

**CAETANO VELOSO. ENTRE LA MESOMÚSICA
Y LA MÚSICA ERUDITA DEL SIGLO XX. ***

POR lo general, los libros o artículos que se escriben sobre grupos o solistas de música popular (1) plantean ciertos tácitos o elementos comunes pre-establecidos entre el escritor y el lector. Muchas veces, este elemento tácito resulta ser un determinado tipo de música popular, como el rock o el pop (2), que paradójicamente sirve como continente. A modo de ejemplo se podrían citar los libros de Jordi Sierra i Fabra sobre los grupos Pink Floyd, The Rolling Stones, The Who y The Beatles (3). Algo similar ocurre con, por ejemplo, el libro dedicado a Luis de Pablo (4), conocido compositor español, individualizado dentro de un circuito más o menos grande (o más o menos pequeño si se lo compara con el anterior) de oyentes/lectores de/sobre música "seria" (sic) (5), entre los cuales se podrá detectar un alto porcentaje de estudiantes institucionales de música. En este caso, el piso sobre el cual estarán parados en términos musicales el escritor y el lector será otro, lo "serio", lo "culto", lo "erudito", que no se pone de manifiesto explícitamente pero que subyace a través de sus páginas. Se hace referencia aquí, a la música erudita del siglo XX.

En ambos ejemplos se deja de lado toda referencia de la música que produce el músico o grupo musical en cuestión con las "otras músicas", estableciéndose así, campos de entendimiento escritor-lector donde ambos parecen saber exactamente cuál es la ubicación

(*) Trabajo realizado en el marco de una Cientibeca otorgada por la U.N.L., dirigida por el Dr. Omar Corrado.

de estos músicos en el amplísimo espectro musical de la actualidad. Esto no hace más que favorecer una tendencia histórica a la separación entre las diferentes músicas, no dejando ver (escuchar) esas "otras músicas" que están alrededor, aunque inexorablemente todas ellas hagan a la historia de la música de este tiempo. Esta situación conviene a (y lógicamente profundizan) quienes se encargan de la comercialización de los hechos musicales (6). ¿Qué mejor para un comerciante que tener su mercado bien dividido y ordenado para poder satisfacer las necesidades de todos los consumidores, también (tan bien!!) divididos y ordenados?

A esta altura lo hasta aquí escrito tampoco escapa de la presencia de táticos. Será conveniente entonces, definir con la mayor claridad posible, o al menos con la menor opacidad posible, el amplio panorama de la música occidental actual.

En base a lo anteriormente expuesto, una primera separación que se suele realizar es entre la "música popular" y "la otra" o desde "el otro" punto de vista, entre la música "contemporánea", "cultura" o "erudita" y "la otra". Por lo general se ve la intención de los escritores a quitar peso a estos términos a través del empleo de comillas. No poco se ha escrito sobre los mismos y no poco se ha discutido y se sigue discutiendo al respecto. Si bien se ha intentado definir más de una vez lo que es "música popular", también muchos teóricos han reconocido que "Todos saben lo que significa y todavía nadie ha podido definirla con precisión" (?). Esta afirmación corrobora el hecho de que el establecimiento de límites es sumamente difícil, pero el obviar esta problemática puede traer aparejado el manejo de táticos con la correspondiente pérdida de visión (audición) del amplísimo contexto sonoro que influye sobre cualquier hecho musical particular.

* * *

II

Para la clasificación de las músicas (de la cultura occidental), los musicólogos Lauro Ayestarán (Uruguay) y Carlos Vega (Argen-

tina) aplicaban en su labor un esquema de cuatro estratos, todos ellos difíciles de delimitar con exactitud, a saber: música primitiva (o étnica), música folklórica, mesomúsica⁽⁸⁾ y música culta (o histórica), los que suelen ordenarse en forma vertical interactuando como vecinos de la siguiente manera:

- * Música culta
- * Mesomúsica
- * Música folklórica
- * Música primitiva o étnica

La música étnica es aquella primitiva o primigenia música de los pueblos o grupos humanos. Actualmente se la asocia a la música de los pueblos cuya cultura ha permanecido prácticamente invariable ante el avance de otras culturas que imponen sus valores pretendidamente "modernos" o "civilizados".

El estrato de la música folklórica está conformado por "la suma de supervivencias musicales de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios vigentes"⁽⁹⁾. La supervivencia posee ciertas características, como el hecho de ser tradicional, de transmisión oral, funcional, colectiva, anónima, por lo que la falta de algunos de estos elementos provoca cierta ambigüedad en la exacta delimitación de un hecho musical dentro de este estrato.

La música culta, llamada también histórica, erudita, seria, etc., posee dos características fundamentales: el hecho de que su historia ha sido fijada en documentos y el carácter institucional de su aprendizaje. Una tercera puede ser "su calidad de «arte», al menos en la acepción burguesa (siglo XVI - XX) de este término. De ahí el predicamento de las palabras "música artística" ("art music", "fine art. music") entre los músicos de habla inglesa. Esta es la música que escribimos (escriben) con mayúscula. Y que pensamos, todavía, con mayúscula"⁽¹⁰⁾.

Si bien las definiciones o las delimitaciones de estos estratos han sido siempre bastante ambiguas, o al menos han dejado espacio a interminables discusiones sobre las posibles clasificaciones de los

hechos musicales, el estrato de la música popular o mesomúsica lleva la delantera en este sentido.

Lo "popular" puede interpretarse de varias maneras. Una de ellas, como aquello que pertenece a un pueblo. En este caso habrá que delimitar a qué pueblo es inmanente la música a que se alude. Suelen tomarse como puntos de referencia en este aspecto rasgos pintoresquistas o aquéllos que devienen del estrato folklórico. Así también, si se toma alguna característica que hace a la cultura de un pueblo y se la traslada a lo sonoro sin pintoresquismos (y a lo textual en el caso de la canción), se estaría ante un producto popular, pero como estos procedimientos no son sólo utilizados por músicos referenciales a este estrato y con resultados muy diversos, se determina una gran ambigüedad del término "música popular" en esta acepción.

Otra interpretación es lo "popular" como la tendencia de un hecho (en este caso musical) de ser comprendido, aceptado, interpretado por la mayor cantidad de gente posible. En este sentido, lo "popular" se manifestará en términos comparativos o de "popularidad".

El papel de los medios de comunicación es de fundamental importancia en este tipo de evaluaciones. La gran maquinaria industrial-comercial montada, necesita y crea hechos musicales que responden a las necesidades cotidianas de quienes la consumen. En este caso se tendría que hablar de lo popular-comercial. Por otro lado, los hechos musicales que no respetan las convenciones del mercado, que huyen de posibles factores alienantes buscando una cierta identificación con el pueblo y logran una aceptación más o menos masiva, dan lugar a hablar de lo popular en su sentido más puro. Muchas veces en un hecho musical con o sin referencias al estrato folklórico, estos caracteres se encuentran, el hecho musical perdura haciéndose parte del pueblo o de parte de él; éstos son los casos en que la delimitación se hace más o menos clara.

Como se podrá observar, "(...) el término "popular" es muy poco claro y demasiado poco exacto. El propio neologismo mesomúsica es discutible y sensiblemente imperfecto pero conviene adop-

tarlo (siguiendo el ejemplo de numerosos musicólogos) hasta tanto se acuñe uno mejor" (11).

La mesomúsica, entonces, es la amplísima franja de música comprendida entre los estratos folklórico y culto. La mesomúsica "contiene" a la música popular. Se podrá discutir, por ejemplo, si una música es más o menos popular que otra, pero se podrá estar de acuerdo en que ambas son mesomúsicas.

Lo que es indiscutible de la mesomúsica es que es el estrato al que más tiene en cuenta la industria discográfica, la música que mayor convocatoria posee a la hora de los conciertos o "recitales", la que se baila en forma masiva, la que más se difunde por los medios de comunicación, etc. y en cada uno de estos aspectos la diferencia con el resto de los estratos es cuantitativamente abismal, por lo tanto, su incidencia en la cultura de un pueblo es sumamente fuerte desde todo punto de vista. De ahí, y aunque como todo "cuerpo vivo (...) es rebelde a un conocimiento total" (12), su estudio en profundidad se hace cada vez más urgente.

* * *

III

Entre otros, se pueden tomar los siguientes aspectos como factores que determinan una posibilidad mayor de "popularidad" de cualquier tipo de música, es decir de su tendencia a ser aceptada, interpretada (o consumida) por la mayor cantidad de gente posible.

1. **Enfasis en el intérprete más que en el compositor.** Esto se da cuando el factor convocante no es una "obra" o un "tema", sino más bien la figura del intérprete, no importando demasiado a quien pertenecen los hechos musicales que se escuchan. En realidad, lo más importante es el factor comunicante, la "obra" y el "compositor" tomados aisladamente pasan a segundo plano.
2. **Grado de variabilidad.** Este punto está íntimamente ligado con el anterior dada la recurrencia de los intérpretes a los arreglos y re-arreglos de los "temas originales" concebidos generalmente a sabiendas de las posibles mutaciones a las que pueden estar su-

jetos a posteriori, generándose así, nuevas y muy disímiles versiones. En este aspecto, la improvisación juega un rol preponderante como así también un tipo de transmisión oral más que visual.

3. **Potencialidad del hecho musical para ser bailado.** En la actualidad, y a escala santafesina, tanto las radios AM como FM, alrededor del 70 % de la música que difunden es la misma que se escucha en las confiterías bailables o en los clubes de baile de la ciudad⁽¹³⁾, dejando a las otras músicas pequeños espacios en programas especializados, volviendo a cerrar los círculos (circuitos o circuititos) a los que se hacía referencia al comienzo de este trabajo. En este sentido, tendrán mucha importancia las características temporales del hecho musical, entre ellas, la básica presencia de un pulso y métrica fija.

El cuarto y prácticamente más importante aspecto, es la manipulación del hecho musical y de su intérprete en el mercado, pero esto entraría en un tipo de análisis o evaluación que excedería los límites de este trabajo.

* * *

IV

EL ordenamiento vertical de los estratos a que se hizo referencia en el Capítulo II puede también realizarse de manera horizontal, removiendo así la tendencia, aunque sea sólo visual, a atribuir valores de superior o inferior, mejor o peor, a cada uno de ellos en relación con los otros.

“(...) Todavía este ordenamiento lineal se rompe cuando uno es confrontado con el criterio acorde con el cual los miembros extremos, folklórico y culto, parecen más cercanos entre sí que a la música popular, por ejemplo, en su proximidad a funciones rituales y en sus relativamente pequeñas audiencias. Los bordes extremos de la continuidad lineal deben curvarse para formar un patrón circular en el cual la música folklórica y culta están más cerca entre ellas de lo que lo están con la música popular”⁽¹⁴⁾.

“...cuando logramos reunir en una síntesis caracteres los bastante homogéneos, decimos que aquéello es un núcleo. En gran medida, pues, la unidad la ponemos nosotros” (15). De esta manera, los hechos musicales “tenderán” al núcleo de su estrato cuanto más características particulares del mismo posean.

