cântico para Iemanjá* hay acentos *marcati* leves sobre síncopas de semicorchea y sobre tiempos débiles del compás. En el caso de las síncopas de semicorchea, están escritas la primera vez que aparece el esquema semicorchea-corchea-semicorchea con el monosílabo “Ê” sobre la corchea que está acentuada, y, si bien aparecen ritmos similares en otros momentos de la obra, no se tomarán como referencia ya que están en medio de motivos *legato* y romperían con la fluidez del fraseo. Se agrega en esta obra un acento dinámico sobre el primer sonido de la obra, a cargo de las cuerdas de sopranos y tenores, en *sfp*, al que luego sigue un regulador creciente y otro decreciente hasta llegar a la nota del cuarto tiempo de ese primer compás. Otro acento *marcato* leve se agrega a la blanca del cuarto tiempo del segundo compás, sobre la sílaba “já” de la palabra “*Iemanjá*”. Con estos acentos se pretende realzar la relación entre el sentido general del texto y la música, interpretando a estos primeros sonidos de la obra como “olas de mar”, tal cual ocurre luego, ya indicado por el compositor a partir del compás 32.

En la obra *Inhãçã* se incorporan algunos acentos, expresados como *mfp*, sobre las redondas de contraltos y bajos en los compases 2 y 4, y en la redonda de compás 3 en la voz de tenor; el criterio utilizado es el de obtener el mismo efecto que el inicio de la obra, tal como marca el compositor en la primera nota de la partitura, la redonda de los tenores.

Finalmente, la “acentuación total” de las obras, o los sonidos hacia los

que van dirigidos impulsos mayores, será la resultante de la combinación entre la macrodinámica, los acentos dinámicos, los acentos métricos, el fraseo y la agógica.

V. 1. 3. Articulación

Hay una gran riqueza en la articulación de estas obras, expresada tanto en las partituras como en las grabaciones realizadas por Pinto Fonseca. La importancia de este parámetro es tal que, al menos auditivamente, prima por sobre otros elementos y otorga realce al factor rítmico de las obras. Se trabaja en la interpretación de este grupo de obras siguiendo las indicaciones que están escritas en las partituras, e incorporando algunas articulaciones en los fragmentos en los que el compositor ha omitido, voluntaria o involuntariamente, escribirlas.

La textura de acompañamiento que lleva como texto “ôu” tendrá articulación *non legato* en todas las obras que la presentan: *Inhãçã*, *Estrela d'alva*, *Oxóssi beira-mar* y *Jubiabá*.

Sobre la partitura de *Cântico para Iemanjá* con la que se cuenta, la misma contiene algunas ligaduras de expresión y algunos signos *stacatto*; sin embargo hay fragmentos melódicos y rítmicos sin indicaciones sobre este fenómeno paramétrico. Se incorporan entonces, teniendo en cuenta el carácter expresivo de cada sección, las siguientes indicaciones: *non legato* en el compás 3 para las voces de contralto y bajo, *legato* para las melodías de tenor en compases 5 y 6, y luego 10 al 12; también *legato* para sopranos en compases 5 al 7, 9 y 10 y 11, para contraltos en 10 y 11 y para bajos en 11 y 12; *non legato* para los fragmentos más rítmicos en bajos, tenores y contraltos en los compases 6 al 9, sopranos en compás 12, tenores en compás 13; *stacatto* para las últimas 3 notas del compás 13 en la cuerda de contraltos. Se agregarán indicaciones *legato* para las siguientes melodías de la sección comprendida entre los compases 18 y 30: contraltos y tenores en compases 19 y 20, sopranos en compases 21 al 23, tenores entre 22 y 26, y contraltos entre 25 y 27. La melodía

de la solista entre los compases 34 y 41 se cantará *legatissimo*.

Cobra corá contiene algunas indicaciones de articulación combinadas con acentos dinámicos, como en el caso del compás 7, cuando las notas de bajos y contraltos llevan articulación *stacatto* y acentos *marcati* leves. En el compás 18, está escrita la indicación *legato* para el melisma de la sílaba “can” en la palabra “cantando”. Se incorporan las siguientes indicaciones para este parámetro: para los compases 1 al 6, la articulación es *stacatto*, exceptuando los sonidos más largos, es decir, las blancas y las semicorcheas ligadas a negra. La articulación de la voz de bajos en todas las secciones posteriores, cuando tiene el esquema rítmico de corchea con puntillo-semicorchea ligada a corchea y corchea, es *stacatto*. La melodía principal, que está en la cuerda de tenores durante la mayor parte de la obra, y a veces duplica la soprano, se cantará *legato*. La textura de acompañamiento de los bajos y contraltos entre los compases 22 y 42, con excepción del compás 33 que va *legato*, se cantará *non legato*, y exactamente lo mismo entre compases 47 y 60. La melodía de sopranos entre los compases 26 y 33 se cantará *legato*.

En *Estrela d'alva*, la articulación se presenta en líneas generales, por secciones, correspondiendo a los fragmentos de semicorcheas repetidas la articulación *non legato*, como entre los compases 1 y 3, y 10 y 12 para todo el coro, y entre 50 y 52 sólo para las voces que tienen esa figuración. A las secciones comprendidas entre los compases 20 y 36, y luego entre 46 y 56, con excepción de los sonidos ya definidos como *non legato*, se asigna la articulación *legato*. Los fragmentos que contienen síncopas de semicorcheas y corcheas con puntillo seguidas de semicorcheas serán cantados *stacatto*.

La obra *Inhãçã*, si bien presenta una importante cantidad de indicaciones en cuanto a algunos aspectos, no lo hace en cuanto a las articulaciones de los sonidos. El criterio es el siguiente: los esquemas rítmicos que contienen semicorcheas se cantarán *non legato*, las corcheas y negras con puntillo cuyo texto es “iô” se cantarán *stacatto*, esto es, en los compases 1, 3, 6, 22, 23, 24, 25, 46, 49, 50, 51 y 52. La melodía de la solista será *legato*.

Jubiabá contiene un alto número de marcas de articulación,

principalmente escritas apuntando a destacar oposiciones entre pequeños fragmentos *legato* y otros *stacatto*, quedando otros fragmentos sin ninguna indicación. Estos grupos de notas sin indicaciones se cantarán *non legato*.

La partitura de *Oxóssi beira-mar* contiene algunas indicaciones de articulación, colocadas en los principios de algunas frases, sobre sus primeros sonidos, probablemente marcando el trabajo sobre este parámetro para aplicar a una frase completa; esto sucede sobre el texto “*sou beira-mar*”, escrito siempre sobre semicorcheas regulares o alternadas con pulsos de negra compuestos de corchea y dos semicorcheas. Se cantarán los fragmentos cuyo texto es “*vem chegando de Aruanda*”, y que están conformados por síncopas de semicorcheas y corcheas, con articulación *legato*, y de este modo se presentan como opuestos musicalmente los dos pilares sobre los que se elaboró el texto de esta obra, el primero referido al fiel que se expresa en primera persona del singular, y el segundo referido al ser espiritual, expresado en tercera persona del singular.

Ponto máximo de Xangô contiene algunas indicaciones por parte de Pinto Fonseca con respecto al parámetro articulatorio, señaladas puntualmente en el caso de unas pocas frases para ser cantadas *legato*, y que contienen sonidos más largos que los del resto de la obra (negras con puntillo seguidas de corchea y blancas). El resto de la obra alterna entre *non legato* y *stacatto*, en correspondencia con los esquemas rítmicos de semicorcheas y síncopas de semicorcheas.

Para la obra *Ponto de Oxalá* se trabajará la articulación de los sonidos por secciones ya que, tal como se mencionó con respecto a las velocidades y los matices, el aspecto formal es determinante también para marcar diferencias en cuanto a este parámetro. Entre los compases 1 y 8 la articulación será *non legato*. La sección que va entre los compases 9 y 16 conservará esa articulación para las voces que hacen ritmos sincopados y con semicorcheas y, en cambio, las melodías de negras con puntillo y corcheas se cantarán *legato*. Los compases 17 y 18 se cantarán *legato*, resaltando el carácter del texto en tanto que afirma con convicción y tranquilidad la creencia en un espíritu y un mundo superior al terrenal (*Aruê*). En la siguiente gran sección formal, entre los

compases 19 y 32, se resalta la indicación *marcato* con articulaciones *non legato* y *stacatto*, esta última sobre los sonidos más largos, cuya figuración es de corchea con puntillo. Desde el compás 33 se cantará la melodía, sea cual fuere la voz en la que se presenta, con articulación *legato*, y los acompañamientos con *non legato*, realizando la textura elegida por Pinto Fonseca para este fragmento.

En el caso de *Ponto de Oxún- Iemanjá*, se asigna la articulación *stacatto* para las voces que tienen predominancia del elemento rítmico, con uso de silencios de corchea y semicorchea, situación que se presenta durante toda la obra para la cuerda de bajos y también para tenores, exceptuando los compases 9 al 12, para los que se elige una articulación *non legato*, al igual que ocurrirá en las voces de sopranos y contraltos en la mayor parte de la obra.

Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro presenta una importante cantidad de pasajes de carácter *dolce, espressivo*, melodías de gran lirismo y hasta dramáticas en este sentido, que serán cantadas con articulación *legato*. En oposición a esto, el compás 13 y la sección comprendida entre el compás 40 y el final de la obra, en los que se apunta a la recreación musical del estado de trance en el ritual religioso, la articulación será *stacatto*.

La obra *Preto velho III (Pai João)* no presenta ninguna indicación de articulación en la partitura. Se incorpora una serie de articulaciones para realzar el carácter de cada estrato de la textura y el carácter expresivo global de la obra. La melodía asignada a la cuerda de contraltos será cantada con articulación *legato*, ya que se considera como una canción infantil de carácter lírico. La melodía de las sopranos a partir del módulo “D” será cantada con articulación *stacatto*, y de idéntica manera la melodía de contraltos en el módulo “E”. La melodía de tenores en los compases 18 y 19 se cantará con articulación *legato* en los tiempos 1, 2 y 3 de cada uno de esos compases, y en los cuartos tiempos las corcheas en articulación *stacatto*.

En *Xirê Ogun* el motivo rítmico de semicorcheas repetidas, que atraviesa a toda la obra, se dará con una articulación *legato* que brindará sensación de fluidez y continuidad al discurso musical; sin embargo cada semicorchea será

perfectamente diferenciable de las demás por el aspecto fonético, presentándose, en un grupo de cuatro semicorcheas continuadas, diferentes consonantes y vocales, a lo que se sumarán los acentos escritos por Pinto Fonseca y que llevan a destacar unos sonidos por sobre otros.

V. 1. 4. Sonido coral y aspecto fónico

En cuanto al tipo de sonido que se requiere de parte del instrumento coral para la ejecución de estas obras, se cuenta con algunos datos: por un lado, el sonido del *Coral Ars Nova*, para el que se presume que Pinto Fonseca escribió gran parte de las obras. En el caso de la obra *Oxóssi beira-mar* la dedicatoria es explícita y está reflejada en una leyenda escrita en el margen izquierdo del encabezado de la partitura. Por el contrario, la obra *Xirê Ogun* tiene una dedicatoria para otro coro, nombrado en esa partitura como “*Coral do M.A.I.*”. El dato sobre Pinto Fonseca dirigiendo a un coro con este nombre no figura en los datos biográficos de los trabajos académicos sobre el compositor, y tampoco fue mencionado en las entrevistas efectuadas para este estudio. Se consultó a Mauro de Chantal Santos, quien respondió a través de correo electrónico el 27 de mayo de 2010:

MAI es una academia de inglés (Mai English Institute) que promueve o promovió un coro. Carlos Alberto y/o Ângela dirigieron ese coro. Quien cantaba en el coro obtenía una beca para estudiar inglés de manera gratuita, creo.¹²⁷

Luego se encontró un breve *curriculum vitae* que indicaría a Ângela Pinto Coelho como fundadora y directora titular de ese organismo¹²⁸, pero no se obtuvieron datos sobre la conformación de ese coro: si los cantantes eran aficionados, si leían música, cuántos cantantes lo constituían o constituyen, si la obra *Xirê Ogun* llegó a cantarse, etc.

Acerca de la idea sonora que Pinto Fonseca tenía para estas obras al

¹²⁷ MAI é um curso de inglês (MAI ENGLISH INSTITUTE) que promove ou promoveu um coral. O Carlos Alberto e/ou a Ângela regeram o coro. Quem cantava no coro ganhava bolsa para estudar inglês de graça, eu acho.

¹²⁸ http://www.promusica.org.br/festival2010/curriculos/angela_pinto.html

escribirlas, en *Inhãçã*, sobre el pentagrama de soprano, en el compás 74 aparece escrita por el compositor la siguiente indicación numérica: “1^asp + 1/2 2^a sp”, lo cual significaría primeras sopranos más la mitad de las segundas sopranos. Esto permite pensar en una cantidad total de sopranos no menor a ocho. De este modo, este dato ayuda a pensar en la posibilidad de la concepción de la obra para un coro de, al menos, 32 cantantes.

Las características sonoras del *Coral Ars Nova* también han sido expresadas por Santos y Fernandes en sus tesis. Santos presenta las características de esta agrupación de modo general:

Contando con un conjunto de voces siempre preparadas técnicamente, este compositor pudo expandir su proceso creativo, utilizando toda la capacidad de emprendimiento y realización técnico-musical de este cuerpo coral. Según el propio Carlos Alberto Pinto Fonseca, gran parte de su producción coral fue creada específicamente teniendo en mente las posibilidades de este coro.¹²⁹ (Santos: 2001: 22)

Fernandes describe la conformación interna del coro en cuanto a cantidad de cantantes por cuerda, y sus observaciones personales acerca de las características vocales y musicales de los integrantes del *Coral Ars Nova* de la siguiente manera:

El *Ars Nova* es un coro de cámara que siempre contó con un mínimo de 32 y un máximo de 42 cantantes. En general, cada cuerda cuenta con 10 integrantes, con excepción de la cuerda de sopranos, a la que, a veces, se suman dos integrantes, totalizando un número de 42 cantantes (12 sopranos, 10 contraltos, 10 tenores y 10 bajos, divididos, igualmente, en las sub-cuerdas). Su repertorio ha sido, predominantemente, *a cappella*, del Renacimiento a la Música Contemporánea. Su sonoridad tiende a ser brillante, rica en armónicos, basada en una impostación más lírica de la voz y en la cobertura de la región aguda. Sus cantantes, en general poseen un buen desarrollo técnico: grandes extensiones,¹³⁰ control de dinámica en toda la extensión, buena

¹²⁹ *Contando com um conjunto de vozes sempre preparado tecnicamente, este compositor pôde expandir seu processo criativo, utilizando toda a capacidade de empreendimento e realização técnico-musical deste corpo coral. Segundo o próprio Carlos Alberto Pinto Fonseca, grande parte de sua produção coral foi criada especificamente tendo em mente as possibilidades deste coro.*

¹³⁰ En un apéndice de su tesis, Fernandes detalla la extensión que se exige a cada cuerda en la *Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)*.

dicción y articulación de los más diferentes tipos de textos y una gran facilidad de exploración de la resonancia vocal en función de las exigencias de la partitura. No se puede afirmar, sin embargo, que todos los cantantes tengan buena lectura, pero, se puede decir que muchos la poseen o, al menos, presentan gran facilidad de percepción auditiva, proporcionando rapidez en la lectura del repertorio.¹³¹ (Fernandes: 2004: 151)

Fernandes también menciona que durante el año 2001, Pinto Fonseca dirigió el *Coro de la OESP*, formación que contaba con alrededor de 70 coreutas.

Las muy escasas indicaciones puntuales referidas al aspecto tímbrico que están escritas en estas partituras son: la palabra “*escuro*”, que en español significa “oscuro”, en *Oxóssi beira-mar*, para el último fragmento cantado de los bajos, compases 200 y 201; en *Ponto máximo de Xangô* esta misma indicación aparece para las cuerdas masculinas en *levare* al compás 13, para las voces femeninas en el compás 14, y para todas las cuerdas en el compás 51. En todos los lugares de esta última obra en los que se escribe esa indicación, hay dinámica suave y alturas graves. La misma indicación tímbrica está escrita sobre la primera nota de la obra *Xirê Ogun*.

Otras indicaciones con respecto al sonido y en relación con la aplicación de técnica vocal sobre las obras está escrita en *Inhãçã*, cuando el compositor solicita que todas las cuerdas cambien desde la vocal “ã” a un sonido más nasal, no vocálico, con la “lengua sobre el velo (parte posterior), recostada sobre el paladar blando”, y otorga un signo especial a este sonido en la partitura.

¹³¹ *O Ars Nova é um coro de câmara que sempre contou com um mínimo de 32 e um máximo de 42 cantores. Em geral, cada naipe conta com 10 elementos, com exceção do naipe de sopranos, no qual, às vezes, acrescentam-se mais dois elementos, totalizando um número de 42 cantores (12 sopranos, 10 contraltos, 10 tenores e 10 baixos, divididos, igualmente, nos subnaises). Seu repertório tem sido, predominantemente, a cappella, da Renascença à Música Contemporânea. Sua sonoridade tende a ser brilhante, rica em harmônicos, baseada numa impostação mais lírica da voz e na cobertura da região aguda. Seus cantores, em geral possuem um bom desenvolvimento técnico: extensões grandes, controle de dinâmica em toda a extensão, boa dicção e articulação dos mais diferentes tipos de textos e uma grande facilidade de exploração da ressonância vocal em função das exigências da partitura. Não se pode afirmar, entretanto, que todos os cantores apresentem boa leitura, mas, pode-se dizer que muitos a possuem ou, pelo menos, apresentam grande facilidade de percepção auditiva, proporcionando rapidez na leitura do repertório.*

La obra *Jubiabá* ha sido cantada por coros argentinos y extranjeros, algunos de los cuales han colocado las grabaciones de la obra a disponibilidad pública para su audición a través de internet¹³². Así, se puede constatar que algunos directores solicitan un sonido totalmente abierto y sin impostación para el pasaje que va entre los compases 34 y 44 en las voces femeninas, y en algunas interpretaciones realizan el mismo cambio tímbrico para la voz de contralto entre los compases 82 y 93. En la audición de la obra dirigida por Pinto Fonseca, sin embargo, no se escucha ese abrupto cambio en el sonido del coro, más bien por el contrario, el *Coral Ars Nova* continúa trabajando con su sonido impostado, “oscuro” y con algo de *vibrato*, y con una solista lírica. En diálogo con Ângela Pinto Coelho, se realizó la pregunta acerca de esta decisión de algunos intérpretes de modificar esta cualidad sonora, a lo que Pinto Coelho respondió, coincidiendo con la interpretación de Pinto Fonseca, que no es el sonido indicado para esa obra¹³³.

Considerando a este grupo de composiciones enmarcadas dentro de un repertorio académico, que tiene elementos de la cultura afro-brasileña que conforman su estética, y que estas obras fueron ideadas especialmente para el *Coral Ars Nova* y sus características musicales antes descritas, se ha decidido trabajar sobre un sonido impostado siguiendo, además, indicaciones tales como “oscuro” cuando lo solicita la partitura, y trabajando este parámetro de acuerdo a las cualidades distintivas del coro que será instrumento del concierto de tesis; este instrumento será caracterizado más adelante, en este mismo capítulo.

El aspecto fónico se considera a continuación del referido al sonido coral, ya que está muy relacionado con él. En este grupo de obras se presentan, por un lado, las características propias de los fonemas del portugués, tanto en los textos escritos en esa lengua, como en los de raíz yorubana. Se toman decisiones con respecto a la pronunciación de estos fonemas, que afectan al

¹³² Como ejemplo, se citan los siguientes enlaces:
http://www.youtube.com/watch?v=mxWpl1fDcHk&feature=player_detailpage,
http://www.youtube.com/watch?v=s9D2vJms0zQ&feature=player_detailpage,
http://www.youtube.com/watch?v=8cSUPbOFdQ4&feature=player_detailpage.

¹³³ Ver Anexo, página xix.

resultado sonoro de las obras. Además de este aspecto fonético relacionado con las lenguas, se presentan en algunas de las obras otros sonidos, a veces como onomatopeyas, imitando sonidos de la naturaleza o de instrumentos musicales, y otras veces como sonidos aislados que deben ser emitidos con la voz hablada o gritada, a indicación del compositor.

En cuanto a la fonética del portugués, la diferencia más sobresaliente con respecto a la del español hablado en Argentina es que en la primera hay una mayor variedad sonora, tanto en vocales como en consonantes. Se pronunciará el portugués de Brasil respetando su fonética hablada, inclusive en el caso de la consonante gutural “r”, habida cuenta de que en el repertorio académico puede tomarse la determinación de modificar esta pronunciación hacia la de la “r” del español, a los fines de que el sonido no sea “tragado”. Para la pronunciación de las obras, o fragmentos de obras, que contienen palabras de raíz africana, y al considerarse que éstas han sido ya pasadas a la escritura del portugués, se pronunciarán leyéndolas con la fonética de este último idioma.

Un recurso usado por Pinto Fonseca, previo a pasar al del uso de la voz sin entonación fija, es el que emplea en los compases 7 y 8 de la obra *Inhãçã*; como signo, el compositor utiliza una cruz rodeada de un círculo, y luego explica debajo de ese sistema: “*língua (parte posterior) sobe a veda, encostada no palato mole*”, lo que se traduce como “lengua (parte posterior) sobre el velo, recostada en el paladar blando”. Esta indicación está colocada luego de que los cantantes entonan una “ã”, que es una “a” nasal; de este modo, subiendo luego la parte posterior de la lengua como se solicita, el sonido es aún más nasal, y pierde totalmente su cualidad vocálica. Cabe recordar que este recurso es utilizado asiduamente en la técnica vocal para obtener un sonido franco.

Sobre los sonidos hablados, una indicación en el compás 10 de *Estrela d'alva*, arriba del pentagrama de las cuerdas de sopranos, pero que se usará luego para todas las voces, dice: “*falado, mais com notas diferentes*” (“hablado, pero con notas diferentes”); en el compás 16, y también para las voces femeninas, esta vez divididas en dos voces cada una, la indicación es “*na entoação falada*” (“en la entonación hablada”). En los dos casos, en el lugar de las cabezas de las

figuras hay cruces, que es una notación adoptada por muchos compositores de música contemporánea para los sonidos sin altura fija en instrumentos pueden emitir alturas fijas. En estos casos, la emisión de esos sonidos se hará, para los compases 10 al 13, a la altura aproximada de las voces habladas en cada cuerda, con una dinámica suave, pero no susurrada sino hablada, y para los compases 16 a 18 para las voces femeninas, las alturas serán más agudas, a la vez que diferenciadas entre cada *divisi*.

En el primer módulo de *Preto velho III (Pai João)*, donde sólo hay voces de bajo sin entonación fija, hay una indicación que dice “hablado y aspirado”. Al igual que en *Cântico para Iemanjá*, la indicación no fue escrita por el compositor. En ambos casos, es de suponer que la indicación fue escrita aludiendo al significado de “aspirar” fonéticamente, es decir, “pronunciar con aspiración”, por ejemplo aspirando la letra “h”. Sin embargo, queda el interrogante acerca de la idea de Pinto Fonseca sobre la acción que debía realizarse en estos lugares, ya que en todos los fragmentos de partitura en los que él escribió el sonido que deseaba y/o la forma de producirlo, fue muy cuidadoso y se exployó en explicaciones.

Al final de la obra *Oxóssi beira-mar*, en la cuerda de bajos, que queda sola, hay una indicación en el compás 201 que dice “*come scordando um tímpano con pedale*”, es decir “como afinando un timbal con pedal”, lo que se traduce en un sonido que desciende cromáticamente hasta desaparecer al llegar a los límites del registro del bajo, y cuya resultante también es un sonido onomatopéyico, aunque el compositor haya optado por escribir el objeto y la acción que intenta reproducir y no las letras que suelen colocarse en estos casos, permitiendo de este modo que el director y/o los cantantes, experimenten para procurar ese sonido requerido.

La indicación de la voz “aspirada” está escrita en el fragmento que va entre los compases 32 y 39 de la obra *Cântico para Iemanjá*. En anotación con otra caligrafía que no es la de la edición artesanal, probablemente proveniente de un cantante o del director que realizó ensayos bajo la dirección de Pinto Fonseca, dice, además, sobre esos mismos compases: “olas del mar”, con lo

cual el sonido resultante se convertiría en una onomatopeya.

En el caso de las onomatopeyas, también la notación es la sustitución de la cabeza de la figura por una cruz. En la obra *Cântico para Iemanjá* hay imitación de instrumentos de percusión en las voces de barítono y tenor, entre los compases 19 y 30. No hay indicación de matiz para todo este fragmento, es decir que la voz puede ser susurrada, hablada o gritada según la decisión que adopte el intérprete con respecto a la dinámica en ese pasaje. En el compás 26 de *Ponto máximo de Xangô*, cuando la voz de bajo tiene asignada una onomatopeya cuyo texto es “*tá txika tuka txika tuka txika tum tum*”, sobre la sílaba “*txi*” que no tiene altura fija, ya que la cabeza de la figura es una cruz, está explicado en anotación aparte que “*mais percussão da consoante que o som da vogal, quase falado (percussão de articulação)*”, lo que traducido significa “*más percusión de la consonante que sonido de vocal, casi hablado (percusión de articulación)*”.

V. 1. 5. Carácter

Tal como sucede sobre la mayor parte de las características paramétricas de estas obras, se observa que hay disparidad en cuanto a la cantidad de indicaciones en las partituras, ya que algunas tienen escritas muy pocas indicaciones y, por el contrario, otras poseen una gran cantidad de indicaciones de movimiento, carácter, articulación, dinámica, etc. Así, algunas obras no poseen una indicación general de carácter, es decir, al inicio, y en cambio en algún pasaje se lee una leyenda referida al carácter, que afecta al menos a ese fragmento. Es éste el caso de *Inhãçã*, *Jubiabá*, *Oxóssi beira-mar* y *Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro*.

En *Ponto máximo de Xangô*, el carácter de los grandes niveles formales está explicitado por el compositor.

De las indicaciones de carácter que aparecen en las partituras¹³⁴, las que tienden hacia el canto de melodías *legato* y dramáticas han sido, en general, escritas para voces solistas. En cambio, las indicaciones que tienden a resaltar el elemento rítmico, articulatorio y textual, o que acompañan un ascenso de velocidad y/o de intensidad, están escritas para todo el conjunto coral. Estas últimas indicaciones resaltan también el trance del ritual de posesión, y los momentos previos a ese trance. Con ese criterio, y con especial énfasis en el realce del sentido general de cada texto, se colocarán indicaciones sobre las obras que no tienen ninguna inscripción de carácter. Ellas son: *Cântico para Iemanjá*, *Cobra corá*, *Estrela d'alva*, *Ponto de Oxalá*, *Ponto de Oxún-Iemanjá*, *Preto velho III (Pai João)* y *Xirê Ogun*.

Así, sobre la sección inicial de *Cântico para Iemanjá* la indicación será “calmo”; entre compases 13 y 17, “apresurando”; desde 18 hasta 27, “andando”; entre compases 32 y 39, nuevamente “calmo”; y en las secciones comprendidas entre los compases 28 y 30, y luego entre 40 y 44, “invadiendo el espacio”. Excepto en esta última indicación, las sugerencias de carácter están íntimamente relacionadas con el *macrotempo* de las secciones.

En la obra *Cobra corá* diferenciaremos los momentos de los dos *pontos*: entre los compases 1 y 7, y luego entre 63 y 66, el carácter será “marcado, decidido”; en las secciones centrales comprendidas entre los compases 8 y 62, “con asombro”.

Para el inicio de *Estrela d'alva*, “anhelante”, ya que se trata de esperar un beneficio del *orixá Oxalá*; a partir del compás 13, “amable”; entre los compases 20 y 36, y luego entre 46 y 56, “muy expresivo y cantado”. Entre el levare al compás 37 y el compás 45, “enérgico”.

En cuanto a *Oxóssi beira-mar*, se colocará, al principio, “decidido”; en el segundo tiempo del compás 20, “calmo”; sobre el levare al compás 33, “luminoso”; en el segundo tiempo del compás 43, nuevamente, “calmo”; desde el segundo tiempo del compás 55, “rítmico”.

En el caso de *Preto velho III (Pai João)*, a la melodía de las contraltos,

¹³⁴Ver capítulo III, página 210.

que representa al espíritu infantil que ingresa a la ceremonia ritual, se le otorgará las indicaciones “liviano y despreocupado”; para las demás voces, “jugando”.

Sobre *Xirê Ogun*, el carácter general de la obra será “decidido, desafiante”, ya que se trata de que toda la obra, basada en ritmos de semicorcheas regulares y síncopas de semicorchea, tenga gran fluidez en extensos fraseos, en función de representar un “juego de guerra”, como indica el subtítulo de la composición.

Todas estas indicaciones agregadas para la interpretación, sumadas a las que propone Pinto Fonseca, son trabajadas durante el proceso de estudio de las obras por parte del coro, ya que al tener una carga expresiva subjetiva, requieren de un trabajo sobre el sonido en combinación con el balance, la articulación y la dinámica.

V. 2. La interpretación del conjunto de obras en un acto performativo

En este apartado del capítulo, en primer término se realiza una descripción del instrumento coral que cantará las obras y se relata el proceso llevado a cabo para arribar a la interpretación del total de las composiciones.

Luego se desarrolla una propuesta interpretativa para el total de las obras como conjunto que integra un concierto y que, como acto performativo, tiene su propia impronta. En este sentido, el grupo de obras que conforma el concierto de tesis es cantado de manera conjunta en una misma ocasión por vez primera, lo cual constituye un importante desafío interpretativo, dada la alta dificultad que cada composición presenta de manera individual, y que se incrementa al momento de exponer a los cantantes a la ejecución de las doce composiciones en un mismo concierto. Con respecto a esta situación, no se han encontrado programas de concierto del *Coral Ars Nova* en los que se canten más de dos obras relacionadas con elementos de la cultura afro-brasileña en un mismo concierto.

V. 2. 1. El instrumento

Para concretar la *performance* de este concierto de tesis de maestría, es necesario contar con un grupo de alta calidad musical, ya que este repertorio así lo requiere, en cuanto la mayor parte de las obras son de alta dificultad en la lectura, y están escritas en un lenguaje que supone cantantes de experiencia con diversos lenguajes compositivos, incluyendo aquellos en los que la tonalidad no está claramente definida. También es alta la dificultad en cuanto a las exigencias vocales, con solos de gran exposición, y por sobre todo interpretativamente.

