

MUSICA DE CULTO AFROBAHIANA*)

M. J. HERSKOVITS y R. A. WATERMAN (1)

EVANSTON, ILLINOIS

I. El marco de la música

EL lugar que ocupa el cántico en los rituales de los cultos africanos de Bahía ha sido reconocido en los numerosos estudios que fueron realizados en esta materia, desde los tiempos de Nina Rodrigues y Manoel Querino hasta las investigaciones más recientes de Arthur Ramos y otros. Sin embargo, fijar la riqueza de esas músicas es en realidad difícil hasta que el desenvolvimiento técnico no permita un programa sistemático y extenso de grabaciones y análisis musicológicos capaces de completar así el fondo etnográfico de estos cánticos. Con tales recursos, el alcance de los tipos empleados en este culto y las leyes que rigen su interpretación, pueden ser mejor explorados.

(*) Llamamos la atención al lector que se ha publicado en el *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo VI, Río de Janeiro 1946, un magnífico estudio de MELVILLE J. HERSKOVITS intitulado *Tambores e Tamborileiros*, (en traducción de Reis, Lange & Andrada Coelho), que se refiere minuciosamente al mundo prodigioso y virtualmente desconocido de los grandes artifices del tamborileo en el culto afrobahiano y de sus manifestaciones afines.

También destacamos aquí que ya se encuentra en venta el Album de cinco discos *Folk Music of Brazil, Afro-Bahian Religious Songs from the Archive of American Folk Song*, edited by MELVILLE J. HERSKOVITS AND FRANCES S. HERSKOVITS, (Album XIII, Recording Laboratory, Division of Music, The Library of Congress, Washington D. C. 25), que es una muestra del material recopilado por los autores recién citados. Estos discos, junto con el estudio que aquí se publica, pueden servir de material muy adecuado en Seminarios de Musicología que presten especial interés a la Musicología comparativa. (Nota de la Dirección).

(1) El comentario del ambiente (*milieu*) cultural de estos cánticos corresponde al Dr. Melville J. Herskovits; las transcripciones y análisis musicológicos al Dr. Richard A. Waterman.

Hemos tomado de una colección de esa naturaleza los cánticos que presentamos en este estudio ⁽²⁾. Aun cuando toda la serie incluya melodías profanas, predominan las que son empleadas en los rituales de los cultos afrobahianos ⁽³⁾. Hemos tomado de esta última categoría los 21 cánticos seleccionados para su transcripción y análisis en este estudio. Debemos hacer resaltar que las melodías grabadas no incluyen de manera alguna todas las que existen en el culto o que realmente pueden ser escuchadas si se asiste con regularidad a los ritos de los varios grupos de culto afrobahiano.

Para el estudio de estos agrupamientos se torna de nuevo necesario hacer algo más que nombrar las diversas "naciones" en que los afrobahianos se dividen a sí mismos y sus cultos. Las descripciones de las prácticas que en estos se destacan pueden hallarse en todas las obras fundamentales que tratan sobre esa gente ⁽⁴⁾. Ellos son, principalmente, los Ketú (de derivación yorubana), Gêge (dahomeyanos), 'Jesha (también yorubas), Congo-Angola y Caboclo; este último grupo, no obstante, emplea para los nombres de sus dioses una terminología india, en vez de africana. Cada grupo de culto está organizado como unidad completa que posee recursos propios, teniendo a la cabeza un sacerdote o una sacerdotisa, luego los iniciados de diferentes grados de experiencia y finalmente hombres y mujeres llamados *ogans* y *ekedis* que, si bien no son iniciados, tienen función importante al apoyar los objetivos perseguidos y ayudar en la obra de los grupos de culto. De las varias *nações* africanas, la denominada Ketu es sin duda la más numerosa. Los cultos Gêge, 'Jesha y Congo-Angola,

(2) Las grabaciones de música afrobahiana fueron llevadas a efecto por M. J. y F. S. Herskovits como parte de un estudio etnográfico sobre el negro bahiano, realizado entre 1941 y 1942 con los auspicios de la Fundación Rockefeller. Muchos cánticos fueron directamente grabados en centros de culto (candomblés), pero la mayoría de ellos en un laboratorio instalado en el *Museu do Estado* de Salvador, el cual fué gentilmente puesto a nuestra disposición por su Director, el Profesor José Antonio do Prado Valladares. De los fondos para investigaciones de la *Graduate School, Northwestern University* se obtuvieron recursos para la asistencia en la transcripción de los cánticos que aquí se presentan. A todos ellos los autores hacen llegar su profundo reconocimiento.

(3) Estos discos forman parte de las colecciones del *Archiv of American Folk-Song, Library of Congress, Washington, D. C.* y del *Laboratory of Comparative Musicology, Department of Anthropology, Northwestern University.*

(4) Véase NINA RODRIGUES, *Os Africanos no Brasil* y *O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos*; ARTHUR RAMOS, *O Negro Brasileiro* y *O Folk-lore Negro do Brasil*; DONALD PIERSON, *Negroes in Brazil* (Cap. IX-X). La importancia primordial en la diferenciación del empleo de las diferentes "naciones" ha sido recientemente resaltada por ROGER BASTIDE, *Estudos Afro-Brasileiros*, Revista do Arquivo, São Paulo, N° XCVIII, págs. 81-90.

no obstante contar con pocos centros, incluyen grupos que imponen considerable respeto. El culto Caboclo es muy popular por razones que no pueden ser analizadas aquí, si bien interesa desde puntos de vista históricos y psicológicos.

Es indispensable para la comprensión de estos cultos afrobahianos tener en cuenta la importancia que éstos dan al conocimiento y la disciplina. Los miembros de culto son respetados según el grado con que ellos dominan el conocimiento de los dioses y cómo éstos deben ser adorados (*conhecimento*), exigiéndose al mismo tiempo una disciplina estricta de todos los que hicieron promesa de voto al culto de estas entidades. Debe decirse, ciertamente, que la acción recíproca de *conhecimento* y *disciplina* ha sido el factor mayor y único que estuvo presente entre los grupos de culto afrobahianos con el fin de preservar las costumbres africanas. Así se encuentra la más grande pureza de procedimientos africanos en aquellas casas de culto donde se aprecia más el conocimiento y donde existen mayores exigencias para una disciplina rígida.

En tales circunstancias no debe extrañar que se conceda el más grande prestigio a las naciones Gêge y Ketu, que exigen los períodos más extensos de iniciación y la observación más estricta de los procedimientos tradicionales, y que han conservado mejor danzas, mitos, concepto del mundo y rituales, mientras que los miembros de los grupos Caboclo, en el extremo opuesto de la escala, cuyos cultos tienen un período de iniciación breve, permitan una gran amplitud en lo tocante a ritos africanos, y que, restringiendo menos sus costumbres de origen, se encuentren psicológicamente a la defensiva, no obstante su extenso número de devotos y la existencia de muchos centros. Los grupos Congo-Angola no pueden ser colocados en una escala de esta índole, desde que los materiales de las regiones africanas de su derivación son tan frágiles que es imposible obtener conclusiones válidas que se refieran a la pureza de prácticas africanas halladas entre ellos. No obstante, dan la impresión de haber preservado una gran parte de sus costumbres aborígenes y no están lejos de los grupos Gêge y Ketu en la disciplina que ellos imponen y el respeto que han inspirado.

En su calidad de africanos, los cánticos entonados en los cultos de las diversas "naciones" reflejan una relativa pureza del hábito nativo en la organización y en los rituales de los diversos grupos. Esto se podrá percibir si se comparan tanto la música como las palabras

de los cánticos Ketu, Gêge y 'Jesha, aquí incluidos, con las de los cultos Caboclo-Guaraní. Las palabras empleadas para estos últimos corresponden principalmente al idioma portugués, mientras que las que cantan las "naciones" anteriormente citadas, corresponden al Nago, la lengua de los Yorubas, o al Fon, el habla de Dahomey. Se obtuvo una comprobación empírica de la pureza en lo referente a la calidad africana de los cánticos en Nago, cuando algunos de ellos fueron dados a oír a un Yoruba, procedente de África, que estaba residiendo por un tiempo en los Estados Unidos. El pudo, sin dificultad alguna, traducir las palabras de aquellos cánticos Ketu que oyó.

Los cánticos y sus ritmos acompañantes representan un instrumento principal para llamar a los dioses. Puede asegurarse ciertamente que ninguna adoración de éstos es posible sin el empleo del canto. Las palabras alaban la deidad o imploran sus favores; su significación general, cuando no su sentido exacto, es conocida por los iniciados en el culto, los cuales dedican mucho del extenso periodo de iniciación al aprendizaje de las mismas. Es probable que solamente unos pocos y determinados miembros del culto que ocupan cargos de importancia en la jerarquía de las casas de *candomblé*, puedan dar traducciones completas de las mismas, desde que son solamente esos elementos de edad madura que hablan con algún grado de fluidez los idiomas africanos de sus antepasados. Los cánticos son empleados en todas las ocasiones del culto, pero sólo son escuchados por el lego en las ceremonias "públicas". Exceptuando los *achêche*, o cánticos del ritual de la muerte, todos los que aparecen aquí transcritos se interpretan públicamente, si bien incluye la colección entera un número considerable de otros cánticos que nunca fueron oídos en público, como los que se entonan cuando se ofrecen sacrificios de diversas clases, o cuando se lleva a efecto el *bori*, o rito de santificar la cabeza. Pero estos cánticos no acusan diferencias notorias, ni en sus bases melódicas ni en las rítmicas, de los que se oyen en las ceremonias franqueadas a todos.

En los ritos "públicos" de una casa de *candomblé* que celebra una danza, los dioses son "llamados" por orden, con tres cánticos. Esta sucesión es conocida por el *'shiré*, y si bien existe alguna diferencia en los detalles, de "nación" en "nación", la empleada en los centros del culto Ketu puede ser dada como típica. Antes de iniciarse el rito público, ellos cantan para *Eshu*, el cual debe "abrir el camino" para los otros dioses, pero no es danzado desde que no viene a posesionarse

de las devotas de estos ritos. Después de haberse "mandado de vuelta" a *Eshu*, son llamados por turno *Ogun*, *Oshossi*, *Osain*, *Oshunmare*, *Omulu*, *Nana*, *Yemanya*, *Oshun*, *Oba*, *Eowa*, *Yansan*, *Shango* y *Oshala*. Cuando han sido invocados todos los dioses por medio de cánticos, se emplean otros cánticos especie' o ritmos de tambor especiales, sin acompañamiento vocal que conducen al estado de posesión. Entre ellos se destaca notablemente el *Adahun* (adarrum) ⁽⁵⁾. Después de esto, las iniciadas en el culto, danzan por un breve tiempo, posesionadas, hasta ser conducidas fuera del espacio dedicado a la danza —a la casa del culto, propiamente— para ser vestidas como los dioses. A su regreso, se entonan cánticos para cada deidad hasta que un determinado espíritu se retira para dar lugar al próximo.