“No hay núcleos “naturales” esenciales. Sólo hay conjuntos (en el sentido matemático) más o menos arbitrariamente reunidos. Que pueden ser muy coherentes, si, pero que han llegado a ser y que dejarán de ser. En la génesis de todo núcleo hay un proceso de incorporación, síntesis y rechazo de ingredientes” (15).

“Entendemos por “natural” un conjunto surgido, sin intención humana intencionada, de las fuerzas de la naturaleza o del fluir de la historia (...)” (16).

Se podría definir entonces “aquí y ahora” que tal o cual música se encuentra en el núcleo de la mesomúsica y que tal otra en el de la erudita, pero puede ser posible que en unos años no se pueda afirmar lo mismo “...toda reflexión ulterior modifica la historia regresivamente” (17). Estamos ante entidades vivas, en constante cambio.

Con el transcurso de la historia, un hecho musical que hoy es considerado culto, mañana puede ser considerado folklórico o mesomusical. Puede ocurrir también que hechos mesomusicales de hoy cambien de estrato el día de mañana. Pero en ningún caso alcanzarán el estrato étnico. Si los estratos folklórico, mesomusical o erudito pueden influir sobre éste de varias maneras, entre otras, por la simple incorporación de instrumentos propios de aquéllos.

Para delimitar el núcleo de cualquiera de los estratos habrá que expresarse en términos de tendencia. En el caso de la mesomúsica, por ejemplo, un hecho musical que no es étnico, folklórico ni erudito y por lo tanto mesomusical, tenderá al núcleo cuanto más características de popularidad reúna (ver Capítulo III), y de acuerdo al empleo del hecho sonoro, el tiempo y el espacio que los caracterizan aunque más no sea por contraposición a las otras músicas, especialmente a la erudita.

En cuanto al núcleo de la música erudita, tenderán al mismo aquellas músicas que reúnan fundamentalmente las características ci-

tadas en el Capítulo II pero además, quizás como consecuencia de su estudio institucional, cabe agregar el empleo de lo que se suele denominar “técnicas de composición”, especialmente la armonía y el contrapunto de los siglos XVII a XIX y en el mejor de los casos, la aplicación de las “técnicas de composición contemporáneas”, es decir métodos o posibles manejos (codificados, enumerados o simplemente extractados del análisis de diferentes composiciones) del hecho sonoro, tiempo y espacio, aparentemente exclusivos de dicha música recopilados en diversas publicaciones (19), y cuya enumeración podría ser ampliada con frecuencia. Esta característica es propia de la música erudita, aunque pueda citarse como excepción el abundante material sobre la improvisación en el jazz, único género bastante codificado de la mesomúsica.

A su vez, el “(...) núcleo exhala de sí esa conciencia de unidad que es la irradiación ... si bien toda frontera entendida como tal supone un elemento diferencial, el esfuerzo de lo fronterizo procede de una irradiación (...) La irradiación es una impregnación homogénea que procura llegar —como en una justificación a posteriori de toda delimitación— hasta la raya misma de la frontera (...) en la zona fronteriza hay una debilitación de la organicidad unitaria del territorio, debilitación que se compensa funcionalmente con la irradiación” (20).

(Ver Gráfico I en Cuadernillo adjunto).

La problemática de la delimitación de los núcleos, los factores de irradiación y la frontera entre la mesomúsica y la música erudita es sumamente compleja.

Si bien el problema de la comunicación, o el simple hecho de tener en cuenta la receptividad que pueda tener el hecho musical en el oyente es innato a los músicos populares o mesomúsicos, no lo es para los músicos eruditos (20). Esta es una diferencia fundamental, una actitud que influirá en mayor o menor medida aunque inexorablemente sobre los distintos aspectos del hecho musical.

Cuando los músicos eruditos se preocupan por la problemática aludida suele ocurrir una cierta irradiación hacia la mesomúsica. Esto puede darse de varias maneras, entre ellas, la utilización de

recursos (aunque concebidos dentro del hecho musical mismo) extra-hecho sonoro, por ejemplo, una cierta teatralidad mediante el empleo de luces, del espacio real, la participación del público como generador de sonidos, etc. Así también, la música erudita "aplicada", si es aplicada a un mesoarte (21), podría ser interpretada como mesomúsica

Otro camino puede originarse mediante el empleo de la redundancia, esto es cierto grado de previsibilidad-obviedad para lo cual habrá que tener en cuenta las pautas culturales del que escucha (22).

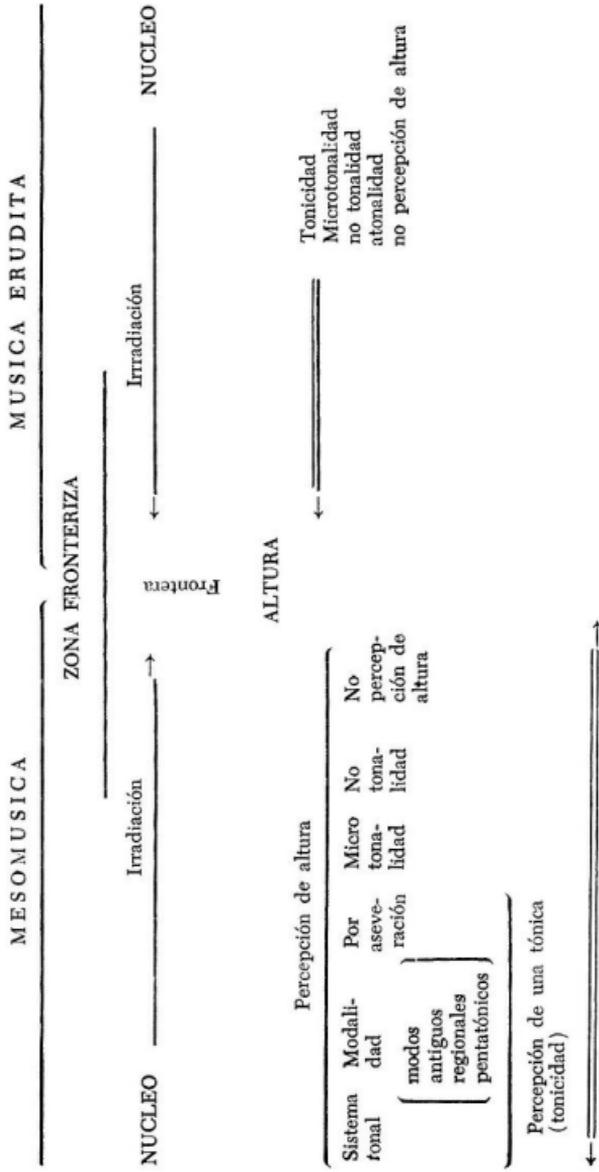
Si por determinadas circunstancias un hecho musical que reúna aquellas características propias del núcleo de la música culta, es difundido a gran escala y entra en circuitos de consumo propios de ciertas mesomúsicas, podría considerarse irradiado. Si se acepta este razonamiento, la "popularidad" también es un factor de irradiación hacia la mesomúsica.

Estos últimos dos aspectos seguramente irán de la mano de un relativamente alto grado de tonicidad, discursividad y pulsación y métrica fija.

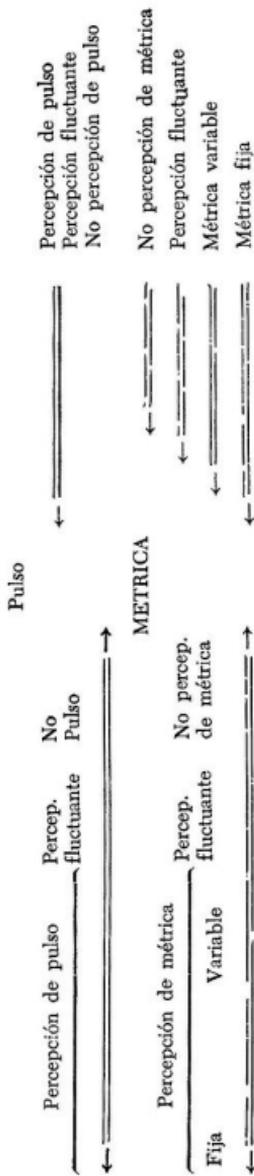
El empleo de lo étnico en cuanto al uso exacerbado del pulso por ejemplo, aporta elementos que según sus características pueden vincularse directamente a la mesomúsica, en la que los elementos étnicos, incorporados como supervivencias a través del estrato folklórico o en forma consciente, también pueden ser factores de irradiación hacia la música erudita, esta vez por el empleo de giros microtonales, por cierta aridez tímbrica o por aspectos ligados a lo formal o al discurso (en todo caso al no discurso).

Desde el punto de vista de la mesomúsica son varios los factores de irradiación hacia la música culta, pero aquéllos sistemáticamente más demostrables son los que tienen que ver con los empleos conscientes o inconscientes de la altura (tonalidad, microtonalidad, atonalidad, etc.), el tiempo (presencia o no de pulso o métrica), la forma, el discurso, el silencio (como elemento estructurador), de manera referenciable a cómo son usados en la música erudita o

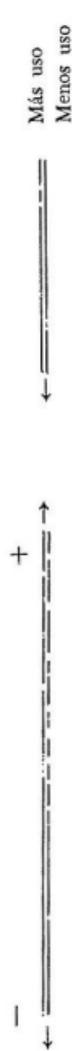
GRAFICO, N° 2



TIEMPO



USO DE SILENCIO COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR



DISCURSIVIDAD



POPULARIDAD



NOTA: Las flechas horizontales con doble línea (←====→) ilustran gráficamente la incidencia de algunos de los posibles aspectos de analizar para la caracterización del núcleo de cada estrato. De esta manera se verá que según cuál variante de cada aspecto se utilice, se tenderá más hacia la frontera (irradiación) o hacia el núcleo.

como contrapartida, a medida que se alejan de los usos más estereotipados de los mismos dentro de la mesomúsica. (Ver Gráfico N° 2).

La teatralidad de alguna forma, también es factor de irradiación de la mesomúsica a la música erudita, ya sea por el uso de la voz hablada o cantada-hablada asumiendo el/los intérpretes uno o varios personajes, o por el empleo de recursos teatrales no convencionales (24).

Por ejemplo, y dado "que la medida la ponemos nosotros", un hecho mesomusical tenderá a su núcleo cuando sume en sí mismo los caracteres del empleo del sistema tonal, pulso y métrica fija, no uso del silencio como elemento estructurador, discursividad obvia. esto es preparación y resolución de las expectativas del oyente en uno o varios climas (como los "estribillos" en el caso de muchas canciones, festival de San Remo, Italia, de por medio), etc. Caracteres éstos, que están íntimamente ligados con los diferentes aspectos que hacen a la "popularidad" (Ver Capítulo III). Como contrapartida, los hechos musicales que no cumplen con uno o varios de estos requisitos, tenderán a alejarse del núcleo, es decir, a irradiarse.