Las opciones para trabajar con un grupo de estas características, y que además pudiera dedicarse a estudiar y sostener este repertorio durante una importante cantidad de tiempo, eran las siguientes: concretar el proyecto con un coro ya conformado, o crear una agrupación *ad hoc*. Se consideraron ambas posibilidades. La primera de ellas implicaba que el coro fuera de otra ciudad distinta a la de quien escribe este trabajo, ya que el único coro que podría abordar estas obras sería el Coro “Nonino” de la Universidad Nacional de Villa María, que conduce esta tesista desde su formación, en 1998, pero este coro está abocado a trabajar en proyectos ligados a la institución a la que pertenece, que incluyen compromisos con otros repertorios y presentaciones.

Se optó entonces por realizar este concierto de tesis conformando un nuevo coro que comenzó a funcionar en marzo del año 2009. La formación, durante ese año, estuvo integrada por alrededor de diez coreutas de la ciudad de Villa María y dos de Córdoba, todos con experiencia coral y muy buena lectura musical, convocados personalmente para participar del proyecto, y se comenzó trabajando con repertorio de música argentina y brasileña contemporánea, incluyendo obras de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Ya definido el repertorio que abarcaría el concierto de esta tesis, a principios de 2010, se amplió la agrupación con la incorporación de cantantes de la ciudad de Córdoba de vasta experiencia vocal, ligados a la docencia del canto y a la actividad musical de Villa María y de la región, en cuanto forman parte de una compañía lírica

independiente, *Coral Ópera del Centro*, que brinda conciertos en teatros de la región, y conciertos didácticos en escuelas de nivel primario y secundario sobre el género operístico.

De este modo, en marzo de 2010 queda definido el grupo, denominado “Coral Mediterráneo”. Entre esa fecha y marzo de 2011, el orgánico presentó algunas modificaciones con respecto a su conformación, estando desde febrero de este año integrado por dieciocho coreutas: cuatro sopranos, dos mezzosopranos, tres contraltos, cinco tenores, dos barítonos y dos bajos. Se realizaron diversos conciertos, en los que se fueron estrenando las obras aquí estudiadas en diversas salas en las ciudades de Villa María, Alta Gracia, Córdoba y Río Cuarto en la provincia de Córdoba, y en Reconquista, provincia de Santa Fe.

V. 2. 2. Los ensayos

La preparación del repertorio se realizó entre los meses de marzo y noviembre de 2010. Los ensayos se llevaron a cabo con diversas modalidades: dos ensayos regulares por semana con los cantantes residentes en Villa María, a los que se sumaban los cantantes de Córdoba cada vez que tenían la oportunidad de viajar, ensayos regulares quincenales en la ciudad de Córdoba, ensayos por cuerda y generales en cualquiera de las dos ciudades, ensayos intensivos durante fines de semana y encuentros individuales con solistas.

Las dificultades de las obras fueron de diversa índole, pudiendo ser agrupadas como: dificultades de “armado”, dificultades de técnica vocal, y dificultades rítmicas y de articulación.

Sobre el “armado” de las obras, el tipo de lenguaje compositivo, con el uso de la tonalidad y de la modalidad bastante diluida en muchas ocasiones, más el manejo de las texturas que hace el compositor, distribuyendo las melodías en las diferentes voces con grandes espacios de silencios en cada cuerda, en un contrapunto complejo, fueron los principales factores problemáticos. Se optó, entonces, por trabajar con el coro en su totalidad

prácticamente desde el inicio del proceso de lectura de las obras, ya que algunas obras, cantadas por cuerda, brindan por un lado la sensación de que la música está muy “fraccionada” y, por otro, no proporcionan intervalos de los cuales tomar referencia para próximas entradas. Esto se hizo evidente principalmente en *Estrela d'alva*, *Xirê Ogun*, *Cântico para Iemanjá* y *Ponto de Oxalá*.

Desde los primeros ensayos, el acercamiento a las características musicales de este grupo de obras se realizó progresivamente a través de ejercitaciones grupales en las que se trabajó principalmente sobre la fonética del portugués, en combinación con los esquemas rítmicos más usados en cada obra, las articulaciones y los acentos. Otro grupo de ejercicios tuvo como fin que los cantantes internalizaran los intervalos armónicos comunes entre las voces, como en el caso de *Inhãçã*, que está compuesta con una mayoría de intervalos de segundas, séptimas y novenas mayores y menores entre las voces.

En cuanto a las dificultades técnicas, las obras presentan mayor cantidad de exigencias en las cuerdas de soprano y de tenor, ya que abundan las melodías en registros agudos sostenidas durante importantes lapsos de tiempo. Para trabajar con esta problemática, fueron importantes las vocalizaciones funcionales a estas obras, para lo que se emplearon ejercicios con las vocales que llevan estos pasajes, combinados con ritmos, articulaciones y dinámicas de esos fragmentos. Además, fue menester planificar ensayos y conciertos distribuyendo las obras de modo que las obras más exigentes en este sentido no se cantaran de modo sucesivo o inmediato. Otro punto importante para el trabajo con el coro en su totalidad, es la problemática del cansancio vocal y físico que provoca el canto de las doce obras de manera sucesiva, con breves lapsos de tiempo entre una y otra en los conciertos realizados previamente al de defensa de esta tesis – no más de entre treinta y cuarenta segundos – habida cuenta de la característica tímbrica solicitada, sumado esto a las indicaciones de carácter y velocidad. Si se tiene en cuenta que gran parte de las obras finalizan con altos niveles dinámicos y de velocidad, resulta complicado para los cantantes recuperar la energía necesaria para abordar la siguiente obra. Para solucionar estos problemas se trabajó, por un lado, en el establecimiento de un

ordenamiento de las obras en los programas de los conciertos, que permitiera la alternancia entre obras más exigentes vocalmente con otras que tuvieran menos exigencias, y en trasladar al final del concierto las obras que representaran, para este grupo de cantantes, una mayor complejidad. Por otro lado, el brindar ocho conciertos con un promedio de siete obras en cada uno, de este repertorio, en ocasiones sumadas a otras obras que completaran un programa de concierto completo, otorgó al grupo un importante entrenamiento para el abordaje de todo el *corpus* de obras. En estos ocho conciertos previos se tuvo, además, la posibilidad de probar distintos ordenamientos de las obras en el programa en base a distintos criterios.

Una de las decisiones tomadas para la *performance* del concierto es el orden en que se presentan las obras. Si bien este orden puede ser determinado por múltiples aspectos de diversa índole, para este grupo de obras se toman en cuenta, principalmente, las dificultades de técnica vocal de cada obra y el equilibrio entre obras de diferentes velocidades.

Otros criterios que se tuvieron en cuenta, pero que finalmente fueron descartados, son: el cantar en primer lugar todas las obras de mayor cercanía al elemento africano, es decir las relacionadas con el candomblé, y luego las más “brasileñas”, relacionadas con la religión umbanda, dándole un tinte más histórico y diferenciando las religiones; a pesar de lo interesante que resultó la propuesta para la directora, no se consideró beneficioso a la hora de disponer el ordenamiento de las obras, ya que algunas de las obras umbanda presentan elementos similares, y se consideró de mayor interés la alternancia de las obras referidas a una y otra religión.

Otro criterio posible era el de destacar los elementos de la naturaleza con los que pudiera asociarse cada obra según los *orixás* o *guias* a los que estuviera dirigida cada una, esto es: agua, tierra, fuego, aire; otra opción era tomar los colores atribuidos a cada espíritu o fuerza a la que se rindiera culto. En este caso, la dificultad estuvo en que para ello había que realizar una elección relacionada con una de las dos religiones y, a su vez, una casa de culto determinada, ya que, como se ha señalado reiteradamente en el capítulo II de

este trabajo, cada lugar de culto otorga distintas atribuciones en cuanto a colores y elementos de la naturaleza para un mismo *orixá*. De modo que esto implicaría, o bien una elección en relación con lo religioso, que no tiene que ver en absoluto con el objeto de esta tesis, o bien una elección azarosa, lo cual no resultó atractivo por su poca sustentabilidad para resolver esta problemática.

Por lo tanto, tomando como datos fundamentales a través del trabajo con el repertorio, que: la obra *Cobra corá* debía quedar cerca del final del programa, por ser la que mayor cansancio vocal provoca en los cantantes de las cuerdas de soprano y tenor; que era conveniente alternar las obras con un mismo solista para resaltar esos momentos del concierto, de modo que *Cântico para Iemanjá* y *Oxóssi beira-mar* no estuvieran juntas, ya que los solos son cantados por la misma soprano; y tomando en cuenta la alternancia entre obras de mayor velocidad general con otras de menor velocidad y/o de carácter más calmo, se determinó interpretar las obras en el siguiente orden:

Ponto de Oxalá

Cântico para Iemanjá

Ponto de São Jorge Ogum guerreiro

Jubiabá

Preto velho III– Pai João

Ponto de Oxun – Iemanjá

Xirê ogum

Inhãçã

Oxóssi beira –mar

Estrela d'alva

Cobra-corá

Ponto Máximo de Xangô

V. 2. 3. La incorporación de elementos extra-musicales y el Concierto de Tesis

Sobre la base de la hipótesis según la cual la elección e incorporación por parte de Pinto Fonseca de material textual, rítmico y ritual proveniente de las religiones umbanda y candomblé en sus obras responde a una decisión estética, de igual manera se toma la determinación de sumar elementos extra-musicales a la *performance* del concierto de tesis que enriquezcan la presentación musical con pequeños componentes visuales, tales como vestuario, escenografía, decoración, iluminación e imágenes proyectadas.

Como antecedente del agregado de algunos de estos elementos en la *performance* de obras del mismo compositor que hacen alusión a elementos de la cultura afro-brasileña, el *Coral Ars Nova*, en la presentación de la *Missa afro-brasileira* en la ciudad de São Paulo, en concierto homenaje a CAPF, vistió atuendo especialmente confeccionado para ese concierto¹³⁵ y sumó instrumentos de percusión tocados por un grupo de músicos de un *terreiro* de candomblé, y dirigidos por el renombrado percusionista Djalma Corrêa, quien fuera compañero de estudios de Pinto Fonseca en Bahía¹³⁶.

En cuanto a la idea de lo escénico, se trabajó sobre la construcción de un espacio sonoro y visual (Baeza de la Fuente: 2010), en el que el público es convocado a través de diversos elementos, que en este caso claramente no son religiosos, sino que remiten a una cultura, la afro-brasileña, al igual que los textos de todas las obras y los momentos rituales de algunas de ellas.

Cuando trabajo en teatro, suelo *pensar-desde-el-espacio*. Un espacio que es visual, pero también sonoro. Podríamos decir que es el territorio desde el cual se articulan mis ideas. Este espacio sonoro-visual se constituye tanto en mi primera visión de la puesta en escena, como también en lo que articula la resolución final y la factura que ha de tener la obra (Baeza de la Fuente: 2010:2).

¹³⁵ El video de ese concierto fue cedido a la autora de esta tesis por Ângela Pinto Coelho y Bruno Fonseca en septiembre de 2009.

¹³⁶ Ver página xii del Anexo.

En el candomblé, específicamente, el aspecto estético en las ceremonias es parte indisociable del ritual mismo.

En el complejo código de la estética del candomblé la importancia del vestuario es tan grande que su cuidado es atribución de mujeres que no entran en trance pero que son confirmadas en un cargo de alto prestigio. Son las *equedes*, que visten a los *orixás* y después danzan con ellos en el *barracão*. Su trabajo es recompensado con su inclusión en la alta jerarquía del *terreiro*. Crear los *axós*¹³⁷ y los accesorios sagrados es otra atribución relevante. Muchos adeptos, además de artistas y comerciantes simpatizantes, hacen del trabajo artesanal de fabricación de herramientas y de la comercialización de todo tipo de objeto ritual un medio de vida¹³⁸ (Ricardo de Souza: 2008: 1).

Los objetos que estarán en el espacio en el que desarrollará el concierto se distinguirán entre decorativos y escenográficos, aunque algunos de estos elementos cumplen dos funciones: decorar el espacio y en un momento determinado formar parte de la escena. Los objetos incluidos en el espacio escénico y que sólo conforman la decoración son cántaros y telas blancas colgadas de distintos lugares del techo del escenario, las que brindarán una sensación espacial de mayores dimensiones y de separación del ambiente en un número mayor de espacios. Los objetos que se incorporan a la puesta escénica durante el transcurso del concierto son: un *atabaque*, tres grandes cántaros con agua y vasijas individuales para sacar agua de los cántaros, comidas y flores para ser mostradas como ofrendas, una máscara que será colocada como tocado en la solista de *Cântico para Iemanjá*, fanales con velas y sahumeros.

Con respecto al vestuario, fue diseñado tomando como referencia a las prendas que son de uso más común en los espacios religiosos del candomblé y

¹³⁷ Ropas. Ver capítulo III páginas 103 y 104 (análisis de *Cântico para Iemanjá*)

¹³⁸ *No complexo código da estética do candomblé a importância do vestuário é tão grande que o cuidado dele é atribuição de mulheres que não entram em transe mas que são confirmadas num cargo de alto prestígio. São as equedes, que vestem os orixás e depois dançam com eles no barracão. Seu trabalho é recompensado com sua inclusão na alta hierarquia do terreiro. Criar os axós e os assessórios sagrados é outra atribuição de relevo. Muitos adeptos, além de artistas e comerciantes simpatizantes, fazem do trabalho artesanal de fabrico de ferramentas e da comercialização de todo tipo de objeto ritual um meio de vida.*

de la umbanda, las que presentan variedad en modelos y uso de colores, pero hay elementos recurrentes en una gran parte de ellas, como el empleo del color blanco en las prendas tanto femeninas como masculinas, el uso de faldas y blusas o vestidos en el vestuario femenino, y de casacas y pantalones en los hombres, la utilización de collares-guía por parte de hombres y mujeres que están iniciados en esas religiones, cuya función que será explicitada en el próximo párrafo. Las principales fuentes que se toman para este trabajo son las fotografías tomadas para sendas investigaciones por Pierre Verger¹³⁹ y Reginaldo Prandi¹⁴⁰.

En todos los *terreiros* de umbanda los iniciados usan en el cuello collares de mostacillas, cuentas o semillas que son por ellos llamados “guías” o “collares-guía”. La guía es la representación del *orixá*, y su propia presencia sirve como protección y brinda seguridad a quien lo usa. Las guías generalmente son dadas por los jefes de un *terreiro*. Además de otorgar seguridad a los individuos, los collares- guías se utilizan para la protección de objetos; se usan, por ejemplo, en el interior de los autos. Tienen, además, sólo un valor personal, no debiendo ser prestadas, pues, preparadas para el santo de determinada persona, así sean usadas por alguien que tenga la misma entidad, puede ocurrir que el *orixá* no sea exactamente igual. Generalmente, las guías son hechas de mostacillas, cuentas de vidrio, loza, en los colores correspondientes a cada *orixá*, encontrándose también de semillas, usadas por *pretos velhos*, y de granos rojos con la extremidad negra, utilizados por algunos *terreiros* para *exú*. Además de eso, se hacen guías de dientes, paja de la costa, caracoles, entre otros.

En el candomblé, la cantidad de vueltas de los collares-guía alrededor del cuello puede indicar la cantidad de años de iniciación que lleva su portador.

¹³⁹ Ver la página oficial de la “Fundación Pierre Verger” en http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 y fotos en <http://www.youtube.com/watch?v=pPAToNVIWEw&feature=related>, 15 de abril de 2011

¹⁴⁰ Ver página oficial de Reginaldo Prandi: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/>

En algunas naciones, el *runjebe*¹⁴¹ es el collar de cuentas que se usa luego de siete años de iniciación.

Se optó por realizar el concierto con el siguiente vestuario: las mujeres con vestidos de color blanco con puntillas en el canesú¹⁴², y en la cabeza un pañuelo blanco enrollado a modo de turbante, también observado en las colecciones de fotografías antes citadas. Para los hombres, pantalones de lienzo natural y camisolas blancas con cuello escote en “V”. Todos con los pies descalzos y llevando collares-guía, a razón de uno, dos o tres por cada cantante. La directora del coro lleva el mismo vestuario que las cantantes mujeres, y cumple en el espacio la función equivalente al músico en los *terreiros*, que es el que indica cuándo y con qué ritmo comienzan los cantos, siendo análoga su función a la del director de coro.

La iluminación estará presente durante todo el transcurso del concierto, con las funciones de acompañar a las interpretaciones musicales por un lado, y de apoyar el trabajo escénico por otro, cumpliendo un rol fundamental en cuanto al diseño de luces elaborado para este grupo de obras. Continuando con la línea de trabajo de Macarena Baeza de la Fuente, la iluminación es primordial, como en su puesta “Mujeres Coloniales”, estrenada en el Campus Oriente de la Universidad Católica de Chile, en 2009:

La luz se transformaría en el principal elemento del diseño, y junto con los cuerpos de los actores y sus vestuarios, con un mínimo de elementos de utilería, sería la encargada de transformar los espacios cotidianos y construir otros en donde se iría desarrollando la acción, dejando así de tener la única función de alumbrar la escena. La luz permitiría hacer aparecer y desaparecer los recovecos, jugar con las sombras que proyectan las rejas, los arcos, los cuerpos (Baeza de la Fuente: 2010:4).

Otro elemento extra-musical que formará parte de la *performance*, y que se utilizará en distintos momentos del concierto, es la proyección de imágenes

¹⁴¹ Extraído del vocabulario de candomblé en <http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/candomble.htm>.

¹⁴² Pieza superior de una camisa, de una blusa o de un vestido a la que se pegan el cuello, las mangas y el resto de la prenda.

de video, las que contendrán fragmentos del reportaje realizado al compositor en septiembre de 2005, ofreciendo con la proyección de esos extractos y su correspondiente traducción al español en pantalla, la transmisión de las ideas centrales de ese reportaje respecto a este grupo de obras, y que dan soporte al estudio realizado y a su hipótesis fundamental. El primer fragmento de video, que se proyectará antes de la interpretación de la primera obra, contiene el siguiente texto:

Y yo había oído una vez en la radio, una radio nacional, un grupo de cantores de Rio de Janeiro que me impresionó mucho, que era “*Cantores do Céu*”, y que tenía un bajo profundo, y entonces busqué aquella sonoridad grave, llena, asociándome con el misterio que existe en el *candomblé* y en la *umbanda*, y comencé a tomar textos de *candomblé* y de *umbanda* y a crear melodías, ritmos y melodías encima, de allí salió toda una producción que tengo en la que están *Cântico para Iemanjá*, *Jubiabá*, *Estrela d’alva*, *Ponto de São Jorge Ogum guerreiro*, *Ponto de Oxúm-Iemanjá*, *Jubiabá* ya la nombré, entonces hay una serie, *Oxossi beira-mar*, son obras en las que busco un determinado tipo de sonoridades, llena, grave, con misterio, con ritmo, y colocando algunos solos encima también, bien sugestivos¹⁴³.

Como segundo fragmento de la entrevista a CAPF, entre las obras *Xirê Ogun e Inhãçã*, ha sido seleccionado un párrafo que el compositor dedica a manifestar los elementos que le resultaron atractivos para crear esta música:

Mirá, yo leí a Jorge Amado antes de ir a Bahía, leí *Mar muerto*. Cuando llegué a Bahía, sentí como si los *atabaques* estuviesen sonando desde el fondo del mundo, había un misterio en el aire, aquello, y desde entonces tuve mucha atracción por el repertorio afro, que creo es una riqueza cultural y folklórica de nuestro país sin dimensión, es algo que no tiene par en ningún lugar¹⁴⁴.

¹⁴³ *E eu tinha ouvido uma vez no rádio, uma rádio nacional, um grupo de cantores do Rio de Janeiro que me impressionou muito, que era Cantores do Céu, e tinha um baixo profundo e tal, e eu procurei aquela sonoridade grave, cheia, me associando com o mistério que existe no candomblé e na umbanda, e comecei a pegar textos de candomblé e de umbanda e a criar melodias, ritmos e melodias encima, daí saiu toda uma produção que eu tenho onde conta Cântico para Iemanjá, Jubiabá, Estrela d’alva, Ponto de São Jorge Ogum guerreiro, Ponto de Oxúm- Iemanjá, Jubiabá acho que já falei, então têm uma série, Oxossi beira-mar, são peças onde eu busco um determinado tipo de sonoridade, cheia, grave, com mistério, com ritmo, e colocando alguns solos encima também, bem sugestivos. Ver Anexo, página liv.*

¹⁴⁴ *Olha, eu li Jorge Amado antes de ir para Bahia, eu li o Mar morto. Quando eu cheguei na*

En otros momentos del concierto, en los que no se verán imágenes de video, se proyectarán imágenes fijas relacionadas con las religiones umbanda y candomblé, que complementan la estética general del concierto. A nivel de soporte visual, se trabajará en la confección de un programa de mano que será entregado a los asistentes y que contendrá, además de los datos formales sobre la tesis que se defenderá, los nombres de las obras, y una síntesis explicativa de cada una de ellas, principalmente en cuanto a los textos y sus significados generales, ya que en la *performance* las 12 obras, sumadas a la puesta escénica de cada una, y los nexos sonoros y escénicos entre ellas, no se realizarán presentaciones de las obras, en la procura de una propuesta performativa fluida, concentrada en la ambientación de las obras.

Por último, habrá sonorizaciones que, a modo de ambientación de los espacios en los que se pudieran desarrollar las descripciones de algunos textos de obras, o aún con el uso de frases de textos de obras, refuercen a las mismas a nivel sonoro y sitúen al asistente al concierto en un ambiente ritual de religiones con raíces africanas. Estas sonorizaciones se describirán más adelante.

Todos estos elementos se conjugarán en una sencilla puesta en escena, en la que el objetivo es el de reforzar a nivel sonoro, visual, contextual y conceptual, lo que ofrecen estas obras musicalmente y lo que se ha estudiado y propuesto a nivel de hipótesis a partir del estudio de este *corpus* de composiciones.

Para la adición de estos elementos extra-musicales al concierto de defensa de la presente tesis, se trabajó con profesionales del teatro; ellos son: la Licenciada en Teatro, por la Universidad Nacional de Córdoba, Mercedes Coutsiere, y el alumno en instancia de tesis, por la misma carrera, Nelson Balmaceda, quienes cuentan con experiencia en trabajos de puesta escénica en

Bahia, eu sentia como que seus atabaques estivessem tocando do fundo do mundo, que havia aquele mistério no ar, aquela coisa, e desde então eu tive muita atração pelo repertório afro, que eu acho que é uma riqueza cultural e folclórica do nosso país que não tem tamanho, que é uma coisa que não tem igual em lugar nenhum. Ver Anexo, página lvii.

obras musicales en la ciudad de Córdoba.

Establecido ya un ordenamiento de las obras para este concierto, y los elementos que integrarán la puesta escénica que acompañará a este repertorio, se describe a continuación la estructura del concierto.

El concierto estará estructurado como una sola unidad, sin intervalo; sin embargo, y tal como se hará antes de la primera obra, se proyectarán imágenes del compositor entre la séptima y la octava obra, buscando con esta situación el efecto de desdoblamiento del discurso musical en dos partes.

A nivel escénico, se trabaja sobre un guión propuesto por Balmaceda y Coutiers que incluye la incorporación de los materiales escenográficos sumados a la escena, incorporando inclusive cántaros con agua como los que pueden verse en las casas de candomblé, y pequeñas vasijas individuales, para que los cantantes los utilicen bebiendo entre obras, procurando la construcción de un espacio multisignificante, en el que objetos de uso diario se transforman en elementos rituales como lo hacen en la religión umbanda, o funcionales a la idea teatral, como en esta ocasión.

Para las escenas que se producen antes de la interpretación de cada obra, se han tomado uno o dos conceptos sintéticos con respecto al significado de sus textos, o se ha reforzado la ambientación en determinados espacios visuales, a través de sonorizaciones con voces o realizadas con un *atabaque* pequeño¹⁴⁵. Así, entre otras acciones, antes de la primera obra, los cantantes llevarán ofrendas desde la puerta de ingreso a la sala hasta el escenario. Previamente a la ejecución de *Jubiabá* y de *Estrela d'alva*, el coro realizará sonorizaciones constituidas por los principales fonemas de las respectivas composiciones, reiterados a modos de rezo. Antes de la ejecución de otras obras, se incorporarán objetos a la escena, tales como una corona, que será colocada a la cantante solista de *Cântico para Iemanjá*. Antes de *Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro*, un cantante realizará movimientos corporales similares a los de la confección de un *ponto riscado*, y la imagen de este símbolo será reflejada en la

¹⁴⁵ El instrumento que estará en escena es de construcción artesanal, y fue adquirido por la tesisista en septiembre de 1997 en la feria del Mercado Modelo, en Salvador de Bahía.

pantalla a través de una proyección. El elemento lúdico estará presente en juegos que protagonizan espíritus infantiles en *Preto velho III (Pai João)*, así como en la obra *Xirê Ogun*, cuando dos grupos de cantantes estarán enfrentados disputando la bajada del *orixá*.

Con el empleo de todos estos factores, que son la música de las doce obras de Pinto Fonseca tal como se ha definido recrear para este concierto, con las decisiones musicales ya expresadas, más otros elementos musicales, como los sonidos vocales, corporales e instrumentales, sumados al audio de los videos con la voz del compositor, los factores referidos al aspecto visual: luces, imágenes proyectadas fijas y en formato video, objetos, escenografía y vestuario, se conforma una interpretación de este grupo de composiciones para un determinado momento. El proceso de interpretación es dinámico y puede verse modificado o incluir otros factores más adelante, ya desde la idea del intérprete-director de coro, como desde las posibilidades de ejecución del instrumento específico, es decir, el *Coral Mediterráneo*.

Retomando el concepto de performance esgrimido por Schechner, y trasladado éste a la interpretación de obras musicales por Alfredo Crespo en su tesis, se destaca la idea de que:

todo proceso de “restauración de la forma”, como lo expresa Schechner, es un ciclo que se retroalimenta para generar la producción interpretativa, es decir, la *Performance*. Esta retroalimentación, tiene que ver con el estado del conocimiento acerca de la obra, como así también, con la totalidad del conocimiento acerca de la interpretación en general. El hecho de la interpretación genera un conocimiento, que a la vez de ser cíclico, resulta en una acumulación proveniente de los procesos de interpretación efectuados a lo largo del tiempo. (Crespo: 2008: 131)

Conclusiones

CAPF fue un músico que desarrolló su vida artística tanto como director cuanto como compositor de música coral. Dirigiendo, se destacó frente al *Coral Ars Nova*, y recibió múltiples premios como conductor de esa agrupación. Diversos motivos pueden haber llevado a que no sea reconocido como compositor por parte de los musicólogos y/o historiadores de la música brasileña. Una de las causas puede ser el hecho de que no haya cultivado la música instrumental ni la sinfónico-coral con la misma importancia que le dio a la obra coral *a capella*. Por otro lado, quienes mantuvieron una relación cercana a Pinto Fonseca expresan que no se interesó por hacer conocer su obra con gran esmero en otros ámbitos que no fueran el de la interpretación de música coral erudita.

Sus obras corales premiadas compitieron en los ámbitos nacional e internacional. Sin embargo, con excepción de las obras premiadas en concursos de composición coral, en Brasil no se editaron sus obras. En los libros de texto sobre música brasileña del siglo XX, o en antologías editadas desde ámbitos gubernamentales, es siempre un mismo grupo de compositores el que se nombra y de los que se conocen sus obras, entre los cuales no figura este compositor. Sin embargo, su música para coro es de gran calidad, pudiendo ser algunas de las obras estudiadas en esta tesis comparadas con las obras más logradas del repertorio latinoamericano contemporáneo; en ellas Pinto Fonseca muestra su profundo conocimiento y manejo del instrumento “coro” a la hora de componer, logrando obras que se imponen por su alto valor técnico-compositivo y expresivo.

Pinto Fonseca tomó elementos de la cultura afro-brasileña que le interesaron sobremanera, y los desarrolló en su obra vocal de cámara y para coro, en composiciones originales para diversas formaciones, trabajando desde la música académica, con un lenguaje compositivo en el que la tonalidad y la modalidad están desdibujadas y enriquecidas y en una especie de síntesis con otros elementos, como son el uso de algunos motivos rítmicos de la música

popular de Brasil y de onomatopeyas de algunos de sus instrumentos. Lo afro-brasileño está en la preponderancia del factor rítmico, que Pinto Fonseca combina con la articulación de los sonidos y los fonemas del portugués y del yoruba; también está en la incorporación del elemento ritual, plasmando su visión del trance de posesión en frases de gran energía, con dinámicas, movimiento y tensiones crecientes, y otras veces evocando a la quietud del éxtasis. De modo que esta síntesis que el compositor logra entre elementos culturalmente distantes, es realizada mediante el empleo de estrategias compositivas. El resultado es una música rica, en tanto presenta gran elaboración desde lo rítmico, lo melódico, lo armónico, lo textural, el empleo de matices, acentos, articulaciones y demás fenómenos paramétricos; y de alta dificultad para ser abordada por directores y coreutas, al menos argentinos, porque, además de las problemáticas que presentan los textos desde el punto de vista fonético, y musicales desde el lenguaje no estrictamente tonal ni modal, nos remiten a una cultura, la afro-brasileña, con todo su contenido, filosofía y lenguaje específico, de modo que, para una buena interpretación, se considera que deberá realizarse un estudio profundo de todos estos aspectos.

El estudio realizado sobre los textos, desde la búsqueda de los escritos originales, las traducciones literales, el uso de regionalismos y de términos específicos de las religiones candomblé y umbanda, el aspecto fónico, hasta el esclarecimiento de los contenidos de cada uno de ellos, permitió, en primer lugar, el acercamiento a un significado al menos global de cada una de las composiciones. El trabajo sobre los textos también permite reflexionar sobre los motivos que pueden haber llevado a Pinto Fonseca a elegirlos y, a su vez, conocer de modo más intensivo las características de las religiones afro-brasileñas.