Es evidente que en las seis o siete horas en que transcurre una ceremonia de esta naturaleza se emplea un número muy grande de cánticos; no menos claro es el hecho de que se oyen pocas repeticiones, aun cuando algunas melodías que son más populares que otras, serán siempre entonadas en algunas de estas ocasiones. Es enteramente africano el estilo vocal de estos cánticos de todos los grupos de culto, no solamente por la frecuencia con que se encuentra el padrón *cantor-solista versus coro* (Jefe - coro), como también en el fraseo, el timbre de las voces femeninas, los movimientos del cuerpo de los que cantan y la manera de emplear las palmas de las manos. Un cántico es habitualmente enunciado por el cantor solista, o jefe del ceremonial, el cual es sólo escasamente oído por la concurrencia debido al volumen de otros sonidos que acompañan incidentalmente el rito, pero la respuesta del coro es muy sonora. Desde que muchas de estas melodías son conocidas por los asistentes a las ceremonias del culto, no tienen dificultad alguna en llenar las frases que ellos pueden ver —pero no oír— en los labios del Jefe que las entona. Como se evidencia en las transcripciones, en muchos cánticos el coro repite las notas dadas por el Jefe. Lo que no puede sentir la asistencia son las variaciones sobre la melodía básica que un buen cantor introduce

(5) Véase ARTHUR RAMOS, *O Negro Brasileiro*, pág. 241, por la transcripción de este ritmo. El sistema fonético empleado en este trabajo representa una adaptación del sistema internacional que habitualmente se usa en la transcripción de lenguas de indios americanos y de africanos. De este modo, las vocales tienen validez de acuerdo con las italianas y las consonantes son pronunciadas igual que en el idioma inglés.

en las repeticiones de una parte solista. Sólo en grabaciones en las que el solista canta directamente frente al micrófono puede ser apreciado este aspecto de su habilidad musical.

La línea melódica es típicamente corta, si bien el cántico a *Gbesen*, que incluimos en esta colección de melodías, muestra que no es un rasgo exclusivo de la música afrobahiana. Debemos dejar constancia que el número de repeticiones con que es dado un cántico en una ceremonia real, de ninguna manera es indicado en las grabaciones. Discos de doce pulgadas (30 centímetros), tienen una duración de 4 minutos. Siendo costumbre de entonar tres cánticos para cada deidad en el *shiré*, fué posible indicar a los cantores cuando una tercera, y luego dos terceras partes de un disco habían sido grabadas, facilitando así la observación del desarrollo de los rituales del culto. Es de interés dejar constancia de la rapidez con que ellos se adaptaron a esta indicación, a pesar de que el número de repeticiones de un determinado cántico había sido disminuído. Ellos pudieron ser auxiliados en la adaptación al sistema de grabación por el hecho siguiente: continuando en general constantemente el toque de tambor para una determinada deidad sólo fué necesario lograr la transición para poder mudar el Jefe a un nuevo cántico destinado al mismo dios. Estas transiciones son tan fluídas que en el caso de muchas interpretaciones se hace primero necesario durante la audición del disco, escuchar con toda atención para poder marcar el punto en que se produce el cambio de un cántico al siguiente. Pero, por otra parte, esto corresponde meramente, una vez más, a la tradición de canto en las ceremonias en sí. La única diferencia consiste en que en los ritos verdaderos, la duración de cada cántico es mucho mayor, desde que algunas melodías continúan sin cambio durante siete u ocho minutos y hasta por más tiempo.

II. Los Cánticos

Las dos faces del disco que contiene cánticos de Caboclo pertenecen a un grupo guaraní. Son éntonados por un sacerdote del culto Caboclo, una de cuyas deidades es *Forte-e-Valente*. Las palabras de la primera faz están parcialmente en portugués, en parte en el lenguaje descrito como correspondiente a los indios guaraníes. Los de la segunda faz se cantan enteramente en "guaraní". La primera faz comienza con un *salve a casa*, denominado *Angorosi* (*reza de Caboclo*), un solo con una línea melódica sostenida, que está en contraste

con el cántico que sigue por no concordar con el padrón solista-coro (jefe-coro). El acompañamiento se efectúa con un constante sacudimiento de la sonaja (*chocalho*) y rápidos golpes regulares sobre la calabaza que el culto Caboclo prefiere ante el tipo de tambor africano.

El primer juego de cánticos de Caboclo que sigue ahora ha sido entonado a *Forte-e-Valente*. Dioses asociados —*encantados*— son llamados en la invocación por su nombre. Entre ellos debemos destacar a *Shapona*, el dios de la tierra de los Yorubas. En el segundo cántico de la serie (Nº 8), *Forte-e-Valente* es saludado como un "rey coronado" que "vive entre las aguas claras". En el cántico final, las deidades asociadas a él son llamadas nuevamente ⁽⁶⁾.

Nº 7,2A — CULTO CABOCLO — INVOCACIÓN A FORTE-E-VALENTE

Jefe solamente, solo en tiempo libre, acompañamiento de *violão* (guitarra), *chocalho* (sonaja) y *cabaça* (calabaza). El original se encuentra tres semitonos más alto. La versión se canta a la octava inferior.

He aquí el texto de esta invocación y su traducción libre:

Koya suyamu	Bandeira louvada seja
Takia sambi	<i>Takia sambi</i>
Jirosila ejasi	Deus, nosso pae omnipotente
Osamboina	A Virgem mãe da Conceição
Sa rele salawe	Que com serment esteja
Kanzua rago	Na esta casa santa
Samba kulaija	Cobertos meus irmãos presentes.
Koya bangango	
Akawa male	(llamando a los <i>encantados</i>)
Shapona	
Sarele salawe	
Trebuzana ragu.	(repeticiones)

⁽⁶⁾ Deseamos explicar aquí el significado de unos pocos símbolos musicales especiales que empleamos en estas transcripciones. Los signos de mayor y menor, colocados encima de ciertas notas indican que éstas se encuentran aproximadamente un cuarto de tono más altas o más bajas, respectivamente. Una diagonal ascendente, *delante* una nota indica el anticipo (ataque) de un glisado ascendente indefinido; una diagonal ascendente *después* de una nota señala el abandono (*cese*) de un tono por medio de un glisado ascendente. Una diagonal que baja *hacia* una nota, marca el anticipo de un glisado descendente. Se emplean dos símbolos para señalar el abandono de un tono por medio de un glisado descendente: una línea recta descendente *después* de una nota indica una rápida caída en altura al finalizar el tono; una línea dentada en la misma posición el abandono de un tono mediante un descenso dilatado. Los números aplicados aquí a los cánticos y las faces de los discos son los que originalmente fueron puestos durante su captación en Bahía, habiendo sido mantenidos en el catálogo del Laboratorio de Musicología Comparativa.

Legato ♩ = 120 aproximadamente.

{1. Koya - a - a - a ko - ya - a - mu } Ta - a - kia sa - am bi - i - i .
 {2. Oya - a - a - a su - ya - a - mu }

{ Ji - ro - si - la e - ja - si - Sam - bo - i - na sa - re - le }
 { A - were ge - de iye - na - ta - ta ki - ban - de sa - re - le } *Fin*

{ Sa - la - we - kan - zu - a ra - go } Sam - ba ku - u - u - ũ lai - ja .
 { Ta - te - a - zu - a - ni ra - go }

Ko - ya - soi - ya - mi Ta - ta - kia sa - am - bi - i - i .

Ka - ya ba - nga - nga' ka - wa - ma - le - Sha - pa - no Sa - re - le sa - la -

- we Tri - bu - za - na rha - gu Sa - mba ku - lai - ja .

D.C. al Fin.

Nº 8.2A — CULTO CABOCLO — INVOCACIÓN A FORTE-E-VALENTE

Jefe solamente una vez, luego el coro, alternando con el Jefe al unísono. El original se encuentra tres semitonos más alto. (Tonalidad original: Mi bemol). Acompañamiento de *violão* (guitarra), *chocalho* (sonaja) y *cabaça* (calabaza). La versión se canta a la octava inferior.

♩ = 120

8v For - te' Va - len - - - - te Rei co - ro - a - do - ,

For - te' Va - len - - - - te Rei co - ro - a - do - .

El - e mo - ra - dor das a - guas cla - ras De Ya - ra a - ka - su brin - da -

- - - - du. El - e mo - ra - dor das a - guas cla - ras De Ya -

ra a - ka - su brin - da - - - - du. *Se repite todo 4 veces*

Cabaça (Calabazá)

Nº8a.2A — CULTO CABOCLO — INVOCACIÓN A FORTE-E-VALENTE

Jefe y coro alternándose y sobreponiéndose. El original está tres semitonos más alto. (Tonalidad original: Mi bemol). Acompañamiento de *violão* (guitarra), *chocalho* (sonaja) y *cabaça* (calabaza).

Legato ♩ = 144

Jefe 8v O rei - O rei - O rei Forte valente Boijja - ka - su - ya -

Coro 8v+16v O rei - O rei -

- ra gra - ze - ro ji - ri - ko A - ti - la - sha ta - la -

vo O Rei - For - te - va - len - te gra - ze - ro Ji - ri -

El Coro repite hasta el Fin.

ko A - li - la - sha ta - la - - - vo.

13 frases más con ligeras variaciones

Cabaça (Calabaza)

Chocalho (Sonaja)

Violao (Guitarro)

Después de las primeras tres líneas de este cántico, en portugués, las palabras son cantadas en "guarani". Damos su significado según las indicaciones del cantor:

- | | |
|------------------------|-----|
| O rei, o rei, o rei | (a) |
| Seu Fort' e Valente | |
| O rei das aguas claras | |
| Atilasha talavo | (b) |
| Grazero Jiriko | (c) |

Boijia Kasu 'Yara	(d)
Jonga tandi Iyara	(e)
Jeri Fort' e Valente	(f)

(b) es la "graça da casa"; (c) el "mensageiro de São Bartolomeu"; (d) el "filho da Nossa Senhora Rainha"; (e) la "Guarda das aguas claras da Sereia"; (f) el "rei Forte e Valente". En las considerables repeticiones de este cántico, las líneas que han sido señaladas con letras son cantadas por el Jefe en el orden siguiente: d, c, b, a, c, b, d, b, a, d, c, b, e, f, c. El coro, en cambio, canta invariablemente: "O rei, o rei".

* *
*

La segunda serie de cánticos de culto Caboclo fué entonada en honor a *Iyara (Samboina)*, que ha sido mencionada, como puede notarse, en el cántico precedente, donde su nombre es traducido en términos correspondientes a los varios entes con los cuales se identifica (7). En general, no se ha reconocido hasta qué grado se identifican las deidades de los varios grupos de culto, no importando cómo difieren sus nombres de "nación" a "nación", si es que algo se sabe a este respecto. El punto de referencia de cada dios en deidades tan sincretizadoras es el nombre que el grupo Ketu ha dado a la manifestación de este dios por los Yorubas. De acuerdo con esta práctica, *Iyara* se identifica con la forma Caboclo *Oshun*, denominación que ciertamente es usada con mucho más frecuencia que *Iyara* por los sacerdotes Caboclo cuando se encuentran discutiendo puntos de teología con personas que no se hallan involucradas en su culto.

Esta *salvé*, que se pronuncia, como ya se dijo, en "guarani", es cantada sin coro, en honor al dios, por la persona que ha sido posesionada por la deidad. Cuenta cómo los dioses Caboclo habitan, al igual que los indios, la floresta. El cántico que le sigue (Nº 22), se oye cuando se ofrecen presentes "en nombre de la *mãe dagua*".

(7) Dejamos constancia que las *salvés* de los dos grupos Caboclo son estructuralmente iguales, consistiendo de una melodía de dos frases que se repite dos veces. La primera repetición se encuentra en variación considerable con la primera exposición, pero la repetición final es siempre exactamente igual a la primera. Ambos son solos, con un acompañamiento incidental de sacudidas de sonaja y de guitarra (violão); ambos se ejecutan en tiempo libre. Esto puede indicar la presencia de un padrón uniformizado para *salvés* Caboclos.