La inclusión de sonidos concretos también puede ser un factor de irradiación. El concebir "objetos sonoros" como elementos estructuradores de un hecho musical es propio de la música erudita de los últimos cuarenta o cincuenta años, no así de la mesomúsica, en que este concepto es raramente aplicado. Ocurre lo mismo con el recurso del enmascaramiento tímbrico, o en el terreno de lo espacial o textual, con el empleo de dos o más estratos o planos que actúan en forma independiente o contrastante con los demás. Por lo general, las mesomúsicas se limitan a un solo estrato que suele ser la línea melódica con su acompañamiento.

De esta manera, los elementos caracterizadores del núcleo de la mesomúsica actúan como factores de irradiación de la música erudita y viceversa.

Existen hechos musicales con un acentuado énfasis en el objeto estético que reúnen en mayor o menor medida los elementos caracterizadores del núcleo de la mesomúsica y después de un par de décadas siguen en posesión de un alto índice de popularidad. En estos casos estamos en presencia de un elemento que puede ser común

a ambos estratos, la “contemporaneidad”, entendiéndola ésta como la acumulación y síntesis de características (sonoras) de un tiempo y espacio que a largo plazo es tomado como punto de referencia (artístico) de ese tiempo y espacio. Mozart en su momento fue contemporáneo, ocurre lo mismo con Ives o con Los Beatles. Este razonamiento va de la mano con la “historicidad”. La mesomúsica siempre tuvo historia, a veces más, a veces menos alejada de la evolución histórica de la música erudita, pero es a partir de la aparición de los registros magnetofónicos que está suficientemente bien documentada para construir su propia historia más allá de la anécdota de la vida de sus hacedores. El desarrollar criterios de análisis que contemplen a todos los géneros para poder apreciarla en toda su dimensión, contribuiría enormemente a acercar “las otras” historias para construir una sola que abarque a toda la realidad sonora que nos envuelve.

En este trabajo se tomará la canción como punto de referencia de la mesomúsica (y no por esto como factor de consolidación del núcleo) dadas las características que adquiere en este estrato en oposición a la música erudita ya sea por su importancia cuantitativa dado que aproximadamente un 80 % de la música que se difunde por radio son canciones mesomusicales (la mesomúsica instrumental goza en este sentido de una mayor impopularidad) (25), o por el particular fenómeno en el que a la dupla compositor-autor se le agregan dos factores de fundamental importancia: el arreglador y el intérprete (26), quienes en este estrato ocupan un lugar tan importante en el proceso creativo de la canción como los primeros (27). En definitiva, el hecho canción es el factor aglutinador. Si bien de un registro fonográfico a otro de la misma canción pueden variar alguno de los últimos miembros de la cadena con la consecuente creación de “otro” hecho musical, la misma es realizada, sigue siendo “esa canción”.

V

En este capítulo se enumerarán algunos ejemplos de canciones mesomusicales de compositores brasileros, uruguayos y argentinos,

reconocidos (con mayor o menor popularidad) como importantes músicos populares de sus respectivos países, que utilizan diferentes elementos compositivos (28), que por sus características hacen que el hecho musical posea rasgos de irradiación a la música erudita aunque se mantengan dentro de los circuitos de difusión de la mesomúsica.

Sería conveniente aclarar (siempre en función de los próximos ejemplos) algunos términos que no han sido expuestos en el capítulo anterior:

Reiteratividad: será empleado aquí en el sentido de utilización de estructuras sonoras (por lo general breves) que se reiteran, y que mediante la introducción imprevisible de leves variantes (aparición o desaparición de estructuras menores, cambios dinámicos, silencios tensionantes, etc.) crean en el oyente expectativas que por lo general no son resueltas, generando así la tensión (no hipnótica) que hace mantener la atención sobre el hecho musical durante todo su transcurso. Este recurso está ligado a la no obviedad, como así también a lo no discursivo o adiscursivo.

Discursividad-adiscursividad: el discurso tanto de la música erudita como de la mesomúsica occidental, está ligado a pautas histórico-culturales generadas a partir de un epicentro europeo-occidental. Durante los siglos XVIII, XIX y parte del XX, las alturas han sido las rectoras del discurso musical, organizadas jerárquicamente mediante el sistema tonal a través de relaciones causá-efecto (tensión-reposo o viceversa) con las que se establecen polaridades o direccionalidades bastante previsibles desde o hacia los centros tonales o de reposo, tanto en las micro como en las macroestructuras.

Si esto a su vez se transpola al plano de lo formal, se observa la prevalencia de esquemas antecedente-consecuente; un enunciado con su comentario y su conclusión-afirmación. El tiempo, por ejemplo, queda supeditado al empleo "equilibrado" de estos aspectos. Al igual que el timbre, no ha sido un elemento estructurador en sí mismo. En la música erudita, este hilo conductor del discurso comienza a romperse conjuntamente con la paulatina disolución del sistema tonal

sobre fines del siglo XIX y principios del XX, generándose nuevos discursos o bien músicas no discursivas al desaparecer totalmente los “desarrollos”, los “clímax”, los procesos modulatorios u otros recursos característicos del sistema tonal, ya sea por el propio agotamiento del mismo, por el uso de elementos estructuradores fuera del campo de las alturas o, muy especialmente, como ocurrió en el caso de compositores como Claude Debussy o Erik Satie ya sea a través del empleo de nuevas concepciones del tiempo y del espacio (tomando éstos como ejes estructuradores), como de elementos que se reconocen como influencias extra-europeas, entre ellas de Africa, Oceanía y Asia (29).

En la mesomúsica, la búsqueda de nuevos tipos de discursos o la no discursividad se da con posterioridad, junto con el ánimo de ciertos compositores que intentaron (intentan) romper con el “orden establecido” por la propia historia de la mesomúsica, historia con características propias en cada país o región pero que a nivel de difusión masiva en todo el mundo, especialmente en occidente, ha sido escrita en su mayor medida por los países dominantes de turno (Estados Unidos y Europa, especialmente Inglaterra) mediante el inteligente manejo de los medios de comunicación y la industria discográfica. Los recursos utilizados hasta el momento para tal fin pueden ser muy variados, algunos de ellos podrán encontrarse en los ejemplos detallados a continuación: .

BRASIL

<i>Compositor - Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Características de irradiación. Empleo de:</i>	<i>Intérprete - Disco</i>	<i>Año</i>
Rogelio - Duarte - Caetano Veloso	Anunciação	Métrica variable. Referencia tímbrica, armónica y modal a la historia de la música erudita. Uso de cromornos.	Caetano Veloso "Caetano Veloso" reed. Phillips/Polygram 6328 497 (1983)	67
Gilberto Gil - Caetano Veloso	Paris et circenis.	Sonidos concretos. Discontinuidad del discurso a través de falsos finales. Silencio como elemento estructurador. Pérdida de la relación causa-efecto en la forma. Adiscursividad. Métrica variable.	Gil, Mutantes, Nari, Cal, Caetano no "Tropicalia ou panis et circenis" reed. Phillips/Polygram 6488 153 (1982)	68
Caetano Veloso Rogerio Duprat	Acrílico	Sonidos concretos. Silencio como elemento estructurador. Sectores no tonales. Voz hablada. Métrica variable. Adiscursividad.	Caetano Veloso "Caetano Veloso" Phillips/Polygram 6328 496 (1982)	69

BRASIL

<i>Compositor - Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Características de irradiación. Empleo de:</i>	<i>Intérprete - Disco</i>	<i>Año</i>
Caetano Veloso	De conversa.	Percepción fluctuante de pulso y métrica. Textura por superposición de estratos. Estratos con: voz hablada, hablada-cantada, cantada, sonidos vocales microtonales. Resultante general: modulación de lo no tonal a lo tonal y viceversa. Ad'scursividad.	Caetano Veloso "Araça Azul" Philips/Phonogram 6349 054	73
Souzândrade - Caetano Veloso	Gilberto Misterioso	Silencio como elemento estructurador. Unidades formales contrastantes en las que se encuentran: Tonalidad, Atonalidad - No pulso, pulso y pulso fluctuante, métrica fija y variable. Giros microtonales. Ad'scursividad.		
Caetano Veloso	De palavra em palavra.	Silencio como elemento estructurador. Tonalidad y pulso fluctuante. Voz hablada,, hablada-cantada y gritada. Ad'scursividad.		

BRASIL

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Caetano Veloso	Sugar cane fields forever (*)	<p>Textura por superposición, aparición o desaparición gradual o abrupta de materiales sonoros contrastantes a manera de "collage" concreto. El resultado total es discursivo, con percepción de centro tonal o no, pulso, no pulso, métrica o no métrica de acuerdo al material o materiales sonoros en transcurso, algunos de los cuales son adscursivos-iterativos en sí mismos. Estos materiales van desde la toma (grabación) de una habiana que canta una canción tradicional acompañándose rítmicamente con un plato y una cuchara, hasta la voz del compositor cantando un breve segmento modal junto con un grupo de metales. Ambos materiales, a su vez se superponen momentáneamente a manera de estratos independientes.</p>	Caetano Veloso "Araça azul" Philips/Phonogram 6349 054	73

Epico

- 1) Sonidos concretos. Métrica y pulso fluctuante.
- 2) Elemento ético en la melodía modal cantada "desafinadamente" (entiéndase con un tipo de afinación no temperada).
- 3) Elemento orquestal a manera de las series policiales de televisión de principios del '70 (**).

(*) Clara referencia en este título a la canción de Lennon y McCartney "Strawberry fields forever".
 (**) de Alencar Pinto(G.). Análisis: Deus lhe pague en: *La del taller* N° 4. Montevideo, p. 21.

BRASIL

<i>Compositor - Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Características de irradiación. Empleo de:</i>	<i>Intérprete - Disco</i>	<i>Año</i>
		1), 2) y 3) se suceden, entrelazan o superponen en un total no discursivo. Utilización de enmascaramientos entre los metales y las bocinas de los autos del material concreto grabado en una esquina de São Paulo.		
Gregório de Matos - Caetano Veloso	Triste Bahía	Reiteratividad. Adiscursividad.	Caetano Veloso "Transa" Philips/Phonogram 6349 026	72
Caetano Veloso	It's a long way	Reiteratividad. Métrica variable. Adiscursividad.		
Caetano Veloso	Neolithic man.	Silencio como elemento estructurador. Reiteratividad. Adiscursividad.		
Perinho Albuquerque - Caetano Veloso	Guá	Ver análisis detallado en el Capítulo VI.	Caetano Veloso "Joia" Philips/Polygram 6349 132	75
Caetano Veloso	Asa	" "	" "	" "
	Joia	" "	" "	" "

BRASIL

<i>Compositor - Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Características de irradiación. Empleo de:</i>	<i>Intérprete - Disco</i>	<i>Año</i>
Caetano Veloso	Gravidade	Ver análisis detallado en el Cap. VI.	Caetano Veloso "Joa"	75
	Tudo, tudo, tudo	" "	Philips/Polygram 6349 132	
	A grande bor- boleta	" "	Caetano Veloso "Bicho" Philips 6349	77
Tomás Importa - Vinicius Cantuária Caetano Veloso	Arcaju	" "	Caetano Veloso "Cinema Trascen- dental". Philips 6349 436	79
Môa do Catendê	Badauê	" "		
Dominó Público	La omin bum	" "	Caetano Veloso "Caetano" Philips/Polygram 832 938-1	88
Caetano Veloso	Canto de Bola de Nieve.	Pulso fluctuante. Américo. Voz a capella sobre el siguiente repertorio de sonidos: sol si bemol, do, re, mi bemol y fa con polaridad en do. Intensidad entre p y pp. Adiscursividad. Brevedad (43").		