El análisis musical de este grupo de obras permitió desenmarañar los distintos parámetros que la componen, brindando datos detallados sobre el manejo que el compositor hizo de cada uno de ellos. Esto es imprescindible para trabajar sobre uno de los objetivos fundamentales de esta tesis, el cual consiste en interpretar este grupo de obras.

El análisis de los textos, de la música y de las relaciones establecidas entre ambos elementos, permitió el trabajo sobre la interpretación de las obras, de cada una en particular, y del conjunto de ellas pensado como un todo a ser ejecutado en un concierto.

En base a los datos obtenidos y ya expuestos, se presume una alta probabilidad de que Pinto Fonseca haya presenciado algún ritual y que haya tenido algún contacto con las religiones afro-brasileñas a las que se hace alusión. Sin embargo, el análisis revela evidentemente que hay pocos elementos que provienen de esas religiones. Así, se comprueba que, efectivamente, el empleo de algunos elementos relacionados con la cultura afro-brasileña, y específicamente con dos de las religiones más difundidas en el territorio brasileño, es una elección estética del compositor, es su visión sobre esa cultura llevada a su música. Las composiciones tienen entonces un carácter misticista, en cuanto el compositor utiliza elementos religiosos en donde las deidades de esas religiones toman contacto directo con los fieles por medio de la posesión, apuntando también a una expresión de tipo exótica en cuanto al abordaje de la composición en esta temática.

Sobre la creatividad en la interpretación, que hace alusión al fenómeno de *performance*, es tan importante conocer al compositor, a los informantes clave sobre el mismo, como a las fuentes complementarias, interpretaciones y partituras, y también contar con los datos que da el análisis.

Como idea de *performance* para el concierto de tesis de doce obras que contienen elementos de las religiones afro-brasileñas candomblé y umbanda, y tomando la hipótesis ya trabajada, según la cual Pinto Fonseca combina estos elementos afro-brasileños con su música en una decisión estética, del mismo modo, para la interpretación, se incorporan aquí elementos musicales y extra-musicales en una puesta en escena que incluye sonorizaciones, movimientos del coro en el escenario, iluminación, decoración, escenografía, vestuario e imágenes proyectadas, hacia una imagen sonora y visual de estas composiciones, que refuerza los elementos de la cultura afro-brasileña elegidos por Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Durante el proceso de elaboración de la tesis, algunos de los tópicos abordados presentaron mayores dificultades, como el análisis de los textos de las obras, ya que fue necesario contar con materiales bibliográficos difíciles de obtener, que ayudaran al esclarecimiento de las terminologías específicas de las religiones para poder dilucidar el contenido general de cada una de las obras. Metodológicamente, en las entrevistas surgieron modificaciones en el momento de ser llevadas a cabo, ya que se disponía de tiempo limitado para permanecer en la ciudad de Belo Horizonte, y el encuentro con los entrevistados no se dio tal como había sido pensado, ya que algunos de ellos participaron en los cuestionarios realizados a otros.

Luego del estudio realizado, queda comprobada la hipótesis de este trabajo, siendo posible afirmar que el uso de elementos del umbanda y del candomblé en la obra coral de Carlos Alberto Pinto Fonseca responde a una elección estética, que se expresa en estrategias compositivas. Esto fue logrado mediante la puesta en práctica de una metodología de estudio e interpretación de este *corpus* de obras, siendo éste uno de los principales objetivos de la tesis. A través de las presentaciones de estas doce obras en público, en diversos escenarios culturales del país, se ha trabajado – y se continuará haciéndolo – en la difusión, creemos que merecida, de la obra coral de este compositor.

El arte de la interpretación musical es totalmente dinámico, y depende tanto de factores culturales, como de los saberes y la pericia del intérprete, obedeciendo a un momento real en el que cada interpretación tiene una existencia única, lo que le otorga riqueza y apertura a otras posibilidades por conocer.

Bibliografía

Amado, Jorge. 1982. *Jubiabá*. Buenos Aires: Orbis.

Báez Barrientos, Claudia Cecilia. 2008. “La sistematización en el tratamiento lexicográfico de las onomatopeyas en la versión electrónica de la 21ª edición del DRAE”. En *De Linguis: Revista Digital de Idiomas* N° 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-6.

Baeza de la Fuente, Macarena. 2010. “Espacio sonoro y visual para la puesta en escena. Apuntes de dirección teatral”. En *Revista Diseña*. Santiago de Chile: Escuela de Diseño de la Pontificia. Universidad Católica de Chile, pp. 62-68.

Bastide, Roger. 2001. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Schwarcz.

Bechara, Evanildo. 2008. Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. Ciudad: Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas.

Béhague, Gerard. 1976. *Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano*. São Paulo: Livraria Pioneira.

_____ **1983.** *La música en América Latina: una introducción*. Caracas: Monte Ávila.

_____ **1984.** “Patterns of Candomblé music performance. An Afro-Brazilian religious setting”, en *Performance practice: Ethnomusicological perspectives*. *Afro-Asia* 12. pp. 129- 140.

_____ **2001.** “Brazil”. En Stanley Sadie (editor): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Bittencourt, José Maria. 1999. *No reino dos pretos velhos*. Rio de Janeiro: Pallas.

Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio. 2004. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa / Aurélio*. Rio de Janeiro: Positivo.

Carneiro, Edison. 1991. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Carvalho, José Jorge de. 1998. “A tradição mística afro-brasileira”. En *Religião e sociedade*, vol 18 n° 2. Disponible en: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie238empdf.pdf> .

_____ **1998.** “Estéticas de la opacidad y la transparencia.

Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental”. En *Revista de Antropología 15-16*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 59-90.

_____ **2002.** “Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales”. En *Série Antropologia Vol.320*. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, pp. 1-25.

Crespo, Alfredo José. 2008. *Aportes analíticos para la interpretación del Clarinete en una selección de obras, de cámara y solista con orquesta, de Antonio María Russo*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Cuyo. (inédito)

Fernandes, Ângelo. 2004. “*Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*” de *Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. Tesis de Maestría. Universidade Estadual de Campinas. (inédito)

Fonseca Júnior, Eduardo. 1993. *Dicionário Yorubá (nagô) – Português*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Gallo, Cristina. 2006. *Jubiabá de Carlos Alberto Pinto Fonseca: Relaciones entre “personajes”, entidades religiosas y estructura de la obra*. Monografía para aprobar el Seminario de Interpretación III. Universidad Nacional de Cuyo. (inédito)

Giobellina Brumana, Fernando y González, Elda. 1984. “Umbanda. Notas sobre un fenómeno religioso brasileño.” En *Revista Española de Antropología Americana*, vol. XIV. Madrid: Editorial Universidad Complutense, pp. 227-242.

Grela, Dante. 1992. “Análisis Musical. Una Propuesta Metodológica”. En *Serie 5: La Música y el tiempo*. N° 1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, pp.1-14.

Lauar, Suely. 2004. *A escrita idiomática para coro infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca: entrevista com o Maestro e análise da obra ‘O passarinho dela’*. Tesis de Maestría. Universidade Federal de Minas Gerais. (inédito)

La Rue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor.

Lopes, Nei. 2003. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.

Marco, Tomás. 2003. *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*. Madrid: Alpuerto.

Mariz, Vasco. 1981. *História da Música do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Melo de Sousa, Alexandre. 2002. “Entre terreiros e encruzilhadas de Fortaleza: estudo léxico- semântico do vocabulário umbandístico.” En *Revista Philologus*. Año 13, Nº 39, Disponible en <http://www.filologia.org.br/revista/39/05.htm>

Mitidieri – Pereira, André Luis. 2006. “Meu Pai Oxalá: o fator construtivo da poesia em uma canção popular”. En *Letras & Letras* vol. 22. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, pp.193-203.

Neves, José Maria. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Nogueira, Ilza. 2009. *Catálogo web de Lindembergue Cardoso*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Disponible en:

Pereira, Helena. 1992. *Gran diccionario Michaelis español-portugués: portugués-español*. São Paulo: Bibliográfica Internacional.

Petter, Margarida Maria Taddoni. 2002. “Termos de origem africana no léxico do português do Brasil.” En: José Horta Nunes y Margarida Petter (Org.): *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. 1 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Pontes, pp. 123-146.

Prandi, Reginaldo. 1996. *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hicitec, Universidade de São Paulo.

_____ **1991.** *Os candomblés de São Paulo: A velha magia na metrópoli nova*. São Paulo: Hicitec, Universidade de São Paulo.

_____ **2005.** *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Schwarcz.

Rappaport, Roy. 2001. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Label.

Rebollo Torío, Miguel A. 1994. “Aspectos fónicos y gráficos de las interjecciones”. En *Anuario de Estudios Filológicos*. Nº 17. Mérida: Universidad de Extremadura, pp. 385-394.

Ribeiro Souza, José. 1962. *400 Pontos Riscados e Cantados na Umbanda e Candomblé*. Rio de Janeiro: Eco.

Rouget, Gilbert. 1980. *La musique et la transe: esquisse d'une theory*

générale des relations de la musique et de la possession. Paris: Gallimard.

Santos, Mauro de. 2000. “A presença africana na canção de câmara brasileira: considerações sobre as fontes de inspiração, o tratamento vocal e instrumental na canção Ogun de Nagô, para canto e piano, de Carlos Alberto Pinto Fonseca.” En *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, Mestrado em Música/Escola de Música da UFMG*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Santos, Mauro de. 2001. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: Dados biográficos e catálogo de obra*. Tesis de Maestría. Universidade Federal de Minas Gerais.

Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Sottani Coelho, Willsterman. 2009. *Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Umbelino de Barros, Elizabete. 2005. “Traços de quimbundo em uma comunidade religiosa”. En *Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares*. Nº 15. Disponible en:
<http://abecs.dominiotemporario.com/ojs/index.php/papia/index>

Vatin, Xavier. 2001. “Música e Transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa” en *Ictus: Periódico do Programa de Pós – Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia*, vol. 3. Bahía: Universidade Federal de Bahía, pp. 7-17.

Ribeiro Borges, Mackely. 2005. “Gira de escravos na umbanda de Salvador – BA” En ANPPOM Décimo Quinto Congreso, pp. 194-200.

Sangirardi Jr, 1988. *Deuses da Africa e do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Verhaalen, Marion. 2001. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Universidad de São Paulo.

Otras fuentes

Sitios Web

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tabulacao_avancada/tabela_brasil_1.1.2.shtm

<http://www.pierreverger.org>

<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/>

<http://iyamioya-puntosdeumbanda.blogspot.com>

http://www.youtube.com/watch?v=k5StlIF242k&feature=player_detailpage

http://www.youtube.com/watch?v=lBDI3PUzw0M&feature=player_detailpage

http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=CI8HdouSELg

http://www.youtube.com/watch?v=mxWp1fDcHk&feature=player_detailpage

http://www.youtube.com/watch?v=s9D2vJms0zQ&feature=player_detailpage

http://www.youtube.com/watch?v=8cSUPbOFdQ4&feature=player_detailpage

Entrevistas

Ângela Pinto Coelho: Belo Horizonte: 24 de septiembre de 2009.

Bruno Fonseca: Belo Horizonte: 25 de septiembre de 2009.

Suzana Meinberg: Belo Horizonte: 24 de septiembre de 2009.

Mauro de Chantal Santos: Belo Horizonte: 25 de septiembre de 2009.

Willsterman Sotani Coelho: Belo Horizonte: 25 de septiembre de 2009.

Carlos Alberto Pinto Fonseca: Belo Horizonte: septiembre de 2005. Entrevista realizada por [Centro de Produção Audiovisual de Brasília]. Grabación aportada por Bruno Fonseca.

Discografía

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 2001: *Antologia*. [CD]. [sin datos]

Partituras

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1971. *Estrela d'alva*. (ms.). Partitura aportada por Ângela Pinto Coelho.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1977. *Cobra-corá*. (ms.). Partitura aportada por Luis Pérez.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1977. *Xirê ogum*. (ms.). Partitura aportada por Diego Bosquet.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1978. *Ponto Máximo de Xangô*. (ms.). Partitura aportada por Ângela Pinto Coelho.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1978. *Oxóssi beira –mar*. (ms.). Partitura aportada por Ângela Pinto Coelho.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1988. *Cântico para Iemanjá*. Buenos Aires: Centro de Divulgação Musical, Municipalidad de Buenos Aires. Partitura aportada por Elisabeth Guerra.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1988. *Inhãçã*. (ms.). Partitura aportada por Ângela Pinto Coelho.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1988. *Preto velho III– Pai João*. Buenos Aires: Centro de Divulgação Musical, Municipalidad de Buenos Aires.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1992. *Ponto de Oxalá*. (ms.). Partitura aportada por Ângela Pinto Coelho.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 1992. *Ponto de Oxun – Iemanjá*. La Plata: América Cantat I.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. 2001. *Jubiabá*. Oregon: Earthsongs.

Pinto Fonseca, Carlos Alberto. [s.d.]. *Ponto de São Jorge Ogum guerreiro*. Partitura aportada por Ângela Pinto Coelho.

Índice General

Nómina de Abreviaturas.....	2
Introducción.....	3
Programa de Concierto de Tesis	5
I. Carlos Alberto Pinto Fonseca.....	6
I. 1. El compositor en las fuentes de consulta.....	6
I. 2. Tesis y otros estudios académicos sobre distintos aspectos de CAPF.....	9
I. 3. Entrevistas.....	11
I. 3. 1. Informantes clave y acceso a teléfonos y correos electrónicos.....	11
I. 3. 2. Tipo de entrevistas y cuestionario.....	13
I. 3. 3. Entrevistas realizadas.....	15
I. 3. 4. Los datos obtenidos en las entrevistas.....	27
I. 4. Datos biográficos, estudios musicales y actividad como intérprete.....	28
I. 5. Otras producciones artísticas de CAPF.....	30
I. 6. El Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca.....	30
I. 7. La obra musical.....	32
I. 8. Obras afro-brasileñas de compositores anteriores y de CAPF.....	34
I. 9. La obra para coro mixto <i>a capella</i> de Pinto Fonseca: aportes al catálogo de Mauro de Chantal Santos y clasificación según textos.....	37
I. 10. Obras afro-brasileñas para coro mixto <i>a capella</i> de CAPF.....	42
II. Religiones candomblé y umbanda en Brasil - Aspectos fundamentales y la música que utilizan.....	44
II.1. Cultura afro- brasileña.....	45
II.2. Aspectos históricos y actualidad de las religiones afro-brasileñas.....	46
II.3. Candomblé.....	49
II.4. Umbanda.....	55
II.4.1. <i>Pontos riscados</i> y <i>pontos cantados</i>	61

II.5.	
Ritual.....	62
II.5.1. Momentos y aspectos del ritual: trance, éxtasis y posesión.....	62
II.5.1.1. Rituales del candomblé.....	65
II.5.3. Rituales de la umbanda.....	67
II.6. Música y ritual.....	68
II.7. La música en las religiones afro-brasileñas.....	71
II.7. 1.La música en el candomblé.....	75
II.7. 2. La música en la umbanda.....	80
III. Análisis de las obras.....	84
III. 1 Los textos de las obras.....	85
III.1.1. Proveniencia de los textos.....	85
III.1.2. Las lenguas presentes en las obras.....	89
III.1.3. Acerca de las traducciones de los textos originales y la explicación de terminología específica de las religiones afro-brasileñas.....	92
III. 2 Descripción del método de análisis musical.....	95
III.2.1. Sobre la elaboración y presentación del análisis musical.....	100
III. 3 Análisis integral de las obras.....	103
III. 3. 1. <i>Cântico para Iemanjá</i>	103
III. 3. 2. <i>Cobra corá</i>	116
III. 3. 3. <i>Estrela d' alva</i>	128
III. 3. 4. <i>Inhãçã</i>	142
III. 3. 5. <i>Jubiabá</i>	159
III. 3. 6. <i>Oxóssi beira-mar</i>	176
III. 3. 7. <i>Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro</i>	193
III. 3. 8. <i>Ponto de Oxalá</i>	205
III. 3. 9. <i>Ponto de Oxún –Iemanjá</i>	224
III. 3. 10. <i>Ponto máximo de Xangô</i>	238
III. 3. 11. <i>Preto velho III (Pai João)</i>	258
III. 3. 12. <i>Xirê Ogun</i>	266

III. 4. 1. Recolección de datos obtenidos en el análisis de los textos.....	286
III. 4. 1. Recolección de datos obtenidos en el análisis musical	297
IV. Elementos umbanda y candomblé en doce obras para coro mixto <i>a capella</i> compuestas por Carlos Alberto Pinto Fonseca.....	309
IV. 1. 1. Tesis y estudios académicos sobre la obra musical de CAPF en relación con elementos de la cultura afro-brasileña.....	310
IV. 1. 2. Entrevistas en relación con elementos de la cultura afro-brasileña en la obra coral de CAPF.....	314
IV. 1. 3. Grabaciones de las obras afro-brasileñas de CAPF en relación con elementos umbanda y candomblé.....	317
IV. 2 Umbanda y candomblé en relación con las obras para coro mixto <i>a</i> <i>capella</i> de CAPF.....	318
IV. 2. 1. Umbanda y candomblé en los textos de las obras para coro mixto <i>a</i> capella de CAPF.....	319
IV. 2. 2. Umbanda y candomblé en la música de las obras para coro mixto <i>a</i> capella de CAPF.....	320
IV. 2. 3. Trance y éxtasis en doce obras para coro mixto <i>a capella</i> de CAPF.....	323
V. Propuesta de Interpretación para doce obras de CAPF.....	327
V. 1. Interpretación de las obras en distintos parámetros.....	329
V. 1. 1. Movimiento: <i>macrotempo</i> y <i>microtempo</i>	330
V. 1. 2. Dinámica: macrodinámica, microdinámica y acentos dinámicos.....	337
V. 1. 3. Articulación.....	345
V. 1. 4. Sonido coral y aspecto fónico.....	349

V. 1. 5. Carácter.....	355
V. 2. La interpretación del conjunto de obras en un acto performativo.....	357
V. 2. 1. El instrumento.....	358
V. 2. 2. Los ensayos.....	359
V. 2. 3. La incorporación de elementos extra-musicales y el Concierto de Tesis.....	363
Conclusiones.....	371
Bibliografía y Fuentes.....	375
Anexo.....	i

Anexo: Entrevistas

En este Anexo se presentan las cinco entrevistas realizadas en septiembre de 2009 en la ciudad de Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais, Brasil, a los fines de esta tesis. Además, se sumó la entrevista cedida por la familia del compositor, efectuada a Carlos Alberto Pinto Fonseca en septiembre de 2005.

Todas las entrevistas, tanto las preguntas como las respuestas, se realizaron en lengua portuguesa, y se transcriben completas en esa misma lengua, manteniendo la expresión de original de los entrevistados en estas fuentes primarias, sin pasar en este anexo por la interpretación de un traductor. Los datos específicos que estas entrevistas aportaron, así como fragmentos fundamentales de las mismas, útiles para la especificidad de este estudio, han sido detallados y traducidos en el cuerpo de la tesis, principalmente en el primer capítulo.

Entrevista a Ângela Pinto Coelho¹ – 24 de septiembre de 2009 – en casa del compositor.

CG: *Como foi a sua relação com o Maestro no último tempo da vida dele?*

AP: *Eu tive um contato muito próximo no período de antes dele falecer, então, inclusive, nessa época, eu não participava do Ars Nova mais, quer dizer, tinha um contato diário com ele, porque nós mantivemos a vida toda assim, uma relação muito próxima, muuito próxima mesmo, de tudo eu sabia exatamente tudo o que tava acontecendo musicalmente e pessoalmente na vida dele, e ele sabia da minha, e assim, e chegou num ponto que o Carlos Alberto quando eu conheci o Carlos Alberto era quase um pai, pai, professor, aquela coisa assim que misturava tudo, era pai, era professor, ele me ensinava, tudo, eu tive outros professores evidentemente, porque eu fiz o curso superior lá na Escola de Música, com outros professores, mais o Carlos Alberto era aquele professor que estava no meu lado todo o dia. Então, todo o dia e em todos os ensaios. Ele não me deixava faltar, era uma coisa.. (risas), naquela época para mim era muito difícil, porque, ao menos um tempo foi uma coisa assim que para mim foi muito boa, porque eu não entendia nada, não entendia nada, assim pude aprender, pude assim julgar o que eu podia. Então nesse período último, a Suzana, ela que te estava falando, ela teve um contato com os ensaios, direto.*

¹ Incluye, de modo intercalado, la entrevista a Suzana Meinberg y la primera parte de la entrevista a Bruno Fonseca

SM: *É, tínhamos ensaios três vezes por semana. E o nosso último contato, que foi interessante, foi pelo seguinte: eu voltei porque eu quis, eu não ia fazer carreira musical, nunca fiz carreira musical, eu era amiga dele.*

AP: *Agora, nesse período exatamente que a Suzana frequentou os ensaios, eu já tava num período profissional, quer dizer, eu justamente saí do Ars Nova porque eu queria a minha independência profissional, que até aí estava muito ligada a ele, assistente dele a vida inteira, então eu era sempre assistente do Carlos Alberto. Então eu queria fazer a minha vida profissional e tudo, e também me dediquei muito à prática de orquestra, regência de orquestra, então isso me absorveu muito, e nessa parte, nesse tempo, ele foi para mim, e eu para ele também, como que o incentivador, não como professor já, mais como um grande admirador que eu tive, o primeiro, o maior, e eu também com ele, as críticas eram sempre muito construtivas, e que me ajudaram demais até o último dia.*

CG: *Então Ângela, qual foi a sua relação musical com o Maestro? Quando você conheceu ele, em que momento da vida dele?*

AP: *Bom, eu conheci exatamente, ele estava na Europa, fazendo um curso, ele ia iniciar o curso dele com o Maestro Lindemberg em Paris, mais antes ele veio aqui, e como o Ars Nova, mais ainda não era o Ars Nova, era o Coral da UEE, e este coral estava sob a regência de um maestro que inclusive influenciou muito, que foi o Sérgio Magnani, ele foi um professor, em geral, da história da música, estética, é claro que ele foi uma pessoa muito importante na vida de Carlos Alberto. E esse maestro regia esse coro, o coral da UEE, e esse coral era um coral assim vamos dizer de um estado iniciante, de estudantes, e nessa época esse maestro Magnani, que era uma grande autoridade, italiano, mais veio no Brasil, morou aqui e foi uma pessoa muito boa para a cultura mineira, ele estava indo pra Bahia, pra ficar durante algum tempo na Bahia, convidado para ser regente da orquestra da Bahia, então ele falou para nós que tinha um estudante que estava vindo de férias aqui para o Brasil e quem sabe não interessaria para ele ficar no período de férias ensaiando com o coral, senão a gente durante esse período ficaria sem regente. Então nós procuramos o Carlos Alberto, que a minha irmã mais velha cantava no coro. E ela tinha sido colega do Carlos Alberto no Conservatório. Então nós procuramos o Carlos Alberto e ele de imediato aceitou, achou ótimo, porque seria uma oportunidade dele trabalhar com coro aqui no Brasil, fazendo aquilo que ele sonhava de fazer quando viesse no Brasil. Então ele iniciou o trabalho com o Coral da UEE, um trabalho, vamos dizer assim, sem muita pretensão, ele fez naquela época eu me lembro, a Missa de Palestrina Aeterna Christi munera. Então fez essa peça, fez essa missa, e algumas peças brasileiras que ele já colocou no programa, alguns arranjos dele. Nessa época ele já tinha uma facilidade muito grande com essa música, ele já tinha viajado para Bahia, já tinha morado na Bahia, ele já mostrava que ele já tinha uma grande facilidade para trabalhar as vozes na composição.*

CG: *Em que ano foi isso?*

AP: *Isso foi em '62. E ele passou aqui um mês, e em um mês preparou um repertório inteiro, e no final fez aquele concerto. Na primeira parte ele fez música da idade média, que foi uma coisa fora de qualquer conhecimento de fazer aquele tipo de coisa, ele colocou uns homens em volta de uma grande vela, isso foi para um moteto de Bach. Então nós fizemos esse programa e ele foi embora, e ficou um ano lá em Paris. Quando ele voltou, aí já ficou definitivo. E ele já queria nesse tempo, quando ele voltou ele queria fazer um concerto com o coral, ficou um laço muito ligado. A gente tinha como um namoro, alguma coisa assim, mais nada muito sério, mais já começou uma ligação muito forte. Então, isso aí foi muito incrível: ele já começou a me dar aulas de regência por carta, ele me ensinou como que eu deveria, eu nunca tinha trabalhado com coro, nunca, eu era só piano lá no conservatório mais não acabou, então começou aquela história, eu comecei a preparar o coro, porque o coro continuava que vinha um regente daqui, vinha um regente dali, mais o coro estava meio acéfalo, então eu comecei a ensaiar as vozes separadas, e ele me dando aulas de regência por carta, como é que eu devia trabalhar os vocalis, e a obra era o moteto de Bach Jesu meine freude, que é uma peça difícilíssima e eu fazia aquilo aí, ia voz por voz, e observando tudo que ele exatamente dizia para eu fazer, eu não tinha o menor conhecimento de regência, de técnica, de nada. Então aquele foi o meu primeiro trabalho, quer dizer por correspondência. Isso que hoje é das universidades por correspondência, por...*

SM: *Longa distância?*

AP: *Longa distância, eu já tive, e aí quando ele chegou o moteto tava pronto*

SM: *Foi nesse período que eu entrei.*

AP: *Nós tivemos um concerto mais lá na Igreja de Lourdes, claro que ele teve tempo de ensaiar com o coral, com a mão dele.*

SM: *O concerto foi em janeiro de '63*

AP: *Pois é, e ele veio em outubro de '62*

SM: *E foi quando eu cheguei. Eu tenho fotografia desse concerto.*

AP: *E foi a partir daí, ele morando em Belo Horizonte, que ele em pouco tempo ele disse assim: - O Ângela eu vou te dizer uma coisa, eu vou te revelar uma coisa que eu nunca falo com as pessoas, que é assim, olh: - pianistas tem muitos. E os pianistas não tem muita oportunidade para fazer-se uma carreira profissional, tem que ser um grande, muito prêmio, então, uma coisa: - você vai ser regente, você tem um jeito danado nisso, e eu que detestava tocar piano em público. Então eu comecei a fazer aula realmente com ele, ele sempre tinha outros alunos, e a gente fazia junto, e eu comecei a me dedicar bastante à regência, e ele comigo era muito exigente, mais exigente que o que era com os outros alunos, sempre tava me cobrando um pouquinho mais. E ao mesmo tempo eu estava ali no coral, que dizer, as aulas práticas todas eu tinha. E muitas vezes eu tinha oportunidade de reger. Em 1966 eu fui nomeada já pela universidade assistente dele.*

(Ângela se retira unos minutos de la sala por una situación doméstica, de modo que continúa la entrevista con Suzana Meinberg)

CG: *Suzana, você cantou com ele em que anos?*

SM: *De '62 a '72, quando meu filho mais velho nasceu. Que ai foi muito difícil e o coro era muito compromisso, e eu já trabalhando, e uma atividade a mais, e ficou complicado. Mais eu nunca perdi o contato com o coro. Eu tinha muitos amigos, e eles faziam muitas feitas aonde eu tenho estado. 15 anos, 20 anos eles sempre contratavam as pessoas antigas pra participar de uma parte do concerto.*

CG: *E nessa primeira etapa você cantou com ele diferentes repertórios?*

SM: *Ah sim, muita coisa, eu comecei com esse concerto, a primeira música de coro que eu cantei foi com ele.*

(Retorna a la sala Ângela Pinto Coelho)

CG: *E a primeira música dele?*

SM: *A primeira música dele foi na mesma época, uma peça para Natal. Hodie Christus natus est foi a primeira coisa que eu fiz dele. Depois nós ensaiamos um pouco para frente, depois de mais tempo o Jubiabá. E ai já fizemos aquela turnê, Municipal do Rio de Janeiro, Municipal de São Paulo, fomos a Curitiba, Ponta Grossa e depois voltamos: São José dos Campos, e depois voltamos. Aí, assim, das obras dele, Jubiabá foi a primeira de impacto, porque a Hodie Christus é uma peça muito rica.*

AP: *Tem muito de polifonia, cada voz muito independente, é uma peça muito interessante.*

SM: *E nesse periodo perto de Natal, nós ensaiamos algumas peças de Natal para poder fazer serenatas na casa das pessoas na véspera de Natal. E fizemos várias, a gente ia numa kombi, duas kombis, cheias de gente essas kombis, iam pras casas e cantávamos.*

(Llega a la casa Bruno Fonseca, segundo hijo de CAPF, y somos presentados)

SM: *Então quando estávamos fazendo esse concerto de natal, o Jesu meine freude no Rio de Janeiro. Concerto na Igreja de Lourdes, que a primeira parte foi música de Idade Média só com homens.*

AP: *Que foi esse concerto que eu te falei*

CG: *Que para a cidade teve ter sido muito importante.*

AP: *Foi, muito, foi uma novidade, abriu os olhos das pessoas para esse tipo de repertório. Carlos Alberto foi muito importante nesse sentido, porque vou te dizer uma coisa, quando ouviu o coral pela primeira vez, voltando da praça, quando ele fez esse primeiro trabalho de um mês com o coro, nós fizemos uma apresentação para ele rapidinha na minha casa, na casa dos meus pais, ele falou assim: - vocês não fazem técnica vocal não? E eu falei: - Ah? (risas). Então para nós aquilo era uma novidade tremenda, fazer vocaliso nos ensaios, não havia nada disso não. Então ele começou com esse trabalho, logo ele nos encaminhou para professores de canto, técnica vocal, e isso abriu um horizonte enorme*

SM: *Não só por potenciar o grupo, mais por gerar interesse no canto, que houve muitos que, a partir de fazer técnica vocal, seguiram a carreira de cantor. Foram pro Conservatório.*

AP: *Muitos.*

SM: *Agora, o forte mais importante do Carlos Alberto, foi o repertório, eu não sou musicista, eu tenho feito música a vida toda, mais não para foto de vida e tal, eu assisti uma mudança de colocação da música coral. Antes, nós tínhamos a música funcional que era ópera ou igreja, os coros fazendo ópera o uma igreja, ou então os orfeões dos corais do Villa-Lobos. Um coro de concerto, o coro de fazer concerto, que apresentavam um repertório de muitos anos, eclético, não existia. Então eu lembro de nós, logo depois desse concerto, trabalhar-mos a renascença, os balletos de Gastoldi.*

Eu lembro do meu pai brigando comigo, porque ..você copiava a sua parte. Então, como eram muitas música, dividiu as pessoas.....era tantas cópias para cada.....e eu ia para o vestibular.