Nº 21a, 4B — CULTO CABOCLO (GUARANI) — INVOCACIÓN A IYARA (OSHUN)

Jefe solamente, solo en tiempo libre, acompañamiento de *violão*, *chocalho* y *cabaça*. El original se encuentra tres semitonos más bajo. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

$\text{♩} = 120$ aproximadamente



CHOCALHO



Rititi, rititi Kewogun	Todos encantos celestes
Aroanda sambe	Na aldeia das florestas, das selvas,
Tati sanga relase Kertia	Anda Forte-e-Valente
Rigiguya Kejasi wunde	Com as graças de Omnipotente,
Tami Tati Ketibande	Os caboclos afiliados
Argojun Kehigrade saroya	Da serra bemditas e sagrada.
Alta mi kediloya	No azul la do norte,
Kiresha agwashe	Onde vivem meus guerreiros
Kehigria	<i>Kehigria,</i>
Saratendi	<i>Saratendi,</i>
Maleshu o samboina	Pais de Virgem mãe.
Takio sungi	Coração forte,
Takap grazeiro	De lá, sou seu mensageiro,
Ao jegi woya dishe	Sou dum' aldeia de encantados
Rezeblum rita fiktia	Do divino Espirito Santo.
Perejun, guaraja	Com nossos arcos, nossas flechas
Rigeshe kitupani malayu	Encontramos qualquer inimigo
Roguya amongiya raziya	Pois os Indios das nossas florestas não se temem de nenhum perigo,
Keverdun	Aqui trazem brilhante luz
Angori Tati Bajin	E a paz do
Ritri goya	Divino (de Jesus)
Baya rayu	} (no fué dada traducción alguna)
Agoi delefe ketijasi.	

Nº 22, 4B — CULTO CABOCLO (GUARANÍ) — INVOCACIÓN A
IYARA (OSHUN)

Jefe solamente, acompañamiento de *violão*, *chocalho* y *cabaça*. El original está tres semitonos más bajo. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

$\text{♩} = 240$

A

I - ya - ra O I - ya — ra O — li - poi - yu ku - ru - pi — ra — Di -

Comienza la percusión *Grito por el Coro*

gu - ngo Sam - bo - - i - na Kar - su i - ye - na mu - ran - - gi - - - . Sa - la - we a - ge - sum - ba E -

B² **A**

— E — . " Sa - la - we a - ge - a - sum — ba I - ya - ra O I - ya - ra I - ra - ya '

' ya - re O - li - poi - ya ku - ru - pi - ra Di - gu - ngo Sam - bo - I - na kar - su mu -

yam - bi mu - ran - gi Sa - la - we - a A - ge - sum - ba — etc.

1. 2. 3. 4. *Grito por el Cora*

CABACA y CHOCALHO etc.

Nº 23, 4B — CULTO CABOCCLO (GUARANÍ) — INVOCACIÓN A IYARA (OSHUN)

Jefe solamente, acompañamiento de *violão*, *chocalho* y *cabaça*. El original está tres semitonos más bajo. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

$\text{♩} = 225$

A Vea Variaciones Repite 10 veces

1 - ya - ra gro - ka si - to Sa - la - we A - vo I - ya - - - ra.

Variaciones Frase A

CHOCALHO

CABACA

Los intérpretes de los primeros tres cánticos del grupo siguiente fueron una sacerdotisa entrada en edad, perteneciente al centro de culto Gêge más ortodoxo, con coro y tamborileros, miembros de su grupo. Todas las melodías están destinadas a honrar a *Eshu*, el dios embaucador a quien se hace referencia en las palabras de estos cánticos llamándolo *Legba*, su nombre dahomeyano, así como *Eshu*, su designación en yoruba.

El primer cántico (Nº 33), se encuentra en un estilo dahomeyano puro. Debe tenerse especialmente en cuenta su ritmo en 3/4, que es una característica notoria de la música de los Dahomey, tal como se oye en el Oeste de Africa. En cambio, los trozos que siguen, son cánticos Ketu; los dos primeros (N.ºs 32 y 31) fueron adoptados por este grupo Gêge. El Nº 31, que era muy popular en Bahía durante el tiempo en que se realizó este estudio, debe ser enfrentado con la última transcripción hecha de este grupo (Nº 172), desde que ambos son el mismo cántico, el primero ofrecido por estos cantores Gêge, y

luego por un grupo de intérpretes Ketu. El análisis indica que dondequiera que se adopten cánticos, éstos son sutilmente reinterpretados durante la ejecución, de acuerdo con los padrones musicales de la "nación" que de ellos se apropia.

Nº 33, 6A — CÁNTICO GÊGE — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Gêge. Jefe y coro. Acompañamiento de *agôgô* (gongo de hierro), *cabaça* y una caja usada en reemplazo del tambor, a causa del reglamento policial. La versión se canta a la octava inferior.

$\text{♩} = 130$

Percusión

Tambor

Chocalho

Recitativo del Jefe (solista) en tiempo libre

Introducción

sv E - leg - ba - ra vo - dun a - za - ke - o ke - o E - leg - ba - ra vo -

Coro (y Jefe) A

dun E - leg - ba - ra vo - dun a - za -

B

C Jefe ke - o ke - o E - leg - ba - ra vo - dun a - za - ke - o ke -

B Coro

- o a - vo - ka - na we - do A - za - ke - o ke - o a - vo -

Coro

ka - na we - do A - za - ke - o ke - o. D.S.

Nº 32, 6A — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Gêge. Jefe y coro. Acompañamiento de *agôgô* (gongo de hierro), *cabaça* y una caja usada en reemplazo del tambor, a causa del reglamento policial. El original está tres semitonos más alto. Las frases del Jefe son confusas. Las notas marcadas con el signo + representan aproximadamente los tonos. La versión se canta a la octava inferior.

♩ = 120 Jefe (solista)

Ai - mo - o - mo - ju - ba - o - A - mo - ju - ba E - e - gba - ra mo - ju - ba - o

1 - na i - na mo - ju - ba - e E - mo - ju - ba. 1 - na i - na mo - ju - ba - e -

ai - in - a mo - ju - ba o 1 - na i - na mo - ju - ba - e - e mo - ju - ba - e.

Frases en 6/4

Nº 31, 6A — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Gêge. Jefe y coro. El original está tres semitonos más alto. Acompañamiento de agôgô (gongo de hierro), cabaça y una caja usada en reemplazo del tambor, a causa del reglamento policial. La versión se canta a la octava inferior.

♩ = 170 Jefe

l - ba - ra bo - mo - ju - ba, l - ba - ra -

bo - o - o mo - ju - ba, O - mo - de - ko - i - ke - shu Ba - ra - bo - ba - ra - mo -

ju - ba - E - leg - ba E - shu lo - na, l - ba - ra - bo - mo - ju - ba -

l - ba - ra - bo - mo - ju - ba, O - mo - de - ko i - ke -

- shu ba - ra - bo - ba - ra - mo - ju - ba, E - leg - ba E - shu lo - na. D.C.

Variación del Jefe

Agôgô
Percusión
Tambor

Nº 172, 30A — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Ketu. Jefe y coro. Original un semitono más bajo al comienzo. El diapasón varia. Acompañamiento de agôgô y dos tambores. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

♩ = 144

Percusión Agôgô
Tambores

Jefe
Coro

l - ba - ra - bo - o - o - mo - ju - ba O - mo - de - ko - E - shu l - ba - ra - bo - mo - ju -

ba E - leg - ba E - shu' ba - ra.

l - ba - ra - bo - mo - ju - ba O - mo - de - ko

E - shu i - ba - ra - bo - E - shu E - le - ba' E - shu mo - jaba -

Mucha variación en la rítmica de tambores

Coro - Tacet

sigue un tambor

Fin

D.C. al Fin

No pudimos obtener en Bahía traducción alguna para estas palabras. Un miembro africano de la nación Yoruba, ante quien fué tocado este cántico —nos referimos al que fué interpretado simultáneamente por los grupos Gêge y Ketu— nos dió una versión libre del Yoruba, de la primera línea de este último cántico: "Oh, protector mío! He rendido homenaje a tí!"

* *
*

El cántico que sigue, al igual que aquellos del grupo posterior, ilustra adecuadamente cómo las melodías de una "nación" son conocidas y cantadas por individuos y grupos de otra; trátase de un punto al que volvemos en los análisis musicológicos en la parte final de este trabajo. Este cántico es para Gbesen, una deidad Gêge, pero es entonado por el sacerdote de un grupo de culto Ketu. Su magnífica ejecución, cuyas sutilezas ultrapasan lejos cualquier técnica de transcripción posible, es de un carácter dahomeyano tan puro que llamaría en el propio Dahomey la admiración pública. Su pureza de estilo dahomeyano puede ser trazada por el hecho de que el abolengo de este hombre era de derivación Gêge y que él mismo se formó como miembro de un culto Gêge, antes de que su afiliación al grupo Ketu se llevara a efecto por haber sido "reclamado" —como lo expresaría la creencia afrobahiana— por una deidad Ketu.

En la versión de este cántico es notoria la complejidad del fraseo y de la línea melódica, la aceleración controlada y calculada del *tempo* y la economía de los materiales fundamentales logrados por el empleo de solamente cuatro notas principales. El toque de los tambores estuvo a cargo de algunos de los virtuosos más distinguidos de Bahía y al igual que el canto, debe ser escuchado para poder ser apreciado plenamente. El tamborileo es tan complicado que debemos dejar para más adelante su análisis. Por el momento hemos hecho aquí indicaciones esquemáticas.

Las palabras de este cántico no pudieron ser obtenidas del cantor, pero un análisis de aquellas palabras que resultó del estudio de la grabación, propiamente —en particular los nombres de otras deidades africanas halladas— demuestra que se trata del Fon, el lenguaje de los Dahomey. Además, existe una evidencia interior para dar

validez a lo manifestado por los que estaban presentes cuando se realizó la grabación: que el canto no sólo fué entonado a Gbesen sino también a otros dioses cuyos nombres se oyen cuando se toca el disco.

Nº 171, 29B — CÁNTICO GÊGE — INVOCACIÓN A GBESEN

Solo con *agôgô* y dos tambores. El original está un semitono más alto. El trozo entero debe interpretarse a la octava inferior.

$\text{♩} = 162$ *Accelerando* ($\text{♩} = (162-235)$)

Comienzan el 1º tambor y agôgô en *pp*

Comienza el 2º tambor

$\text{♩} = 198$ *acelerando*

$\text{♩} = 210$ *acelerando*

Musical score for page 84, featuring multiple staves of music. The score includes various annotations such as *gritado por el coro*, *acelerando*, *Tambores y agbô Tacet*, *agbô comienza pp*, and *Tambores comienzan*. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Musical score for page 85, featuring multiple staves of music. The score includes various annotations such as *tando*, *Lamentaciones por el coro*, *gritando*, *agbô*, *Tambor alto*, *Tambor bajo*, *Esquema de Percusión*, *al comienzo*, *Después del trozo tacet*, and *Percusión combinada*. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Sigue ahora un grupo de cánticos a *Oba*, una deidad Ketu que ha recibido una atención relativamente pequeña en la literatura, desde que ella es un "santo raro", como dijera un afrobahiano, no encontrándose representada entre los dioses adorados, con excepción de unos pocos centros de culto. En algunas versiones de la mitología, ella ha sido descrita como hija de *Oshala* y *Yemanya*, en otras como descendientes de *Oshun*. Ella es la mujer de *Omolu*, la deidad de la tierra. La coreografía de su danza, en la que ella sostiene un pequeño escudo de brazo al lado de su cara, es muy apreciada por los expertos en evaluar danzas de culto. Es digno tener en cuenta que cuando el Yoruba —que ya mencionamos— oyó el primer cántico de este grupo (Nº 254), exclamó: "Esto es Yoruba perfecto!" e identificó el mismo con uno que todavía es popular en Lagos, en la Nigeria.

Nº 254, 45B — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A OBA

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de agógô y dos tambores. El original está tres semitonos más alto, subiendo a cuatro semitonos. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

J = 80 + acelerando

Jefe
 O-ba e-le-ko a-ja o-si e-o-ba-a e-le-ko a-ja o-si ko

Percusión
 Agógô
 Tambor I
 Tambor II

Coro (1 octava más baja)
 ru-o o-o-ba o-mo-ba a-ja-ko e-le-ko a-ja o-si Oba e-le-ko a-ja o-si
 etc. continúa hasta el Fin
 etc. continúa hasta el Fin

Jefe *gritado por el coro*
 a-ja-ko e-le-ko a-ja o-si etc.