BRASIL

<i>Compositor - Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Características de irradiación. Empleo de:</i>	<i>Intérprete - Disco</i>	<i>Año</i>
Carlos Sandroni	Rude franqueza	Percepción fluctuante del pulso. Américo. Hablar-cantado.	Clara Sandroni "Clara Sandroni" Polygram Brasil LPCS 001	84
Walter Franco	Cachorro Babuco	Sonidos concretos sobre el final. Sonidos no convencionales producidos con la voz. Manera entrecortada de cantar. Pérdidas momentáneas del centro tonal.	Jards Macalé "Contrastes" Som Livre 403 6111	77
Haroldo Lobo Milton de Olivera	Relógio do cuco	Sonidos concretos y otros efectos no convencionales. Voz hablada y cantada-hablada.		
Chico Buarque	Deus Lhe pague	(*)	Chico Buarque "Construção" Philips/Phonogram 6349 017	71
	Construção	Acumulación de tensiones que no se resuelven a través de elementos repetitivos. Reiteratividad.		
	Cotidiano	(Similar al anterior). En ambos ejemplos, armónicamente da la impresión de estar entre continuas dominantes.		

(*) Ibid. pp. 19 - 26

BRASIL

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Edú Lobo Chico Buarque	El cambio de los Santos.	Elementos étnicos en el arreglo instrumental y en la melodía modal.	Chico Buarque "Chico Buarque" RCA/BMG TLP 90227	90
Arrigo Barnabé		Gran parte de la producción de este compositor, autor e intérprete, está ligada a un tratamiento de las alturas a la manera del dodecafonismo, aunque sin seguir fielmente sus reglas tradicionales. Emplea frecuentemente métricas pocas comunes en mesomúsica como así también percepciones fluctuantes de la misma y del pulso, una emisión de la voz hablada-cantada dentro de una cierta teatralidad. Ejemplos con esas características pueden ser la canción "Diablo no corpo" del disco "Suspeito" (3 M/4-0045 - 1987) y todo el disco "Clara Crocodilo" (Ariola/813598-11).		

URUGUAY

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Luis Trochón	Barbucha	No desarrollo armónico. Presencia de un sonido que prepondera sobre los demás por aseveración aunque dentro del contexto de un acorde disonante arpegiado que se repite durante todo el hecho musical. No desarrollo melódico sobre la base de un texto que representa el juego de tres niños. Teatralidad. Adiscurividad.	Luis Trochón "Barbucha" Ayui A/E 21	79
Luis Trochón Victor Cumha	Por la claridad.	Recursos vocales no convencionales. Repetición constante de un esquema rítmico-melódico fijo en la guitarra, el cual se le agregan o quitan otros esquemas rítmicos de uno o dos sonidos de manera no previsible. Pérdida de la relación tensión-reposo ante un sonido que prepondera por aseveración pero que por su repetición obstinada provoca tensión ("Entre la claridad/y lo oscuro"). Irregularidad temporal de la línea melódica en íntima relación a un texto también irregular. Adiscurividad. ("el tiempo es una banderola que perdió el vayvén").	Luis Trochón "Barbucha" Ayui A/E 21	79
Luis Trochón	Simple	Silencio como elemento estructurador. Percepción fluctuante de métrica. No desarrollo melódico-armónico. Tónica por aseveración. Melodía de tres sonidos (en el ámbito de una ter-		

URUGUAY

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Luis Trochón	Simple	<p>cera menor) que se utiliza formando esquemas similares aunque no siempre iguales construyendo un todo irregular, imprevisible, de la misma manera que el texto está construido sobre tres estrofas con los dos primeros versos iguales y el resto con pequeñas diferencias o cambios de palabras.</p> <p>Ej.: "simple que simple es tu andar";</p> <p style="padding-left: 2em;">Ira. estr.</p> <p style="padding-left: 2em;">"simple que simple es tu cantar";</p> <p style="padding-left: 2em;">2da. estr.</p> <p style="padding-left: 2em;">"simple que simple es tu andar";</p> <p style="padding-left: 2em;">2da. estr.</p>	Luis Trochón "Barbucha" Ayuí A/E 21	79
Luis Trochón - Eduardo Mitre	Rueda	<p>Silencio como elemento estructurador. Percepción fluctuante de métrica. No desarrollo métrico-armónico. Esquema repetitivo en la guitarra que da una sensación de "circularidad" en relación con el texto de tipo concreto que también forma pequeños círculos y con el nombre del hecho musical. Adiscursividad.</p> <p style="padding-left: 2em;">Rueda</p> <p style="padding-left: 2em;">Tu</p> <p style="padding-left: 2em;">Voz</p> <p style="padding-left: 2em;">Pelo</p> <p style="padding-left: 2em;">Rueda</p> <p style="padding-left: 2em;">(fragmento)</p>		

URUGUAY

<i>Compositor - Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Características de irradiación. Empleo de:</i>	<i>Intérprete - Disco</i>	<i>Año</i>
Luis Trochón	Casi un ejercicio intelectual.	Silencio como elemento estructurador. Recursos vocales no convencionales. Teatralidad. Adversividad.	Luis Trochón "Barbucha" Ayui A/E 21	79
	Quién fue, compañera.	Gran desarrollo armónico en contraposición a sólo dos sonidos en la línea melódica.	Luis Trochón "De canto, puño y letra" Ayui A/E 41	83
	El ladrón.	Silencio como elemento estructurador. Voz hablada-cantada. Teatralidad. Percepción fluctuante de pulso. No desarrollo armónico. Adversividad.		
	Morocho	Silencio como elemento estructurador. Percepción fluctuante de pulso y métrica. No desarrollo armónico. Teatralidad; interpretación del texto con diferentes tonos dramáticos y timbres vocales. Voz hablada-hablada cantada-cantada.		
Luis Trochón Circe Maia	Canción de muerte.	No desarrollo melódico-armónico. Utilización de un solo acorde arpeggiado en la guitarra durante todo el hecho musical.		

URUGUAY

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Jorge Lazaroff - Raúl Castro	El Corso	No desarrollo melódico-armónico. Tónica por aseveración (nota pedal). Enmascaramientos. Voz cantada y hablada-cantada. Textura por acumulación o quite de ostinatos de uno o dos sonidos hasta llegar a una especie de "cluster". Reiteratividad.	Jorge Lazaroff "Dos" Ayué A/E 34	83
<p>Ley de probabilidades.</p> <p>Percepción fluctuante de pulso y métrica. Teatralidad; interpretación del texto con diferentes tonos dramáticos y timbres vocales. Imprevisibilidad en la entrada de los "coros" u otras voces que asumen diferentes personajes. Adiscursividad.</p>				
<p>Ahí mar no-más</p> <p>Percepción fluctuante de métrica derivada de la irregularidad del texto. No desarrollo melódico-armónico. Adiscursividad.</p>				

URUGUAY

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Jorge Lazaroff	De generacio- nes	No desarrollo melódico-armónico. Tónica por ase- veración con pérdidas momentáneas de la mis- ma. No existe un reposo absoluto en ningún mo- mento, como en presencia de continuas domi- nantes. Imprevisibilidad en los cambios de in- tensidad y densidad polifónica. Formaciones mo- mentáneas de "clusters". Interrupción del dis- curso por una sección en la que se repite obsti- nadamente un acorde rasgueado. Reiteratividad.	Jorge Lazaroff "Dos" Ayú A/E 34	83
<p>Percepción fluctuante de métrica. No desarro- llo melódico-armónico. Melodía construida en base a las siguientes alturas: sol, la, si b, do, re, mi, con polaridades sobre sol, la y re, for- mándose modos referenciables al dórico, frigio y eolio respectivamente, guardándose una funcio- nalidad circular a través de la relación I-IV entre la y re y entre re y sol. Imprevisibilidad de las apariciones del texto en relación a la irregularidad del mismo. Adiscursividad.</p> <p>Barbaridad</p>				

URUGUAY

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Jorge Lazaroff	Todas las canciones de este disco poseen en mayor o menor medida las siguientes características: Ad'scursividad. Teatralidad. Métrica variable. En algunas: silencio como elemento estructurador. Voz hablada.		Jorge Lazaroff "Tangatos" Ayut A/E 46	85
Leo Mas'liah	Imaginate m'hijo	Silencio como elemento estructurador. Recursos vocales no convencionales. Textura por acumulación o quite de elementos sonoros a manera de ostinatos de pocos sonidos cada uno, especialmente agrupados por dos grupos de tercetas menores separadas por una cuarta justa, provocando una relación intercambiable en cuanto a funcionalidad de tensión-reposo. Estos sonidos son: do ♯, re ♯, mi y fa ♯, sol ♯, la. Reiteratividad. Ad'scursividad.	Los que iban cantando 'Juntos" Ayut A/E 28	81

Sería sumamente complejo introducir en esta brevísima enumeración otros ejemplos de composiciones de Leo Mas'liah dada la gran producción que posee, toda ella cubierta de propuestas no convencionales, tanto en lo estrictamente musical como en lo textual y en la manera en cómo une estos dos aspectos en el todo de la canción. Para citar a Mas'liah se eligió esta versión de "Imaginate m'hijo" puesto que *Los que iban cantando* ha sido un grupo muy importante dentro del llamado Canto Popular Uruguayo, habiendo participado en él figuras muy importantes del mismo, Jorge Bonaldi, Jorge Di Pólito, Carlos da Silveira y los ya nombrados Trochón y Lazaroff.