AP: *Agora, uma coisa importante que eu gostaria de te falar, é que nessa época, foi exatamente nessa época, que o Carlos Alberto com toda a bagagem dele, da Bahia, que ele trouxe da Bahia, e o conhecimento dele dessa vertente de afro*

CG: *Que foi que ele pegou da Bahia? Vocês tem gravação dessas obras ?*

AP: *Olha, você estava para vir para cá, e ontem, antes de ontem, eu estava remexendo as coisas dele e dizendo: meu Deus do céu, tudo, aquilo quase tudo que você tem naquela lista, o Ars Nova gravou....a gravação, e isso está numa fita, gravou sobre a regência dele, e pouco antes dele falecer, isso seria passado, voltado para CD, aliás da obra dele para canto e piano também, e isso desapareceu do Instituto Cultural e o técnico de gravação ficou com a fita, não posso te dizer se ele ficou doido, mais não temos, infelizmente, nós não temos, e ele gravou toda a obra dele, praticamente, importante.*

SM: *Ele escolheu. Ele não gravou o Haec Dies que ele queria gravar, e olha, tá tudo aqui, o que foi gravado, já fora de ordem, porque aquele papel, eu tirei. Então, o Ave Maria que ele escreveu pro pai dele, é uma Ave Maria cromática, O Gólgota, És a minha vida, que foi baseado num texto do Manuel Bandeira, e depois*

Poema da purificação, do Carlos Drummond de Andrade, isso tudo foi gravado. Depois aqui entra O Rio, poema de Manuel Bandeira

CG: *Essa obra não conheço.*

AP: *Não conhece?*

CG: *Eu me baseei no catálogo que elaborou Mauro Chantal e essa obra não está ali.*

AP: *Porque não?*

CG: *Não sei. Por isso eu preciso ver se tem outras obras que talvez não estejam catalogadas.*

AP: *Ah, essa obra é linda, e está gravada, e também pode ter outras obras, eu posso te dar os rasgunhos para fazer xerox. Cristina, ele compôs arranjos, fez rasgunhos atrás de outras peças que ele fez na frente, então tem esse tipo de coisa, ele era muito desorganizado.*

CG: *Eu gostaria de retomar a pergunta que fiz antes sobre os estudos que ele fez na Bahía, sua experiência na Bahia*

AP: *Ele morou lá dois anos, em torno de dois anos, em '55, ou acho que é '54, dois anos, vamos dizer dois anos, e nesse período ele começou a se interessar em primeiro lugar pela literatura, pela obra do Jorge Amado, ele começou a ler os livros de Jorge Amado e o Jorge Amado tinha muito essa ligação com os terreiros de umbanda e de candomblé, então ele, especialmente o Axé Apó Aponjá que era o terreiro que ele frequentava. E o Carlos Alberto, ele não chegou a frequentar.*

CG: *Mais ele conheceu?*

AP: *Mais nem a ser uma besta da religião, da...como é que a gente fala isso?...desse culto. Mais ele se interessou muito. Se interessou muito pela música, pela letra, pelo ritmo, pelo texto mesmo que é muito musical, muito rítmico, então ele viu nesse contato que ele teve com os terreiros, ele viu essa riqueza da música*

(Entra en la sala la hija menor del compositor, Beatriz Fonseca, se hacen presentaciones y comentarios irrelevantes para la entrevista)

CG: *Então ele se interessou*

AP: *Se interessou e viu na verdade essa riqueza de toda essa cultura afro*

SM: *O Carlos Alberto, ele realmente conhecia o candomblé, não umbanda*

AP: *Não, ele conhecia o candomblé. Ele estudou na Bahia muitas coisas, e o Carlos Alberto, ele nunca, nunca teve interesse pelaque há no Brasil*

SM: *É verdade*

AP: *Ele estudava. Então, tem aqui livros sobre o candomblé, mais depois também quando ele estava aqui no Belo Horizonte, ele procurou saber a diferença entre umbanda e candomblé. (dirigíndose a Suzana): - umbanda tem muito no Rio de Janeiro, não é?*

SM: *É uma religião diferente*

AP: *Então, ele procurou também contecer. Inclusive a filosofia oriental ele interessou também. Você desculpa a gente falar tudo misturado, porque o Carlos Alberto, ele era assim, era uma pessoa que ele tava fazendo uma música de candomblé, lá no escritório dele tinha uma peça com toda a influência oriental. E ele se interesaba muitíssimo pela literatura brasileira, leu demais Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade, ele inclusive se correspondia com Carlos Drummond de Andrade. Então ele era uma pessoa aberta para tudo. Agora, evidentemente que, como estamos falando agora de candomblé, e de essa influência afro que ele teve, realmente foi muito forte para ele. Começou com Jubiabá, se dedicou mesmo a esse tipo de música, e verdadeiramente, vamos dizer assim, é uma parte da música brasileira que o Carlos Alberto não tem par, não tem outra pessoa que se dedicou e que fez tanto pela música afrobrasileira dentro do coro. Inclusive, vou te dizer com toda honestidade, que tive a felicidade de conhecer muita coisa do repertório coral brasileiro, e eu não vejo outra obra mais importante nessa vertente como a Missa afro-brasileira, tão importante, a capella, uma missa, na música religiosa, dentro do religioso, eu não vejo obra mais importante que a Missa Afro-brasileira. De todos os tempos, seriamente. Para coral a capella.*

SM: *Eu vou dizer sobre a Missa, bem que não sou uma autoridade para falar disso, ele conseguiu na Missa afro-brasileira, você pode achar meu comentário pretencioso, mais, da mesma forma em que houve obras do Villa-Lobos que ao escutar eu fico com arrepio, a Missa afro-brasileira do Carlos Alberto ...quebrado viu? porque como é que ele consegue aquela forma das pessoas que estão assistindo se emocionarem, de se sentir-se participantes, de dizer: eu já conhecia isso, não, não conhecia isso, ah, mais parece...parece tudo, parece tudo. Parece o que acontece mais na obra sinfônica do Villa-Lobos: parece tudo, parece que você tá no mato, parece que você tá na praia, parece que você tá... a obra do Carlos Alberto, a Missa você fala assim: eu estou em Ouro Preto, eu tou numa seresta, eu tou num terreiro, eu tou num congado, eu tou...é aqui*

CG: *E as influências na composição? porque ele estudou com Köllreutter..*

AP: *Ele estudou con Köllreutter, composição. Depois ele estudou com outros músicos na Europa, mais na verdade, esse foi o professor dele. Agora, na Regência, ele teve uma gama bastante importante que começou com Köllreutter mesmo, na Bahia, o primeiro diploma dele na regência foi com Köllreutter, como regente de coros, e Bruno, eu queria que você desse de presente para ela uma cópia, em CD,*

da Missa afro-brasileira. Mais como regente, o Carlos Alberto estudou com Lindemberg em Paris, estudou com Hans Savalish na Alemanha, estudou com outro professor na Alemanha também que eu não lembro o nome, e o grande professor dele foi o Celibidache, a grande influência que o Carlos Alberto teve na vida dele, e isso ele mostrava todo o dia, com certeza você ouviu ele falar do Celibidache, porque não dava duas palavras sem falar do Celibidache quando dava curso, porque toda a técnica dele é baseada na técnica do Celibidache, que é uma técnica que é cientificamente provada que é a melhor técnica de regência que existe. Agora, ele teve essa sorte, essa sorte de..., ele estudou regência sinfônica com Celibidache, agora, ele levou a técnica sinfônica pro coro, pro coral, que é a mesma técnica, às vezes as pessoas pensam: como é que é, e a técnica vocal também é igual, se eu quero fazer várias técnicas, para coro infantil, para sinfônica, para música popular, sempre é a técnica, agora você usa a interpretação que você quer, não é verdade? Você vai aprender técnica, aprende uma técnica só, agora você usa para o que você quiser, e puder.

CG: *O tema dos textos que ele utilizou nessas obras afro-brasileiras*

AP: *Está em algum lugar*

SM: *Aquilo ele falou comigo, que tinha uma pessoa que escrevia, não sei se no Jornal da manhã ou no Jornal do Rio de Janeiro, e essa pessoa fazia artigos respeito dessa coisa toda a semana*

AP: *Ah, isso não sei*

SM: *É, ele falou comigo, e depois essa pessoa compilou essas artigos e fez o livro. Então a origem desse livro são artigos no Correio, no Jornal, coisa assim, e que então ele tirou..*

AP: *Ah, então ele compilou.*

CG: *Eu posso fotografar, ou fotocopiar o livro?*

AP: *Mais perdi, se eu achar você pode.*

CG: *E tem alguns textos desses que ele inventava?*

AP: *Olha, mais ou menos, isso é uma coisa muito de compositor, do artista, a pessoa ele tira, ele, mais de repente ela em geral pensa no texto, depois pensa na música, mais as vezes a coisa é simultânea, então de repente a pessoa inventa. Não vou te dizer que ele não inventava porque com certeza, ele tinha trechos que ele inventa*

CG: *Ele mistura*

AP: *É, o que lembra, da memória, da sua imaginação, e aquela coisa da criação, que é muito própria dos compositores, o Villa-Lobos, que ele escreveu lá encima,*

tirado dos ameríndios, mentira, dizem isso, as biografias dele dizem isso, que ele colocava que era mais que não era, então tava na cabeça dele. Carlos Alberto chegou a esse ponto, mais..

SM: Vamos interromper nesse assunto. Cobra-corá, umbanda, não é candomblé, né? De dois pontos, ele tirou de dois pontos, do João Batuê e Caboclo Cobra-coral. Já aqui, no Ponto Máximo de Xangô, e esse ponto ele tirou de 400 pontos riscados e cantados na umbanda e candomblé, José Ribeiro de Souza, Folha Carioca Editora.

AP: Ah, então ele tirou daí. A Folha Carioca era um jornal.

SM: É, um jornal, e que tinha uma editora. Agora, você vai achar isso na Biblioteca Nacional, lá no Rio de Janeiro, porque tudo que foi editado no Brasil, os artigos, tem na Biblioteca Nacional. Então se você quiser documentar o seu trabalho, manda cinco unidades para lá, e temu m prazo para eles fazer avaliação, que de qualquer jeito isso já está pensado como texto. Tanto foi que o Carlos Alberto, ele queria oe foi à Biblioteca Nacional. (Dirigiéndose a Ângela Pinto Coelho): - Você lembra de um concurso de composição que o Carlos Alberto ganhou no Rio de Janeiro? Ele perdeu a partitura, ai o Jacques pegou o ônibus e foi para a biblioteca Nacional, trouxe a cópia e nós gravamos.

AP: Eu acho que era Ogum Guerreiro.

SM: É isso.

CG: Então, você falou que Carlos Alberto era uma pessoa aberta a muitas culturas.

AP: Totalmente

CG: E a inclinação religiosa dele? Ele era católico?

AP: Carlos Alberto era uma pessoa eclética. Se você quer dizer que o Carlos Albeto era católico, era. Mais ele era uma pessoa, ele foi uma pessoa muito especial. Ele tinha uma abertura muito grande para todas as religiões, e aquilo de bom de cada uma, ele pensava, entendeu? E pensava e compunha. Ele fez peças maravilhosas durante a Semana Santa, aquela peça No Gólgota, ele tinha uma grande sensibilidade, às coisas ele mudava a um estágio bem elevado nos momentos muito especiais, ele tinha momentos muito especiais. Eu vou te dizer que o Carlos Alberto, e isso aí, todos eles (refiriéndose a los presentes) podem confirmar, o Carlos Alberto era uma pessoa extremamente boa, humana.

SM: Eu nunca vi ele brigar nem com uma formiga, nunca vi ele falar mal de ninguém.

AP: Ele não brigava, mais se magoava. Eu que convivi com ele em várias estágios da vida dele, teve uma época que a gente presentava um sítio, e o Carlos Alberto tinha uma coleção de rosas, ele plantava rosas, milhares de qualidades de rosas,

pra te dizer que era uma pessoa que com uma rosa ele se tornava uma pessoa extremamente feliz, só de ver uma rosa aberta. Humilde demais,na carreira, você vê na Argentina, se você falar com qualquer regente importante lá,no Chile, e na Argentina o Maestro Andrenacci, eles todos aí conheceram e tinham uma grande admiração por ele, Alberto Grau e tantos outros. Então ele era uma pessoa que era admiradíssima por todos e ao mesmo tempo tinha uma humildade que a gente nem sabe. Sabe, como que ele chegava ao ponto de, em verdade não se valorizar, de não fazer aquela coisa que às vezes o artista tem que fazer um pouco. Carlos Alberto foi muito ele, ele foi assim até morrer, e você vê na obra dele, no que é que ele deixou, eu tenho pilhas de rascunhos, que quero ver se eu consigo, porque ele fez com uma tinta lá, e aqui no revés de outra partitura, de tudo o que pensar... Tem um Aleluia que ele fez para a Semana Santa, que eu penso que é maravilhoso, mais ainda não tive tempo de juntar todas as partes. Ele nunca se incomodou de editar, de fazer, então quando eu começo a mexer na obra dele assim, aí vem essa vontade minha, preciso urgentemente de quem sabe escrever alguma coisa sobre a obra dele.

BF: Eu vou copiar para você, eu não sei se eu te cheguei a falar por telefone ou por e-mail é uma entrevista dele, que ele fez para um Centro de Referência Audiovisual que, eles gravaram na casa da Ana Carmem

SM: Foi em setembro

AP: Não foi muito tempo antes dele morrer

BF:Eles gravaram uma entrevista com ele, de uma hora, em que ele fala sobre toda a formação dele, inclusive lá, essas lacunas que eventualmente na entrevista com a minha mãe e com Suzana você encontra, eu acredito que talvez essas lacunas sejam, algumas delas pelo menos sejam pre-enchidas com essa entrevista, porque existem perguntas a ele sobre a formação, sobre a parte da composição do trabalho com coral, então acho que a essa parte vai contribuir. Você tem essa entrevista, então eu já estou copiando.

CG: Então vou fazer uma pergunta para você, você é o filho mais novo de CAPF e está na direção do Instituto? Quais são os objetivos centrais do Instituto?

BF: Para te dizer quais são os objetivos do Instituto eu acho que devo fazer uma breve introdução sobre como é que o instituto começou. E até, nessa parte inicial, tanto a minha mãe quanto a Suzana, elas estavam mais presentes do que eu, porque eu não morava aqui em Belo Horizonte, e começou praticamente a uma semana de que meu pai faleceu, em que meu irmão mais velho estava aqui junto a minha irmã, e eu morava em Brasília, eu tive que voltar para cá, eu trabalhava lá e tive que voltar logo depois do falecimento dele. E aí as pessoas que cantavam com ele, no coral, mais colegas, se reuniram e conversaram, na verdade isso começou com a preparação, quando o coral se preparou para cantar na missa no sétimo dia do falecimento dele. Talvez a Suzana e minha mãe possem falar dessa fase, como é que foi, porque a partir dessa reunião do coro entre aspás, porque não era um coro,

foram pessoas que se reuniram, de vários corais para cantar na missa do sétimo dia sobre a regência da minha mãe. E com essa reunido dessas pessoas para cantar na missa, começaram a conversar: - e agora, o que é que nós vamos fazer, o que pode ser feito? E aí, no aniversário dele, acho que foi feita uma solenidade simbólica no Conservatório aqui na Escola de Música, marcando o início, simbólico, do que naquela época seria uma fundação com o nome dele. Houve aquela solenidade, o coro se apresentou, os solistas que cantaram com ele também, e eu gostaria que a Suzana e a minha mãe falassem desse momento porque eu não estava presente.

SM: Eu posso falar que foi um momento muito emocionante. Eu sempre dissociéi arte e academia. A academia, ela ensina a técnica. O Carlos Alberto era um grande artista que regia e que ensinava mais não era um acadêmico...eu convivo com a arte porque minha mãe é artista, mais para você te ruma idéia, na véspera de viagem eu telefonar e dizer: - Carlos Alberto, a tua mala tá pronta? Ele era uma pessoa totalmente fora de todo esse ordenamento. O Carlos Alberto teve um aporte de apoio institucional muito bom de determinados setores da universidade, mais no momento que a universidade passou a ser uma universidade que ... que mudou tudo, então toda aquela criação própria dos artistas, eles queriam que fizesse colegiado, a não sei o que mais, e o Carlos Alberto não queria nem ouvir falar disso. Então como ele não era uma pessoa atada a convenções e a burocracia, nem passou pela cabeça dele que dentro da universidade, dentro do espaço público, as pessoas com 70 anos são compulsoriamente aposentadas.

Então ele caiu de quatro, não entendeu, acho que doeu muito porque ele não entendeu, ele ainda tinha trabalho que resolver. De repente, ele tinha 6 meses para terminar o trabalho dele no Ars Nova, e ele tinha projetos a fazer e um monte de coisas. Então lembro que eu tava na praia, ele me telefonou, e falamos que tinha conversado com a reitora, e que a reitora havia dito que não tinha jeito dele continuar, e eu falei: - então o que é que você quer fazer? ele me diz: - Não sei. E eu falei: - porque é que você não grava a sua obra? Eu falei: - Grave sua obra porque você vai dar o formato que você sonhou na sua obra, com o grupo que você montou e estabeleceu, e eu lembro que a partir daí ele começou a trabalhar. Então o que acontece: nós todos ficamos magoados com a situação formal, burocrática, estabelecida pela academia, então não só o Carlos Alberto estava magoado, com o desmantelamento de um trabalho de 45 anos, e que ele deveria ter sido preparado, de transposição e não de desmantelamento, começar tudo de novo com outra pessoa. Então aconteceu que pessoas feito eu, que somos amigos do Carlos Alberto, estávamos muito doídos com isso, e a morte dele veio para mim com...: - A culpa é daquele povo. Então tivemos que fazer alguma coisa para manter o que para o Ars Nova tinha sido muito importante, então aconteceu que grandes cantores feito o Tadéu que hoje é uma pessoa nacionalmente conhecida, ele é professor da Escola de Música da Cant---, ele é preparador vocal do coro da USEP em São Paulo, ele é convidado para muitas coisas, e ele veio para cantar a missa, ele fazia o soloe...todas as pessoas que viram no Carlos Alberto a capacidade dele...e resolvemos então para manter a, não que dizer que vamos cantar só a obra dele, mais como ele estabeleceu que é bom

AP: *E essa gravação é a que está exatamente presa, infelizmente. Eu acredito que vamos ainda recuperar, porque a verdade é que foi ---teremos que fazer, porque é a obra, inclusive obra dele que é inédita.*

BF: *Então como nesse momento que houve a solenidade simbólica uma semana depois que ele faleceu, fundamentou-se ali a pedra inicial pra começar um trabalho visando preservar, promover o trabalho, continuá-lo. Só que, por uma série de fatores, porque eu estava morando fora, meu irmão que foi uma das pessoas que ele avistou esse trabalho, ele também estava aqui pela ocasião, de férias, mais ele mora no exterior, e minha irmão na época também estava morando no exterior. Então, como a gente não estava aqui presente para dar esse pontapé inicial, a coisa ficou um pouco em nada, mais as pessoas continuaram pensando como é que poderia ser*

SM: *É que montar um Instituto que seja legal e formal, pra gente conseguir, deu muito trabalho. Teve muita documentação e muita discussão até 26 de setembro do ano passado, faz um ano, quando tem se criado, fizemos a apresentação oficialmente. A gente até queria fazer um concerto, mais é muito difícil manter a operacionalidade é muito complicado. Tem pessoas que moram longe, e nós ainda não temos como pagá-las para vir, e que também é um risco, que você recebe o seu empregado, e muitas vezes a pessoa já não quer mais fazer aquilo, mais tem o Pinheiro e trabalha pelo Pinheiro. Então, nós estamos a meio caminho, você não pode fazer uma coisa formal para essas pessoas não se estabelecerem ali com trabalho, e ao mesmo tempo o ideal seria que fossem todos.... muitos não podem. Então, tem gente que tem uma hora e meia, duas horas de viagem até a cidade...*

AP: *E a gente liga com esse tipo de coisa, muitas vezes cria muito problema, então, nós estamos agora numa situação, ou seja, tentando fazer um trabalho, dar uma continuidade ao trabalho, mais com uma certa parsimônia, porque temos realmente problemas. Hoje o coro existe, é um coro que se propõe a fazer tudo o que faz do mais alto nível, essa gravação da Missa foi ao vivo, mais foi um concerto com um sucesso imenso, sucesso para nós, porque aquilo que nos propusemos a fazer nós fizemos, e fizemos da melhor maneira possível, embora com dinheiro nenhum. Agora, nós, a partir desse momento da realização da Missa afro-brasileira, da maneira como o Carlos Alberto queria fazer, que era com o acompanhamento da percussão de instrumentos afro – isso ele não conseguiu em vida fazer – inclusive esse senhor que dirigiu a parte de percussão, um professor muito competente, Djalma Corrêa, ele foi colega do Carlos Alberto na Bahia, e ele tinha a mesma atração pelo afro, viveu com ele essa mesma situação, então o Carlos Alberto*

CG: *Ele mora em Belo Horizonte?*

AP: *Não, ele mora no Rio. Mais ele nasceu em Ouro Preto, ele é mineiro, mais deu muitos cursos fora, trabalhou na Alemanha, na África também, teve muito tempo na África trabalhando sobre os instrumentos afro, então ele tem um grande conhecimento sobre isso, então nós fizemos um trabalho em conjunto, e o Carlos Alberto já tinha tido varias reuniões com ele. Uma semana antes dele falecer, o*

Carlos Alberto teve contato com ele. Então não foi difícil a gente provar, claro que deu um pouco de trabalho porque os músicos que ele trabalha não são músicos, são tocadores de tambor, eles tocam na umbanda, eles são religiosos.

SM: Eles trabalham o culto religioso. Então todos os instrumentos que foram usados são instrumentos litúrgicos de candomblé

CG: De candomblé, mais você antes disse da umbanda

SM: É, misturado. E os ritmos que eles usaram são células religiosas, quer dizer que cada célula rítmica quer dizer alguma coisa. Ele falava assim: - usa o toque de Xangô, usa o toque de Oxúm, aqui, usa o toque de não-sei-o-qué. Então um dia eu virei para um monte de músicos e diz: -você tem que olhar para mim, porque senão fica difícil, - aquela coisa de regência é pro músico, eu preciso tomar nota de qual é o toque, e me mostrou o papel, não tinha nota musical, não tinha ritmo, não tinha nada, só tinha o nome de candomblé, de todos esses toques e tal, eu não entendi nada. Mais saiu um resultado muito interessante, algumas coisas davam um pouco mais de trabalho, mais foi um trabalho muito legal.

CG: Eu gostaria de me contatar com Djalma Corrêia para falar sobre esses toques

BF: Então tá.

SM: Ele pesquisou, porque a Missa afro-brasileira, ela é afro-brasileira, então tem a liturgia católica e os toques, tem latim e português. Djalma Corrêia, como ele é de Ouro Preto, e o toque de sinos de Ouro Preto tem uma linguagem, ele tem inclusive um trabalho sobre isso. E ele falou que a única percussão que existe na religião católica é sino, não tem outra não, então ele buscou o som dos sinos e ele fez um instrumento igual ao sino e colocou no palco, porque ele não tinha como carregar um sino e por no palco.

AP: É, aproximado, deu um som aproximado. Então onde ele sentia, no início da missa, quando você vai a missa quando começa toca o sino, quando começa o Kyrie tem o toque do sino.

BF: Para concluir com a parte de constituição do instituto, formalmente, esse processo retomou, eu não sei se as pessoas tinham consciência que tinham retomado isso, minha visão pessoal, é que ele começou a ser retomado com a preparação da Missa com a percussão. A realização da Missa foi o marco para a criação do instituto.

(El fragmento comprendido entre 1 hora y 32 y 1 hora 36 minutos de la grabación no es transcripto, son anécdotas que cuenta SM de conversaciones que tuvo con CAPF)

SM: Em 1999, quando o Ars Nova fez 40 anos eles me ligaram convidando para cantar, e o Carlos Alberto me falou, que iam fazer a Missa de Lobo de Mesquita, e aí eu fui e cantei no concerto, e logo Carlos Alberto falou comigo, que tinha 3

contraltos de licença, e o coro nesse momento era muito formal, estruturado, elas estavam de licença, uma de maternidade, e duas estão com a irmã que estava doente no Canadá, e se podia cantar, que seria....então em Janeiro do outro ano....e fiquei trabalhando, mais eu acho que foi um periodo em que aproveitei outro tipo de coisa do Carlos Alberto, foi um periodo que eu não consegui me adaptar a essa modernidade jovem, que eu considero sem palavra, sem responsabilidade, tem tudo pronto, eu me estressei em determinadas vezes por causa das pessoas, - olha eu não posso cantar, - e porque não pode?, - é por causa da sobrinha. Isso era inadmissível em outra época. Como o coro era muito formalizado, as pessoas recebiam uma bolsa, que antes não tinha e o que valia era a palavra dele. Agora o que valia era o número de faltas, cada pessoa podia só ter 3 faltas.

CG: *E o coro vai continuar fazendo a obra dele?*

AP: *Vai. Agora, vamos fazer uma obra dele que você não conhece, se chama España en el corazón*

CG: *Em espanhol?*

AP: *É, texto de Garcia Lorca. Eu vou te mostrar o original, um cara tá fazendo a cópia ainda, e tem uma moça que está fazendo um trabalho sobre a obra pianística do Carlos Alberto*

CG: *Na universidade Federal daqui?*

AP: *É. Eu vou te mostrar o original porque é uma coisa muito especial. España en el corazón, é espetacular essa obra. Coro, clarineta, percussão, violino, piano, e vamos fazer com o coro, porque essa menina quer que a gente faça...España nel corazón, de Neruda, Neruda, não é García Lorca não, eu confundi (risas)*

(Comienza leyendo el poema y luego me pide que lo lea yo)

CG: *Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas? ¿Y la metafísica cubierta de amapolas? ¿Y la lluvia que a menudo golpeaba sus palabras llenándolas de agujeros y pájaros? Os voy a contar todo lo que me pasa.*

AP: *E o final é fortissimo. Eu vou fazer isso, tem coro, clarineta, piano, viola, violoncello, contrabaixo, mais depois tem o violino, aqui, clarineta, trompa, castañolas, tam-tam, 5 flautas*

(Angela Pinto Coelho me invita a continuar leyendo)

CG: *Bandidos con aviones y con moros, bandidos con sortijas y duquesas, bandidos con frailes negros bendiciendo venían por el cielo a matar niños, y por las calles la sangre de los niños corría simplemente como sangre de niños. ¡Chacales que el chacal rechazaría, piedras que el cardo seco mordería escupiendo, víboras que las*

víboras odiarán! ¡Frente a vosotros he visto la sangre de España levantarse para ahogarnos en una sola ola de orgullo y de cuchillos!