Tambor II

Coro
 etc. ligeras variaciones

Coro
Jefe
Coro

Nº 255, 45B — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A OBA

Jefe y coro (femenino) sobreponiéndose. Acompañamiento de agógô y dos tambores. El original está cuatro semitonos más alto. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

J = 120 + acelerando

Jefe
 8v Si-ri-ri we-o-fa we-re

Coro
 Si-ri-ri-re-o-fa we

C
 Si-ri-ri-re-o-fa we-re
 Si-ri-ri-re-o-fa we-re
 (re) Si-ri-ri-re-o-fa we-(re)

B
 Si-ri-ri-re-o-fa we-re

Repite 9 veces
 Si-ri-ri-re-o-fa we-(re) Si-ri-ri-re-o-fa we-(re)

Variación
 Frase del Jefe la 5ª y 8ª vez
 Si-ri-ri-re o-fa we-re

Esquema de percusión:
 agógô
 Tambor 1º
 Tambor 2º

Nº 256, 45B — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A OBA

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de *agôgô* y dos tambores. El original está cuatro semitonos más alto. La palabra "Ilu" con que comienza este cántico fué eliminada de la exposición inicial del tema (véase el asterisco del comienzo del pentagrama). El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Jefe (Introd.) $\text{♩} = 150 + \text{acelerando}$

8v * O - ja fa - ra me I - lu o - ja je o - je

Agôgô

O - ja O - ja I - lu o - ja O - de...

Tambor (afinado alto)

Coro: *Jefe:*

etc.

Tambor (afinado bajo)

Fin

con ligeras variaciones

Coro: *B* (Padrón de Frase | Introducción | A - B | 40 compases)

Oshun es la deidad por excelencia del grupo 'Jesha y los cánticos que ellos destinan a este dios son notorios en la música del culto afro-bahiano. La manera de cantar estos trozos en el grupo que sigue (N.º 357, 358, 359 y la repetición del N.º 358 que se encuentra al final de la faz) se destaca por ciertos rasgos musicológicos sorprendentes de los cuales hacemos aquí solamente una mención breve, desde que los tendremos detalladamente en consideración en la sección final de este trabajo. Estos rasgos incluyen aspectos de presentación como el contrapunto entre la línea melódica y los tonos de percusión, o las sutilezas en las variaciones que el cantor principal tejió alrededor del tema original.

El tambor que se oye en el disco es tocado por el mismo hombre que encabeza y dirige el grupo de cantores como solista. Aunque originalmente de descendencia y afiliación Ketu-Gêge, es famoso en los círculos de culto de Bahía como un *alabe-huntor*, un tamborilero-jefe que domina el repertorio entero de la música afro-bahiana. La pureza de sus ejecuciones en términos de valores musicales africanos fué confirmada por el Yoruba al que nos referimos ya varias veces y el cual, como nativo de la ciudad nigeriana de Ilesha, de la que proviene el culto 'Jesha, nos dió la traducción de las palabras empleadas en estos cánticos.

* *
*

Nº 357, 61A — CÁNTICO 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de *agôgô*, *cabaça* y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión *Agôgô* $\text{♩} = 220$

Tambor 16v

Jefe 8v

Coro

Confuso

e - ya o - lu O - do i - ye - o l - e - e ko - hun ei - ye -

hi gi - e O - mañda - ga - - sa

I - - e - ye o - lu wo - do i - ye - -

Etc.....

o I - - e - ye ko - - hun gi - ye O - mañda - ga - - sa.

I-e Olu odu iye-o	El Salvador, el Dios del río,
I-e kohun iye-bi	Escucha el Salvador la voz del pájaro?
Gi-e oma dagasa.	La casa del hijo de Dagasa (Dangbasa).

Tambor 16v

Jefe 8v

Coro

Nº 358, 61A — CÁNTICO 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de agógó, cabaça y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión

Agógó *A A* $\text{♩} = 220$ etc.

Tambor

Jefe *av*

Coro

1-re wa 1-re - wa 1-re - wa ie -
(de Nº 357)

i a-ma - a de le - i on - io mo - ri na ma - de - i - o

l - re

wa 1-re - wa ie - i A - ma - a - de le - i o - nio mo -

Etc. (Con pequeños cambios de palabras)

ri na ma - de - i - wa

Irewa, irewa lei
Amade lei (nile) onio
Mori na made-i-o.

Esta es nuestra gracia, esta es nuestra gracia,
Siempre viene a nuestra calle,
Yo veo a él (la gracia) en la calle.

First system of musical notation on page 94, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a bass line with eighth notes. The bottom staff contains a bass line with a few notes and rests.

Second system of musical notation on page 94, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff continues the bass line.

Third system of musical notation on page 94, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation on page 94, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff continues the bass line.

First system of musical notation on page 95, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff continues the bass line.

Second system of musical notation on page 95, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff continues the bass line.

Third system of musical notation on page 95, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation on page 95, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line and includes the instruction "Agogo" above it. The middle staff continues the bass line. The bottom staff continues the bass line. The number "(Nº 359)" is written in the right margin.

Nº 359, 61A — CÁNTICO 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de agôgô, cabaça y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El Jefe canta a una octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión Agôgô Tambores

Jefe *av*

Coro

♩ = 220

Ka-nio - gbe - le Ka - ni - la (wa) Ka - ni - o - gbe - le
(viene del Nº 358) El desplazamiento del tiempo fuerte se produce aquí.

Vea texto
 Ka - ni - o - gbe - le -

o - e ka - ni - o - gbe - le ka - ni - la - o — etc.

ka - ni - o — gbe - le ka - ni - la

Kaniogbele	Quien no va a buscar refugio
Kanita-o	Al lado del arca de polvo?
Kaniogbele (koko) (8)	Quién no va a buscar refugio (al costado del arbusto de casabe)?

(8) Esta palabra aparece en repeticiones posteriores.

(Ultras variaciones en ritmo, repitiendo)

1.2.3.

Agôgô

Nuevo cántico (repetición del Nº 358)

Al Nº 358 repitiendo

**2. Variaciones de los taques de tambor en las frases arriba repetidas:*

16

4.

** Véase el texto para la explicación de estos cambios de tiempo.

Nº 358, 61A (repetido) — CÁNTICO A 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de agôgô, cabaça y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión Agôgô Tambor

Jefe *av*

Coro

♩ = 220

Viene del Nº 359

wa a - l - re - wa le - i etc.



Los conmovedores rituales de la muerte, que incluyen las vigili-
as de siete largas noches, conocidas por *achêche* ⁽⁹⁾, exigen el máximo de
los recursos musicales del Jefe de culto, desde que se canta continua-
mente, debiendo emplear, a pesar de las repeticiones, su repertorio
completo. No obstante, las melodías cuyo uso se circunscribe a esta

(9) Una breve descripción de los *achêche* ha sido recientemente publicada
por ROGER BASTIDE, en sus *Imagens do Nordeste místico*, Rio de Janeiro, 1945,
págs. 104-107.

ceremonia son relativamente pocas y sólo la primera de las tres que
ofrecemos aquí de una colección mucho mayor, es un cántico *achêche*,
propriadamente hablando (Nº 533). El espacio no permite un análisis
de los cánticos para los cuales se emplean dioses africanos en los
ritos de la muerte; sólo podemos indicar que pueden no ser entonados
cánticos destinados a ciertas deidades que "huyen" del contacto con
la muerte, y que son las melodías consagradas a aquellos dioses que
no pueden eludir la muerte, las que deben ser empleadas en estas
ocasiones. Así, el segundo del grupo (Nº 534), es para *Oshossi*, el
dios de la caza, mientras que el último (Nº 535), está destinado a
Osain, el dios de las hojas.

Es el ritmo que distingue los cánticos *achêche* y este ritmo es tan
importante que acompaña a otros cánticos cuando éstos son empleados
para este rito. Tambores consagrados a los dioses nunca son presen-
tados en la batería de percusión. El instrumento principal es un cántaro
de barro que se toca, colocándose sobre la boca del mismo un abanico
destinado a avivar el fuego, el cual, en estado doblado, es
batido con la mano abierta. También se usan calabazas y gongos,
pero es el cántaro que da el motivo rítmico constante:



que proporciona al afrobahiano el tono de profunda tristeza, asocia-
do a alguna canción acompañada por este ritmo. De este modo, aun-
que se necesita realizar un análisis más detenido de la colección total
de cánticos *achêche*, antes de poder arribarse a una conclusión defini-
tiva, puede decirse por vía de ensayo que es el acompañamiento rítmi-
co de las melodías entonadas a los dioses durante las ceremonias or-
dinarias el que convierte esos cánticos en aquellos usados en los ritos
de la muerte.

Puede observarse que en las transcripciones, la notación del acom-
pañamiento instrumental incluye el tambor, desde que se ha empleado
en las grabaciones un tambor para tocar el ritmo asignado al cántaro
en el rito verdadero. Se procedió a la substitución por la creencia
de que es espiritualmente peligroso tocar un cántaro cuando se en-
tonan estos cánticos, excepción hecha de la ejecución real en un
achêche.

Nº 533, 88A — CÁNTICO KETU — CICLO DE LA MUERTE (ACHÊ-CHE)

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de agôgô y dos tambores reemplazando a los cántaros. El original está un semitono más alto. El Jefe canta a distancia de dos octavas más bajo que lo registrado aquí.



♩ = 156

Percusión
 Agogo
 Tambores

Jefe (2 av.)

Coro (unisono)

tambor alto
 tambor bajo

ligado

A - chê - che a - ni - mo - ju - ba

Tambor alto

- re A - chê - che o - lo - run Ba - ba - o

A - chê - che a - chê che - o A - chê

etc. (con muchas variaciones hasta el fin.)

A - chê - che a - ni - mo - ju - ba A - chê

- che a - chê - che - o A - chê - che a - chê che - o

- che O - lo - run Ba - ba - o A - chê - che Etc.

A - chê - che a - chê - che - o

Musical notation for the end of the piece.

Musical notation for the first system on page 101.

Musical notation for the second system on page 101.

Musical notation for the third system on page 101.

Musical notation for the fourth system on page 101.

Musical notation for the fifth system on page 101.

Musical notation for the sixth system on page 101.

Musical notation for the seventh system on page 101.

Comienzo del Cántico Nº 534

Nº 534, 88A — CÁNTICO KETU — CICLO DE LA MUERTE (ACHÉ-CHE)

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de agôgô y dos tambores reemplazando a los cántaros. El original está un semitono más alto. El Jefe canta a distancia de dos octavas más bajo que lo registrado aquí.

Percepción
 agôgô
 tambor alto
 tambor bajo

Jefe
 (2 8^v)

Coro
 (unísono)

etc.

1. ga — mo o — ni sho — lo — ra — E — fon fo — lo — ro

to — ra — she — O — de a — ro — le O — de — sho — lo — ro E — fon fo — to — ro to —

ro — she —

(El Jefe canta con el Coro)

1 — gu — mo — o — mi sho — ro — le — E — fon fo — to — ro

to — ro — she — etc. —

Jefe

Coro

Jefe

Coro

Coro

Jefe

Coro

Jefe

Jefe

Coro

Coro

(Agôgô):

Jefe Comienzo del cántico Nº 535

Coro

Nº 535, 88A — CÁNTICO KETU — CICLO DE LA MUERTE (ACHÊ-CHE)

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de *agôgô* y dos tambores reemplazando a los cántaros. El original está un semitono más alto. El Jefe canta a distancia de dos octavas más bajo que lo registrado aquí.