ARGENTINA

Compositor - Autor	Título	Características de irradiación. Empleo de:	Intérprete - Disco	Año
Verónica Condómi	Y te dieron alma	Elementos étnicos tanto en los timbres elegidos para el arreglo instrumental como en el mismo idioma del texto (quechua).	Liliana Vitale, Verónica Condómi "Camasunqui" Ciclo 3 C3-019	74
Pombero Pora		Idem anterior (idioma guaraní).		
Milonga bataviana		Recursos vocales no convencionales: canto a la manera de (imitando a) gallinas.		
Alberto Muñoz	Mama deja que entren por la ventana los siete mares.	Comienzo su percepción de métrica y pulso fluctuante. Uso de "clusters" en el piano. Métrica variable.	Liliana Vitale, "Mama deja que entren por la ventana los siete mares" Ciclo 3 C3-023	
	Atada a los espejos, Elena se peinaba.	No desarrollo melódico. Todo el texto (que no repite ningún verso) es cantado sobre un esquema rítmico-melódico de cuatro sonidos en el ámbito de una cuarta.		
	Cuando se ponga mansa la luna.	Comienzo con texto recitado y percepción fluctuante de métrica.	Alberto Muñoz	86
		Todas las canciones de este disco poseen en mayor o menor medida las siguientes características, siempre en íntima relación con textos donde se plantean situaciones con diferentes personajes: voz hablada y voz cantada. Recursos vocales no convencionales. Teatralidad. Métrica variable. Pérfidas momentáneas de pulso.	"El gran pez americano" Ciclo 3 C3-028	
Luis Alberto Spinetta	A Starosta, el idiota.	Sección intermedia con pérdida de centro tonal y pulso. Cita breve de una canción de Los Beatles a manera de elemento concreto. Teatralidad, presencia del llanto de una persona.	Pescado Rabioso "Artaud" Talent-Microfón SE-408.	73

VI

Como se habrá podido observar, en el capítulo anterior, se han enumerado diversos ejemplos de canciones compuestas o interpretadas por Caetano Veloso. Este compositor-intérprete será tomado como ejemplo central de este trabajo por varias razones: es un músico que pertenece a la misma generación de Los Beatles, grupo que revoluciona la historia de la mesomúsica y (como debería entenderse) de toda la música de la década del sesenta (década en la que se operan también importantes cambios en la música erudita) sólo que él nace en Brasil (país marginal), transformándose en un referente importantísimo dentro de la (nueva) mesomúsica de su país. Dentro de su producción (más de veinte discos desde 1966) se puede recorrer una amplísima y variada gama de creaciones que van desde el arriesgadísimo *Araça azul* (30) hasta el complaciente *Outras Palavras* (31). En Caetano se ve claramente la problemática de la opción entre las muy diferentes posibilidades de un compositor popular para encarar su trabajo. El probó con varias de ellas según el momento, desconcertando muchas veces. Tuvo momentos provocativos, otros aparentemente sumisos y en otros se preocupó por "invadir la invasión" (32) con resultados diversos. Pero no es intención de este trabajo realizar una crítica de su producción; sólo se analizarán con detenimiento algunas de las canciones con mayor grado de contacto con la música erudita del siglo XX, pero por lo antes señalado, Caetano sólo a veces se ubica (lo ubicamos) en una posible zona fronteriza.

Caetano Veloso nació el 7 de agosto de 1942 en Santo Amaro da Purificação, estado de Bahía; allí vivió hasta 1960, año en que se traslada a la ciudad de Salvador. En esta ciudad comienza su carrera profesional en 1964 en el "show" *Nosotros, por ejemplo*, junto con Gilberto Gil, María Bethania (su hermana), Gal Costa y Tom Zé, quienes entre otros, junto al poeta concreto Augusto de Campos, generan el movimiento que se dio en llamar Tropicalismo. La Tropicalía surgió hacia mediados de los sesenta con una postura crítica de la cultura contemporánea brasilera. Sus postulados, sintetizados de alguna manera en el texto de una canción de Caetano Veloso con el

mismo nombre, tendían a llenar el hueco entre un peligroso nacionalismo populista que intentaba ocupar el espacio que paulatinamente dejaba la bossa nova, y el tremendo impacto del movimiento de la Joven Guardia (con Roberto Carlos como máximo exponente) que introdujo en Brasil una visión simplificada de la música "for export" norteamericana tan bien definida por los mismos brasileños como el "ye, ye, ye". El tropicalismo tomó Cajuína y Coca Cola, géneros y elementos sonoros del más diverso origen con el vigor de la Joven Guardia y el rigor de la poesía concreta.

Dada su clara postura contra el régimen militar imperante en Brasil desde 1964, es tomado preso durante unos meses al igual que Gil, quienes en 1969 parten a su exilio en Londres. Para este momento ya tenía en su haber tres discos y una vertiginosamente creciente popularidad que lo elevó en esta situación a la categoría de figura mitológica. En Londres graba dos discos y a partir de su regreso hacia fines del '71 graba a razón de un disco por año, entre los que se encuentran trabajos con Chico Buarque, João Gilberto y otros músicos importantísimos de la música popular brasileña, además de sus viejos compañeros de batalla, Gal, María Bethania y Gil.

De formación no institucional, reconoce como fundamentales influencias a João Gilberto y al carnaval. Adora escuchar a Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Ray Charles, Steve Wonder, Los Beatles y más recientemente a Prince. Se alucinó escuchando los cuartetos de Beethoven. Su relación con músicos eruditos es a partir de (ya desde los '60) Julio Medaglia, Damiano Cozzella y Sandini Hohagem, pero es con Rogerio Duprat con quien más se entendió y trabajó conjuntamente. Duprat establece vínculos con músicos populares a través de los poetas concretos, realizando en el campo de la mesomúsica varios de los arreglos de discos de Gil, Caetano y Chico Buarque, siendo fundamental su aporte para la consolidación del sonido "tropicalista" (33).

Hacia 1975 Caetano edita dos discos: *Qualquer Coisa* (34) y *Joia*, dos facetas de un trabajo donde resume su amplia postura como creador e intérprete. El segundo de ellos quizá sea uno de sus trabajos

más logrados. De él se analizarán las siguientes canciones: Asa, Joia, Gua, Gravidade y Tudo Tudo Tudo.

Asa

Pássaro um
Pássaro pairando
Pássaro momento
Pássaro no ar
Pássaro um
(Pa. . .) Parou
Pousa
Parou
Repousa
Pássaro sum
Pássaro parado
Pássaro silêncio
Pássaro ir
Pássaro ritmo
Passa voou
Passa avoou
Pássaro par

Esta canción se estructura sobre la base de tres elementos sonoros de intensidad invariable. Dos de ellos están compuestos por instrumentos de percusión de parche de registro agudo. El primero (o elemento A y más grave de los dos) marca constantemente un pulso dándole al hecho musical un marco sumamente regular, mientras que el segundo (o elemento B) marca el contratiempo, sólo que sus apariciones son aisladas e imprevistas, como lo es también la cantidad de ataques que realiza cada vez que aparece, transformándose entonces este elemento en un factor de irregularidad, de sorpresa. Cuando el mismo realiza ocho ataques seguidos y por ser su intensidad más fuerte que A, el pulso tiende a correrse una corchea, volviendo a acomodarse ante su desaparición y la aparición de la voz.

El elemento C es el encargado de llevar el texto mediante una voz de registro medio que canta una melodía con el siguiente repertorio de sonidos: la, si, do, do sost. mi, fa sost. que constituye un modo con polaridad en la, sonido al cual se recurre constantemente.

El texto se repite dos veces; pueden establecerse así dos grandes unidades formales que, salvo leves variantes de duplicación de voces, se repiten exactamente igual, otorgándole una característica de aparente regularidad a la macroforma. Cada una de estas unidades formales se divide en tres más pequeñas, de las cuales las dos primeras son rítmica y melódicamente iguales ("Pássaro um . . . repousa" y "Pássaro sum . . . avoa", respectivamente), y una tercera, mucho más breve ("Pássaro par") que aparece aislada e imprevistamente. Así la regularidad comienza a perderse hasta llegar a una microforma irregular. La métrica está dada por las apariciones del texto y sus acentuaciones naturales, por lo que tanto en "Parou Pousa Parou Repousa" el compás parece desplazarse una negra, lo que actúa como un nuevo factor de irregularidad dentro de una aparente regularidad.

La duplicación a la octava superior o superior a inferior a la vez de la voz central realizada de manera esporádica e irregular, se transforma en un factor sorpresa, único elemento de variación entre las unidades formales 1 y 2 junto con la sorpresiva detención del elemento A sobre el final de la segunda, lo que provoca una especie de detención o aparente final sobre "Pássaro par".

También es sorpresiva la aparición de la breve unidad formal 3, que después de un pequeño silencio recupera la pulsación pero introduce elementos totalmente nuevos como lo son el timbre de las flautas (u ocarinas), la improvisación de una o dos de ellas, alguna otra altura y fundamentalmente la variación dinámica, la cual, a través de un "diminuendo" determina el final "real" del hecho musical. Este "diminuendo" está realizado por medio de la consola de grabación, lo que da la sensación de cierta continuidad. La inclusión de esta última unidad formal rompe la regularidad macroformal planteada por las unidades formales 1 y 2, de la misma manera en que la célula rítmico-melódica que canta "Pássaro par" rompe la regularidad formal interna de cada una de ellas.

Las diferentes relaciones de regularidad-irregularidad ya descritas, planteadas siempre a través de elementos mínimos, como otras características ya analizadas, hacen de Asa un hecho musical adiscursivo, en el que no se desarrolla nada, jerarquizando el simple transcurrir del tiempo, un "momento". Esto, en íntima relación con el texto (de tipo concreto), en el que no se describe nada y sí se repite casi constantemente la palabra "pássaro" (como factor de regularidad), pájaro que sólo ocupa un espacio y un tiempo indicado por palabras de diferente acentuación y cantidad de sílabas (factor de irregularidad).

Joia

Beira de mar, beira de mar
beira de mar é ha América do Sul
Um selvagem levanta a braço
Abre a mão e tira um caju
Um momento de grande amor
De grande amor
Copacabana, Copacabana,
Louca total e completamente louca
Am menina muito contenta
Toca a Coca Cola na boca
Um momento de puro amor
De grande amor

Los elementos sonoros que componen Joia pueden agruparse en dos estratos que se mueven de manera sumamente independiente uno de otro. El primero de ellos se caracteriza por la presencia de una fuerte pulsación por parte de una guitarra que toca incesantemente un mismo sonido, un parche agudo percutido en los primeros compases simultáneamente con la guitarra, realizando luego una figuración rítmica en 4 x 4 que permanece invariable hasta el final del hecho musical; unos parches de registro medio que en un comienzo parecen afianzar un compás de 12 x 8, una pandereta que comienza

en el cuarto compás marcando el tiempo fuerte y que en el compás 10 realiza una figuración en 4x4 variando levemente en el compás 13 para mantenerse inmutable hasta el final, y por último un parche muy grave con ataques aislados irregulares en intensidad sumamente suave. El resultado final del estrato es de una intensidad suave, reiterativo en sí mismo aunque su trama posea un pequeño movimiento interno dado por los tresillos de los parches medios y la irregularidad del parche grave. El mismo parece venir desde antes de la percepción del primer sonido de la canción. Esto está logrado a través de un crescendo y un disminuyendo respectivamente desde la consola de grabación y no desde los instrumentistas. Este estrato pasa a segundo plano al aparecer las voces y se ve realzado al desaparecer las mismas, constituyéndose en una especie de marco contenedor del texto.

El segundo estrato o "estrato melódico" es el que lleva el texto, sin duda el gran estructurador formal de esta canción. Lo que sucede antes de la aparición del mismo funciona como una introducción comenzando la primera gran unidad formal en "Beira de mar ...", mientras que la ausencia de texto durante un tiempo relativamente largo luego de "De grande amor" (la primera voz) crea expectativa para la vuelta del mismo, comenzando la segunda unidad formal en "Copacabana ...". Este estrato se desenvuelve a través de dos voces sobregrabadas por el propio Caetano Veloso (lo que da una gran homogeneidad tímbrica) que se mueven monorrítmicamente por intervalos paralelos de cuarta justa sobre un sonido pedal dado por una guitarra, estableciéndose éste último como punto de reposo por aseveración. Si se toma este sonido como referente de reposo y se lo relaciona con el repertorio de sonidos en que se desenvuelven las voces, se podrán definir según el momento, diferentes modos sobre la misma tónica.