AP: *Ah, mais você leu muito bonito. E eu vou fazer isso e depois eu vou mandar para você.*

CG: *Então, tem uma coisa que eu queria perguntar sobre isto, a Senhora leu o trabalho de Mauro Chantal? porque faltavam no catálogo algumas obras*

APC: *Li sim, o Mauro Chantal, eu vou ligar prá ele agora para você conversar com ele*

CG: *Mais eu vou ver ele.*

APC: *Ah, você vai? Eu já tinha falado com ele. Aquí, você me deu esta lista.*

CG: *E você porque acha que faltavam algumas obras, porque são obras que estão no catálogo de Mauro Chantal*

APC: *Faltam ainda, faltam. Agora aquí, Ponto de São Jorge, essa aquí você não têm, Ogum Guerreiro*

CG: *Não, não tenho*

APC: *E aquí eu acabei com duas Ave Maria, mais não com o Ave Maria afro-brasileiro, que a gente não têm aquí, mais vai conseguir, para amanhã eu vou conseguir, um outro Ave Maria que ele compôs. E aquí, você podia ir riscando as coisas que já têm?*

CG: *Sim, posso.*

APC: *Então: “Ponto de São Jorge Ogum Guerreiro”*

CG: *E essa está na lista que eu mandei?*

APC: *Acho que não. Vou deitar no colo dela, Salmo CXXX, Salmo CXVII, um outro Ave Maria*

SM: *Essa é aquela cromática né?*

APC: *Oração da manhã, acho que têm aí*

SM: *Essa eu não conheço. Você vai fazer?*

CG: *É para eu escolher, é que tenho que fazer um concerto*

SM: *Cristina, e você precisar de mais alguma outra coisa, estou às ordens. Carlos Alberto é um amigo muito caro, eu estou envolvida com esse negócio tudo, e gostaria que as coisas dessem certas, se você precisar ali têm o meu telefone, agora eu preciso ir.*

CG: *Suzana, foi um prazer.*

SM: *Igualmente Cristina. Eu estou muito interessada nestas coisas que eu não sabia que existiam. Tem muita coisa que a gente não fez. Eu tou doente, há muito tempo, com uma peça que o Carlos Alberto fez, era a tal era a Oração de São Francisco. Isso vem de uma pessoa que queria uma obra inédita, religiosa, no Festival, no Vaticano, e ficou pedindo ao Carlos Alberto, ta ta tá, tata tá, escreve uma obra prá eu levar, que não sei o quê, e o Carlos Alberto perdeu a paciência, pegou e entregou, e coloquei nesta porque iam fazer, e nunca fez, e as pessoas, prá mim elas não tinham...o Carlos Alberto morreu, ele não devolveu isso, depois ele também morreu, e a gente não sabe aonde foi a mulher, a gente não sabe do seu coro...e aí a Ângela achar o rasgunho é uma boa. É que o São Francisco aqui no Brasil, e principalmente no Nordeste.*

CG: *Como é que se chamava a obra?*

SM: *Oração de São Francisco. Porque nós usamos muito, em determinadas situações uma oração a São Francisco...então é esse texto...eu acho que ele fez uma Oração a São Francisco, mais não é o texto. E a Igreja que é mais ou menos símbolo da nossa cidade, que é a Igreja da Pampulha, que é São Francisco, eu lembro do Maestro dizer: vamos fazer 4 de outubro que é dia de São Francisco, e a gente chama à televisão, vamos fazer isso lá na igreja. Ah, porque emprestei para fulano, fulano não me devolveu até hoje, vamos fazer Carlos Alberto, ah..esse povo está com preguiça...ele falou que era muito difícil*

APC: *Ele falou pró Ernani, Ernani falou que era difícil*

CG: *Ernani Aguiar*

APC: *É, Ernani falou que estava achando muito difícil, de fazer com coro, que ele lá não tinha*

SM: *Mais Ernani têm a obra..*

APC: *Ele mandou prá mim*

SM: *Mandou?*

APC: *Ele mandou prá mim, Mais ele falou que não era uma oração para São Francisco*

SM: *Então se a gente não fazer neste ano fai fazer no ano que vem. (risas)*

APC: *Estrela d'alva*

CG: *Estrela d'alva não tenho*

APC: *Inhaçã*

CG: *Não tenho*

APC: *O passarinho dela é prá 3 vozes*

CG: *Ah, não aponteí porque não é prá coro misto*

APC: *O Rio*

CG: *O Rio, esta nem tinha apontada.*

APC: *Mulher rendeira não porque é arranjo*

CG: *É*

APC: *Corropio é a 3 vozes também*

CG: *Não tenho, mais quero ter*

APC: *É muito interessante essa peça. Dedicada a....um Soneto de amor de Pablo Neruda, logo Meu menino dorme aí dedicada ao meu filho Luíz então com 3 anos.*

SM: *Cristina chau (se retira).*

CG: *Tem dedicatória*

APC: *É. Essa moça trabalhava com coro infantil. Meu menino dorme, acalanto. Essa você quer, né?*

CG: *Sim*

APC: *Trenzinho, você conhece essa peça, ela é muito conhecida, e deve ter feito lá*

CG: *Concheço, está no DVD, que foi ótimo porque ele não fez no cursso, mais foi para o canto comunitário, que o concerto foi na escada da Catedral de Mar del Plata, eram 400 cantores de uma ponta prá outra, então o diretor colocava longe para todos verem. Você vai ver ali porque tem outros regentes que tentaram fazer e não deu certo, e só duas obras forma ótimas, uma foi essa, porque ele conseguiu que todo mundo olhasse ele, então ele fez o accellerando, e saiu muito bem.*

APC: *Mais é bem complicado você acelerar e depois voltar, porque a volta, é difícil deter o movimento*

CG: *Mais ele teve todo mundo no seu braço.*

APC: *Ponto Máximo de Xangô*

CG: *Ponto Máximo de Xangô. Ah, essa não tenho, e eu preciso sim.*

APC: *No DVD a Missa é com percussão*

CG: *Mais a percussão está escrita*

APC: *Não, ele não escreveu não...Natal dos pequeninos*

CG: *Tenho sim*

APC: *Ponto de Oxalá, Oxossi beira-mar, Rapsódia gaúcha, Hodie Cristus natus est, Morena, morena,*

CG: *Não é Morena bonita? Porque têm diferenças por exemplo entre O Rio e Rio, como eu tinha.*

APC: *Mais é assim. Eu acho que vou ter coisas aqui que você pediu aí. E essa aqui, eu precisava de avivar um pouco aqui para tirar Xerox.. Cidadezinha qualquer você já tem?*

CG: *Não tenho*

APC: *Ave Maria, Poema da purificação*

CG: *Também preciso*

APC: *E só tenho essas. Poema da purificação o texto acho que é de Carlos Drummond de Andrade.*

CG: *E essa aqui é Festa do interior..é arranjo*

APC: *Então, o que tá faltando prá você, é Sarán, Poema da purificação, essa Ave Maria, essa Cidadezinha qualquer. Agora: tem outras peças que eu tenho que arranjar prá você, porque assim, de momento, eu não achei aqui, por exemplo Ogum Megê, e você precisa..*

CG: *É que tem a ver com a temática*

APC: *Pontos de caboclo de Oxóssi, eu acho que não tenho visto uma com um título assim.Eu vou telefonar prá Suzana, que esteve aqui, prá ver se ela têm na sua pasta*

CG: *Que pena que a gente não pediu a pasta dela emprestada*

APC: *Só que eu vou pedir prá el ajá levar a cópia pró ensaio do Coral, e o Bruno te entrega na sexta-feira, entendeu? porque o ensaio é quinta à noite.*

CG: *Vocês ensaiam na quinta?*

APC: *Sim, vai ser o primeiro ensaio desse Te Deum, mais eu acho que a gente vai ficar muito mexirica porque tem muita gente que não vai, porque vai prá ópera (se interrompe por un llamado telefónico)*

APC: *Deixa eu te falar da orquestra que nós criamos no instituto, é bem pequena: são 4 primeiros, 4 segundos, 1 viola, mais uma viola boa, dois violoncellos e um contrabaixo. Então nós vamos fazer um programa prá tocar em outubro, mais é a Orquestra do Instituto*

Se escucha de *Uma Ave Maria afro-brasileira* interpretada por Coral Ars Nova dirigido por CAPF desde el inicio hasta los 3 minutos 35 segundos, luego continúa la conversación, de la que no es posible identificar el contenido, mientras suenan fragmentos de otros dos *Ave Maria*, uno de autor no identificado para coro y el siguiente de Schubert con solista soprano, coro y órgano dirigido por CAPF, y luego *Estrela d'alva* y *Jubiabá* durante ese lapso dialogamos entre otros temas sobre el sonido del coro, le comento a Ângela la “moda” generada en Argentina respecto del sonido marcadamente abierto que realizan los coros al comenzar al fragmento sobre el que CAPF escribe *macumba*, y ella reafirma, coincidiendo con la interpretación de Pinto Fonseca, que no es el sonido indicado para esa obra. Luego se escuchan el *Kyrie, Christe* y *Kyrie II* de la *Missa afro-brasileira*, y finalmente el *Gloria, Gratias agimus tibi*.

AP: *O tenor sim, mais o baixo, a soprano e a contralto não tinham feito nunca o solo da Missa, mais tinham feito outras coisas.*

CG: *Então não foi tão difícil.*

AP: *Não.*

Se escucha el *Credo* de la *Missa afro-brasileira* completo. Simultáneamente, la conversación se desarrollaba en torno a la versión hecha con instrumentos afro en la versión pos mortem bajo la batuta de Ângela Pinto Coelho.

CG: *E os tambores eram atabaques?*

AP: *Eram*

Se escucha el *Agnus Dei* hasta el corte de la grabación.

CG: *Então os tambores são tipo atabaques*

AP: *Tipo. E tem um, que ele se chamava o dono da casa, e esse quem toca é o principal, é o Djalma Corrêa, e ele fez esse tambor do tronco de uma árvore, então ele é bem grave, bem pesado, se chama o dono da casa. Ele diz que sempre no candomblé tem o dono da casa, o tambor que é o dono da casa.*

CG: *Então eu quero agradecer a você pela entrevista*

AP: *Foi um prazer.*

Entrevista realizada a Bruno Fonseca - segundo hijo de Carlos Alberto Pinto Fonseca - 25 de septiembre 2009 – en casa del compositor

CG: *Eu tinha somente um par de perguntas, porque na primeira entrevista falamos sobre o nascimento do Instituto*

BF: *É, eu começo aí a contextualizar bem prá você, mais aí é que acabou a conversa prá outro rumo*

CG: *Sim.*

BF: *Eu acho que é assim: tanto as contribuições da Suzana como da minha mãe foram totalmente pertinentes. Com relação a isto, ao instituto, sou eu que eu posso falar mais. Essa parte da história, que é mesmo da vida dele, a pesar de eu ter acompanhado um pouco, elas acompanharam muito mais de perto. Então eu acho que as pessoas mais indicadas pra falar sobre isso eram elas mesmo, e o Mauro, também compreendem o que sintiu. Agora, com relação ao Instituto, in strictu sensu, é como eu comecei a falar com você. Eu identifico três momentos na historia da construção do instituto. O primeiro momento é aquele que eu te falei, logo após o falecimento dele, em que houve aquele movimento inicial; um segundo momento e talvez o mais importante, que foi a reunião das pessoas em torno do projeto de re-edição e a re-apresentação da missa Afro-brasileira com a percussão, porque houve por parte das pessoas envolvidas, uma identificação com essa iniciativa, que, pelo próprio depoimento das pessoas que eu pude colocar, foi uma coisa rara, poucas vezes visto num desenvolvimento de qualquer trabalho ligado ao meu pai. Mesmo já estando ele falecido, poucas vezes assim houve uma força, uma aglutinação, uma junção de pessoas, e todas elas praticamente, posso dizer que, pelo menos 90% das pessoas, eram pessoas que trabalharam com ele, tiveram algum contato, seja esse contato como aluno, como colega, como corista; de alguma forma, essas pessoas trabalharam diretamente com ele, nem indiretamente não, diretamente com ele. Das pessoas que foram formadas por ele, eu me lembro por exemplo, a Silvia Klein, que fez o solo de soprano da Missa, eu na idade em*

que ainda não tinha envolvido, mais eu me lembro quando a Sylvia Klein chegou no Ars Nova, com 17, 18 anos, e chegou lá como corista, e lembro da primeira vez que o meu pai colocou a Sylvia Klein prá fazer o solo de "É a ti, flor do céu", e hoje a Sylvia Klein é a solista que é. Então são pessoas assim que tiveram a sua formação musical diretamente ligada a ele. José Carlos Leal, inclusive você vai ver no DVD que eu estou te dando, da Missa regida por ele, que o José Carlos Leal é o único que fez o solo nas duas edições, ele fez o solo em '89 com meu pai, e que fez o solo agora com minha mãe, nesse re-edição. Então tem uma história muito forte. Era prá fazer o Tadeu, mais ele diretamente não pode, uma questão de compromissos em São Paulo, então, seria mais ainda, vamos dizer, mítico, se ele estivesse. Mais, de qualquer jeito, o Elinor, que foi o solista que substituiu Tadeu, fez um excelente trabalho, é uma pessoa de alto nível, cantor também que conviveu com ele, trabalhou com ele, e Luciana Monteiro também que inclusive é professora na UFMG, então foram pessoas, que todos que trabalharam tiveram esse contato, próximo com ele. E eles se aglomeraram, se aglutinaram em torno a essa idéia, e ali, como eu te disse: sem eles sabermos, ali eles deram o que eu posso dizer o passo mais importante, mais marcante, na direção de que realmente o rumo do instituto vai acontecer, do que o instituto precisa acontecer, porque, antes, quando houve aquele primeiro momento em que eles se reuniram logo após o falecimento dele, as pessoas ainda estavam muito sobre o efeito da emoção do momento, então eles não tinham como materializar naquele momento de tanta emoção, com o falecimento dele em coisa de uma semana, o que é que exatamente seria o instituto. Então, nesse momento em que houve essa re-edição da Missa, eles eu acho que inconscientemente ou involuntariamente, eles desenharam, fizeram o esboço, de pra quê que o instituto seria criado, qual seria a finalidade dele, como é que ele comecaria a trabalhar.

O que eu tomei pra mim, vamos der assim, como filosofia, ou acabouse do instituto, é que: nós temos a obra do maestro Carlos Alberto, nós temos o legado dele, é que o trabalho do instituto nao se restringe só á obra dele, mais ele visa, o instituto visa a partir da obra. O interessante de tudo, é que o objetivo do instituto, é a partir da obra, a partir do legado, de tudo que ele fez, continuar isso, de alguma forma, não simplesmente repetir o que ele fez, porque repetir o que ele fez é difícil, então a nossa proposta é a partir de isso tudo que ele deixou, trazer algo novo, usando, entre asas, este legado, esta obra; trazer algo novo a partir de isso, usando isso, esse universo que ele deixou, legar este universo e a partir daí trazer algo novo pra arte, prá música, prá cultura.

Então, com essa, e foi muito marcante esse trabalho da Missa, porque começou exatamente como algo novo, algo que não tinha sido feito antes, então, sem eles serem muito concientes disso, eles fizeram exatamente o que é que o instituto viria a se propor fazer. E foi muito inspirado nisso que o ano passado, como eu te falei, eu voltei prá BH no início do ano passado, em fevereiro de 2008 eu voltei, eu não

morava aqui, eu voltei pra aqui no inicio do ano passado, em fevereiro de 2008 eu voltei pra cá, de mudança mesmo, e dois meses depois que eu voltei foi a estréia do concerto. Eu não participei da produção, eu estava lá como espectador. Mais eu comecei, já estava na fase super- final de produção, mais eu comecei a sentir isso, mais pelo que a minha mãe me passava, porque eu não ia aos ensaios e tal, mais muito pelo que a minha mãe me passava, no momento final, eu comecei a sentir essa força. Então, a partir do concerto, eu comecei a pensar mais efetivamente nessa idéia, de materializar mesmo o instituto. Se falava num trabalho, mais ele não tinha uma unidade, e ficou aquela coisa: nós apresentamos a missa, realizamos, fizemos o trabalho, e agora? Nós não fizemos isso, eu senti nas pessoas envolvidas uma coisa assim: nós não tivemos esse trabalho tudo, nós não fizemos isso tudo só prá fazer uma apresentação, e tirar isso dentro da gaveta. Então, o que é que a gente pode fazer? Como que nós podemos fazer? E assim, eu comecei a conversar puntualmente com as pessoas, todas do coro, esse trabalho inicial foi todo ligado a pessoas do coro, e eu comecei a conversar com um e outro, você tem interesse, você quer participar? Porque isso é uma coisa assim que desde o principio eu coloquei como centro, voluntário, voluntário não no sentido em relação á remuneração, mais sim com relação a pessoa querer, e não eu querer que a pessoa faça; se a pessoa tivesse realmente uma identificação com a proposta, ela estaria com toda a liberdade prá colaborar, e tanto que esse grupo, esse nucleo, foi totalmente montado dessa forma, com as pessoas dizendo: eu quero participar, eu me disponho a ceder o meu tempo e o meu trabalho pra criar, prá materializar isso. E coincidiu, que você vê como é que as coisas sao emblemáticas, eu estava exatamente com essa preocupação de dar um siguimento a esse trabalho que tinha sido feito com a Missa, aqui no Palácio das Artes, quando nós recebemos um telefonema da organização do Encontro de Coros do Teatro do Estado de São Paulo, que eles estavam homenajando o meu pai, que o grande homanajeado do encontro seria o meu pai, e a organizadora perguntando a minha mãe se ela poderia ir lá, e se ela não teria um coro prá levar para apresentar alguma obra dele, participando do evento. E a minha mãe, que é muito dinâmica, muito pronta prá responder as coisas, ela falou: - senhora, o mínimo que eu posso fazer é levar a Missa ai, com a percussão e tal; ela falou: - então ótimo, trai sim, trai que a gente vai organizar, e aí foi nesse momento, verdadeiramente, que eu me engarjei mais nessa parte de produção, porque a pessoa que estava produzindo pra gente, ela já não tava muito mais tão apegada ao projeto, tão interessada assim em contribuir, e houve uma lacuna nesse meio, e essa lacuna eu meio que no arrume e vamos, essa lacuna eu acabei pre-enchendo, e a produção dessa viagem, da apresentação da missa lá em São Paulo, a produção lá, foi toda eu que fiz, de organização, de ônibus, de tudo e também dos contatos lá com o teatro, tudo fui eu que fiz, e aí foi como nós levamos a Missa a São Paulo, a duras penas, porque, nós não conseguimos transporte pro coro, hospedagem, mais não conseguimos ficar a cheio, pros coristas, então foi muito difícil conseguir deles ir, e a gente sempre teve uma

preocupação, que é uma preocupação que nós temos tem até hoje, e espero que a gente sempre tenha, de só realizar um trabalho se eles tiverem um determinado nível, se ele cair, a gente prefere não fazer, porque é uma das coisas que está muito ligada ao referencial do meu pai, é o nível do trabalho, então, um instituto que leva o nome dele, a gente tem que ter um cuidado muito grande, de falar, nós vamos apresentar um trabalho se esse trabalho tiver um nível xi, se ele estiver abaixo desse nível a gente prefere não participar, não apresentar, do que fazer um trabalho mais ou menos; então, nós tivemos um trabalho muito arduo de conseguir, você sabe muito bem, provavelmente melhor do que eu, que apresentar a Missa Afro-brasileira não é apresentar qualquer peça, tem que ter um coro com um nível muito bom, e o exemplo era que se estava homenageando ele, e que a Missa é o grande ponto do negócio, então a gente não podia levar a Missa de qualquer jeito; muito por esse e outros fatores, mais esse era um dos motivos, questão do referencial do instituto, do legado, tudo isso era um peso muito grande, uma dificuldade muito grande que a gente tinha, e no Teatro do Estado de São Paulo, você levar a Missa Afrobrasileira, aqui no Brasil tem muito dessa coisa, do que é fora do eixo do Rio e de São Paulo, têm uma cobrança muito maior; o que é que é do eixo do Rio e de São Paulo, isso é de qualidade, mais o que é fora do eixo do Rio e de São Paulo, quando chega lá, tem um olhar de desconfiança, então, já tudo isso assim pesando, e a gente sem um centavo pra pagar os coristas. Não vou dizer que foi ótimo, mais conseguimos montar o coro, é praticamente o mesmo coro que apresentou aqui no Palácio das Artes com algumas baixas, mais não forma baixas que chegaram a comprometer, é natural que como aqui no Palácio das Artes tinha cachet tinha quase 50 coristas, lá nós conseguimos levar 40; como ainda nós não temos patrocínio, hoje o coro tem 30, porém disso e ainda, nós não pagamos o trabalho com coro, mais como não temos patrocínio o coro tem 30, então o coro virou de quase 50 a 40 prá 30, nós mal conseguimos levar, a aí, a partir da apresentação lá em São Paulo a coisa tomou um rumo maior, materializados, porque se não existe a função não existe patrocínio, se não existe o patrocínio não existe o coro, não como o nível que devemos de ter, não com o nível que é a proposta do instituto, o coro ter pelo menos o nível da Missa afro, então nesse momento foi que eu, essa apresentação em São Paulo foi no final de maio, eu tive menos de um mês prá produzir essa viagem, então conseguir juntar os coristas e tal. Então, quando a gente voltou de São Paulo, eu intensifiquei, vamos dizer, as conversas com as pessoas, porque temos um corista que inclusive é advogado, e ele se encarregou da parte jurídica, formal do assunto. Eu tive uma reunião prévia só com ele, mais com ele predefinimos a estrutura institucional, burocrática, de como é que o instituto estaria desenhado, e de fundação, nós chegamos á conclusão que seria melhor ter um instituto, e aí, definido isso, nós começamos, aglutinamos este grupo que era de 8 a 9 pessoas mais ou menos, e começamos a nos reunir, e aí, a gente deve ter feito umas 10 reuniões, de junho a setembro, em torno de 10 a 12 reuniões. Então a gente começou a fazer essas reuniões, que foram em torno de 10

a 12 reuniões, de junho de 2008 até setembro, e em setembro, nós fizemos, nós reunimos esse grupo do qual Suzana faz parte, eram Suzana e mais umas 10 pessoas, mais a minha mãe, né? Nós começamos a reunirnos pra definirmos assim, como é que seria a instituição, primeiro que é que ela se proporia, qual seria o espectro de atuação, e uma das primeiras coisas que a gente discutiu foi exatamente o nome da instituição. Porque ainda lá em 2006, quando houve aquela primeira movimentação, a proposta era que fosse uma fundação, e o que se aventurou lá é que seria o nome “Fundação Carlos Alberto Pinto Fonseca – Casa do Canto Coral”, e aí virou, nesse momento, já em 2008, decidiu-se por um Instituto, mais era instituto como? Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca, ou Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca do Canto Coral, Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca e Casa do Canto Coral, porque se fosse só Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca ia ficar assim o Instituto CAPF de quê? Pra quê? Qual é o objetivo desse instituto? E aí, foi lá: -vamos colocar Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca Casa do Canto Coral ou uma coisa assim. Era eu que levava, eu confesso, nesse momento, uma voz alternativa a essa proposta, no sentido que não ficasse nem casa do canto coral, nem Instituto CAPF do Canto Coral, e eu vou te dizer porquê: pelo contato que você deve ter tido com o meu pai, ou pelo que você deve ter ouvido sobre ele, o meu pai era um cara muito plural, tudo bem que o pilar da atuação dele era o coro, a gente nunca se restringiu a trabalhar com coro, ele tinha o trabalho de orquestra, tinha o trabalho em composição, tinha um trabalho também de arranjo, todas essas esculturas aí são dele, entendeu? Então, era uma pessoa muito dinâmica, muito plural mesmo, em tudo o que ele fazia, então, meu pai era uma pessoa cultural, não era uma pessoa só do canto coral ou uma pessoa da música, ele era um artista com todas as letras, completo, então eu falei, porque não vê de colocar apenas casa do canto coral ou instituto do canto coral, não colocar Instituto Cultural CAPF? E aí as pessoas assim, ao principio elas ficaram um pouco reticentes assim até porque elas são de coral, todas as pessoas que se aglutinaram em torno dessa idéia são de coral, então eu tive de ter uma certa diplomacia pra digamos assim vender essa idéia e conseguir a adesão e vontade das pessoas, porque eu não queria nada empurrado não, eu não queria nada imposto, eles sabem que sou filho, que sou da família, e meu papel ali não era de filho nem de família, meu papel ali era de conseguir espontaneamente envolver as pessoas em torno de uma idéia com a qual elas se identificassem, então eu consegui, com esse tato, com essa diplomacia, convencê-los que o melhor era isso, e graças a Deus é que se identificaram, fecharam em torno desse nome, e definimos que seria então Instituto Cultural, e que o caso do canto coral não entraria, não no nome da instituição, porque é assim, o coral existia antes da instituição, o coral foi fundado antes do instituto, então é notório que não precisava de ter no nome essa ligação com coro, porque ela está explícita no que é que o instituto faz, que o coro começou antes do instituto, então, você deve ter visto lá no site, que o coro tem um lugar de destaque, naturalmente, então eu consegui passar esse idéia que isso não

era necessário no nome da instituição, e que se ficasse no nome o caso do canto coral, restringiria a nossa ação com relação a outras frentes de arte, de música, então nós optamos por ficar dessa forma. E aí nós nos reunimos, nós tivemos algumas reuniões, nós criamos algumas frentes assim, uma delas sobre patrocínio, outra sobre a identidade gráfica, e outras, e a própria organização da assamléia, porque nós constatamos que havia uma exigência jurídica de haver uma assamléia formal onde um grupo de pessoas se reunissem e manifestassem de público, como regirsse, e manifestassem o endereço pela criação de cada instituição. Então nós marcamos essa assamléia para o dia 26 de setembro, amanhã faz um ano, e então, bom, como é que vai ser essa assamléia, porque tem uma exigência jurídica de se fazer um Estatuto, desse Estatuto ser lido, e as pessoas aprovarem o Estatuto, as pessoas ali presentes tomarem conhecimento desse estatuto, aprovarem o estatuto, e elegerem a primeira diretoria, é a formalidade para que a instituição fosse de fato criada, ou tivesse identidade legal no Brasil. Tá, mais a primeira coisa que falaram aqui foi: mais isso é muito chato, porque o Estatuto é de 4 páginas, e vai ter que ler isso tudo? O povo não tem a menor paciência pra isso, e depois disso a gente vai ter que eleger a diretoria, nossa, isso também é chato, e aí nós perguntamos para o advogado, mais precisa? Bom, teóricamente precisa, mais aí o que a gente pode fazer é em vez de ler, a gente tira cópias do número suficiente de pessoas que estiverem lá, quem quiser lê, e o fato de distribuir o Estatuto pra todo mundo que estiver presente implica que as pessoas tomaram conhecimento do que é que está escrito ali, e aí não precisa ler. E foi o que nós fizemos, nós distribuimos na porta, nós colocamos pessoas distribuindo, aí o presidente da mesa lá ele diz: - nós vamos fazer a aprovação do estatuto que cada um de vocês recebeu, e se vocês tiverem alguma objeção, que fale agora ou cale prá sempre, ninguém falou nada, então a diretoria foi eleita de uma forma praticamente simbólica, uma eleição simbólica. E uma das coisas muito interessantes que a gente teve a preocupação de resolver, foi da gente não fazer uma assamléia prá criar um instituto cultural com o nome do Maestro. Aí não pode acontecer, tem que ter musica, e eu imagino que isso tenha sido sim uma coisa praticamente inédita, porque geralmente essas assamléias de criação das instituições, e isso mesmo, é essa coisa burocrática, de ler estatuto, das pessoas fazerem discursso, e eleição de diretoria, e eleger acabou, e o que aconteceu é que nós formamos essa assamléia prá criar um instituto cultural com o nome do Maestro, não pode só ter essa chatice, e aí nós convocamos o coro para que apresentasse na segunda parte, nós colocamos o coro prá se apresentar, e eles fizeram, se não me engano foi o Kyrie e o Agnus Dei da Missa, teve Receita de vatapá, e se não me engano teve Jubiabá, agora não tou lembrando, mais forma umas 4 peças dele, que a gente apresentou ali, e teve uma repercussão pouco comum. Então aí nós criamos efetivamente o instituto, e aí é que vem a pergunta: e agora? O que é que vai acontecer? Isso foi em setembro do ano passado. Criamos um instituto, e agora, o que é que a gente faz com ele? Nós tivemos um trabalho

enorme prá criá-lo, estivemos 3 meses trabalhando, dentreo desse núcleo teve um sub-núcleo que trabalhou mais, eu e mais duas ou 3 pessoas, a gente perdeu a conta das passadas e das horas na internet, cada um na sua casa na internet trabalhando, noites e noites assim, eu passei madrugadas inteiras trabalhando, defora ao dia, então nós tivemos um trabalho muito forte, muito intenso, então vem a pergunta, e agora? Eu falei com a minha mãe e diz: a gente tem que continuar esse trabalho, a pesar de todas as dificuldades que a gente já sabia que viriam, a gente sabia que então nós vamos fazer um concerto com o coro em setembro, finalmente e isso já foi em outubro, que a assembléia foi ao fim de setembro. Como a gente já está em outubro, vamos fazer um concerto de final de ano, que agora não adianta nada a gente planejar alguma coisa que vai além do final do ano, porque em janeiro e fevereiro para tudo, e no Brasil principalmente por causa do carnaval, em dezembro e só começa em março, só retomam em março, portanto a gente não pode planejar nada além de dezembro, porque janeiro e fevereiro ninguém faz nada. Então, vamos fazer um concerto de final de ano, mais vamos fazer o que? Aí eu disse: tem duas opções seguindo a prática, aqui o mais natural seria fazer um concerto de musicinhas de Natal, que é aquele coro a capella cantando aquelas musicinhas tradicionais de Natal. E ai eu diz: - a gente vai me desculpar, mais a gente não teve um trabalho colosal, prá criar uma instituição, e prá fazer um concerto com musicinhas de Natal, Noite feliz, e não sei o qué. Não é nada a contra, mais não é prá isso que o instituto foi criado, prá fazer musicinhas de natal no final do ano na praça, porque já tem muito coro que faz isso, e a proposta de um instituto que leva o nome que leva, não é essa. É o que eu falei: se a proposta do instituto é chegar até aonde chegou o meu pai e além, não dá prá voltar prá trás, não dá pra retroceder, não dá pra andar prá atrás, tem que andar prá frente! Trazer algo novo, algo além, eu falei de uma forma confesso, bastante ousada na proposta, e falei: e se a gente criasse uma orquestra? Minha mae falou: - Você ficou doido? Você tá querendo criar uma orquestra? - É, tou. A gente tem que ser ousada mais tem que ser realista. Nós não temos dinheiro pra pagar ninguém, então não podemos manter uma orquestra institucional porque pra criar uma orquestra institucional tem que pagar. Então porque que a gente não creia uma orquestra, primeiro de câmara, porque é mais fácil, é menos gente, e uma orquestra de jóvens, porque jóvens eles querem aprender, querem ter a oportunidade de tocar, eles já sabem tocar o instumento deles mais eles tem poucas oportunidades porque eles ainda não são profissionais, e se eles tem poucas oportunidades de tocar, quanto mais de tocar em orquestra, porque orquestra para que não é profissional é um universo muito restrito. Então falei com ela: - vamos criar uma orquestra de câmara, e vamos criar uma orquestra de jóvens, porque primero que não vamos poder pagar a eles agora, segundo porque se não vamos poder pagar, não vamos poder fazer nada do ponto de vista financeiro profissional. Ela pegou: - então vou ver o que é que eu posso fazer. Porque ela tem muito contato com esses músicos jovens, que ela ainda rege a orquestra de jovens

do Palácio das Artes. Bom: - então você vê lá, é uma coisa que você vai ter que fazer um por um, conversar, a ver se você consegue vender essa idéia. Se eles tocarem, a gente cria a orquestra, se não, a gente não cria agora. E, por incrível que pareça, houve uma adesão bem expressiva, além das nossas expectativas, e nós decidimos então criar essa orquestra, conseguimos aglutinar as primeiras pessoas, e tudo na mesma base que eu te falei, que é a mesma base do coro, pela identificação mesmo com a proposta, nós não tínhamos falado com ninguém, então isso eu falei com a minha mãe na segunda quinzena de outubro, no início de novembro nós começamos os ensaios, pouco depois do feriado dos finados, que é dia 2 de novembro, na semana seguinte ao feriado nós começamos os ensaios, e com praticamente menos de um mês, no dia 7 de dezembro, nós demos o concerto estréio da orquestra. E fizemos com o Mesías, não sei se a minha mãe te falou. Então foi um impacto, porque ninguém imaginava que uma instituição nova, sem patrocínio, com menos de 3 meses de existência, criaria uma orquestra e faria já o primeiro concerto de estréia. E não só fizemos um, fizemos dois, um em Sabará, uma cidade histórica aqui perto, e o outro aqui mesmo na Igreja de São José, que inclusive teve um simbolismo muito forte, porque era onde meu pai sempre fazia o concerto de Natal do Ars Nova, era sempre nessa Igreja de São José. Então, a partir daí, a partir desse momento em que nós fizemos o Messias no ano passado, e tínhamos uma instituição, com 3 meses de existência, e já com dois grupos artísticos criados, então essa coisa tem que ir pra frente mesmo. E ela só não foi mais pra frente esse ano por causa dessa crise, que, essa sim atingiu a gente em cheio. No ano passado a gente conseguiu fazer, mesmo com todas as dificuldades porque a assembleia saiu caríssima, estes concertos do Messias também, mais saiu todo de nosso bolso, nós tínhamos um cacho, e o nosso cacho foi todo embora na assembleia e no Messias, então neste ano nós não tínhamos mais recurso nenhum, e não conseguimos patrocínio nenhum porque essa crise todo mundo fechou as portas assim, a arte, a cultura é o primeiro que sai. Então nós começamos 2009 com a proposta de fazermos 2 a 3 concertos por semestre, então nós faríamos 3 concertos no primeiro semestre pelo menos, esse seria o mínimo, 3 concertos com coro e orquestra no primeiro semestre, e 3 concertos com coro e orquestra no segundo. Nós conseguimos fazer um até agora, em agosto, e esse de agosto era pra fazer em abril, esse que nós conseguimos fazer em agosto era pra ter saído em abril, então no primeiro semestre era pra fazer um em abril e um em junho, e no segundo semestre um em setembro e outro em dezembro, pelo menos, poder com possibilidades de isso pra fazer repertório, não falo dos concertos tipicamente falando não. Porque esse é repertório que a gente tem oportunidade de fazer mais de um concerto com cada repertório na mesma época. Então fizemos agora em agosto, e foi um concerto com um repertório até robusto, pelas dificuldades que a gente teve, nós apresentamos o Magnificar de Vivaldi com coro e orquestra, apresentamos uma obertura de Vivaldi, uma Suite de Telemann e uma Suite de Mozart. Sem pagar ninguém, sem dinheiro, porque a única coisa que a gente fez foi

pagar 100 reais prá alugar cadeiras que os musicos tocarem, foi o único gasto que a gente teve, e isto porque se não tinha cadeira não tinha concerto. Porque o Teatro, nem o aluguel do teatro nós pagamos, foi cedido. Então foi tudo na base mesmo da figura do meu pai. Porque o teatro já diz que foi cedido porque era para o instituto com o nome do meu pai. Então, tem essa força, tem esse atrativo assim, esse magnetismo, mais a gente sabe que isso não vai durar pra sempre, e a gente nem quer que dure, porque são profissionais, e como a gente quer um trabalho de nível, a gente sabe que a gente tem que pagar por isso. E a gente nem quer ficar com uma reputação de uma instituição que não paga e consequentemente não valoriza os seus profissionais, seus colaboradores, então a nossa intenção desde o principio, é ter um programa de realmente pagar as pessoas pelo trabalho, porque é trabalho. E eu sempre falei desde o principio por mim, eu não recebi nada desde o principio, mais eu sou o filho. Mais é um trabalho descomunal pra fazer esse instituto acontecer. Vou te dizer que eu me secrifiquei muito em relação a outras coisas que eu tinha que fazer, inclusive a meu próprio curso, no segundo semestre do ano passado eu não frequentei a faculdade, eu tranquei o semestre. Então é uma coisa muito sacrificante, mais eu não deixo de dizer em nenhum momento que vale a pena, e eu tenho plena convicção que este instituto não foi criado para entrar e pra morrer na praia. A criação dele infelizmente se deu num momento pre-crise, e aí veio a crise, e ele entrou lá no olho do furacão. Mais a crise numa hora já vai passar, e como existe esse universo todo que você sabe muito bem, eu não tenho dúvida de que na pior das hipóteses, num meio ou longo prazo a gente vai conseguir estabelecer uma estrutura de patrocínio que permita ao instituto se corresponder a todas as possibilidades que ele tem. Tem toda a obra dele pra editar, isso que a minha mãe te falou aquele dia, de partitura em rascunho, tem até partitura rasganhada no guardanapo, de trascrever isso tudo, de editar isso tudo.