♩ = 156

Percusión { *agôgô*
tambor alto
tambor bajo } etc.

Jefe (2 8v)

Coro (unísono)

A

O-moa-se-bi la-ba pe - la-be O-moa-se-bi-o

Jefe

B

la-be pe - se-be O-ni a fun - fun etc.

Jefe

C

Jefe

El Jefe canta con el coro

A

Jefe y Coro

B

Agôgô

Agôgô

tambor alto
tambor bajo

etc. al Fin etc.

Jefe

Jefe y Coro

Jefe

Jefe

Jefe

El Jefe canta con el coro

ESCALAS

CABOCLO-GUARANY — PARA FORTE-E-VALENTE

No. 7  (penta-do)

No. 8  (heza-do)

No. 8a  (penta-do)

CABOCLO-GUARANY — PARA IYARA (OSHUN)

No. 21 A  (hepta-sol)

No. 22  (heza-la)

No. 23  (hepta-la)

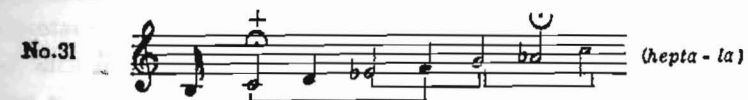
GÊGE — PARA GBESEN

No. 171  (penta-mi)

KETU — PARA ESHU

No. 33  (penta-do)

No. 32  (heza-sol)

No. 31  (hepta-la)

KETU — PARA ESHU

No. 172  (hepta-la)

KETU — PARA OBA

No. 254  (penta-la)

No. 255  (penta-la)

No. 256  (penta-la)

IESHA — PARA OSHUN


No. 357  (hepta - mi)


No. 358  (hexa - sol)


No. 359  (penta - re)

No. 358
repetido  (hexa - sol)

KETU-ACHÊCHE — (CICLO DE LA MUERTE)

No. 533  (penta - do)

No. 534  (hexa - re)

No. 535 

III. Análisis Musicológico

LOS materiales de este capítulo proporcionan un estudio preliminar de las características musicológicas de la música de culto afrobahiano. No se ha hecho intento alguno de definir estilos musicales, desde que dependerá de un tratamiento estadístico de los rasgos a ser derivados de un número mayor de cánticos de la colección que nos suministró los ejemplos que aquí ofrecemos, que podamos alcanzar esta meta por medio de un análisis objetivo. Las características de estos cánticos, analizados aquí, son por orden de presentación: 1º, Instrumentación; 2º, Participes y voces; 3º, Aspectos de tiempo y estructura, incluyendo indicación de compás, extensión y padronización de frases y tiempo; 4º, Ritmo melódico; 5º, Ritmo de percusión; 6º, Afinación de la percusión; 7º, Escalas y modos; 8º, Extensión tonal; 9º, Dirección melódica; 10º, Padrones interválicos; 11º, Ornamentación anterior (ataque) y posterior (abandono), y finalmente, 12º, cualquiera de las características adicionales que no corresponden a los encabezamientos aquí dados.

1º INSTRUMENTACIÓN

De los 21 cánticos analizados en este trabajo, solamente 15 son acompañados por instrumentos de percusión. En 6 cánticos Caboclo-Guaraní, 3 para *Forte-e-Valente* y 3 para *Iyara*, todos ellos grabados por el mismo grupo de músicos, se emplea la guitarra (violão), así como la calabaza y sonaja (chocalho). El resto queda restringido a los instrumentos de percusión que son típicos en el África del Oeste: sonaja, tambores, calabaza y gongo de hierro. Debido a las circunstancias que acompañaron la grabación de los discos de los que transcribimos estos cánticos, la substitución de instrumentos tuvo que ser hecha en dos casos. En uno, el grupo Gêge que cantó los tres cánticos Ketu y Gêge (N.º 33, 32 y 31), empleó una caja en vez de un tambor, con la calabaza y el gongo de hierro, para cumplir con los reglamentos de la policía, vigentes en el tiempo en que se realizaron los cánticos. En el otro caso, el grupo que cantaba el ciclo de muerte (N.º 533, 534 y 535), usó tambores en vez de vasijas de barro que hubiesen empleado en una ceremonia real, debido al temor a sanciones sobrenaturales. Ocho cánticos fueron acompañados por dos tambo-

res y un gongo de hierro. Si aceptamos la caja, mencionada más arriba como tambor, en cada uno de los restantes siete fueron empleados como acompañamiento un tambor, una calabaza y un gongo de hierro.

2. PARTICIPES Y VOCES

En ninguno de los cánticos dados aquí a conocer aparece el empleo intencional de armonía, aunque resulte ocasionalmente la "armonización" de una o dos notas, lo que es aparentemente una pequeña diferencia de opinión en la parte de los miembros del coro en cuanto al curso de la melodía, particularmente de cómo un cántico es comenzado.

Cinco de los cánticos, la *salvé* de las series Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (Nº 7), los tres de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.ºs 21a, 22 y 23) y el cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171), son solos. El resto sigue un padrón de "llamado y respuesta", que toma la forma de frases alternadas de *Jefe-y-coro*. Como mínimo, en la mitad de éstos, existe una tendencia de sobreponer las frases, pero sólo en el tercer cántico de la serie *Jesha* para *Oshun* (Nº 359) llega esta sobreposición a un fraseo contrapuntístico. De cualquier modo hemos encontrado que el Jefe canta frecuentemente la frase del coro como si fuese la suya propia.

3. ASPECTOS DE TIEMPO Y ESTRUCTURA

Bajo este epígrafe deben ser tenidos en cuenta las indicaciones de compás de mejor aplicación (signos de tiempo), la extensión y el padrón de frases, y los *tempi*.

a) Signos de tiempo (Compás)

Más de la mitad de los cánticos (doce), se encuentran en compás binario, y encajan perfectamente en un esquema de 4/4. Seis están en compás ternario, de ellos cuatro en 6/4 y dos en 3/4. La fijación de la métrica por medio de los signos de compás, de cualquier manera está sujeta a ligeras arbitrariedades, desde que los elementos determinantes del caso son la extensión de la frase y el ritmo de percusión, así como el acento y el padrón melódicos. En ciertos casos, esto es inequívoco, como por ejemplo en la serie *Jesha* para *Oshun* (N.ºs 357, 358 y 359) y en el ciclo de la muerte *Ketu* (N.ºs 533, 534 y 535). Sin embargo, algunas veces, una melodía en 6/4 es acompañada por un

padrón de percusión en 4/4, como en el cántico final a *Iyara*, de la serie Caboclo-Guaraní (Nº 23); o una melodía en 4/4 puede ser acompañada por un padrón de percusión en 6/4, como sucede en los cánticos *Ketu* entonados a *Eshu* por el grupo de intérpretes Gêge (N.ºs 31 y 32). En estos casos, el ritmo melódico actúa como determinante final en la fijación del compás.

Cuando tocan los instrumentos de percusión ritmos cruzados en dos diferentes tiempos de compás, como en el cántico Gêge entonado a *Eshu* (Nº 33), donde sostiene el tambor un padrón de 2/4 contra un 3/4 tocado en la calabaza; o el cántico *Ketu* entonado a *Eshu* (Nº 172), en el que toca un tambor en 6/4 mientras que el otro se mantiene en 3/4; o en el cántico final en la serie *Ketu* entonado a *Oba* (Nº 256), donde el gongo y un tambor tienen un padrón de 3/4 contra el 6/8 del segundo tambor, con el resultado de que el tiempo es completamente ambiguo y el signo de compás que ha sido escogido es el que mejor parece indicar el ritmo melódico⁽¹⁰⁾. De este modo resultaron 18 de los cánticos con esquemas métricos consistentes y regulares, si bien muchas veces algo complejos.

Para los tres cánticos que restan ser comentados, el primero de cada uno de los grupos Caboclo-Guaraní y el cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 7, Nº 21a y Nº 171, respectivamente), no pudo ser fijado tiempo de compás alguno sin producirse una distorsión, aun cuando los ritmos de percusión, en apariencia desconectados del ritmo melódico, son bastante regulares, desde que ellos aparecen en los primeros dos casos como corcheas repetidas, y en el tercero, como un padrón de 3/4 consistente en una negra, dos corcheas y una negra. Además, cada uno de los últimos cánticos de la serie entonada a *Eshu* (N.ºs 32 y 33), se inicia con una frase en tiempo "libre", cantada por el Jefe y establece el tiempo de compás con el comienzo de la segunda frase.

b) Extensión y padronización de las frases

Las frases de estos cánticos varían en extensión desde uno a ocho compases en tiempo de 4/4. Los tres cánticos en tiempo libre, todos ellos solos, tienen frases extremadamente irregulares. Las del primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní entonados a *Forte-e-Valente*

⁽¹⁰⁾ El criterio empleado en escoger un tiempo de compás particular en el que pueda ser aprovechado más de uno, es el de la elegancia.

(Nº 7), varían de doce a dieciséis negras en extensión. Las frases del primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní entonados a *Iyara* (Nº 21a) se componen, unas y otras, aproximadamente de ocho o de dieciséis negras. En el caso del cántico Gêge entonado a *Gbesen* (Nº 171), las frases comprenden entre ocho y veintiocho negras. No obstante, algunos trazos de estructura pueden ser percibidos en cada uno de estos cánticos: el primero sigue el padrón (fórmula) A¹, A², B¹, B², con repetición; el segundo el padrón A A¹ B A C C, con repetición, mientras que el tercero representa el sencillo padrón A A A A.

Los restantes cánticos tienen frases definidas. Tres de ellos utilizan frases de extensión desigual. El segundo cántico de la serie Caboclo-Guaraní de solos entonados a *Iyara* (Nº 22), emplea frases de diez, cuatro y tres compases en el padrón A B¹B², con repetición. Los tres cánticos de la serie Ketu-Gêge dedicados a *Eshu* (faz 6A), poseen su fraseo asimétrico. El tercero (Nº 31), recurre al uso de una frase A, ya de tres, ya de cuatro compases en tiempo de 4/4 (siendo indicado el último por el símbolo A +) y una frase B de cinco compases en el padrón A A B (Jefe); A + A B (coro), repetido. El segundo cántico (Nº 32) emplea tres frases; la primera tiene dos compases en 4/4; la segunda y tercera se componen de tres compases en 4/4, correspondientes al padrón A B C, con repetición. Las frases A y C son cantadas por el coro y la frase B por el Jefe. El primer cántico (Nº 33) tiene una frase A de seis compases en 3/4, cantada por ambos, es decir, Jefe y coro; una frase coral de dos compases (B), y una frase del Jefe, de dos compases (C), en el padrón repetido A B C B C B.

El resto de los cánticos emplea frases regulares que varían en extensión desde cuatro a treintidós negras, mientras que un cántico, el tercero de la serie Achêche (Nº 535), usa un motivo complejo, formado de tres frases de dieciséis negras cada una, relacionadas entre sí, que se extienden así a cuarentiocho negras.

La frase más corta que hallamos se encuentra en el tercer cántico de la serie Caboclo-Guaraní entonada a *Forte-e-Valente* (Nº 8a), en la cual el Jefe y el coro se alternan cantando melodías de una extensión de sólo cuatro negras. Suele usarse que el Jefe comienza el cántico con la frase del coro, designada con la letra B, luego alterna dos frases A y C, siendo cantada la frase B por el coro entre cada una de las frases del Jefe, con considerable sobreposición. El segundo

cántico de la serie Ketu entonada a *Oba* (Nº 255), también tiene frases cortas, de un solo compás, que en este caso está en tiempo de 6/4. Estas frases están agrupadas en el mismo padrón que los del cántico Caboclo-Guaraní que acabamos de mencionar, es decir, en A B C B, con el Jefe cantando las frases A y C.