Entre ellos el pentatónico (Beira de mar ... América do Sul / Copacabana ... completamente louca), un balanceo entre el mixolidio y el lidio (Un selvagem ... cajú), definiéndose sobre el final de cada gran unidad formal-textual, un clima que lleva más hacia el modo mixolidio. Esto también es ambiguo puesto que en ningún momento aparece el mi bemol y porque en ninguna de las voces aparece en

los finales de frase la nota fa. Este procedimiento, junto con una permanente intensidad suave, actúa como factor de continuidad.

A su vez, la cuarta justa es un intervalo que, tratado como en esta canción, hace perder total referencia con el sistema tonal y provoca una desjerarquización entre los sonidos que la componen.

Un elemento fundamental de esta canción es la variación métrica del estrato melódico en el que se establecen compases de 5, 7, 3 y 8 pulsos con el consiguiente desfasaje de acentuaciones con el 4x4 que impera en el otro estrato, coincidiendo las mismas sólo en los comienzos de las unidades formales. Esto se transforma en un factor de irregularidad dentro de cada unidad formal pero de "casi" regularidad en lo macroformal dado que hay sólo dos pulsos más en la segunda unidad formal que en la primera, repitiéndose los mismos esquemas rítmico-melódicos. Las polimetrías logran, en este hecho musical, realzar al pulso como elemento estructurador profundizando la independencia entre ambos estratos y dar imprevisibilidad al discurso, constituyendo junto a los otros ya apuntados una totalidad no discursiva.

El pulso, marcado constante y obsesivamente, el elemento modal, el intervalo de cuarta entre las voces y los timbres elegidos dan a la canción un clima referenciable al estrato étnico de nuestro continente, al salvaje que "levanta o braço. Abre a mão e tira un cajú". En el texto se observa el principio tropicalista, esa especie de vale todo ya que junto al salvaje, una "menina muito contenta. Toca a Coca Cola na boca", lo que ocurre como un todo en "Un momento de puro amor. De grande amor".

Gua

Agua guanái guaraná

En Gua también se plantea la presencia de dos estratos. Al estrato A lo llevan adelante la calimba y la percusión de parches. Estos

instrumentos realizan cada uno un esquema rítmico por compás que se mantiene invariable durante todo el hecho musical, siempre con una misma intensidad suave. Si bien la calimba se encuentra en un plano auditivo levemente superior, ambos instrumentos crean una gran homogeneidad tímbrica que actúa con su ritmo sincopado como factor de regularidad.

La calimba utiliza sólo los siguientes sonidos reordenados por tercetas: do, mi, sol, si b, formando una estructura referenciable al acorde mayor con séptima menor con típica función dominántica en el contexto del sistema tonal, pero que al repetirse invariablemente "sin resolver", neutraliza su condición de acorde tensionante y se transforma en un factor de continuidad que mantiene siempre atento al oyente.

Al estrato B, que salvo los dos primeros compases ocupa siempre el primer plano de audición, lo componen principalmente las voces, mientras que la guitarra juega un papel de nexo entre ambos estratos. La misma emplea el mismo repertorio de sonidos que la calimba con el único agregado del re, y a excepción de los tres primeros sonidos quita el do, formando ahora ambos instrumentos un acorde mayor con séptima menor y novena mayor de idéntica función dominántica en el sistema tonal. La guitarra introduce estos sonidos de manera irregular, no obvia (como se podrá observar en el desfasaje de semicorchea entre el segundo y el tercer do con respecto a la distancia entre el primero y el segundo), manteniendo el primer plano en la audición hasta el compás 11. En el compás 12 se "regulariza" conformando un esquema rítmico que se repetirá por compás hasta el compás 41, pasando de esta manera a formar parte del estrato A, incorporándose como un todo a la calimba y a los parches.

La voz aparece en el compás 12 mediante un acontecimiento sonoro a de tres sonidos (ya escuchados en la calimba). Luego se introduce el texto a través de una melodía que sólo incorpora el sonido fa al repertorio de alturas escuchadas hasta el momento, dándole a la misma una característica modal mixolidia con tónica do. Si bien este nuevo acontecimiento sonoro (b) culmina en esta tónica, lo hace sobre parte débil de tiempo débil, dejando a esta melodía "abierta"

y otorgando continuidad al hecho musical. Este acontecimiento se repite 5 veces, lo que crea una sensación de continuidad y regularidad que se rompe en el compás 37 al faltar su aparición, provocando de esta manera un vacío sorpresivo, imprevisto, dado que el oyente desea de alguna manera seguir con el reposo relativo que provoca la sucesiva repetición de este elemento. También es sorpresiva la aparición del acontecimiento sonoro **a**, ahora variado levemente en su duración y en la distribución interna de sus silencios y células rítmicas.

En el compás 41 aparece sin previo aviso el acontecimiento **b** (**b'**) con variaciones en la intensidad y en la tímbrica. Pero esta vez se repetirá sólo dos veces, creando un nuevo factor de irregularidad al aparecer sorpresivamente el acontecimiento **c** al eliminar el compás de separación entre cada acontecimiento **b**, ocupando ahora la guitarra un lugar en el estrato **B**. **c** es irregular en los primeros cinco de los nueve compases que ocupa, "regularizándose" luego para "modular" hacia el estrato **A** y dejar lugar a la aparición del acontecimiento **a**" (nueva variación de **a**). Posteriormente la guitarra vuelve a ocupar un primer plano momentáneo (**C'**) fabricando el único momento más o menos previsible a través de un leve crescendo en el compás 64 que dará pie a una nueva aparición del elemento **b**, que se repetirá dos veces enteras para luego "disolverse" con un disminuyendo desde la consola de grabación, repitiendo varias veces su última célula rítmica levemente variada.

El estrato **A** permanecerá inmutable un par de compases más para también realizar un disminuyendo desde consola creando una sensación de continuidad a manera de final "abierto". Por otro lado, el comienzo también es ambiguo puesto que la introducción de la tos también da la sensación de comienzo "abierto" pues el toser es algo que los cantantes e inclusive los instrumentistas hacen frecuentemente antes de comenzar a interpretar un hecho musical.

En definitiva, este hecho musical se construye sobre la base de un "marco contenedor" con un alto índice de regularidad y continuidad (estrato **A**) por encima del cual se suceden irregular e im-

previsiblemente tres elementos mínimos o acontecimientos básicos, siendo en sí mismos; a: irregular, b: regular y c: irregular.

Las unidades formales están dadas por cada aparición de estos acontecimientos, los que tienden a romper el discurso quebrando imprevisiblemente lo que venía sucediendo hasta el momento. La extensión temporal en número de compases que ocupan cada uno de ellos cada vez que aparecen es la siguiente; introducción: 12, a: 5, b x 4: 16, a': 4, b' x 2: 7, c: 9, a'': 6, c: 2; y 10 la unidad formal final. Evidentemente esto forma un todo irregular y adiscursivo, donde se ve anulada totalmente la relación causa-efecto entre sus componentes, no "desarrollando" ninguno de ellos.

La calimba, instrumento de origen africano, los timbres elegidos en la percusión, lo modal y todos los elementos sonoros en general crean un sonido total que se relaciona inmediatamente con el estrato étnico. Esto, en íntima relación con el texto, compuesto de sólo tres palabras con un sílaba en común (lo que constituye un elemento mínimo en sí mismo) y que sólo enumera elementos tan naturales como el agua o el guaraná, bebida hecha de la semilla de la planta del mismo nombre abundante en la selva amazónica. Se comprueba entonces que el texto y lo sonoro tienen una misma significación empleando, ambos, elementos mínimos, como el agua.

Gravidade

Asa asa asa asa
Não ter asa
Pedras no fundo do azul
Água água água água
barbatana
Seixo rolando no leito
Chama chama chama chama
Nada nada
Sonho afogado no ar

Asa asa asa asa	}	2
O vento entre pela casa		
Pedra de sono na cama		
Sonho no fundo do leito		
Brasa debaixo da cinza		
Anjo no peito da terra		
Asa no fundo do sonho	}	

Asa asa asa asa	}	1
Rio infinito do leito de um rio		
Seixo seixo seixo seixo		
* destinudo destinudo		
destinudo destinudo		
destinudo destinudo		
destinudo destinudo		

* Palavra creada aparentemente (no se posee el dato exacto) por la suma o superposición de las palabras *destino* y *nudo*.

De acuerdo a una de las dos interpretaciones del título, de preñez o embarazo por un lado y de ley física por otro, probablemente en concordancia con la segunda acepción, esta canción se basa en una especie de “caída continua” de cada uno de sus elementos y las relaciones de atracción y rechazo de cada uno de ellos, lo que provoca una cierta sensación de circularidad, tanto en lo micro como en lo macroformal, tanto, por ejemplo en (1) (ver texto) como en (2).

En el terreno de las alturas, la voz canta silábicamente el texto sobre un repertorio de sonidos que forman un modo con tónica si, cuyos intervalos característicos a partir de esta nota son la cuarta aumentada y la séptima menor, lo que no lo hace referenciable a los antiguos modos gregorianos.

En la voz podemos encontrar el factor antes apuntado de “gravitación”. Si se toma como elemento melódico genérico a aquél que aparece en la unidad formal 1, se verá que el mismo puede dividirse en tres partes: a, b y c. La parte a es la encargada, a través de un diseño melódico ascendente, de crear la tensión suficiente para luego

“caer” mediante las partes, **b** y **c** con diseños melódicos descendentes. Al repetirse este elemento completo tres veces, con idéntico intervalo de separación temporal entre cada una de las apariciones, forma una unidad formal reiterativa en sí misma. Lo mismo ocurre con la unidad formal 2, sólo que esta vez no se incluye la parte **b** del elemento melódico y lo que sí se repite seis veces (sin separación entre cada una de las repeticiones) es la parte **c**, justamente la que más peso gravitacional posee. Generada así una especie de sucesión de “caídas” que crean la expectativa de cuál será la última, convirtiéndose tanto sus repeticiones inesperadas como su final imprevisible en factores de sorpresa. La unidad formal 3 tampoco posee la parte **b** y es la única no reiterativa en sí misma. El factor sorpresa está dado en este caso por el imprevisto giro melódico **d** que crea un centro de relativo reposo y aparente final sobre *mi* sost., pero más que por este giro o por razones armónicas, esta sensación de final está dada por una especie de detención en la pulsación y la extensión natural de las resonancias de la voz y de los instrumentos. Es toda una sorpresa la aparición de la unidad formal 4, que vuelve a desprenderse de la parte **b** y que repite al igual que la unidad formal 2 la parte **c** sólo que esta vez cada repetición está separada por cuatro pulsos. Ahora sí el final “real” de la canción está dado por un *rallentando* que culminará sobre la tónica original del modo elegido.