CG: Até procurar toda a obra

BF: Pois é, tem muita obra perdida pelo mundo ai, fazer uma compilação disso, fazer um catálogo, lançar comercialmente inclusive, porque são as coisas que vão manter o instituto. Pegar essa matriz de tudo o que ele gravou, lançar isso comercialmente também, porque isso é uma preciosidade, a última coisa que ele gravou é nada menos nada mais que a obra dele praticamente inteira, e gravada por ele. É um negócio que tem um valor inestimável, não só pra gente familia, mais principalmente, acho que mais do que pra gente familia, para a comunidade artístico-cultural, porque o que se pode trazer de novo? porque a intenção é essa, trazer novidade, trazer algo a mais, não só novidade por novidade mais de qualidade. Então a nossa proposta toda é essa, conseguir fazer. E se você me pergunta, a partir de agora o que é que vocês pretendem fazer, eu até pela ocasião desse concerto em agosto, que foi o único que a gente conseguiu fazer, eu fui entrevistado por uma tv local aqui, e eles começaram a perguntar, e o instituto

agora, porque a gente tá aqui pra cubrir o que vocês estão fazendo, mais o espectador, o telespectador, a pessoa ligada à arte e à cultura, ela quer saber, e daqui pra frente, o que é que vocês vão fazer? Eu fui muito sincero com ela e falei: - Olha, o que a gente quer fazer, eu ficaria o dia inteiro falando com você; agora, o que eu quero fazer eu não posso fazer agora, eu ainda espero poder fazer, então eu tenho que te falar do que é que eu posso fazer agora. Pode ser que daqui a tres meses, a quatro meses, já exista uma outra perspectiva, mais a realidade atual é que se o instituto conseguir manter funcionando o coro e a orquestra tá ótimo, porque a situação realmente está muito crítica, então pra manter o coro e a orquestra funcionando já está sendo difícil, então se nós conseguirmos manter isso funcionando até o fim do ano já tá ótimo, mais para o ano que vem eu não posso dizer com certeza porque a situação está muito incerta, eu não sei se no ano que vem eu vou conseguir, espero que eu consiga, este ano eu consegui a duras penas, eu não posso descartar a possibilidade do ano que vem não conseguir. Seria ideal conseguir um patrocínio, não só para manter a coisa, mais para pô-la para crescer, porque agora ela tá indo, mais ela tá indo assim em um mesmo nível, e não é isso o que eu quero, o que eu quero é que a coisa caminhe, e isso ainda não consegui porque a gente ainda não tem patrocínio, e sem patrocínio é impossível, infelizmente. Por mais que a gente tenha uma identificação, tenha um apego, é como a Suzana falou, eles tem que pegar o ônibus, moram longe, chega com fome do trabalho, não tem um lanche, não tem um subsidio to transporte para pegar o ônibus, e vários outro fatores, tem muita gente que vive “de bico”, fazendo um trabalho aquí, um trabalhinho aquí, então, para eles irem ao coral a cantar de graça, então ele não vai, e eu não posso dizer nada, porque eu não pago, e o pessoal precisa disso para sobreviver, porque a pessoa que tem um salário, que tem uma renda e que canta por prazer, só entre aspas, não que ella não seja profissional por causa disso é uma coisa, mais tem também a questão do ---- porque tem os cantores profissionais que tem um salário, que são funcionários públicos, mais que eles não vão porque eles não se sentem estimulados para estar ali, porque, primeira coisa, infelizmente, quando você não remunera o nível cai, e as pessoas que tem um nível melhor, ellas não se sentem á vontade para tar ali porque o que tá do lado dela não sabe nem, você tem que passar nota por nota para pessoa, porque ella é dedicada, ella quer tar ali mais ella não tem um nível, então minha mãe tem que bater nota por nota, e os outros não estão acostumados, nem tem paciencia para isso. Então isto cria esses desníveis, que os que são mais profissionais, eles acabam saindo. Quando a gente começou a gente tinha a proposta de fazer dois ensaios por semana, mais a gente não consegue fazer dois, faz um, e um já é difícil.

CG: E qual é o lugar aonde ensaia o coral?

BF: É lá na Caeca, no centro, é um edificio aonde a gente tem uma sala cedida, meio andar, e onde inclusive o Ars Nova ensaiava, não no mesmo andar, mais no

mesmo prédio, porque o Ars Nova é da UFMG e esse prédio é praticamente todo do governo federal, a Escola da UFMG também está ligada, mais a sala que nos está cedida é do Ministério de Economia, um espaço lá num apoio do Ministério de Economia, e eles nos cedem meio andar lá pra gente ensaiar, e é onde a orquestra ensaia também. e eu tenho este problema, porque lá é perfeito pro coro ensaiar, mais já pra orquestra não tem uma estrutura. Não tem estantes, as cadeiras não são confortáveis pros músicos, não tem isolamento acústico, a gente tem uma série de problemas. Tem horas que o Palácio das Artes cede pra gente, tem horas que não cede. O Instituto espera um dia ter um coro lírico, e outro nesse formato de coro misto de câmara, e ter uma orquestra sinfônica, porque não? O que eu tento deixar em claro para as pessoas que me perguntam o que é que há no instituto, eu não posso prometer nada mais tenho a certeza de que o que eu possa fazer eu vou fazer, com essas premissas, de manter a qualidade, de manter o respeito ao profissional. Por fim, e pra concluir mesmo, o que eu queria te dizer é, e isso é extensivo a todas as pessoas que você considerar, pessoas, instituições de qualquer natureza ligadas ou até não à arte e à cultura, que o Instituto é uma instituição que mais aberta impossível, é solidária, é uma instituição que não quer e não vai trabalhar nunca sozinha, não pretende trabalhar sozinha em nenhum aspecto, você nunca vai ouvir que o instituto tá fazendo alguma coisa sozinho porque não vai fazer, e enquanto nós pudermos, nós vamos trabalhar com parcerias, porque eu acho que não existe essa coisa de fazer algo sozinho, ainda mais se tratando de arte, de música, de cultura, você tem que agregar pessoas, e não afastá-las e não segregá-las, nem pessoas nem instituições, então o instituto é uma instituição aberta na acepção mais ampla da palavra, a todo e qualquer tipo de parceria, claro, cujo objetivo seja agregar alguma coisa, agregar valor, projetar a arte e a cultura, e há um espectro infinito dentro dessa proposta. Extenda por favor a todas as pessoas com as quais você tiver contato e instituições que, em relação ao Brasil principalmente, em nível de Brasil, qualquer tipo de parceria, o Instituto está aberto. Nós temos parceiros, São Paulo, no sul do Brasil, no nordeste, no norte do Brasil e no centro-oeste. Queremos que o instituto venha a projetar em alguma esfera, em algum aspecto, a cultura no nível mais alto que for possível. Ele tem previsto no seu estatuto, que é a sua constituição, vamos dizer assim, em nível de Belo Horizonte, em nível de Minas Gerais, em nível do Brasil e em nível do mundo, ele não tem nenhuma restrição e nem apenas ou a área coral específica. E eu queria além dizer de uma forma até ousada da minha parte, solicitar a você, e se você aceitar, meio que comissioná-la mesmo como uma embaixadora do Instituto na Argentina.

CG: Mais que honra!

BF: Mais é de sério, eu vou te falar o que é uma embaixadora do instituto em si, porque o instituto per se, não precisa disso, mais a arte e a cultura sim. O Instituto

é um canal, é um veículo, porque a través d é que as coisas acontecem, porque as instituições estv feitas de pessoas com interesses comuns

CG: *Aceito com certeza.*

BF: *Então o prazer é nosso. Eu espero que da mesma forma que nós podemos contar com você, eu quero deixar mais do que claro que não só você, mais todas as pessoas e instituições que você considerar pertinentes, terão todo o apoio do Instituto no Brasil, pessoal ou não presencial com relação à necessidades e eventualidades de qualquer natureza que se desenharem e que aparecerem, nós efetivamente estamos aqui à disposição, e esperamos poder contar com você lá como a nossa embaixadora a partir de agora.*

CG: *Assim será então. Muito obrigada.*

BF: *Um prazer.*

Entrevista a Mauro de Chantal Santos – realizador de la primera tesis dedicada a CAPF - 25 de septiembre de 2009 – en casa de la Dra. Cristina Campolina²

CG. *Qual era a sua relação com Carlos Alberto Pinto Fonseca?*

MS: *Eu conheci o Maestro em 1992, que eu era estudante de piano ainda, e havia no coro uma solista fantástica chamada Sylvia Klein, você já ouviu?*

CG: *Ouvi.*

MS: *E que era muito diferente sabe? Encantava todo mundo. Eu acabei acompanhando essa moça, sei que ela mora na Alemanha hoje, e o Ars Nova na época, tinha uma produção muito grande, viajava muito, tinha muitos concertos aqui, e aos poucos eu comecei a visitar o coro e isso coincidiu mais ou menos com a época em que eu comecei a estudar canto também, porque eu era estudante de piano como você. Eu conheci o Maestro em '92, em '95 eu integrei o coro, que entrei pro Ars Nova, fiz um test, não muito bom, mais entrei, e...*

CG: *Ele fazia um test assim?*

MS: *É, e os testes eram muito difíceis, muito difíceis*

CG: *E como era o test?*

² Doctora en Historia por la Universidad Federal de Minas Gerais, que me alojó durante mi estadía en Belo Horizonte.

MS: *Você gente fazia um test primeiro, existia uma banca, ele convidava pessoas de fora prá banca, aí você estageava por 3 meses, depois de 3 meses o repertório que estava sendo feito naquele periodo caía na sua prova final, mais uma peça que ele nunca abandonava que era o Exultate Deu do Scarlatti, o test era...*

C: *Peça obrigatória*

MS: *É, e muita gente não passava, era muito difícil ficar no coro*

C: *E ele exigia técnica vocal*

MS: *Ele exigia tudo, ele era muito atento a tudo, não só à produção vocal, mais ao tratamento, à pessoa, ele era muito observador*

C: *E só ele avaliava?*

MC: *Não, existia uma banca, mais a palavra final era dele, imagino eu, existia uma banca, as pessoas davam nota.*

CG: *Então no ano '95...*

MC: *'95 eu entrei pro coro, e fiquei até 2001...esse ano, porque aí eu fui trabalhar em São Paulo e eu fui embora. Depois voltei mais já estava naquele processo de aposentadoria, né? E tem uma coisa que se chama aposentadoria compulsória aqui no Brasil, cê sabe o que é isso né?*

CG: *Sei*

MS: *Quando a pessoa chega aos 70 anos ela é obrigada a parar*

CG: *Eu sei que isso não foi bom prá ele, ele não queria se aposentar*

MS: *Eu imagino que ele não queria não, ou pelo menos não é que não queria se aposentar, ele não queria largar o coro. Exise um DVD que foi feito, eu tenho uma cópia, eu acho que você nao tem, eu posso mandar os arquivos pela Internet, que oficialmente foi o concerto despedida dele do Ars Nova, e foi um concerto mais com peças dele para canto e piano, eu toquei, essa moça cantou, a Silvia, e outros solistas cantaram, Carlos Alberto era doido com ela, cantava muito bonito. E no final parece que teve uma peça coral nesse concerto, mais eu lembro que só toquei a minha parte, tinha um outro compromisso, e saí. E nesse video, ele fala uma coisa, depois que ele faz um discurso ele fala: “eu não vou deixar esse coro nunca” , alguma coisa assim então, imagino que a questão era a aposentadoria e isso fazia ele não continuar. Porque o Coral Ars Nova, ele era antes de tudo, o Carlos Alberto, coisa que fundiu. Era um coral de projeção, na minha opinião, o coral prá mim era ele, tanto que depois que ele saiu, o coro não se manteve com o mesmo status. Existe uma intenção da universidade de continuar com o coral.*

CG: *O coral está funcionando?*

MS: *O coral está funcionando, o que aconteceu foi o seguinte: logo depois da saída do Carlos Alberto, coincidiu que o regente auxiliar, que era o Rafael Grimaldi, não sei se você o conheceu*

CG: *Não*

MS: *Ele faleceu ao pouco tempo. Coincidiu dele assumir o coro e também do coro sair do espaço físico que ele tava. Foi prá um prédio melhor, mais com um espaço físico menor, e o coro desde então, na verdade que não se manteve do jeito que ele era com Carlos Alberto. Após da morte do Rafael, uma outra pessoa assumiu, um regente bastante jovem e talentoso também, e desde então eu não ouvi o coro.*

CG: *Como ele se chama?*

MS: *Willsterman Sotani Coelho*

CG: *Ah, ele está agora sim com o Coral*

MS: *É. Inclusive acho que ele está fazendo um trabalho sobre a Missa, né? ou sobre a técnica de regência do Carlos Alberto. E trabalha sobre uma apostila. Uma apostila, um livro pequeno que o Carlos Alberto têm sobre regência, você tem?*

CG: *Não tenho*

MS: *O Willsterman tem, ele pode mandar prá você, seria bom que você tivesse.*

CG: *Eu tenho o seu trabalho de tese, como foi o seu interesse por esta temática, você escolheu a obra de Carlos Alberto e trabalhou sobre seus dados biográficos e catalogou a obra dele até esse momento, como trabalhou no catálogo?*

MS: *A minha turma de Mestrado foi a primeira turma da Escola de Música, não existia um curso até então. Então, foi uma novidade prá gente que era aluno, mais eu imagino também que foi pros professores, por que era também a primeira experiência da Escola, e eu delimiti esse tema com ajuda do meu orientador que foi o Professor Lucas Bretas, quem inclusive foi meu professor de piano também, gosta muito da obra de Carlos Alberto, gostava, e não tinha, a verdade é a seguinte Cristina: o Carlos Alberto, ele era um dos poucos compositores brasileiros que escrevia prá coro, a verdade é que a gente não tem assim muita gente atuando agora, muitos compositores...ele era um dos poucos que escrevia pra coro.*

CG: *Muitas obras para coro, ele gostava do coro*

MS: *Era né? A atividade dele, o caminho dele. E, não tinha dado nenhum sobre ele, eu sei que havia essa apostila, que é um material dele, sobre regência, mais se você*

presissara de algum dado, todo mundo conhecia a atividade coral aqui no Brasil todo o mundo conhece o Carlos Alberto, todo mundo conhecia o coro muito bem, a gente já era muito respeitada, mais não tinha dado, então eu achei, e na época era também uma espécie de moda, fazer catálogo de obras

CG: Além o seu trabalho é o primeiro

MS: Exatamente, logo veio o de Ângelo Fernandes, o trabalho de Willsterman. Eu sei que há também um trabalho de um moço chamado Rogêrio, eu não sei como é exatamente o nome dele, ele me escreveu numa época, eu acho que ele é de Goiás, mais eu não sei se foi um trabalho de Mestrado, e vi também se não me engano um trabalho sobre a obra prá coro infantil dele, de uma Maestrina, que inclusive conhece muito bem a Ângela, e que era integrante do coro também, ela se chama Suely Lauer.

CG: Tem uma moça que está fazendo um trabalho sobre a obra para piano.

MS: Não é ela, porque Suely mora na Alemanha e el já fez o trabalho. E a moça que faz sobre a obra para piano, se chama, eu não lembro, mais ouvi também. Eu sei que ela é da escola. Se você me enviar uma mensagem eu mando o e-mail de Suely, ela não mora no Brasil, mais ela pode te ajudar, e ela cocheceu bem o Maestro, ela era de certa forma um braço directo dele lá dentro, ensaiava o coro, e tudo mais, mais na época Cristina, parece que era um modismo fazer catálogo de obras. Como não tinha nada sobre ele, eu preferi não analisar nenhuma obra em específico, mais, fazer uma pequena biografia, meu trabalho é muito simples, né, ao final das contas.

CG: Mais a história da pesquisa sobre os músicos de Latinoamérica começou assim, fazendo catálogo

MS: Agora, durante o curso, houve um encontro de musicologia, e eu fiz um trabalho sobre uma canção para canto e piano dele chamada “Ogum de Nagô”, é uma peça muito bonita, inclusive, ela ganhou um prêmio num concursso de canto, ou a pessoa que estava cantando ganhou um prêmio, que eu acho que foi o Marcos Tadeu, acho.

CG: Isso tem relação com meu trabalho

MS: Pois é. Eu tenho esse artigo em algum lugar

CG: Tem a ver com alguma entidade religiosa essa canção?

MS: Tem sim. E existe uma outra coisa que eu queria falar prá você. Eu não sei como é na Argentina, mais aqui no Brasil, quando a gente descobre que o material que a gente tem é bom, e que em certa forma não é divulgado, eu acho que existe um movimento aqui na nossa terra, de valorizar o que é nosso. Por ejemplo, eu como pianista poderia falar, fazer um sobre Schumann, sobre, isso já é vicio, é

hora da gente ir atrás do que nv foi feito ainda. E ele era uma pessoa próxima, estava vivo, inclusive no dia da minha defesa, minha defesa foi muito bagunçada, porque, eu lembro que, no sábado 14 de junho o meu cunhado morreu, de uma hora prá outra, e a família ficou...Numa quarta feira seguinte foi a minha diplomatura em canto, que eu só fiz o recital, não chamei ninguém, só tinha a banca, porque não tinha clima prá isso, no sábado eu defendi o Mestrado do Carlos Alberto, e no domingo eu mudei para São Paulo, então foi uma semana assim. Mais eu lembro que no dia ele foi me ver, e no final ele foi me ver, o Carlos Alberto, ele tinha um jeito de sorrir assim, sem mostrar os dentes, sabe? Não sei imitar, ele sempre sorria assim, e ele apertou a minha mão e falou assim: Eu te devo uma. Então assim, a possibilidade de fazer, uma espécie de homenagem, a uma pessoa que o merecia, e em vida, receber isso, e depois ainda surgir esses outros trabalhos, que eu acho que de certa forma ele acabou -----ando. O trabalho do Ângelo é por ejemplo é 10 vezes melhor do que o meu. O Carlos Alberto, ele falou comigo assim: Nossa, ele descobriu coisas que eu nem tinha percebido.

CG: É o tema com os compositores, que logo a gente analisa

MS: Então, eu me senti bem, e ele se sentiu valorizado. CG: As obras que você escreveu o nome aqui, você não tinha as obras, você trabalhou com ele vendo as obras, então colocava o nome, foi assim? Eu pergunto isto porque têm obras que estão no seu catálogo e que Ângela não achou.

MS: O que aconteceu foi o seguinte: Eu não sou muito organizado, mais eu tinha acesso ao arquivo do coro, e também, o Carlos Alberto um dia, me levou na casa dele...existe uma coisa que eu preciso te dizer sobre o arquivo do coro: em determinada época, eu sei que muitas partituras foram jogadas no lixo, acho que queriam diminuir a quantidade de papel. E teve um funcionário do coro, que simplesmente, pegou um original de cada uma das obras e o resto jogou fora. Isso aconteceu.

CG: E ainda estavam na época em que não havia arquivo digitalizado

MS: É mesmo. Então Carlos Alberto me levou prá casa dele e falou assim: olha, o meu material está aqui, pode levar prá sua casa. Aí eu pus tudo no meu carro, levei prá casa. Eu não sou muito organizado, mais ele não estava muito organizado na época não, sabe? Aí, eu coloquei tudo em pastas, e separadas assim: obras para canto e piano, obras prá coro, arranjos corais, eu fiz tudo assim, isso deve estar na casa dele. De alguma maneira, porque tudo foi devolvido. Depois que eu organizei, eu devolvi prá ele. Então, Angela teve acesso a esse material depois. O que ela não encontrou não sei o que é, mais eu sei que tudo foi nessas pastas.

CG: Têm uma obra, por ejemplo, que se chama “Molly and Peggy and..”

MS: Não está aí? Eu mesmo não lembro.

CG: *Então eu queria lhe perguntar sobre essa coluna onde você escreveu texto, isto é muito interessante porque dá um pé para o meu trabalho. Você classificou sobre a temática, então tem obras que são sobre textos de poetas brasileiros, têm outras que você colocou que são de umbanda*

MS: *Ah, sim, a origem do texto*

CG: *Tem obras que .eu acho que foi porque você trabalhou com ele*

MS: *Exatamente. Basicamente o que ele fez foi, obras sobre textos da liturgia católica, sobre Maria, ou ele pegava uns textos*

CG: *De salmos*

MS: *Sim. E existe uma peça que para mim é a melhor composição dele, que se chama Jubiabá, ela é tirada exatamente de um trecho de um livro, o livro se chama Jubiabá, do Jorge Amado. Em determinada hora é que explica lá, da descida do santo, ele passou isso prá musica. Nessa parte que diz won ron won ron, que é o balanço de colar de contas dela, eu acho Jubiabá muito bonita. Agora, as outras, igual à Missa ordinária da liturgia católica, e aqui Cristina olha, eu acho que o que não estava indicado na partitura, ele me mostrou. Um dia ele me mostrou um livro que se chamava 400 pontos riscados de candomblé e umbanda.*

CG: *Eu pedi para Ângela esse livro mais ela não sabe onde é que está.*

MS: *Esse livro é uma incógnita. Carlos Alberto tinha um, eu olhei e devolvi. Eu tive o livro em mãos, é, tem que estar na casa dele*

CG: *Ela falou comigo e também Suzana, que esse livro, na realidade o que contém são artigos que saiam num jornal, e que foi como uma compilação*

MS: *Esse livro, existe um site muito bom aqui no Brasil chamado www.estantevirtual.com.br. Esse livro, Cristina, várias livrarias do Brasil, elas se encontram nesse site, então um livro que você pede aqui, as vezes encontra lá no Piauí, ou no Rio Grande do Sul, e elem mandam. Você só vai encontrar usado, porque eu lembro que para poder citar esse livro na bibliografia, parece que não existia nem a editora, era um livro assim..*

CG: *Diz 1962, Rio de Janeiro*

MS: *É, mais não existia a editora. Agora, eu não lembro, mais eu acho que não eram artigos não Cristina, eu acho que eram só textos. Esse textos são os textos lá da umbanda e do candomblé. Textos, por exemplo, essa peça “Ogum de Nagô”, se não me engano ele tirou de lá, uma parte, porque era uma coisa assim “Cangira no gongo”, e tava lá nesse livro. Então, eu não sei como é que a casa do Carlos Alberto está hoje, como é que ficou e tudo mais, mais procura ele que tá lá sim, porque quando eu fiz, depois que eu organizei tudo, que é que eu fiz? eu devolvi prá*

ele. Ele diz ah que bom agora é que está organizado. Tinha uma parte inclusive assim com obras incompletas, rascunhos..

Então, prá identificar esses textos aqui, o que é católico a gente sabe né? Tá sempre lá em latim

CG: Prá te explicar qual é u meu problema, por ejemplo, Estrela d' alva, eu só vendo o nome da obra no seu catálogo, não podia saber se o texto era umbanda. Eu comecei colocando numa coluna as obras afro-brasileiras, então o meu orientador diz, e como é que você sabe que qualquer outra obra não é afro-brasileira? por que não é só com o nome que você vai saber!

MS: Mais olha: básicamente, se não é da liturgia católica, é de texto afro-brasileiro, se não é..ele musicava alguns poetas por ejemplo, existia uma correspondência do Carlos Alberto com Carlos Drummond de Andrade, que é o nosso maior poeta aqui, incluso numa época Carlos Alberto mostrou prá mim as cartas que eles trocavam, e ele musicou um poema dele chamado "Os sinos"

CG: Os sinos, mais é de Manuel Bandeira.

MS: É verdade, não lembro exatamente o qué, mais quando é de algum poeta ele também coloca. Então é fácil você identificar essas peças, a origem delas.

CG: E o que é que você sabe sobre o interesse dele, porque tem muitas obras dedicadas a essas religiões, se foi que ele se interessou pelo som, pelo ritmo, do afro, qual foi o interesse dele, o que ele conhecia disso, ele era aberto a diferentes propostas religiosas?

MS: Acho que não aberto a diferentes propostas religiosas não, acho que você precisa separar muito bem o compositor da pessoa, porque uma vez, eu sei do interesse do Carlos Alberto por essa cultura que a gente conhece como afro brasileira, isso se deu a partir do momento que ele foi estudar a Bahia, que numa época era um centro de conhecimento aqui no Brasil, mais o próprio Carlos Alberto me disse uma vez que nunca foi num terreiro por ejemplo. Então, a pesar de compor com textos dessa interface da cultura digamos assim, ele não era adepto dessas religiões. E a Estrela d'alva, eu acho que tinha um solo prá Baixo aqui, ah, já lembro. Então, ele me disse que nunca foi num terreiro, então eu acho que a questão dele era a estética. Ele me falou que lá na Bahia ele escutou um grupo chamado...eu não lembro o nome, mais era um grupo impressionante, eu não sei se era só de vozes, eu sei que as vozes imitavam tambores, e que aquilo assim foi uma descoberta prá ele, porque, ele foi no final da década do '50 não foi isso?

CG: Sim, acho que no '56

MS: Poi é, e no '56 Belo Horizonte debe ter 50 e poucos anos também, que é uma cidade nova, então aqui a religião católica é muito forte, na década do '50 devia ser mais ainda, eu imagino que isso deve ter sido uma descoberta prá ele essa questão rítmica, mais ele foi muito taxativo prá mim quando ele falou eu nunca fui num terreiro de umbanda

CG: *É que ele escocheu o livro prá tirar os textos?*

MS: *É, exatamente*

CG: *E a sua relação com Ângelo que também fez um trabalho?*

MS: *O Ângelo fez o trabalho dele numa excelente universidade, que é a UNICAMP. Campinas fica mais ou menos a 100 km. de São Paulo. Eles são muito bons lá. E o Ângelo é pianista também, ele se formou um piano, é cantor, mais ele sempre rege, então isso é que foi o doutorado dele, não é isso? doutorado dele é sobre a missa, ou do mestrado*

CG: *Do maestrado*

MS: *Pois é. Então ele resolveu estudar, ele creio que fez uma entrevista pró Carlos Alberto inclusive, já conhecia o Maestro, porque a graduação dele foi feita aqui, ele morava aqui numa época, só o mestrado que ele fez lá*

CG: *Mais ele não cantou com Carlos Alberto?*

MS: *Ele não cantou, mais ele admirava muito o coro, Carlos Alberto era uma influência muito grande prá ele. Não cantou mais chegou a reger em festivais por ejemplo o coro do Ângelo, ele tem um coro muito bom, como o Ars Nova.*

CG: *Qual é o nome do coro?*

MS: *Acho que se chama Madrigal Musicanto. Todos os coros aqui Cristina, procuravam fazer o caminho que o Ars Nova fazia. Todos pegavam o repertório, faziam os mesmos concursos. Por exemplo, uma vez que a gente foi lá ná Grécia, aí o Ângelo foi lá na Grécia, o Ars Nova meio que direcionava, tudo que o Ars Nova fazia os outros iam fazer, a verdade é essa.*

CG: *Quero retomar o que a gente falou antes sobre como é a religião aqui em BH, têm muito catolicismo e não tem tanto essa questão afro-brasileira, é assim?*

MS: *O Brasil tá completamente decadente em termos religiosos. Se você vê, dos anos '80 prá cá, começaram a aparecer umas igrejas, uns movimentos, que uma amiga minha definiu muito bem, como pequenas igrejas, grandes negócios. Então, existem algumas pessoas ligadas aqui, desde uma igreja muito famosa chamada universal, e como ela várias outras, então a igreja católica que era, que ainda é a principal aqui, andou perdendo terreno, muito por essas igrejas pequenas.*

CG: *E o público como tomava essas obras, gostava dessas músicas com esses ritmos, como era recebida a música?*

MS: *Eu preciso te dizer uma coisa sobre o Carlos Alberto: ele gostava do ritmo. Quando eu fiz o artigo sobre “Ogum de Nagô” eu perguntei prá ele: o que*

significa isso? a parte que não era em português, porque se misturavam as coisas. Ele me deu um sorriso e falou assim: não sei. Então, daí eu percebi o seguinte

CG: Quer dizer que os textos que não estão em português, ele não sabia a tradução?