Tres de los cánticos tienen frases de dos compases, el primer cántico de la serie Ketu de los ritos de la muerte (Nº 533), emplea una frase de ocho negras de extensión; el cántico Ketu entonado a *Eshu* (Nº 172) y el primer cántico de la serie Ketu dirigido a *Oba* (Nº 254), están constituidos por frases de doce negras. El cántico final de la serie Ketu entonado a *Oba* (Nº 256), emplea también frases de doce negras en extensión, pero debido al padrón de la línea melódica, fueron transcritos como una frase de cuatro compases. El cántico que usa frases de dos compases en 4/4 (Nº 533), tiene el padrón A B A¹ B A² B A³ B etc., la frase del coro (B) permanece constante mientras varía la frase del Jefe (A). Los dos cánticos en 6/4, con dos frases de dos compases de extensión (N.º 172 y 254) siguen el padrón A A¹ B (Jefe), A A¹ B (coro), repitiendo. El cántico Ketu con frases de cuatro compases en tiempo de 3/4 (Nº 256), tiene la estructura A A A A, alternando el Jefe con el coro.

Tres de los cánticos tienen frases de cuatro compases en tiempo de 4/4. El segundo cántico Caboclo-Guaraní a *Forte-e-Valente* (Nº 8), emplea dos motivos diferentes, siendo repetido cada uno de ellos; la melodía entera es cantada alternadamente por el Jefe y el coro. El tercer cántico de la serie Jesha para *Oshun* también tiene dos frases diferentes alternando el Jefe con el coro; mientras que el último cántico *Achêche* del grupo Ketu (Nº 535), emplea una sucesión de tres motivos diferentes, de una manera tal que la secuencia entera de doce compases es alternadamente interpretada por el Jefe y el coro.

Únicamente un cántico, el tercero de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 23), recurre al uso de una frase de dieciocho negras de extensión. Este motivo de tres compases en tiempo de 6/4 se repite una y otra vez por el solista, acompañado por un ritmo de percusión en tiempo de 4/4.

Finalmente, tres de los cánticos tienen frases de ocho compases en tiempo de 4/4. Son ellos el primero y el segundo de los cánticos

'Jesha para *Oshun* y la repetición del segundo (N.º 357, 358 y 358 repetido) y el segundo cántico del ciclo Ketu de la Muerte (N.º 534). En todos ellos alternan simplemente las frases del Jefe y del coro.

Podemos decir, resumiendo este comentario de la padronización de las frases, que los cánticos que tienen los motivos de tres frases A B C cantados por el Jefe, A B C por el coro (N.º 535); A A B por el Jefe, A + A B por el coro (N.º 31) y A A¹ B por el Jefe, A A¹ B por el coro (N.ºs 172 y 254), así como uno usando el motivo de cuatro frases A A B B cantado por el Jefe, A A B B por el coro (N.º 8a), tienen todos ellos relación entre sí y son simples aumentaciones del sencillo padrón A cantado por el Jefe, A por el coro, empleado en cinco de los cánticos (N.ºs 256, 357, 358, 358 repetido y 534), en cada uno de los cuales el Jefe y el coro entran por turno a cantar la misma melodía. De esta manera, más de la mitad de los cánticos responden a este padrón.

Estos cánticos deben ser diferenciados del grupo que usa una frase para el Jefe y otra para el coro, en la simple alternación A cantada por el Jefe, B por el coro, A por el Jefe, B por el coro (N.ºs 359 y 533); o el padrón excéntrico A cantado por el coro, B por el Jefe, C por el coro, A por el coro, B por el Jefe, C por el coro, etc. (N.º 32); así como de los tipos más complejos de llamada y respuesta que emplean dos frases diferentes y alternadas del Jefe con una frase uniforme del coro (N.ºs 8a, y 255).

Al máximo de complejidad estructural entre las melodías *Jefe-y-coro* que aquí se ha presentado, se llega en el primer cántico de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (N.º 33), que posee tres tipos de frase: A, cantada por el conjunto entero, B por el coro y C por el Jefe solo, cayendo en el padrón repetido de A B C B C B.

De los solos, la frase-padrón del último cántico Caboclo-Guaraní entonado a *Iyara* (N.º 23), es una simple repetición de un solo motivo, mientras que la del cántico Gêge para *Gbesen* tiene esta misma característica, pero con una gran parte de variación rítmica, de tiempo y tonal.

El primer cántico Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (N.º 7), tiene una estructura que es, en lo fundamental, A A B B con variaciones; y la segunda melodía de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara*

(N.º 22), es básicamente A B B, repetido. Ambas son especies del género de dos frases A B A B. Por otro lado, la frase-padrón del primer solo Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.º 21a), se relaciona con la forma A B C, repetida.

c) *Tempo*

El *tempo* de los cánticos va de 80 negras por minuto, al comienzo de la serie Ketu para *Oba* (N.º 254), a 240 negras por minuto en el segundo cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.º 22). Tres de los cánticos, los primeros dos de la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* y el cántico de apertura de la serie de la misma "nación" para *Iyara* (N.ºs 7, 8 y 21a), marcan el tiempo de 120 negras p/m., mientras que el segundo cántico de la serie Ketu para *Oba* (N.º 255), comienza su aceleración alrededor de este grado de velocidad. El cántico Gêge para *Eshu* (N.º 33), tiene un tiempo ligeramente más rápido de 130 negras p/m.

Dos cánticos, el último de la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (N.º 8a), y el cántico Ketu para *Eshu* (N.º 172), corresponden al tiempo de 144 negras p/m. El tercer cántico Ketu para *Oba* (N.º 256), comienza con una velocidad que marca aproximadamente 150 negras p/m.

Los tres cánticos Ketu *Achêche* (N.ºs 533, 534 y 535) tienen un tiempo de 156 negras p/m., mientras que los cánticos de la serie 'Jesha para *Oshun* (N.ºs 357, 358, 359 y 358 repetido), mantienen una velocidad de 220 negras p/m. Los dos primeros cánticos Ketu de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (N.ºs 31 y 32) marcan 170 negras p/m.

Solamente dos de los discos transcritos (fases 29B y 45B), revelan una aceleración controlada. El primero, el solo Gêge para *Gbesen* (N.º 171), comienza en el tiempo de 162 negras p/m.; la velocidad crece gradualmente y con aceleración uniforme hasta el final, que está en un tiempo de casi 235 negras p/m. La segunda faz, en la que están grabados los tres cánticos para *Oba* (N.ºs 254, 255 y 256), muestra una aceleración suave e uniforme a través de todo el grupo, comenzando el primer cántico con una velocidad de 80, el segundo con 120 y el tercero con 150 negras p/m.

Al último, los dos primeros cánticos de los grupos carentes de aceleración en cada serie tienen el mismo tiempo, excepción hecha de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.º 21a, 22 y 23), en la que es doblado el tiempo del segundo cántico. En cada uno de los tres primeros de esos grupos, el último cántico posee un tiempo sin relación alguna con los dos anteriores, mientras que en las últimas dos de las series sin aceleración, el cántico final se desarrolla con la misma velocidad que en los otros. No parece que exista inclinación alguna de tocar cánticos en compás ternario, ya sean más rápidos o más lentos que los que están en compás binario. Sobre la base de una evidencia tan insuficiente como la que suministramos aquí resulta muy difícil decir algo más sobre posibles predilecciones que puedan tener determinadas "naciones" por ciertos *tempi*, no siendo que manifestemos la duda de que éstas puedan existir.

4. RITMO MELÓDICO

En general, el ritmo melódico de estos cánticos es complejo y se caracteriza por una considerable anticipación de énfasis y de un fraseo fuera del tiempo marcado (traslado en un tiempo de compás, del fuerte al débil). Abunda el rubato y la sincopación está presente en todos los cánticos, con excepción de uno, o sea, en la primera melodía (Gêge) de la serie Ketu-Gêge entonada a *Eshu* en la que el ritmo, en 2/4, se enfrenta a un padrón percusivo en 3/4 (Nº 33). El carácter y la importancia, tanto de la frase colocada fuera de los tiempos de compás como de la anticipación del acento, pueden ser percibidos inmediatamente al observarse la frecuencia con que las notas son encadenadas a través de la mitad de un compás o de las barras de compás.

5. RITMO DE PERCUSIÓN

Los padrones de percusión se caracterizan por un fraseo contrarítmico de tiempos de compás tocados en diferentes instrumentos. Aquellos padrones que se encuentran más allá de las melodías en tiempo libre, en los primeros dos casos (N.º 7 y 21a) son esencialmente cadenas no acentuadas de corcheas. Por otra parte, el solo Gêge en tiempo libre, entonado a *Gbesen*, es acompañado por un ritmo en 3/4 por la percusión, una configuración que no tiene conexión aparente con el ritmo de la melodía.

En muchos casos, los ritmos de percusión han sido indicados sólo esquemáticamente en las notaciones aquí incluidas. Deben ser observados ejemplos claramente perfilados de ritmo cruzado en el cántico Gêge del grupo Ketu-Gêge entonado a *Eshu* (Nº 33), donde se toca el tambor en tiempo 2/4 contra el padrón 3/4 de la calabaza; en el otro cántico Gêge para *Eshu* (Nº 172), donde los tambores se encuentran en 6/4 y 3/4, con un padrón de 6/4, *nncnncn* (n - negra; c - corchea) tocado por el gongo; y en el último cántico Ketu entonado a *Oba* (Nº 256), en el que un padrón de 3/4 es tocado en el gongo y en un tambor, contra un padrón de 6/8 en el otro tambor.

El contra-ritmo que se enfrenta a la melodía puede ser hallado especialmente en los dos cánticos Ketu de la Serie Ketu-Gêge dedicada a *Eshu* (N.º 31 y 32). Estas dos melodías se encuentran en compás de 4/4. El gongo hace oír una sucesión siempre igual de corcheas, mientras que la caja que reemplaza el tambor sostiene una frase en 6/4 que es tocada dos veces en cada tres compases de la melodía. Esto resulta en parte del hecho de no ser iguales en extensión las frases de estos dos cánticos e introduce una larga serie de variaciones de percusión a manera de acompañamiento de un sencillo motivo melódico.

Un rasgo del toque de tambor que por varias razones no aparece en estas notaciones, pero que merece, no obstante, ser mencionado, es el de estar "hablando a los Dioses", a cargo del tambor de tono más bajo. Este fenómeno consiste en padrones rítmicos de tambor irregulares y carentes de relación, tocados en tiempo con los ritmos de los otros instrumentos. Su significado parece ser más ritual que musical.

6. AFINACIÓN DE LA PERCUSIÓN

El único grupo en el cual se ha indicado la afinación del instrumental de percusión es la serie de 'Jesha para *Oshun* (N.º 357, 358, 359 y 358 repetido), en la cual la parte de percusión es tan importante que ha sido transcrita íntegramente. Los golpes del gongo (agôgô) son constantes, y consisten en un reposo seguido de tres negras, mientras que el tambor suena de vez en cuando según golpes por demás evidentes en 4/4 y otras veces con golpes sincopados. La nota del gongo es *re* encima del *do*"; el tambor tiene dos tonos, *la* y *re* en la segunda octava debajo del *do* central (*La*, *Re*). *La* y *Re* son

notas importantes en la melodía, de manera que la parte del tambor realiza una especie de contra-melodía bi-tónica. Además debe tenerse en cuenta, como ya hemos dicho, que el tamborilero ha observado admirablemente las leyes de contrapunto en las que las progresiones tonales del tambor casi nunca se mueven en la misma dirección que las de la melodía, en un momento dado, en el decurso del cántico.