A nivel comparativo, se observa una gran irregularidad entre las unidades formales en cuanto a la duración total de cada una como a su conformación interna, aunque cada una sea regular en sí misma y deriven todas de un mismo elemento melódico generador y el resto de los elementos estructurales sean los mismos.

Otro elemento sonoro de fundamental importancia en la estructuración de esta canción es el indicado con la letra **A** en la partitura. Se compone de un solo acorde que, aunque con leves variantes (en cuanto a duración de resonancias), es ejecutado por la guitarra. Además de cumplir con una función de introducción, sirve como nexo o elemento articulatorio entre las unidades formales 1 y 2 y entre ésta y la 3, como así también entre las unidades formales internas de la 1. La conclusividad del elemento melódico, al terminar sobre

su tónica, se ve superpuesta al elemento A que se impone inmediatamente por su métrica en 3 x 4 (el elemento melódico está en 2 x 4) y que, por ser lo primero que se escucha en la canción, cada vez que aparece se transforma en un punto de referencia al comienzo de la misma, en una especie de “volver a empezar”, volviendo a articularse por superposición (esta vez de 8 pulsos) con la unidad formal o elemento melódico siguiente. A su vez, el acorde que lo compone se genera a partir del mismo sonido tónico del modo melódico con una estructura mayor con séptima menor y novena mayor, típica de la función dominante del sistema tonal. Esto genera una situación ambigua, de reposo por un lado, pero tensionante por otro, realizada por la repetición.

Dentro de la misma unidad formal 1 y, sintetizadamente, dentro de la unidad formal 4 (A'), también se utiliza el elemento A como articulación entre las unidades formales menores.

La polimetría en la superposición se rompe en el cuarto compás (en 2 x 4) de cada unidad formal para dar lugar en el quinto a la aparición homorrítmica de un grupo de instrumentos (piano, flauta, bajo eléctrico, platillo y también la guitarra pero con una intensidad mucho más suave) cuyos ataques, intensidades y resonancias actúan entre sí formando un timbre total, homogéneo y compacto, en el que no es posible reconocer con precisión cada uno de ellos. Este hecho sonoro a la manera de un enmascaramiento tímbrico, realiza una sucesión de acordes (todos mayores) en los que prevalecen los movimientos estructurales (35) de quinta ascendente y de segundas, lo que da a la misma un carácter mucho más modal que tonal, en total y lógica relación con el elemento melódico. En el plano armónico entonces, también se da un proceso de “caídas” sucesivas a través de movimientos cadenciales plagales que terminan por reposar en un acorde con tónica si cuyas características estructurales ya fueron descriptas. En la partitura se optó por el cifrado americano por una razón de comodidad en la escritura de la misma.

De esta manera, en **Gravidade** cada elemento rueda o gravita sobre sí mismo y sobre los demás, dándole coherencia a un total adiscursivo, reiterativo, “Río infinito no leito de um rio”.

Tudo Tudo Tudo

Tudo comer
Tudo dormir
Tudo no fondo do mar.

Esta canción, con arreglo de Perna Fróes, está realizada en base a un único elemento melódico (que contiene en sí mismo todo el texto) tratado contrapuntísticamente a tres voces a la manera de un organum medieval en modo frigio sobre tónica *mi*. Las tres “voces” o líneas melódicas fueron sobregadas por el mismo Caetano Veloso, lo que le da una gran homogeneidad tímbrica. La voz central se encuentra en un muy primer plano en la audición (mp), la voz grave en un segundo plano (p) y la voz aguda en un casi imperceptible tercer plano (pp).

Este elemento melódico se repite de igual manera cinco veces, más una sexta con una pequeña variación rítmico-melódica y un acentuado rallentando, aunque sin variar en ningún momento la intensidad general suave ni los intervalos de tiempo entre cada aparición de este elemento melódico. Todo esto se transforma en un elemento de gran regularidad, apoyado por un lento pero sólido pulso marcado por las palmas sin acentuación o variación de intensidad alguna hasta casi el final del hecho musical, donde una pequeñísima variación rítmica y su posterior “desaparición” se transforma en todo un factor de sorpresa.

Así como cada comienzo del elemento melódico actúa como articulación de la macroforma, cada comienzo de las tres unidades formales internas del mismo (las dos primeras rítmicamente iguales y la tercera con una pequeña variación que la prolonga) delimitan la métrica de la canción, la que de todas maneras se encuentra en un segundo plano de jerarquía con respecto al pulso en sí mismo.

Los factores de regularidad hasta ahora enunciados dan lugar al oyente a centrar su atención en una especie de modulación del

no texto al texto, desde la "bocca chiusa" hasta la inteligibilidad total del mismo en la quinta repetición del elemento melódico. El texto va apareciendo o develándose de manera irregular a través de la utilización de diferentes recursos vocales.

Tanto la "simplicidad" del elemento melódico como del texto y el sonido "cuidadosamente desprolijo" de las palmas hacen de esta canción un hecho musical sumamente acabado en el que un breve espacio de tiempo adquiere notable importancia.

Ia omin bum

Ia **omin bum**, aunque forma parte de un disco trece años posterior a Joia, repite el esquema de dos estratos de las canciones Joia y Gua, y como se verá más adelante, de Badavé. El primero de ellos (o estrato A) está compuesto por instrumentos de percusión de parche tenso del tipo de las tumbadoras, realizando homorrítmicamente un esquema de 12 corcheas, las que pueden agruparse indistintamente en $5 + 7$ o $7 + 5$ por la acentuación que producen los dos grupos de semicorcheas sobre la corchea siguiente, conformando así un tipo de compás muy poco frecuente para los oídos medios occidentales, una trama aparentemente irregular (lo es en sí misma por compás), tensionante, que se equilibra con su constante reiteración y pareja intensidad.

El segundo estrato (o estrato B) está compuesto por una voz solista y un grupo de voces masculinas al unísono, diferenciándose como dos sub-estratos que realizan un interesante juego de planos sonoros a través de las intensidades y de procedimientos técnicos de grabación que hacen que en diferentes momentos un sub-estrato parezca más "cercano" o más "lejano" que el otro. La melodía que realizan se despliega en el ámbito de una octava en el modo mixolidio con tónica sol. La misma repite un esquema rítmico-melódico que coincide con el breve texto de la canción. Este esquema ocupa 24 negras, estructurándose en dos unidades formales menores de 12

negras, rítmica y melódicamente iguales a excepción del último sonido de cada una. La primera queda en suspenso sobre la nota **re**, dominante del modo, y posee un ataque más, mientras que la segunda termina en la tónica del modo sobre parte débil de tiempo. Esta relación causa-efecto o antecedente-consecuente es neutralizada por el tratamiento rítmico interno de cada una de estas unidades formales menores, por su reiteración y por la relación de este estrato con el estrato A.

Ambas unidades formales del esquema melódico básico se estructuran idénticamente con acentuaciones cada 5, 3 y 4 negras, sucesivamente, lo que se torna un factor de irregularidad. Si bien estas 12 negras ocupan un tiempo que es exactamente el doble de las 12 corcheas del esquema rítmico en que se basa el estrato A, no coincide ninguna de las acentuaciones, lo que crea una polirritmia que da gran independencia a ambos estratos.

Así como existe un juego de planos sonoros entre las voces y la voz solista del estrato B, ocurre lo mismo entre éste y el estrato A. Mientras A permanece incólume con una intensidad fija (salvo el disminuyendo final), B parece venir desde más atrás (o más abajo si se lo prefiere) y mediante un crescendo se sitúa apenas adelante (o arriba) que A sobre el final del segundo sistema. Posteriormente (sobre el final del cuarto sistema), mediante un sorpresivo cambio de intensidades, vuelve a pasar a segundo plano, alternando luego su posición en el quinto sistema hasta volver a jerarquizarse la percusión en la última parte del hecho musical hasta el disminuyendo final de tres compases realizado vía consola de grabación.

Aunque el tratamiento de las polirritmias pueda resultar en sí mismo un elemento sumamente interesante de esta canción, en realidad lo que se valoriza en la misma es el transcurso del tiempo, paradójicamente, aquéllas dan una sensación de liviandad o circularidad ante el desplazamiento de los acentos, los cuales surgen "naturalmente", libres de todo artificio externo.

Tanto la percusión obsesiva aparentemente irregular, como la melodía modal, crean el clima mítico-ritual (referenciable al estrato étnico) necesario para contener un texto de gran fuerza fonética que

si bien ha sido imposible reconstruirlo con precisión en su totalidad (las partes subrayadas en la partitura corresponden a las sí descifradas), menciona en un momento la palabra Orixá que significa “guía”; divinidad de una religión afro-brasilera, constituyendo un todo donde cada parte “dice” lo mismo.

A grande borboleta

A grande borboleta
Leve numa asa lua
E o sol na outra
E entre as duas a seta
A grande borboleta
Seja completamente solta

Esta canción se estructura en dos grandes unidades formales. A la primera la delimita una improvisación con pocos sonidos y sin percepción de pulso de una ocarina o flauta de timbre similar. Esta unidad formal no puede ser tomada como introducción solamente dada su importancia en lo temporal, es una tercera parte del total.

La segunda y jerárquicamente más importante unidad formal, está tímbricamente conformada por tres ocarinas (dos de ellas al unísono), la voz que canta el texto y un instrumento de percusión de membrana de registro medio. Al comienzo de la misma se crea un pequeño momento de inestabilidad en cuanto a la consolidación de un pulso, a manera de transición del no pulso anterior, puesto que aparentemente comienzan a marcarlo las ocarinas mientras la percusión realiza el contratiempo, para luego invertirse esta situación al consolidarse la acentuación del texto en concordancia con los ataques de esta última. Se establece así una métrica en 4_4 que no “cuadratiza” el total dado al ahora sí contratiempo de las ocarinas, los finales sincopados de frase y la no intención de acento alguno en la percusión.

En el plano de las alturas, la voz se desenvuelve en un modo con las características de sol sost. menor, y que si bien reposa sobre

este sonido al final de la canción, dicha polarización se ve bastante camuflada por los relativos reposos de los finales de cada prosa (cada verso), y por el repertorio de sonidos dispuestos en intervalos de quintas paralelas de las ocarinas, las que introducen, también sobre el final, sonidos que nada tienen que ver con sol sost. menor (re y la). Esto le da continuidad, tensión e imprevisibilidad al hecho musical, creando un clima más modal que tonal.

Esta unidad formal se divide a su vez en seis unidades formales menores en concordancia con cada verso del texto y con los elementos sonoros (A) y (B) de las ocarinas. Si bien las líneas melódicas de los versos 1 y 5, 2 y 4, 3 y 6 son rítmica y melódicamente similares, ninguno es igual. El elemento sonoro A se repite cinco veces y el B es en realidad una variación de A, lo que se transforma en un factor de regularidad. De estos procedimientos, sumados a una invariable intensidad y al pulso constante de la percusión, se deduce una aparente regularidad de la forma interna de esta unidad, aparente porque a medida que analizamos los componentes formales menores de la melodía vocal, la irregularidad se hace cada vez mayor aunque se parta siempre de los mismos elementos mínimos.