MS: Eu sei que não especificamente daquela canção, mais eu acho que de nenhuma das outras.

CG: Isto confirma o que você diz noutro momento sobre a escolha dessa música por uma questão da sua estética

MS: É sim, e isso está ligado com uma coisa do Brasil mesmo.

Eu imagino que o que fascinava o Maestro era a questão rítmica, a força do ritmo, aquelas células (semicorchea, corchea, semicorchea y negra y reproduce otras células), porque quando eu fiz esse artigo sobre sobre a canção “Ogum de Nagô” e procurei o que é que o texto estava querendo dizer, ele deu essa risada, bem marosa sabe? e falou assim: Mauro, eu não sei. Então eu imagino que a questão do texto não significava muito prá ele não, ou pelo menos não em primeiro lugar. Existe no Brasil, existiu uma corrente que o Carlos Alberto, eu não sei como é que a Ângela definiu ele, mais eu acho que definiria ele mais como um compositor nacionalista. Existiu no Brasil uma corrente chamada nacionalismo, embora pate da produção dele, nos anos '50, no início, pra canto e piano, lembra até a Puccini. Mais depois ele fincou pé nessa cultura afrobrasileira, pra mim, mais por causa do ritmo, isso sim, por essa experiência que eu tive com esse artigo, e também por ele me falar que nunca tinha visitado um terreiro, nunca tinha visto um terreiro de macumba, nunca. Então acho que a coisa dele era mais com o ritmo, e aqui em Minas, a pesar de que somos um Estado muito católico, a música, essa música, ela é tão envolvente, o ritmo é tão pulsante, que eu lembro do Carlos Alberto fazer essa música até mesmo dentro das igrejas, nunca lembro de ter nenhum problema com isso.

CG: E o público recebia bem

MS: Muito bem. Existe uma outra coisa que eu preciso falar com você também. A partir do momento que surge esta escola chamada de nacionalista, que é anterior a Carlos Alberto, pelos anos '20, com um marco muito importante aqui e a Primeira Semana de Arte Moderno, pois é, muita gente começou a pegar textos e ritmos e compor encima, e outros fizeram trabalho de campo, que aí mesmo lá em determinada comunidade ou local e ver a música que já vinha sendo feita e transpor a outra linguagem. Então, existem esses dos pontos, então eu imagino que o Carlos Alberto, ele não fez um trabalho de campo não, que ele compunha a inspiração dele com aquele texto, e acabou. Não sei se você conhece uma peça chamada Iemanjá otô de uma compositora chamada ...(el audio es incompreensible), ela usa um tema que é original das rodas, da religião, não sei se é macumba, eu não sei que é que é, mais um tema fica (canta una melodía), isso é

dele, então ela pegou e transformou. O Marlos Nobre quando fez a Suite Beiramar prá canto e piano, é o mesmo tema, Iemanjá otô. Eu não sei se o Carlos Alberto fazia esse tipo de pesquisa ou se ele só pegava o texto e deixava a imaginação dele rolar.

CG: *Você acha isso?*

MS: *Eu acho isso, mais eu não posso te dizer com certeza. Ele tinha uma...era música pra tudo quanto é lado Cristina, respirava música. Uma vez pediram para a televisão, eles forma pedir de última hora, prá ele fazer um arranjo sobre a música “Peixe vivo”, que é uma música bem mineira, e foi de última hora, e o coro tava ensaiando muito, com muito som, e ele entrou numa sala e começou a escrever o arranjo, sem nada, só da cabeça dele, e eu abri a porta a uma hora e entrou o som do coro cantando outra coisa e ele lá escrevendo, então tinha uma capacidade de desligar daquilo.*

Você o viu regendo?

CG: *Sim, eu cantei com ele regendo*

MS: *As mãos muito lindas prá reger, as mais bonitas que eu já vi. Ah, eu trouxe uma foto dele prá você, ta lá no carro*

CG: *Eu tenho aquí uma foto com o Maestro e a foto do concerto*

MS: *Ah, mais se tem o atabaque aqui, é que fizeram Iemanjá otô*

CG: *Não, é que fizemos Ponto de Oxum-Iemanjá, e aquí ele estava dedicando essa partitura prá mim. Aquí diz: Para a amiga Cristina com carinho do Carlos Alberto. E esse daqui era o percussionista, Mariano. Lá estava insistindo sobre o ritmo, sobre a colchéia pontoada*

MS: *E ele pedia com uma cesura antes (reproduce el ritmo)*

CG: *Eu tive problemas para determinar quais das obras são umbanda e quais candomblé*

MS: *Eu acho muito importante você definir o que é umbanda e o que é candomblé, porque parece que ele usa textos dos dois, não é isso?*

Eu não sei muito qual é bem a diferença, mais acho que uma das duas nem é considerada de religião, é mais como espiritismo. É que aquí no Brasil, que fomos colonizados pelos portugueses, houve uma mistura mais grande. O pessoal da África que veio para cá, eles vieram com os orixás deles, os orixás não são santos para eles, são considerados forças da natureza. Então por exemplo, trovão, ah aquele ali é Ogum. Então o que eu sei, quando eu li um pouco sobre isso, é que quando eles vieram prá cá eram em torno de seiscentos orixás, com o tempo eles começaram a condensar, quatro ou cinco num só, e aí que é que acontecia? prá eles poderem exercitar esse culto, essa devoção que eles Dunham por essas forças da natureza, os católicos não deixavam. Então eles começaram a associar um orixá

com um santo da igreja católica, por exemplo Inacã é Santa Bárbara, associam Iemanjá com a Nossa Senhora, as vezes, mais Iemanjá é uma mulher metade peixe, não tem nada a ver com a Virgem Maria. Existe uma comparação entre uns e outros porque assim eles poderiam exercitar a crença deles, e esse efeito se chama sincretismo religioso. E aí gera um produto cultural mais também gera uma grande confusão, né? Quer misturar uma cultura com outra.

CG: Você que é cantante, e conheceu a obra do Maestro para canto e piano masi a obra coral, como pode classificar a obra de CAPF, em períodos? Como você vê a obra em geral?

MS: Independente de classificar essa obra por períodos, é bom ver que ele sempre busca algo elevado, religioso ou não, ele sempre busca algo que dizer na música dele, Carlos Alberto era uma pessoa que, do nada, ele falava alguma coisa e você ficava assim...nossa! Uma vez, eu lembro muito bem, fez a 9ª Sinfonia aqui em Belo Horizonte, e a soprano, começo, solista, uma não se estava dando bem com a outra, a soprano era essa moça que eu te falei, a Sylvia Klein, e ela estava se sentindo mal, não podia cantar isso. E ele falou prá ela assim: - faz o exercício do perdão. Entrou e cantou lindamente. Então ele era uma pessoa que buscava estar acima, ele gostava muito de um poeta chamado Tagore, inclusive tem música baseada na obra desse poeta. Eu comecei a gostar desse poeta por causa do Carlos Alberto. Então, texto sacro ou não, era sempre prá cima, é assim. Mais de Tagore eu sei que ele fez uma peça para canto e piano chamada Volta e outra com um dos poemas numerados, ele gostava muito desse poeta, muito. Mais, eu acho que a obra não dá pra definir por períodos não, ele compôs muito, mais foi a obra coral dele que começou realmente a tomar uma forma. Mais não sei se dá prá definir por etapas, tem as obras de juventude, aqui tinha muitos cantores, então as obras são dedicadas sempre, mais ele mesmo falava de algumas peças, acho que são essas dos anos '50, que ele associava muito com Puccini, uma em especial, realmente lembra, não lembro do nome da composição mais é sobre um poema do Tagore.

CG: É só isso Mauro, muito obrigado, e se precisar posso te perguntar por e-mail?

MS: Pode, com certeza.

Entrevista realizada a Willsterman Sotani Coelho – Realizador de un trabajo de tesis sobre la técnica de ensayo de CAPF - 25 de septiembre de 2009 – en Escola de Música de la Universidade Minas Gerais.

CG: *Eu lamento não ter lido o seu trabalho antes para fazer como eu fiz com Mauro Chantal, que já perguntei diretamente para ele sobre dúvidas sobre o aspecto metodológico do seu trabalho por exemplo. Agora, eu vou perguntar como é o seu trabalho porque eu não conheço.*

CG: *Como se chama o trabalho que você fez e para qué você fez?*

WSC: *A minha pesquisa tem o título de Técnica de ensaio coral: Reflexões sobre o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, e o que me levou a desenvolver essa pesquisa foi a dificuldade de encontrar um material bibliográfico que se referisse a soluções técnicas para o mundo do canto coral brasileiro principalmente. De qualquer forma eu me concentrei na questão local, Minas Gerais, Belo Horizonte, simplesmente por uma questão de método, seria imposible eu abordar a questão do canto coral do Brasil inteiro de uma vez só.*

CG: *Então para ter um campo mais específico*

WSC: *Uma questão de delimitação. Nós temos uma escasez bibliográfica presente, evidente, e o pouco que há de bibliografia não me contenta em termos de qualidade, são esforços preciosos na verdade, mais que não atingem diversos aspectos da prática coral, de fato, não atingem em profundidade é o que eu quero dizer, eles ...abordam uma gama bem diferenciada de dificuldades e soluções, mais eles não atingem em profundidade. E, embora eu não conhecesse o Maestro Carlos Alberto pessoalmente, eu tive só um contato pessoal de 5 minutos na vida apenas, eu somente tinha notícia da qualidade do trabalho que ele fez com o Ars Nova, e o próprio Ars Nova eu só conheci de discos, eu nunca vi o Ars Nova pessoalmente. Mais eu tinha notícias da qualidade, da excepcionalidade do trabalho dele, e eu vi que seria de grande valia, seria uma grande contribuição para o universo da técnica da regência coral no Brasil*

CG: *Sobre técnica de ensaio especificamente*

WSC: *É, técnica de ensaio, em Minas Gerais e em Belo Horizonte, porque eu não me atrevo a referir a outros lugares, eu percebi que seria uma grande contribuição catalogar e registrar o ferramental técnico de ensaio do Maestro Carlos Alberto, e não só catalogar e registrar mais também organizá-lo de maneira que ele possa ser utilizado por outras pessoas. Foi isso o que eu fiz.*

CG: *Qual foi a metodologia que você utilizou para se encontrar com esse material, para saber quais eram as ferramentas que ele utilizava?*

WSC: *Na verdade foi uma busca que envolveu bibliografia e envolveu entrevistas. A bibliografia à que eu me refiro agora não é uma bibliografia brasileira, com exceção de um volumen que são os Anáís da Primeira Convenção Internacional de*

Regência de coros no Brasil, que foie m 1999. Tem o próprio artigo de abertura dos Anáís que é do próprio Maestro Carlos Alberto. Já conhece esse artigo?

CG: Não

WSC: *Essa convenção aconteceu em Brasília. Além desse artigo, quero dizer, de tudo que havia de brasileiro, de publicação, o que eu realmente aproveitei muito mesmo, me deram idéias muito preciosas, foi o artigo e uma apostila*

CG: Não tenho a apostila

WSC: *Eu tenho a apostila digitalizada, posso lhe enviar por e-mail. Eu fiz o favor de digitalizá-la. E os anáís se você não encontrar eu posso escanear e enviar por e-mail também. Nesses dois artigos o Maestro Carlos Alberto trata de todo o assunto respeito à regência coral de uma maneira muito suscinta, e que evidentemente não abrange toda a técnica dele, porque a técnica dele era uma vastidão, o ferramental técnico do Carlos Alberto era, não só grandioso em termos de abrangente, senão que era profundo, naquilo que ele abrangia. Então, falar de todo o ferramental dele em uma apostila de 14 páginas era impossível, e ele tinha essa apostila que, pela leitura se percebe que é uma compilação de anotações de alunos, que não foi ele que escreveu a apostila, mais uma compilação de anotações de alunos que em algum momento alguém resolveu reunir e disse para ele: - olha, tem isso aqui, são suas áulas, se quer passar para os seus alunos. Percebe-se isso pela lectura da apostila. Outra leitura que foi muito útil para mim foram as leituras que você citou: Mauro Chantal e Ângelo Fernandes, porque eles já tinham estudado Carlos Alberto antes de mim. Fora isso, eu encontrei datos preciosísimos sobre o ferramental técnico do Maestro Carlos Alberto em bibliografia latinoamericana, na compilação de anotações de alunos mencionando o Maestro Carlos Alberto, mais mencionado um tipo de ferramental técnico, ou melhor, alguns tipos de escola de regência coral que eram muito semelhantes ao ferramental do próprio maestro Carlos Alberto. Isso me deixou um pouco... bom, vamos falar agora das entrevistas e depois eu volto a falar da bibliografia.*

CG: Você encontrou semelhança então

WSC: *Encontrei muita semelhança entre escolas norteamericanas e a técnica do Maestro Carlos Alberto.*

CG: Mais tudo bibliograficamente, sem observação direta

WSC: *É, eu não tive observação direta. E essa bibliografia à que eu me refiro, norteamericana, é uma bibliografia que abrange desde o final da década de 1960 até o final da década de 1970. Então é uma bibliografia que coincide com a época em que o Maestro viajava para os Estados Unidos para os encontros da Convenção de ADCA (American Directors Choral Asociation). Então eu presumi que o Maestro Carlos Alberto tinha aprendido muitas, muito do ferramental técnico que ele tinha ele tinha adquirido nessas convenções, ou simplesmente ele tinha tido contato com pessoas que participaram dessas convenções, professores que ele teve. Mais e usó pude presumir isso depois que eu comparei as entrevistas com a bibliografia.*

Para conseguir realmente reunir, catalogar e organizar o ferramental técnico de ensaio do Maestro Carlos Alberto eu tive de lançar a mão de entrevistas, porque o

maestro já havia falecido quando eu comecei a minha pesquisa. Aliás foi o falecimento dele que me deixou mais inquieto para fazer a pesquisa, porque ele mesmo não tinha escrito um livro sobre a técnica dele, e eu achava que seria não só uma perda pessoal, mais que seria uma perda profissional muito grande, então achei muito importante registrar isso, enquanto ainda estava vivo na mente das pessoas que trabalharam com ele. Então eu fiz sete entrevistas com pessoas que trabalharam com ele com no mínimo dez anos. Um dos entrevistados foi aluno dele, ainda na década de 1970, e se dizia aluno dele até hoje, mais do Ernani Aguiar; mais dois entrevistados foram alunos dele também, e trabalharam com ele como alunos durante pelo menos dez anos, que foram o Ângelo Fernandes e o Elcio Rodrigues. O Ângelo Fernandes e o Elcio Rodrigues são regentes também, e o Elcio além de ser aluno foi regente assistente também.

CG: Ângelo Fernandes cantou com ele?

WSC: Não, o Ângelo foi aluno de regência segundo o que ele me disse, ele teve aulas de curso de inverno, curso de verão, eventualmente ele vinha a Belo Horizonte a assistir a ensaios do Ars Nova, mais ele não chegou a reger o Ars Nova, não chegou a cantar no Ars Nova. e o Elcio Rodrigues que também era regente foi regente assistente do Ars Nova acho que por quase 20 anos. Outras pessoas que entrevistei: o Marcos Verona, Luíza Antonhol que foram cantores do Ars Nova também por mais de 10 anos, a Luzía Antonhol além de ser cantora do Ars Nova foi membro da diretoria do coro, diretoria administrativa, entrevistei Luíz Carlos Rocha, que não era musicista mais participou do Ars Nova por mais de 20 anos, foi membro da diretoria do coro, foi presidente da Federação Mineira de Coros, e Suzana Meinberg que deu contribuições valiosíssimas que tem que ver com a história do Ars Nova. Suzana Meinberg cantou no Ars Nova nos primeiros anos de existência do coro, ela começou a cantar no coro em 1961 até 1964 nesse período em que nem se chamava Ars Nova ainda, era Coral da UEE, da União Estadual de Estudantes, e ela cantou no coro até 1969, aí ela tirou licença do coro, e voltou na década de '90, então ela pegou o início e o final da carreira do Carlos Alberto como regente do Ars Nova, e ela ficou no coro até que o maestro foi aposentado compulsoriamente aos 70 anos de idade. Esses foram os entrevistados. Além desses, teve uma pessoa que não estava nos meus planos, e que contribuiu também com muitos detalhes sobre a técnica de ensaio do Maestro Carlos Alberto, que foi o esposo da Luzía, que eu fui entrevistá-la na casa dela, e ele estava lá, e quis participar da entrevista também. No momento fiquei constrangido de dizer não, porque estava na casa dele, e foi muito positivo, porque embora eu não tivesse planejado a entrevista em frio, foi muito bom porque os dois tiveram oportunidade de dialogar a respeito das minhas perguntas, e ele esteve no Ars Nova por menos tempo que ela, então ele tinha uma impressão diferente respeito da técnica dele. Interessante que para ele, a técnica do Maestro Carlos Alberto parecia, ele me passou, demonstrou pela fala dele: - parece que a técnica do Maestro Carlos Alberto parecia mais novidade para ele do que para ela, justamente porque ele ficou menos tempo no Ars Nova, então ele tinha coisas muito preciosas para contribuir. Com as entrevistas eu consegui coleta ruma grande quantidade de informações e eu organizei essas informações por categorias, desde o que dizia respeito à história do coro, até o que dizia respeito à técnica vocal especificamente, eu organizei todo o

material em categorias, e no fim das contas eu criei uma tabla, com esse material todo, então um dos apêndices da minha dissertação é uma tabela que contém o instrumental de ensaio do Maestro lberto organizado em diagrama, de uma maneira em que me foi possível organizar, embora eu acredite que...acredito duas coisas a respeito dessa tabela: em primeiro lugar, eu acredito que ela pode ser organizada de uma forma melhor ainda, alguém pode pensar Nela de outra forma mais adequada, o que me ocorreu num momento em que eu estava escrevendo a dissertação durante um tempo refletindo sobre o assunto. Em segundo lugar, eu acredito que essa tabela está muito incompleta, como toda a pesquisa ela não encerra todo o instrumental técnico do Maestro Carlos Alberto em sua plenitude, pode ser que ela até encerra uma grande parte do ferramental, mais teve alguns aspectos que eu não consegui identificar, inclusive eu menciono isso no decorrer da dissertação, por ejemplo, um dos fortes do trabalho do Maestro Carlos Alberto era a dicção, ele era obsessivo com a pronúncia das palavras, e nas entrevistas que eu fiz eu não identifiquei nada respeito da pronúncia das consoantes m y n no registro agudo, no registro extremo agudo, embora eu mesmo já conhecesse o posicionamento do maestro Carlos Alberto. Mais como isso não tinha ocorrido nas entrevistas, eu não poderia registrar, porque eu não tinha documento respeito disso, então ficou um vazio nesse ponto. 20' 52" e na tabela eu também coloco isso. Além disso, eu não tratei da questão gestual em momento algum na minha dissertação, embora o próprio Maestro Carlos Alberto e todos os entrevistados afirmassem enfaticamente que o gestual do Maestro Carlos Alberto era um aspecto importantíssimo do ensaio, que em muitos casos ele resolvia tudo sem falar nada, só com gesto. Então isso significa que, de toda a técnica de ensaio do Maestro Carlos Alberto eu devo ter abordado aproximadamente cinquenta por cento, porque eu não tratei da questão do gesto. Então isso deve ser considerado em pesquisas posteriores, à respeito de técnica de ensaio.

CG: Você achou ferramental de ensaio relacionado especificamente com a obra afro-brasileira do Maestro ?

WSC: De todos os entrevistados, acabavam mencionando em algum momento a Missa afro-brasileira, os arranjos de Muié rendeira, as composições Jubiabá, e companhia limitada, ent WSC: todos os entrevistados em algum momento eles mencionavam essas obras. Só que, como a minha pesquisa n WSC: era sobre interpretação, então no momento de registrar o material, de organizar por categorias eu não fiz nenhuma divisão por estilos ou gêneros de obras abordadas. No Corpo da dissertação eu menciono alguma coisa sobre isso, então tem situações nas que eu preciso explicar que este ou aquele recurso técnico é específico para obras que contém ritmos com síncopa ou com colchéia pontoada e semi-colchéia por ejemplo, ou este ou aquele recurso são específicos para obras que contém melismas em andamento rápido, este ou aquele recurso são específicos para legato em andamento extremamente lento, mais não por estilos e gêneros de obras. Não era a minha abordagem, mais é possível identificar ao longo da dissertação alguns elementos assim. Isso não estará no índice, no sumário, mais ao longo do Corpo da diessertação. Minha dissertação já está pronta, e usó não enviéis para algumas pessoas que me pediram, porque o video não está pronto, e e usó posso entregar a

minha dissertação para a Escola de Música onde me formei com video, e e usó posso entregar para outras pessoas depois que eu entregar para escola, mais el ajá esta pronta. Tão logo eu tiver o video pronto, que não sou eu que está editando o video, eu encaminho a dissertação para você, sem nenhum problema.

CG: *E o video, em que consiste?*

WSC: *É o concerto.*

CG: *E o concerto em que consistiu?*

WSC: *Na verdade, o mestrado que eu fiz, que foi na UFMG, a mesma universidade onde o Mauro leciona, então no mestrado que eu fiz a audição ela não tem necessariamente, que dizer, não existe no regimento da escola, nenhuma obrigatoriedade de, a audição ser vinculada ao assunto do projeto de pesquisa. O que eu tinha que fazer era uma audição de 50 minutos de coro, porque essa seria a minha habilitação, mais nv tinha que ser sobre Carlos Albeto, não tinha que ser sobre a técnica de ensaio dele. Ao longo dos ensayos, eu adoptei técnicas que eu aprendi com a minha pesquisa, mais o repertório que eu usei na audição não tinha nada a ver com o Maestro Carlos Alberto, o repertório foi a Missa brevis de Palestrina, e uma composição minha, um moteto de minha composição.*

CG: *E com que coral você apresentou?*

WSC: *Foi um coro de amigos. Quando finalmente eu consegui marcar o dia da minha audição, conseguir o auditório, conseguir as autorizações todas, então eu escrevi um e-mail para 50 amigos aproximadamente, que eu sabia que tinham condições de ler partitura e estudar o repertório individualmente, marquei a data. Eu tive manifestação positiva de todos eles, mais alguns não poderiam ensaiar os domingos à tarde, que foi o dia que nós escolhemos para ensaiar, então nós ensaiamos durante seis semanas nos domingos de 14 às 18 horas no centro de Belo Horizonte, e foram 35 pessoas que paerticiparam efetivamente da audição. Ficou um coro razoavelmente equilibrado, embora, auditivamente fica evidente que não era um coro estable, era um coro que foi organizado para aquele evento, e isso é possível de notar por alguns probleminhas de homogeneidade tímbrica, que se fosse um coro estable esses problemas estariam resolvidos, mais era um coro ocasional, era um coro que aconteceu e depois deixaria de existir, então isso compromete um pouco a qualidade do som, mesmo que todos eles fossem profissionais.*

CG: *Voltando à obra de Pinto Fonseca, qual foi ao largo da sua carreira de músico o contato com obras dele, você cantou obras dele, dirigiu alguma? Você observo usó o tema do ensaio ou era um objetivo continuar com a pesquisa trabalhando com a obra dele ?*

WSC: *Bom, a minha pesquisa realmente foi concentrada em quesotes de ensaio, e embora eu aprecie muito a obra do Maestro Carlos Alberto, no momento eu não tenho interesse em aprofundar nessa pesquisa. o meu contato com a obra do Maestro Carlos Alberto, com a obra composicional dele, foi como cantor e como regente, eu cantei a Missa afro-brasileira durante algumas temporadas com o Coro Madrigali de Belo Horizonte, cheguei a reger o Coro Madrigali cantando a Missa afro-brasileira, inclusive regi essa obra na solenidade de lançamento da Fundação Carlos Alberto Pinto Fonseca, isso foi 10 dias após a morte do Maestro Carlos Alberto, então eu tive essa oportunidade de participar desse evento. Foi naquela época em que eu fiquei muito estimulado em saber como é que ele ensaiava. Com relação a reger o repertório dele, além da Missa afro-brasileira eu só regi uma peça do repertório de composições dele, que é a Mulher readeira, inclusive eu fiz uma edição atualizada de Mulher readeira, baseada num manuscrito de 1963, uma gravação em vinil de 1966 dele mesmo regendo o Ars Nova, e uma versão novamente do Ars Nova regido pelo Maestro no ano 2000, algumas coisas mudam de uma versão para outra, na partitura de maior circulação há até notas diferentes, e eu tenho certeza que foi de propósito, ele não ia fazer gravação de CD com uma nota errada porque ele não estava escutando, de jeito nenhum, foi de propósito, ele escolheu mudar uma nota em algum lugar lá, eu também posso lhe enviar essa edição por e-mail.*

Só um ... do que eu tinha falado sobre a bibliografia norteamericana: nenhum dos entrevistados mencionou Robert Shaw, o regente americano que morreu acho que em 1998, mais o Maestro Carlos Alberto nessa apostila que ele tem, de 14 páginas, ele menciona Robert Shaw numa discussão muito breve que ele faz a respeito de dicção, e eu fiquei muito curioso com aquele nome e não encontrava nada sobre Robert Shaw, até que um dia lendo um livro em inglês eu vi Numa nota de roda-pé o nome do Maestro Robert Shaw, e aí eu fui ver de onde é que tinha vindo o Nome e li o capítulo inteiro e descobri que o livro estava tratando especificamente da técnica do Maestro Robert Shaw sem mencionar o nome dele, o nome dele só aparecia em nota de roda-pé, e foi aí que eu consegui fazer a ligação entre o Maestro Carlos Alberto e o Maestro Robert Shaw. Robert Shaw era bem mais velho que o Maestro Carlos Alberto, e ele influenciou muito as escolas de regência coral nos Estados Unidos, e o Maestro Carlos Alberto frequentou os Estados Unidos nos começos dos congressos da ACDA, então eu presumi que o Maestro Carlos Alberto tinha aprendido muito da técnica dele lá nos Estados Unidos, embora ele tivesse estudado na Alemanha, na Itália e na França. A questão da técnica de ensaio coral, essa sonoridade do Ars Nova, ele aprendeu muito disso com técnicas norteamericanas. São muito semelhantes. Se eu leio o capítulo da minha dissertação, no que diz respeito da técnica do Maestro Carlos Alberto e lê o que diz ao respeito nessa bibliografia norteamericana à técnica de Robert Shaw, é tudo muito parecido, tem poucas diferenças. Acho que mais que isso é interessante você ler mesmo a dissertação.

CG: *Muito obrigado Willsterman.*

Entrevista realizada a Carlos Alberto Pinto Fonseca - en casa de Ana Carmem
– Belo Horizonte - Septiembre de 2005

Entrevistadora: periodista de un centro de producción audiovisual

E: *O senhor nasceu em Belo Horizonte*

CAPF: *Naci em Belo Horizonte, em 7 de junho de 1933 na antiga ala do Hospital São Lucas.*

E: *A gente queria começar falando de sua iniciação mesmo, sua formação, como começou na música.*

CAPF: *Pode começar?*

E: *Pode*

CAPF: *O início da minha vida musical começou aos 7 anos e meio, quando chegou em Belo Horizonte a Jupyra Duffles Barreto, Professora de piano, que tinha sido Medalha de Prata na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, e que veio com todo o entusiasmo de jovem, recém casada, e que criou toda uma geração de pianistas em Belo Horizonte. Minha irmã Talita também estudou com ela, e minha irmã começou com 7 anos, eu com 7 anos e meio. O que aconteceu foi que depois no período de adolescência, eu enveredei mais pro desenho, pra escultura, cheguei a ser aluno da Jeanne Milde, que era Professora das classes anexas à Escola de aperfeiçoamento em Belo Horizonte, e eu ganhei um concurso, que no dia da árvore era desenhar um ipê que tinha na---, aí, ela escolheu a minha peça em primeiro lugar, e daí eu comecei a frequentar o atelier dela, no porão do Grande Hotel, onde hoje têm o edificio Maletta, tinha o Grande Hotel, que era o hotel que recebia inclusive as celebridades: Oswald de Andrade, Tarcílio Amaral, esse pessoal todo teve se hospedado no Grande Hotel. E a Jeanne Milde tinha lá no porão seu atelier de escultura, e lá eu comecei com ela a fazer trabalho em barro e terracota, depois cozinhava na velha Olaria do Poni, que ficava na Avenida do Contorno entre Nossa Senhora do Carmo e a Gral Mogol. Era um forno circular, a gente demorava 15 dias prá poder pegar a peça porque até o fogo dar a volta toda, e as peças esfriarem, demorava. Mais, eu tenho pouca coisa desse periodo, porque Mselle Jeanne Milde me obrigava a quebrar as peças que eu fazia, prá não ficarme copiando, entendeu? Fazia parte do método dela isso. Depois eu estudei também com Ginhar, estudei com Vaisman. Agora, eu adolescente assisti a um filme que tinha o Cornel Wilde fazendo o papel de Chopin, a Merle Oberon fazendo o papel de George Sand, e o Paul Muni, aquele grande ator, fazendo o papel do professor de Chopin, tá ótimo no papel. Mas, esse filme que hoje seria um tanto gaga, naquele tempo me impressionou demais pela música, que era tocada pelo grande pianista chileno Claudio Arrau, que depois eu tive o prazer de ouvi-lo pessoalmente no Instituto do Cassão, aqui. E o que aconteceu foi que eu me emocionei de tal maneira, que eu falei assim aqui em casa: é dentro dessa música que eu tenho que viver. Aí eu voltei para dona Jupyra de novo, dizendo quero*

estudar piano, re-insertar meu estudo de piano, mais ela falou assim: não, com a finalidade que você quer, eu não tenho mais nada pra te ensinar, você vai pro melhor professor de Belo Horizonte, e me mandou pro Pedro de Castro.