7. ESCALAS Y MODOS

Dos de los cánticos son tetrafónicos; ocho, pentafónicos; nueve hexafónicos; y dos, heptafónicos. Los dos cánticos tetrafónicos son de la "nación" Gêge; uno es entonado a *Eshu* (Nº 33) y el otro a *Gbesen* (Nº 171). Los dos cánticos heptafónicos son del grupo Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.ºs 21a y 24). La serie completa Ketu, dedicada a *Oba* (faz 45B), es pentafónica, así como en el único cántico Ketu para *Eshu* (Nº 172). Por otro lado, los dos cánticos Ketu de la serie Ketu-Gêge para *Eshu*, son hexafónicos.

Ninguno de los cánticos emplea la escala diatónica completa en el modo mayor; se clasificaría, de acuerdo con el sistema aquí empleado, como heptafónico hepta-do⁽¹¹⁾. Cinco de los cánticos están en modos -do, con la nota principal de la melodía colocada en la posición de la tónica de una escala mayor diatónica. Éstos incluyen todos los cánticos Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente*; el primero y tercero (N.ºs 7 y 8a) están en penta-do y el segundo (Nº 8), en hexa-do. En estos tres cánticos, los acordes de la guitarra (violão)

(11) Este método de clasificación de modos está basado en el que fué usado por M. Kolinski en su análisis de la música de los negros de la Guayana holandesa en la obra de M. J. y F. S. HERSKOVITS, *Suriname Folklore* y en su propia obra, inédita, *Die Musik Westafrikas* (1). El método prescinde de la consideración de afinación absoluta y está basado en el "ciclo de las quintas ascendentes". La primera mitad del nombre de cada modo, provisto de guión, (tetra-, penta-, hexa-), es determinado por el número de notas en el sector del ciclo en el que encajan con la más grande economía todas las notas de la escala a ser analizada. La segunda mitad (-do, -re, -mi) depende de la posición "fasola" de la nota principal del cántico (la tónica, en la música armónica) en una escala mayor diatónica hipotética, construida sobre la primera nota de aquel sector, excepto en el caso de los modos hepta-, cuando la escala comienza con la segunda nota del sector. Así, la escala mi^b-fa-sol-la^b se encuentra al entrar de la manera más económica en una secuencia de seis notas en el ciclo de las quintas ascendentes: la^b-mi^b-(si^b)-fa-(do)-sol. Por esto, aunque es una escala tetratónica, es un modo hexa-. Si la principal nota del cántico es, por ejemplo, mi^b, el modo es denominado hexa-sol, desde que el mi^b es sol en la escala "fasola", si se comienza con la^b. Este sistema de clasificación ha sido encontrado efectivo, al menos para la música folklórica de Europa y África, y posee un grado considerable de precisión y consistencia lógica como para ser recomendado.

(1) Véase el prólogo de esta obra de Mieczyslaw Kolinski (La música del Oeste africano) en el presente número. (Nota de la Dirección.)

establecen un fondo armonizado que casi fuerza al cántico a entrar en un modo de tipo europeo. El cántico Gêge para *Eshu* (Nº 33), está en el modo penta-do, como también el primero de los cánticos Ketu del ciclo de la muerte (Nº 536).

Los modos -sol, se asemejan, en tonalidad, al mayor, con excepción del hepta-sol, que tiene una séptima disminuída. El único cántico hepta-sol es el primero de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 21a). El segundo de los cánticos Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 32) y el segundo cántico 'Jesha para *Oshun* con su versión repetida (N.ºs 358 y 358 repetido), se encuentran todos ellos en el modo hexa-sol.

Los modos -la poseen la misma relación con los modos -do como la que existe entre las escalas armónica menor y mayor europeas. Los modos -mi guardan una relación similar con los modos -sol. Los tres cánticos Ketu para *Oba* (N.ºs 254, 255 y 256) pertenecen al penta-la. El segundo cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 22) corresponde al hexa-la. Tres cánticos están en el modo hepta-la, el cual es exactamente el mismo que la escala armónica menor europea. Estos son, el tercer cántico de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 23), el tercer cántico Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 31) y el mismo cántico entonado por el grupo Ketu (Nº 172). Es de algún interés destacar que, si bien las dos versiones de este cántico Ketu —uno por el grupo de culto Gêge y el otro por el grupo Ketu— difieren considerablemente en la línea melódica y rítmica, ambos están en el mismo modo, aun cuando la versión Gêge emplea una escala hexafónica y la versión Ketu una escala pentafónica. El extenso solo Gêge, tetrafónico, entonado a *Gbesen*, está en penta-mi. El cántico inicial de la serie 'Jesha para *Oshun* está en hepta-mi, un modo que difiere del armónico menor europeo por tener un intervalo de semitono entre el do y re, antes que entre re y mi.

Los restantes tres cánticos se encuentran en modos -re, que no poseen tonalidad menor ni mayor, pero algunas características de cada una. El tercer cántico de 'Jesha para *Oshun* (Nº 35a) está en penta-re, y los dos últimos cánticos Ketu *Achéche* (N.ºs 534 y 535) están en hexa-re.

En los cuadros analíticos que siguen, los valores relativos de los tonos de escala son indicados por el valor de tiempo de las notas. Una blanca, por ejemplo, representa una de las notas principales de las

melodías, mientras que una semicorchea o fusa indican una nota empleada quizás una vez, de paso. Las notas entre paréntesis son indefinidas en altura de tono o aparecen formando parte de ligaduras.

El signo de fermata invertido indica el tono inicial; una fermata normal, el tono final de la melodía. El asterisco señala el tono principal de la melodía. Los paréntesis angulares que a manera de llaves conectan las notas marcan intervalos de significación ⁽¹²⁾.

8. EXTENSIÓN TONAL

El cántico que posee el ámbito más reducido es el segundo de la serie Ketu para *Oba* (Nº 255). Su extensión es de una séptima menor. La extensión que aparece con más frecuencia en los cánticos que aquí transcribimos es la de una octava. Esta extensión se encuentra en siete de los cánticos: los dos cánticos Ketu de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (N.ºs 31 y 32), el tercer cántico Ketu para *Oba* (Nº 256) y el total de los cuatro de los cánticos 'Jesha para *Oshun* (N.ºs 357, 358, 359 y 358 repetido). El tercer cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 23) emplea una extensión de una novena menor. El primer cántico de la misma serie (Nº 21) tiene la extensión de novena mayor, así como el cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171).

Los primeros dos cánticos Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (N.ºs 7 y 8) y el primer cántico Ketu del rito de muerte (Nº 533), miden una décima menor. El cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171) abarca una décima mayor.

En tres cánticos se encuentran extensiones de undécima y en otros tres, de duodécima. Los que corresponden a una undécima son el cántico para *Forte-e-Valente* (Nº 8a), el primer cántico Ketu para *Oba* (Nº 254) y el último cántico Ketu del ciclo de la muerte (Nº 535). El segundo cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 22), el primero del grupo Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 33) y el segundo cántico Ketu del ciclo de la muerte (Nº 534) corresponden a una duodécima.

⁽¹²⁾ Estas indicaciones siguen, en lo esencial, el sistema ideado por E. M. von Hornbostel y descrito en O. ABRAHAM y E. M. V. HORNBOSTEL, *Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien*, en "Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", vol. IX, Leipzig, 1909.

9. DIRECCIÓN MELÓDICA

Parece no existir una tendencia definida y discernible en la dirección melódica de estos cánticos. Algunas melodías comienzan con sus notas más agudas (N.ºs 33, 255 y 534), otras con las más bajas (N.ºs 8a y 21a), mientras que otras terminan en sus notas más bajas (N.ºs 31 y 535). El hecho de que no existan cánticos que concluyan en sus tonos más altos, no refuerza, con todo, la más bien vaga impresión de una progresión característica de la línea melódica, muy ligera en dirección descendente, que nos proporciona el estudio de estos cánticos.

El primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (Nº 7), comienza una sexta mayor encima del tono final, sube una tercera menor llegando a su nota más alta y cae una octava a la nota más baja, una tercera menor debajo del tono final. El segundo cántico (Nº 8), inicia y finaliza con el mismo tono, una quinta encima del tono más bajo, y una sexta menor debajo del tono más alto. El tono inicial del tercer número de esta serie (Nº 8a), es el más bajo del cántico, que tiene una extensión de diecisiete semitonos y finaliza una sexta mayor encima del primer tono.

El primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 21a), comienza en su nota más baja, sube catorce semitonos y desciende dos para finalizar en un tono que está una octava más alto que el del comienzo. El segundo cántico de la serie (Nº 22), comienza y finaliza en el mismo tono, exactamente en la mitad de la extensión tonal, que abarca siete semitonos encima y siete debajo de la nota inicial-final. El tercero (Nº 23), sube una quinta encima del tono inicial y cae a una distancia de cuarta aumentada debajo de aquél para finalizar en su nota más baja.

El cántico Gêge de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 33), comienza en su tono más alto, cae en el curso de la melodía una duodécima y sube una quinta hacia el tono final, que está una octava debajo del tono inicial. El segundo cántico de este grupo (Nº 32), inicia su decurso un tono entero encima de su nota final, que es una tercera menor encima del tono más bajo y una sexta mayor debajo del tono más alto. El cántico final (Ketu), del grupo (Nº 31), parte una tercera mayor más baja de su tono más alto y finaliza en su tono más bajo, una octava debajo del más alto.

El cántico Ketu para *Eshu* (Nº 172), el "mismo cántico" que el último del grupo Ketu-Gêge, es el primero de una serie de tres —de la que damos aquí sólo uno— de los que se encuentran en la misma faz del disco sobre la cual fué grabado. Comienza una cuarta debajo de su tono más alto y finaliza un tono entero encima del más bajo, y una octava debajo del tono más alto.

El cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171), un extenso solo, parte a distancia de una sexta menor encima del tono final. El tono más alto está una tercera mayor encima del inicial y una octava debajo del tono final; el más bajo se encuentra una tercera mayor debajo del tono final y una octava debajo del inicial.

El primer cántico de la serie Ketu para *Oba* (Nº 254) parte a una octava de distancia de su tono final. Su decurso se extiende a una tercera menor encima del tono inicial y un tono entero debajo de su nota final. El segundo (Nº 255), se inicia en su tono más alto, una cuarta encima del tono final y desciende una distancia total de diez semitonos. La nota inicial del tercer cántico de este grupo (Nº 256), está una tercera menor encima del tono final; el más alto está una quinta debajo del tono inicial, y el más bajo, un tono entero debajo del tono final.

El primer cántico del grupo *Jesha* para *Oshun* (Nº 357) sube una cuarta encima de su tono inicial, desciende a una octava debajo de su tono más alto y sube una tercera mayor para finalizar a una tercera menor debajo del tono inicial. Los dos cánticos que siguen (N.ºs 358 y 359) comienzan y finalizan en la misma nota, una quinta debajo del tono más alto y una cuarta encima del más bajo.

El primer cántico del ciclo Ketu de la muerte (Nº 533), se inicia y finaliza en el mismo tono, una octava debajo del tono más alto y una tercera menor encima del más bajo. Partiendo desde su tono más alto, el segundo cántico de este grupo (Nº 534) tiene una extensión de una duodécima y finaliza un tono entero encima de su nota más baja. El tercer cántico (Nº 535), comienza una octava encima de su nota final, que es la más baja, y sube una cuarta encima de su tono inicial.

10. PADRONES INTERVÁLICOS

Los cánticos presentados en este estudio, considerados como un todo, se caracterizan en una forma, por decir así, negativa, por la escasez de monotonía de repetición —es decir, de una serie de cuatro

o más notas iguales— y por la ausencia de padrones (esquemas) de quintas o intervalos más extensos, característicos de la música negra grabada en cualquier otra parte. Sin embargo, se encuentran muchos esquemas de cuartas, y una porción mayor de terceras. Mucho de esto último ocurre, ya sea en la "quinta partida" o en la formación "pendular" ⁽¹³⁾. No existen "quintas partidas" disminuidas o aumentadas en ninguno de los cánticos, ni se han evidenciado de modo alguno terceras "trabadas" ⁽¹⁴⁾. El único caso en que tres terceras consecutivas marchan en la misma dirección ocurre en una de las variaciones del segundo cántico Ketu *Achêche* (Nº 534).

De la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (faz 2A), el primer cántico (Nº 7), tiene un padrón característico de segundas mayores pendulares, así como "quintas partidas" mayores ascendentes y "quintas partidas" menores, tanto ascendentes como descendentes. El segundo cántico (Nº 8), muestra "quintas partidas" mayores descendentes y "quintas partidas" menores ascendentes, así como terceras mayores pendulares en el padrón (esquema) ascenso-descenso-ascenso. El tercer cántico (Nº 8a), no ofrece padrones particulares de terceras, excepción hecha de terceras menores pendulares en la fórmula descenso-ascenso-descenso, pero posee algunos intervalos regularmente amplios de sextas ascendentes.

El primer cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 21a) tiene, como su configuración característica, una "quinta partida" mayor ascendente; también nos muestra la misma, mayor descendente, terceras pendulares en el esquema ascenso-descenso-ascenso y una formación de dos cuartas consecutivas en esquema descenso-ascenso. El segundo cántico (Nº 22) tiene "quintas partidas" menores ascendentes, saltos de sextas ascendentes y un padrón característico consistente en una tercera menor ascendente, una cuarta descendente y una segunda mayor ascendente. El último cántico de este grupo (Nº 23),

⁽¹³⁾ Una "quinta partida" es un padrón de tríada consistente de dos saltos consecutivos de una tercera, en la misma dirección, teniendo la "quinta partida" mayor una tercera menor encima y una tercera mayor debajo de sí, y la "quinta partida" menor la tercera menor debajo de la tercera mayor. Las "quintas partidas" disminuidas y aumentadas consistirían en pares de terceras lineares, menores y mayores, respectivamente. La formación "pendular" es un padrón de terceras de ascenso y descenso alternado.

⁽¹⁴⁾ Las terceras "trabadas" son series de dos o más saltos de una tercera, dados en la misma dirección, enlazados por segundas que se mueven en dirección opuesta.

al igual que el último del grupo Caboclo-Guaraní que lo precede, no posee configuraciones particulares de terceras, pero emplea saltos de sextas menores.

El cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171) tiene muchos padrones interesantes de intervalos estrechos, así como una muy ligera insinuación de monotonía de repetición. Entre las configuraciones de terceras se encuentran "quintas partidas" tanto menores como mayores y muchas figuras pendulares de terceras tanto menores como mayores, siendo los esquemas más extensos de mayores: ascenso-descenso-ascenso-descenso, y los más extensos de menores: descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso. En adición existen muchas cuartas pendulares, que se prolongan en un esquema de: descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso, y cuartas descendentes trabadas, enlazadas por segundas mayores ascendentes. Es peculiar en este cántico un padrón consistente en dos terceras ascendentes y descendentes, enlazadas por segundas descendentes a terceras pendulares en esta configuración: descenso-ascenso-descenso-ascenso.

Los primeros dos cánticos del grupo Ketu-Gêge para *Eshu* (N.ºs 33 y 32), contienen "quintas partidas" menores descendentes, mientras que el primero (Nº 33) emplea "quintas partidas" menores ascendentes en conexión con su padrón característico de terceras, ofreciendo la siguiente secuencia: tercera menor ascendente-tercera menor descendente-tercera mayor descendente-tercera mayor ascendente-tercera menor ascendente-tercera menor descendente. El segundo cántico (Nº 32), da una muy ligera impresión de monotonía por repetición, así como sucede con el otro cántico Ketu de este grupo (Nº 31), que emplea además el padrón de dos cuartas consecutivas, en esquema de ascenso-descenso.

El cántico Ketu para *Eshu* (Nº 172) exhibe el esquema de "quinta partida" menor descendente y terceras menores pendulares en descenso-ascenso-descenso. Sin embargo, el rasgo más interesante en este cántico, es la padronización de cuartas, que proporciona muchos casos de dos cuartas en ascenso-descenso y diversas en descenso-ascenso, de cuartas lineares ascendentes, de cuartas trabadas ascendentes, y de cuartas pendulares en este esquema: descenso-ascenso-descenso-ascenso.

El primer cántico Ketu para *Oba* (Nº 254), tiene "quintas partidas" menores, tanto descendentes como ascendentes, y terceras menores pendulares en descenso-ascenso-descenso. La primera mitad

de la melodía consiste en dos padrones de cuartas; el segundo de ellos se encuentra una quinta debajo del primero. El segundo cántico (Nº 255), muestra una ligera monotonía por repetición y un padrón característico consistente en una serie monotonal, una segunda mayor descendente, una tercera menor descendente y una cuarta ascendente. El último cántico de esta serie (Nº 256) tiene "quintas partidas" menores descendentes, así como también una configuración de "quintas partidas" menores pendulares en descenso-ascenso-descenso.

Los cuatro cánticos de la serie 'Jesha para *Oshun* (faz 61A) revelan una muy ligera tendencia hacia una monotonía por repetición, terceras menores pendulares y oscilaciones de dos cuartas, ambas en descenso-ascenso y ascenso-descenso. Ninguno exhibe terceras mayores pendulares o cualquier otro de los padrones de "quinta partida" en tríadas. La primera melodía (Nº 357), posee, en adición a los rasgos señalados en los otros tres cánticos un solo caso del padrón de cuartas trabadas y una configuración característica consistente en una tercera menor descendente seguida por una cuarta oscilante, en esquema ascenso-descenso. El segundo cántico (Nº 358) se destaca por la extensión de sus padrones de terceras menores pendulares, que tienden a este esquema: ascenso-descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso.

El grupo de cánticos Ketu *Achéche* (faz 88A) tiene padrones de tríadas y muchos de cuartas. El primer cántico (Nº 533) tiene "quintas partidas" mayores ascendentes y descendentes; dos cuartas sucesivas, en ascenso-descenso; tres cuartas sucesivas en ascenso-descenso-ascenso, y un padrón característico de dos cuartas, en descenso-ascenso, seguido por una sexta descendente. El segundo cántico (Nº 534) es el único de la serie que exhibe terceras pendulares que son menores y se encuentran en la secuencia descenso-ascenso-descenso. Además tiene "quintas partidas" ascendentes tanto mayores como menores y una sucesión característica de segundas mayores y cuartas enlazadas, consistentes en una cuarta descendente, una segunda ascendente, una cuarta ascendente, una segunda descendente y una cuarta descendente. El cántico final (Nº 535) tiene "quintas partidas" mayores ascendentes y cuartas oscilantes en descenso-ascenso. La melodía incluye un intervalo particularmente amplio de una novena mayor. La forma característica que aparece al final de la frase, consiste en una tercera menor ascendente seguida por una cuarta descendente.

11. ORNAMENTACIÓN: ANTERIOR (ATAQUE) Y POSTERIOR (ABANDONO)

Sólo los más evidentes de los casos de ataque y abandono por medio de glisado fueron indicados en las transcripciones, desde que la mayoría de los cantos posee una cualidad de *legato* que más o menos une cada tono a los que le siguen o preceden. Los glisados en ataque y abandono son rasgos reconocidos de todos los estilos de canto africanos y afro-americanos. El anticipo (ataque) ascendente aparece en dieciséis de los veintinueve cánticos, el abandono (cese) descendente en once, el anticipo descendente en ocho y el abandono ascendente en seis. Los grupos que hacen el más evidente uso de todos estos cuatro ornamentos son el cántico *Gêge* para *Gbesen* (Nº 171), la serie 'Jesha para *Oshun* (faz 61A) y la serie *Ketu Achêche* (faz 88A).

12. CARACTERÍSTICAS ADICIONALES

Algunos de los cánticos ofrecen rasgos adicionales dignos de ser destacados. El tercer cántico *Caboclo-Guaraní* para *Forte-e-Valente* (Nº 8a), es un solo suave, extremadamente ligado, que se va moviendo sobre un ritmo de percusión en tiempo binario, dando la sensación de un tremendo poder mantenido en reserva. El segundo cántico *Caboclo-Guaraní* para *Iyara* (Nº 22), tiene un padrón singular de frases, valiendo lo que pudiera ser llamado una "sincopación de frase". El cantor del solo *Gêge* para *Gbesen* (Nº 171), recurre al empleo de una tercera variable de escala, que es algunas veces menor, otras mayor, y unas veces casi se encuentra donde quiera entre ambos modos. En la música de jazz, este tratamiento de la tercera de escala sería llamado "azulando" (*blue-ing*) el tono. El cantor emplea a la vez muchos tonos de paso que no fueron incluidos en el análisis de la escala.

Los primeros dos cánticos para *Oba* (N.ºs 254 y 255), indican la presencia de una especie de sensación de relaciones entre tonalidades separadas por cuartas y quintas, que el grupo de cánticos aquí transcrito no puede definir por no ser suficientemente completo. En el primer cántico, el segundo compás de la frase repite el primero, a una quinta inferior. El cántico "modula" aparentemente hacia el siguiente, que está en un tono menor, una quinta superior al primero. El segundo cántico emplea un motivo repetido que para su efecto

depende de una relación de cuarta descendente: el segundo compás repite al primero a una cuarta inferior (es decir, el compás es similar en tonalidad al cántico que lo precede); el tercer compás es una variación del segundo y el cuarto repite exactamente al segundo.

Tanto los cánticos del grupo 'Jesha para *Oshun* (faz 61A) como los de la serie *Ketu* del rito de la muerte (faz 88A) están sobrepuestos; esto es, el Jefe inicia el segundo cántico mientras que el coro está concluyendo el primero. Fué necesario insertar un compás breve (en 3/4) entre los cánticos N.ºs 358 y 359, y uno extenso (en 5/4), entre los N.ºs 359 y 358 repetido, porque el cántico N.º 359 está adelantado en su totalidad un tiempo de compás con respecto al cántico que lo precede y al que lo sigue. No existe, realmente, interrupción alguna en la continuidad de los ritmos de percusión y el cántico N.º 359, de verdad fué primero transcrito en su totalidad como si ningún desplazamiento de acentos hubiese ocurrido. Esto, no obstante, da una impresión errónea del fraseo del cántico N.º 359, una impresión que ha sido corregida al procederse en el mismo a la mudanza, hacia adelante, en un tiempo, de las barras de compás.

El traslado del tiempo fuerte realmente se produce durante los primeros cuatro compases del cántico N.º 359, como evidenciado por la variación en el padrón del coro durante el periodo de transición; y durante los primeros cuatro compases de la repetición del cántico N.º 358, como evidenciado por la diferencia en el fraseo del Jefe durante la transición.

El mismo aspecto del desplazamiento de un cántico entero sucede en la faz 88A, interpretado por el mismo grupo, donde otra vez el tercer cántico de la serie es adelantado en un tiempo de compás. La sensación de desorientación que esta técnica produce en el oyente, puede haber sido experimentada en este caso por el tocador del gongo (*agôgô*), desde que lo encontramos trasladando su padrón rítmico después de transcurridos dieciséis compases del cántico (Nº 535).

Northwestern University, Evanston, Illinois, noviembre de 1945

MELVILLE J. HERSKOVITS & RICHARD A. WATERMAN

(Traducción de Francisco Curt Lange)



Concierto del organista Dr. E. William Doty, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Texas, Austin, y Delegado al Primer Congreso Nacional de Filosofía. Basilica de San Francisco, Mendoza, 7 de abril de 1949.



Concierto en Conmemoración del día de Santa Cecilia, Patrona de la Música. Gran patio de honor de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 22 de noviembre de 1949. Director: Olgerts Bistevins.