E: *Que foi professor de Berenice também..*

CAPF: *Isso, que foi Professor de Berenice também. E com Pedro de Castro eu me preparei para entrar pro Conservatório. Lá eu fui aluno de Aparecida Santos Luz, e depois do Professor Fernando Coelho. E comecei a tomar aulas particulares com Sérgio Magnani. Magnani que trouxe, ele que foi considerado pelo Alfredo Casella, a maior cabeça pensante da Itália, Magnani trouxe toda aquela cultura europeia, era de uma profundidade, de uma abertura de horizontes impressionante, foi uma luz que veio prá Belo Horizonte, e que fez um curso onde estava Berenice Menegali, João Venicio Mancini, a Clara Pierre Boreira...*

E: *Marchesotti*

CAPF: *Marchesotti, a Clara Ulloa, Isabel de Souza Viera, o Hiram Amarante, então nós tínhamos aula com ele na casa de uma senhora que era casada com um primo meu, de segundo grau, que era a Odete, que foi cantora da Sociedade Coral. E com Magnani, as análises dele eram de uma profundidade, uma coisa impressionante, as ilações que ele fazia com outras artes, com filosofia, foi muito bom. Depois, em 1954 eu fui passar férias na Bahía, eu já tava no 6º ano do Conservatório, tava com Fernando Coelho, já prá entrar pro 7º ano, e com Ostilio Soares eu fazia o primeiro ano de Harmonía Superior, quando eu fui para Bahia, em Salvador, a essas férias, e lá eu visitei o Seminário de Música da Pro-Arte, que é a Universidade de Bahia, na época de Edgar Santos, como reitor, estava promovendo seminários internacionais de música no mes de julho. E lá eu vi o Köllreuter dando aula de Regência, vi aulas de harmonia e tudo mais, e falei assim: gente, isso aquí tá muito mais evoluído do que eu tenho lá no conservatório, e eu não vou pensar duas vezes, mais aquilo era seminário de férias, era só mes de julho, depois os cursos continuavam na Pro-Arte em São Paulo, Seminários de Música da Pro-Arte. Aí, eu me mudei junto com Carlos Eduardo Prats, nós nos mudamos pra São Paulo, ficamos numa pensão enfrente à escola, e vivíamos na escola de manhã à noite, que inclusive à noite acostumava ter concertos e tudo mais. E lá eu estudei piano com Clias, Teoría da Música e Harmonía com Köllreutter, e Regência também com Köllreutter. Quando o Köllreuter se mudou prá Bahia definitivo, em '56, que isso foi metade do '54, segundo semestre do '54 já larguei tudo aquí e já fui para lá. Quando o Köllreutter se mudou, mudei para Bahia também. E posso dizer que foi um dos periodos mais felices da minha vida, que eu morava numa pensão com três janelas dando pro Porto da Barra, e acabei comprando um caíque, um barquinho, entendeu? Depois comprei uma Lambretta, que eu ia prá aula na Lambretta, e larguei aqueles ônibus que tinham lá, que eram cheisimos, e eu tive como companheiro de quarto o Horst Schwebel, que é professor de trompeta lá em Salvador, no Seminário de Música, e me lembro que*

logo de início um curso voltando em um ônibus lotado do Rio Vermelho, a gente começava a passar antes para poder passar no porto, que o ônibus estava lotado, o Horst Schwebel foi para atrás e foi dizer: larga para frente, e eu tive que voltar a pé, não é isso, foi um período muito feliz e eu me formei em Regência com Köllreutter, tenho impressão que fui o único aluno dele que recebeu realmente o Diploma de Regência, e fui prá Alemanha em março de 1960 prá Hamburgo, entrei na classe do Hans Schmidt-Isserstedt, que era o General Music Director da Statische Hochschule der Sich der Stadt Hamburg, quer dizer a Escola Superior de Música da Cidade de Hamburgo. E, depois, aí eu verifiquei o que acontecia, o problema, que o Hans Schmidt-Isserstedt era o Regente da Sinfônica da Cidade, e era o Regente da Deutche..... Orquestra também, regia ópera, e ele nunca tinha tempo para dar aula, era sempre um substituto. Aquilo não me agradou, e aí eu soube, eu fui assistir a um concerto do Wolfgang Sawallisch,, e fiquei sabendo que o Savalish ia dar curso em Colônia. Então eu me mudei para Colônia e me inscrevi na classe do Wolfgang Savalish. Agora, eu fazia ao mesmo tempo os cursos de férias na Accademia Musicale Chigiana, onde eu conheci aquele que foi o farol da minha vida na regência, que foi o Sergiu Celibidache. O grande Sergiu Celibidache que foi considerado por muitos o maior do mundo. Celibidache foi uma influência enorme, a técnica que eu desenvolvi com ele, que possibilita o coro ou a orquestra como se fosse um instrumento, eu devo a ele. E o conhecimento profundo das obras, inclusive da fenomenologia da música que a gente teve com ele, é uma coisa assim, inolvidável. Eu graças a Deus até hoje nunca encontrei um problema técnico diante da orquestra que não fosse resolvido dentro da técnica do Celibidache.

Em 1962 eu me mudei para Paris, e eu conversei com colegas em Siena, e eu fui estudar na classe do Edouard Lindemberg, que era da Ecole Normal. Ele que me preparou pro concurso de Besançon, onde eu fui, eram uma espécie de 120 candidatos do mundo inteiro que foram fazer esse concurso, o Concurso Internacional prá Jeunne Chef d' Orqueste, para jovens chefes de orquestra. E nesse concurso eu cheguei a finalista, embora não tivesse epistolão, não tivesse nada que pudesse puxar por mim, sendo que muitos companheiros do concurso eram apadrinhados por ministros, e gente que mandava bilhetim pró juri, e essas coisas que infelizmente ainda existiam, não sei se continuam existindo na Europa. Mas, aí eu pensei com meus botões: se eu já tenho condição de chegar a finalista num concurso na Europa, eu acho que eu posso começar a minha carreira profissional no Brasil. E vim para cá em outubro de '62, e peguei o antigo Coral da UEE, que o Magnani tava largando, e ele me indicou para substituí-lo. E eu então comecei a fazer um trabalho com o...que eu já tinha feito um trabalho, em '61, nas férias, eu fiz um trabalho com esse coral da UEE, fiz uma Missa de Palestrina e o Moteto Jesu Meine Freude de Bach. O que aconteceu então, é que eu estava na casa dos meus pais, não tinha nenhum emprego remunerado, e o primeiro trabalho que eu fiz, remunerado, foi um coro que eu formei, fui procurado por uns rapazes muito elegantes, todos vestidos de terno e gravata, que me convidaram formar um coro na sociedade deles, que era a Família e Propriedade (risas y comentarios en voz baja, initelegibles)

E lá eu comecei a fazer um trabalho com eles, e comecei a notar umas coisas curiosas, por ejemplo que, mesmo na hora de fazer a ginástica com o coral, alongamento e ginástica e tal, eles não tiravam o paletó e a gravata. Aí eu sugeri: porque é que vocês não tirad o paletó e a gravata, para ficar mais à vontade,

porque vão suar e tudo. Não Maestro, nós nos sentimos bem assim. Outra coisa que eu vi lá é que era o clube do bolinha, menina não entra. Até que aí eu cheguei a fazer algumas apresentações com eles, inclusive na igreja do Or, quando veio um dos elementos de próa deles, que era o príncipe Don Luíz de Orleans e Bragança. E nesse dia eu fiquei impressionado como eles eram monarquistas, porque toda ora falavam para mim: Maestro, já viu o príncipe? Olha como ele é, ele tem uma aura diferente, né? tem uma postura, uma nobreza, uma coisa, é diferente, né? Eu não tava achando nada de diferente não, fiquei calado. Depois teve um banquete, quando eles receberam elementos duma filial deles no Chile, uma igual à deles no Chile, e fizeram um banquete, de não sei quantos colheres, não sei quantos copos, entendeu? Então, aí que eu vi que em primeiro de tudos para eles era a tradição, depois era a propriedade, e em terceiro a família. que era a sociedade brasileira em defesa da tradição, família e propriedade. E nesse jantar, nesse banquete, eu cavei a minha própria demissão, porque eu fui defender João XXIII, e eles me refutaram dizendo que não se podia esquecer o episódio de Jesus no templo com a chivata encima dos vendilões do templo. Bom, saí, num guarda e mágoa, nem coisa nenhuma não, mais, aí eu já estava vendo bem que tipo de gente eles eram, e não me interessou mais trabalhar. Agora, em 1964, em '63 eu preparei o Ars Nova e saí Numa tourné, que nós só fechamos a turné na Véspera, fomos ao Municipal de São Paulo, ao Municipal do Rio, a São José dos Campos, a Curitiba e Ponta Grossa. Foi a nossa primeira turné, com um ano de trabalho com o Ars Nova, e já foi um sucesso impressionante. Que eu impús um trabalho, a um nível profissional com o Ars Nova, quer dizer, eu era o profissional e eles eram os amadores, mais trabalhavam a nível profissional, 3 vezes por semana. E foi um sucesso muito grande, depois fomos, nesse mesmo ano, a Sergipe e Aracaju, nós inauguramos a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itibeteré, e me lembro que foi um concerto num calor, que os rapazes todos tiraram os paletós, as meninas não tinham jeito de mudar o uniforme, então, quando acabou, tinha uma poça d'água, parecia que elas tinham se feito xixi no palco, entendeu? debaixo da cada uma, de suor. Quanto suor escorreu perna abaixo daquelas meninas! Foram verdadeiras heroínas. E, depois inclusive eu passei por Salvador, para fazer coisas minhas aí eu pessoalmente, e tal, e depois voltei em avião de carreira. Mais, realmente foi uma turné na qual o Ars Nova brilhou. Em '64 já fizemos um chamado pros outros corais para realizar o Mesías de Haendel, a Fundação de Educação Artística da Berenice era que ía patrocinar, e, tinha patrocínio financeiro para pagar orquestra e tudo mais, mais foi exatamente quando estorou a Revolução do '64, e tava praticamente a um mês da estréia. Aí, no único dia que eu não ensaiei, foi no dia que estorou, que nós chegamos lá e tinha a soldada de baioneta na porta do Clube Belo Horizonte, que era aonde a gente tava ensaiando, lá no Alvares Cabral com Bahía. Foi o único dia, no dia seguinte, eu já cheguei e falei para turma toda assim: olha, estorou a Revolução, os patrocínios est ão cortados, tá tudo em suspenso, nós vamos parar de trabalhar? todo o mundo disse: não! vamos continuar. Aí eu me vi na contingência, já estava com tudo lido, texto, música, nota certa, tudo mais, então, eu me coloquei um desafio: será que eu consigo com um coro grande, eram mais de 80 pessoas, com um coro grande, fazer um trabalho de detalle, como quando a gente faz um pequeno madrigal? E cheguei à conclusão de que era perfeitamente possível. O que eles fizeram, depois no concerto, saiu só em junho, dia 6 de junho, é que foi uma coisa impressionante. O

própriofalou prá mim: Carlos Alberto, como é que você conseguiu aquela transparência? Que tinha peças como Let us break...que eu fazia só os ataques e o resto em stacatto e pianissimo. Let us, let us (canta), então ficava uma coisa como uns pontinhos de luz, sabe, uma coisa impressionante. O veio da Bahia prá tocar o trompete, trompete piccolo, e nós tivemos mais de 3.000 pessoas, superlotando a Igreja de São José.

E: (No se entiende la pregunta, es muy bajo el volumen con el que se escuchan las palabras de la entrevistadora)

CAPF: Era, também. E tinha gente no coro, tinha gente até no púlpito, nos altares laterais, tudo ficou super lotado. E a crítica, nós tivemos ao Renzo Nazareno do Jornal do Brasil, saudosa memória, que fez uma crítica superlativa sobre o trabalho que a gente fez. Daí, a repercussão, o Reitor Aluísio Pimenta que estava impouado de novo na universidade, ele, eu era colega do irmão dele no conservatório, Antônio Pimenta, que tocava violino, engenheiro, depois morreu lá no norte, num desastre. O Antônio me chamou, o meu irmão tá com planos, ele quer formar um coro na universidade e tal, tá sabendo dessa repercussão do Mesías e tudo, marcou uma entrevista comigo lá. O Aluísio Pimenta me recebeu efusivamente, e eu disse para ele: nós temos duas possibilidades, uma que é de fazer um coro estudantil para estudante cantar, mais que pela rotatividade nunca atinge um determinado nível, ou ter um coro aberto à comunidade, no qual a gente pode cegar às últimas consequências na interpretação, de profundidade e tal, e para levantar o nível dentro da universidade. Ele disse: prefiro assim, a segunda opção. Mais então o Senhor já tem, que era o antigo coro da UEE, nós tínhamos nos desligado da UEE num momento, que a UEE ficou muito política, queriam que a gente fosse cantar em comício e essa coisa toda, e nossa finalidade não era essa, então nós nos separamos da UEE. E fomos ensaiar num próprio alugado da Fundação de Educação artística, que era uma casa, na avenida Vias Fortes, na subida da Vias Fortes. Aí o Aluísio Pimenta acolheu o Ars Nova, e passamos até a ter sede, no edifício do Conservatório onde o Ars Nova se encontra até hoje, e só com o Ars Nova eu realizei 22 excursões internacionais, e tiramos vários prêmios internacionais em concursos, destacándose o Primeiro lugar no Concurso de --- Chapell, no concurso na Suíça, no Concurso de Cantó Nigró da Espanha, e o Primeiro lugar e o Gran Prix no concurso da Grécia, em Atenas. Foi o último que realizamos, me parece que foi em '99... '98 ou '99, não tenho certeza. Então, o Ars Nova participou também de grandes eventos, como o Primeiro Festival Internacional de Coros da Asia, que foi em Manila, na época da Madame Marcos, inclusive eu tenho troféus, coisas que ela nos presenteou, e lá nós ejecutamos um arranjo meu do frevo Vassourinhas, com o Ataúfo Nascimento Cardoso, saudosa memória, dançando frevo, vestido, com uma sombrinha que ele conseguiu lá, uma sombrinha pequenininha, que ele tirou o pano e botou fitas, entendeu? e entrou dançando, e foi um sucesso, uma coisa impressionante. Enquanto o Ars Nova cantava, ele, no final, porque, eu consegui o texto original do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, é do final do século atrasado, mil oitocentos e noventa e poucos, uma coisa assim, o frevo (y canta la melodía tarareando). No final, mais a gente cantava com texto, no final do texto, nós colocamos o coro cantando em onomatopéia, para então aí entrar no ritmo lascado do frevo, e é aí

que ele entrava dançando. O frevo é uma dança muito especial porque é a dança que tem mais diferentes coreografias, passos diferentes, de toda a música folklórica do mundo. Esse arranjo eu fiz quando eu passei um carnaval no Recife, a convite do Leonardo Dantas Silva, que então era secretário de cultura do Estado, e ele era jornalista inclusive, e me levou no jornal, na sede do jornal mais antigo do Brasil, que era o, me parece que o diário do Pernambuco, e lá do alto eu vi a multidão dançando embaixo, na praça pública, totalmente lotada, assim, vários milhares de pessoas, e quando a gente vê de cima o pessoal dançando o frevo, então a gente entende porque é que se chama frevo, porque parece água fervendo mesmo, entendeu? Todo aquele pessoal pulando, é uma coisa impressionante. Participamos também da Convenção dos Regentes Corais da América, a Associação dos Regentes Corais da América ACDA, reúne perto de 80.000 maestros dos Estados Unidos. Se você pensar que cada maestro lidera de 30 a 100 ou mais pessoas, pode imaginar a vitalidade coral que existe nos Estados Unidos. Tanto que eles são divididos em wins, asas.

Nos Estados Unidos, então tem o festival de ala tal, de ala tal, com alguns poucos corais convidados, e o Ars Nova foi um deles. Cantamos em St. Louis, para perto de 3.000 Maestros americanos, e fomos aplaudidos de pé, com uma ovação uma coisa impressionante. Daí, eu consegui críticas de maestros presentes, inclusive tenho uma do Louis Wircks, que foi decano da ACDA, da Board ACDA, e foi redator do Choral Journal, que é o jornal coral dos Estados Unidos. E ele escreveu que durante mais de 40 anos, ele ouviu nos Estados Unidos e na Európa, os mais destacados corais do mundo, que nunca uma maneira de fazer música tinha emocionado a ele tanto quanto ouvindo o Ars Nova, que uma coisa era você olhar prá um cuadro e dizer: é uma obra prima, e outra coisa é você olhar para um cuadro e chorar. Foi o que aconteceu com ele. Tivemos também no Festival do Lincoln Center com uma turnê pela costa este dos Estados Unidos, costa Leste, e terminou em Nova Iorque no Lincoln Center, onde cantamos ...filarmônica, hoje é o Every ...que é o lar da Filarmônica de NY, com uma acústica muito boa, lá nós fomos aplaudidos de pé por umas 2.000 pessoas, e tivemos uma crítica no Musical America, de uma Patricia Ashley, que escreveu: "Eis um coro capaz de cantar qualquer coisa deixo do sol, nos mais altos padrões de interpretação." Que até o nosso Palestrina era brilhante, mesmo sendo contrário à tradição estilística. Então tivemos em Arezzo, tiramos segundo lugar, no grande concurso de Arezzo, só perdemos por um coro do lado leste, do leste europeu, detrás da cortina de ferro, parece que era um coro da Bulgária, Bulgária ou Polônia, não tenho certeza, mais eu sei que lá eles trabalhavam a nível Profissional a pesar que o pessoal seja amador, se inscreviam nos concursos na Europa, mas uma das moças do coro contou para um dos nossos coristas qual que era o regime de trabalho deles. Falava assim que diariamente eles trabalhavam na fábrica, mais depois, quando chegavam assim tipo 3 horas da tarde, enquanto que outros elementos da fábrica iam para reunião de partido, que eles eram dispensados para ensaiar o coro. Quer dizer, ensaiavam diariamente e dentro de um padrão e com uma tradição que eles têm de coro, imagina que, na Estónia por ejemplo, eu vi uma fotografia que um colega meu, Ernest Saks, me deu a foto, ele regendo um coro de 3.000 pessoas numa grande concha acústica, e sendo assistido por umas 50.000, mais que, quando chegavam as canções mais conhecidas, ele tinha na realidade um coro de

53.000. *Quer dizer: todo o mundo sabia cantar. Por quê? Porque os russos tinham tirado deles a identidade pátria, trocaram os nomes das ruas por nomes russos, proibiram a língua mãe, eles tinham que falar russo, e o que acontece é que o canto coral era a válvula de escape aonde eles podiam manter a cultura e a identidade do povo, cantando as velhas canções na língua mãe. E, então realmente, lutar contra esse tipo de formação é muito difícil, mesmo um coro do nível do Ars Nova. Quando foi o concurso, quando foi a apresentação dos ganhadores, em vez de eu apresentar as canções folclóricas que tinham feito sucesso, e tudo mais, e usó apresentei lieder alemães de Brahms e Mendelssohn, e no Corrier Della sera depois veio uma crítica no qual diz que a profundidade com que nós cantamos os lieder alemães surpreendendo a todos, que esperavam que a gente fosse trazer a alegria da música brasileira, foi uma surpresa tal, que, a diferença do coro vencedor para o nosso ficou muito reduzida. Então, essas coisas assim são lembranças de uma vida. Eu fui aposentado compulsoriamente quando fiz 70 anos, a Universidade Federal foi obrigada a me aposentar, mas eu agora estou trabalhando com o Ars Nova como voluntário, e estou preparando a gravação das minhas obras, as minhas obras para coro, tanto as sacras quanto as profanas e quanto as afro, quanto as populares, e um outro disco, outro CD deve ser com os arranjos e com as canções para canto e piano. E um outro CD que vai entrar no Encarte, deve ser a minha Missa Afro-brasileira, que nós já temos bem gravada em vinil, e que vamos passar para CD, remasterizado. Para mim, me calou muito a homenagem que foi feita pelo Ars Nova nos meus 70 anos, uma audição em que eu apresentei essas minhas músicas na Escola de Música, na Escola de Música não, no Conservatório, na antiga Alfonso Pena. E depois que o Palácio das Artes me convidou, eu junto com o Coral Lírico e o Ars Nova realicei a 9ª sinfonia de Beethoven, com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, foi um concerto que ficou super lotado, e me deu muita satisfação*

E: *Qual é o (no se entende) do Carlos Alberto compositor?*

CAPF: *Bom, eu estudei com o Köllreuter contraponto renacentista, e ele me aconselhou: quando você fizer arranjos de música popular, em vez de pensar em harmonia, usa o contraponto renacentista, a superposição de melodias. E aí eu comecei a fazer arranjos de música popular e folclórica, inclusive é desse periodo o arranjo do Galo Garnizé, do Almirante, do Tira-côco, Mineirinha, que eu tinha ouvido cantado pelas bandeirantes, Galo garnizé também ouvi, tirei de uma prima que fazia à par das bandeirantes e que me passou. Cecília Pinto Rodrigues me passou as melodias. Eu comecei então a compor para coro, de repente eu falei assim: porquê não compor também alguma coisa? E eu tinha ouvido uma vez no rádio, uma rádio nacional, um grupo de cantores do Rio de Janeiro que me impressionou muito, que era Cantores do Céu, e tinha um baixo profundo e tal, e eu procurei aquela sonoridade grave, cheia, me associando com o mistério que existe no candomblé e na umbanda, e comecei a pegar textos de candomblé e de umbanda e a criar melodias, ritmos e melodias encima, daí saiu toda uma produção que eu tenho onde conta Cântico para Iemanjá, Jubiabá, Estrela d'alva, Ponto de São Jorge Ogum guerreiro, Ponto de Oxúm- Iemanjá, Jubiabá acho que já falei, então têm uma série, Oxossi beira-mar, são peças onde eu busco um determinado tipo de sonoridade, cheia, grave, com mistério, com ritmo, e colocando alguns solos*

encima também, bem sugestivos. E mais tarde passei a compor inclusive coisas, peças sacras, peças encima de poemas de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade, uma delas que eu devo estreiar agora é Os sinos, do Manuel Bandeira, que eu fiz com, é uma peça que não é muito tonal não, mais ela tem os ritmos das balaladas dos sinos (canta partes de la obra). E cria uma atmosfera muito especial porque o sino de Belém é o sino da festa, é o sino do Nascimento, são os sinos do Recife da meninice do Manuel Bandeira, enguanto que o sino do Bomfim, ou o sino da Paixão, são sinos fúnebres, e ele fala: “pela minha mãe, pelo meu irmão, por meu pai, não, não”. Mais, no fim eu volto ao sino de Belém, e termina feito se fosse uma festa com um polirritmo bem difícil de executar, porque cada voz canta num ritmo totalmente diferente superposto, e imitando bimbalar de sinos, é como festa de jubiléu, da barraquinha, de fogos e tudo mais, entendeu? Então, imitando os sinos mesmo, inclusive com a resonância do sino, no fim o coro vai a boca fechada e fica oscilando a resonância feito sino. Tenho inclusive experiencias com música dodecafônica, eu tenho um quarteto de cordas, é uma fuga com a música, com a série dodecafônica, quer dizer dos doze sons, quer dizer atonal, mais eu dou, prá poder fazer a fuga, eu consigo uma certa tonalidade sustentando notas que vão servir de apoio, mais é realmente dentro duma série atonal. Agora, têm uma Ave Maria também, dedicada a minha ex esposa Ângela, no qual as vozes vão entrando superpostas em segundas, ela começa assim, com “ave” (toca el piano), fazendo como um cluster, e continuando, é música de efeito também, a oito vozes. Consegui ganhar o primeiro prêmio no Concurso de Composição da Paraíba tanto no setor erudito quanto no setor folclórico, com uma peça super brillante, que só um coro de muito boas vozes, potentes e agudas pode realizar, que é também cheia de divisis, e é muito moderna também, é o Haec Dies. Ganhei o primeiro lugar com essa peça, e ganhei primeiro lugar com Cobra – corá, que é com dois pontos do caboclo cobra-corá e o caboclo João Batuê, a peça sobre esses textos de umbanda, e no concurso com Fides de Escara, com esse Haec Dies eu tirei uma menção, Menzione di Honore, concurso internacional na Itália, de composição.

Eu tenho também todo um setor de composição com uma influência meio impressionista, e dentro disto, e com uma certa influência de Pizzetti, e Edini, que eu conheci a traves do maestro Magnani, e tinha sido aluno deles, eu compus sobre um poema de Rabindranath Tagore, A volta, um poema que até hoje me emociona, que é uma mãe que perdeu o filho, e que está chamando o filho de volta. O poema é dividido em sessões, tem uma forma muito definida, na primeira sessão ela cria um ambiente, a segunda é a invocação ao filho, então ele começa: “A noite estava escura quando ele se foi embora e os outros dormiam. Também agora está escura a noite, e eu chamo: volta filinho, o mundo está dormindo, ninguém te verá se vieres só por um momento enquanto as estrelas sentiram umas para as outras, depois volta outra vez. Ele se foi embora pela primavera juvenil quando as flores se abriam em botões. Também agora as flores estão crecidas e mimosas e eu chamo: volta filinho, as crianças colhem e jogam flores nos seus brinquedos inocentes”. Então é isto que me deu a forma da música também, de modulação, de criação de ambiente, e a Vânia Soares cantou isto numa audição de obras minhas que foi feita no Igbeu há muitos anos atrás, e que foi uma coisa emocionante. Ela viveu realmente o papel, o drama da mãe. Agora, muito boa foi a versão que a Sylvia Klein fez da minha Berceuse, que é uma coisa simples simples, mais que ela cantou com tanto sentimento que não teve uma pessoa no público que não tivesse com

lágrimas nos olhos, inclusive eu. Mais, atualmente eu posso dizer que eu sou o compositor bisesto, porque aquele afã que eu tinha de compor diariamente, atualmente também há refecido. As vezes eu pego uma coisa assim, faço uma encomenda e tal, mais..

E: *E a Missa afro?*

CAPF: *A Missa afro veio dum apelo do Papa João XXIII sobre o uso da música popular e do vernáculo, da lengua falada pelo povo nas cerimônias litúrgicas. E eu então resolvi, aquilo que eu fazia nos meus arranjos de música afro-brasileira, aplicar numa missa, mais eu precisava para os grandes momentos ou para a percussão afra, de uma língua mais articulada do que o português, então eu usei o latim, então ele é alternada em latim e português, ou simultaneamente latim e português, ou até em forma de responsório. (presenta a su hermana que entra a la sala diciendo: “ Minha irmã Talita”) Até em forma de responsório, por ejemplo, no início do Glória, os baixos cantam “Gloria in excelsis Deo” e os tenores respondem “Gloria a Deus” (canta el fragmento), “et in terra pax hominibus”, “nas alturas, entendeu? Então a música é simultânea em latim e português, ou alternada, eu usei para os temas mais fortes, agora, o português, principalmente falado em Minas Gerais é muito doce, então muito leve, então...tem uma marcha-rancho, por exemplo, no qual os baixos ficam (canta): “lau – da – mus – te be – ne – di – cimus te, a- do”, fazem feito se fosse o bombo, e os tenores fazem feito a caixa clara (canta): “ laudamus te adoramos te glorificamos te”, e encima disso vem sopranos e contraltos (canta): “nós vos louvamos, nós vos bendizemos, nós vos adoramos, nós vos glorificamos”, (hace onomatopeyas de percusión con su voz, en ritmo de marcha - rancho), e soa a marcha-rancho mesmo. E essa Missa, ele seria uma colcha de retalhos porque ela tem maracatú, ela tem samba-canção, ele tem, vira a português, ela tem canções folclóricas estilizadas, quando é canção folclórica é em latim, tem Nesta rua tem Tutú marambá e podia ser uma colcha de retalhos, mais ela tem uma unidade que ela tem um leit motiv, quer dizer um motivo condutor, que desde o princípio da missa até o final esse motivo aparece, e outros motivos também, secundarios, mais este daí só vai se desenvolver na parte maior da Missa que é o Credo, e a Missa é grande porque não é a forma abreviada ainda da missa, é a forma completa, entendeu? texto completo do Glória e do Credo. E tem várias partes que fazem forma também, por ejemplo, o solo do Baixo no Christe, vai se repetir um pouco modificado, no Sanctus, “santo santo, santo é o senhor, Deus do universo”. Toda vez que fala também o nome de Cristo é em pianissimo, é bem doce, na Missa. Têm um regente de Itajubá, que é muito bom, o Ângelo Fernandes, que fez uma Tese na UNICAMP com a análise da minha Missa Afro-brasileira. Ele descobriu coisas de forma e de estrutura na Missa que eu mesmo não atinava, quer dizer, veio por intuição, mais, a Tese dele tá muito boa. E também o professor Mauro Chantal, que foi baixo do Ars Nova, que é professor de canto da Escola de Música da UFMG, ele fez uma Tese de Mestrado sobre a minha obra composicional, biografia e obra. Parece que tem mais gente também fazendo trabalho sobre a Missa afro-brasileira, parece que em Goiânia, alguma coisa que chega assim notícia para mim. E ela tem sido ejecutada pelo mundo afora, que ela*

foi editada pela Lawson Goud Music Publisher dos Estados Unidos, que hoje foi encampada pela Warner Chapel , filiada da Warner Brother's.

E: Maestro, e de onde vem seu interesse pela música popular, pela afro-brasileira?

CAPF: Olha, eu li Jorge Amado antes de ir para Bahia, eu li o Mar morto. Quando eu cheguei na Bahia, eu sentia como que seus atabaques estivessem tocando do fundo do mundo, que havia aquele mistério no ar, aquela coisa, e desde então eu tive muita atração pelo repertório afro, que eu acho que é uma riqueza cultural e folclórica do nosso país que não tem tamanho, que é uma coisa que não tem igual em lugar nenhum.