Esta canción es adiscursiva, adireccional, como el vuelo de la mariposa. En ella se confunden en un todo la mariposa, el sol, la luna, la flecha, de la misma manera que lo hacen las ocarinas, la voz y la percusión dentro de un apacible transcurrir de un breve pero intenso momento donde el aleteo más mínimo de la voz se hace sumamente importante.

Aracaju

Ceu todo azul
Chegar no Brasil por um atalho
Aracaju
Terra cajueiro papagaio
Acaçazu

Moqueca de cação na João do Alho
Aracaju
Voltar no Brasil por um atalho
Ser feliz
O melhor lugar é ser feliz
Mas
Onde estou
Não importa tanto aonde vou
O melhor é ter amor
Aracaju
Cajueiro arara cor de sangue
Nordeste-sul
Centro da ciclade banguê-banguê
Aracaju
Menos o Sergipe e mais o mangue

Al igual que Asa, Joia, Tudo Tudo Tudo, y en forma inversa a Gua, en esta canción se destaca la regularidad y simetría de la macroforma y una cada vez mayor irregularidad y asimetría a medida que se van delimitando los elementos microformales. Es decir que, a medida que transcurre la canción la aparente irregularidad se va regularizando. De la misma manera ocurre con los elementos melódicos y armónicos y con las apariciones de los instrumentos de percusión.

En el plano de las alturas, las unidades formales “ceu todo azul . . . atalho” y “Aracaju . . . mais o mangue” (ambas difieren entre sí únicamente en que la primer frase de la segunda de ellas está cubierta por la flauta de bambú y no por la voz) están construídas melódicamente sobre los sonidos si b, do, mi b y fa, formando un modo con polaridad sobre **do**. Armónicamente, las mismas se basan en dos acordes desplegados alternativamente en la guitarra y en relación de segunda mayor uno de otro. El primero surge de la superposición de quintas justas y cuartas justas o aumentadas, y el segundo, es un acorde mayor sobre fa, que armónicamente ejerce la polaridad. Por lo tanto no es muy fuerte el grado de reposo melódico que determina la nota **do**

dado que ésta es la quinta del acorde de FA. Este procedimiento otorga gran continuidad al hecho musical dentro de un contexto netamente modal.

Las dos unidades formales idénticas que delimita el texto "Ser feliz . . . ter amor" las dos veces que aparece, están construidas melódicamente sobre los sonidos re, mi b, fa, sol y la con polaridad en fa, es decir que existe una relación de cuarta justa con el centro tonal (modal anterior). Este procedimiento le otorga a la canción una condición de circularidad dada la relación I-IV que puede establecerse melódicamente entre el do y el fa, y de gran continuidad puesto que ambos sonidos reposan sobre el mismo acorde. Estas unidades formales en 3_4 mantienen como movimiento estructural característico el de segunda, incorporándose también el de tercera, afianzando el clima modal, ahora, con acordes mayores y menores.

El elemento estructural final (últimos 5 pulsos), viene a comprobar la circularidad antes apuntada, demostrando que se puede establecer una polaridad melódica general tanto sobre do como sobre fa, aunque lo armónico repose siempre sobre FA.

Si bien existe una continua variación métrica en la linealidad, ésta no se impone como un punto de atracción primordial, la misma está en función de la valorización del texto, el que al mismo tiempo se ve realizado por la duplicación de la voz con la flauta de bambú, la que otorga profundidad a la línea melódica.

También aquí los recursos descriptos, las invariables intensidades en planos suaves y los timbres seleccionados, forman un todo que no hace más que jerarquizar un austero y brasilero espacio en el que el tiempo transcurre sin direccionalidad aparente: "Onde estou. Não importa tanto aonde vou. O melhor é ter amor".

Badaué

Misteriosamente
O badaué surgiu
Sua expressão cultural
O povo aplaudiu

Básicamente, esta canción se estructura a partir de dos estratos; al primero (estrato A) lo componen los instrumentos de percusión, mientras que al segundo (estrato B) lo componen las voces.

El estrato A surge de la incorporación sucesiva de tales instrumentos. Tanto entre el primero y segundo de ellos en aparecer, como entre éste y el tercero, hay una separación de ocho pulsos, mientras que entre el tercero y el cuarto hay un pulso de separación y entre el cuarto y los dos restantes, cuatro pulsos, lo que genera un factor de irregularidad y de sorpresa, un crescendo irregular en la densidad polifónica de este estrato. Cada instrumento realiza esquemas rítmicos de dos o cuatro pulsos que una vez introducidos se mantienen invariables, ocupando el primer plano en la audición hasta tanto se incorpore el siguiente. Este procedimiento se realiza hasta llegar a construir una única trama homogénea que se "regulariza" permaneciendo invariable hasta el final del hecho musical. Este estrato pasa a segundo plano ante cada aparición del estrato B, y se revaloriza con cada "desaparición" del mismo, sin variar su intensidad general ni las intensidades particulares de cada instrumento.

El estrato B de esta canción se compone de un elemento melódico (también de intensidad invariable) sobre el modo pentatónico do-re-mi-sol-la(-do) con polaridad sobre la nota do y que se repite siete veces y media. Este elemento se estructura en dos unidades formales menores rítmicamente iguales que difieren sólo en un sonido, la primera culmina en sol y la segunda en do, lo que bien puede entenderse como una relación antecedente-consecuente, constituyéndose entonces este elemento, en un factor de regularidad. Lo que es irregular son las apariciones del mismo. Después de repetirse sucesivamente tres veces se espera una cuarta, pero ésta no aparece, se crea una especie de vacío que actúa como factor sorpresa. De la misma manera sorprenderá la próxima aparición de este elemento al no haber nada que lo preanuncie. Vuelve a repetirse tres veces, pero esta vez la separación con la próxima aparición será levemente mayor (4 pulsos más), asegurando así la imprevisibilidad de la misma.

Hasta aquí se ha hablado de pulsos y no de compases, puesto que si bien los esquemas rítmicos de la percusión se repiten cada dos o cuatro pulsos, no hay en la ejecución de los mismos acentuación alguna, por lo tanto se optó por escribir en la partitura adjunta las dos posibilidades que más llevan a una acentuación en 4x4, ya sea por la coincidencia con la aparición de elementos nuevos como por la fuerza de sus células rítmicas internas. La que más se escucha es la indicada con líneas de puntos mientras que la restante está indicada con barras de compases tradicionales.

Las palmas juegan un papel muy interesante desde varios puntos de vista. Cuando aparecen marcan un acento tímbrico (no a través de las intensidades), cada cuatro pulsos que no coinciden con los acentos indicados anteriormente, lo que se pone en mayor evidencia justamente al faltar imprevistamente (al comienzo del tercer sistema) provocando una especie de pozo o vacío fugaz. Esto da pie a que la nueva aparición de las palmas, también en un lugar imprevisto, pueda sugerir un nuevo desplazamiento acentual o métrico temporario indicado con líneas sobre y debajo del tercer sistema.

Por otro lado, las palmas son escuchadas en un primer momento dentro del segundo estrato, referenciándolas conjuntamente con las voces para luego, una vez que comienzan a marcar indefinidamente y siempre con la misma intensidad el pulso, incorporarse al primer estrato como un instrumento más de percusión.

Estamos entonces ante un hecho musical no discursivo, compuesto por elementos mínimos claramente identificables y regulares en sí mismos pero que conforman un todo irregular dentro de la reiteratividad. En él, las unidades formales surgen misteriosamente, articulándose en cada aparición o desaparición del segundo estrato, valorizándose el pulso y el simple transcurrir del tiempo. Un tiempo y un espacio sonoro que parecen continuar indefinidamente pero en otro lugar, como un cortejo carnavalesco que queremos seguir, "aplaudiendo". Esta sensación está dada en parte por la relativa brevedad del hecho musical comparada con la duración standard de tres minutos de la canción mesomusical, y por un disminuyendo final realizado

a través de la consola de grabación y no por los cantantes o instrumentistas.

Aunque no en un momento histórico determinado, por lo anteriormente expuesto, por la elección de los timbres y la rítmica en la percusión (sin recurrir a ritmos referenciables a un determinado género de la música popular brasileira), Badaué nos sitúa indefectiblemente en Brasil.

Se obtienen así, los siguientes elementos comunes en estas canciones.

1. Intima relación entre música y texto. Cada hecho, sonoro o textual, significa lo mismo que el otro conformando un todo indivisible.
2. Tratamientos melódicos o armónicos modales.
3. Prevalencia de la pulsación en sí misma sobre la métrica (ésta a su vez subordinada al texto) en situaciones donde lo más importante en definitiva es el transcurrir del tiempo.
4. Estructuración de las mismas a través de elementos mínimos que no se desarrollan, simplemente están o no están, actuando muchas veces como elemento sorpresa dentro de totales no discursivos.
5. Duraciones totales relativamente breves (hasta tres minutos como máximo).
6. Empleo de timbres, ritmos o giros melódicos referenciables al estrato étnico.
7. Empleo de planos o estratos sonoros (o sonoros textuales) que actúan en forma independiente, transformándose muchas veces uno de ellos en un marco de silencio virtual que contiene a los otros.
8. Intensidades más bien suaves.
9. Alguna de las canciones como en el caso de Asa, Joia y Tudo Tudo, por haberse realizado sobregrabaciones de la voz del propio Caetano, se convierten en piezas únicas, imposibles de ser reproducidas de igual manera en "vivo", cualidad ésta que las asemeja a la música electroacústica o a la música concreta.

Esto no significa que todas las canciones compuestas o interpretadas por Caetano Veloso posean estas características. Dentro de su prolífica y ecléctica producción, son sólo una pequeña parte, asemejable a otras, quizás no tan pequeñas partes de la producción de otros compositores o intérpretes mesomusicales latinoamericanos.

Caetano Veloso posee también canciones con otros factores de irradiación hacia la música erudita (ver Capítulo V), y muchísimas otras en las que éstos no aparecen, existiendo sí un evidente rigor en cada producto final. Esto demuestra una vez más la movilidad y complejidad del estrato mesomusical, en el que no sólo existe una gran diversidad de autores, compositores, intérpretes y arregladores, sino que a su vez se producen en ellos mismos, cambios aparentemente profundos en lapsos breves.

En las canciones analizadas, Caetano se ubica (o al menos podríamos ubicarlo) en una zona limítrofe entre la mesomúsica y la música erudita del Siglo XX dado que, por su grado de conciencia sobre el objeto estético y el manejo de sus componentes, se asemejan en gran medida a diversas músicas eruditas latinoamericanas de los últimos treinta años, especialmente (en estos ejemplos) con aquéllas relacionadas al "minimalismo" o "minimismo" (36). En las mismas se establece "un orden que no es el de la redundancia habitual" (37) de la mesomúsica.

Al mismo tiempo, por la manera en que fueron utilizados los mismos, estas canciones nos ubican indefectiblemente en Brasil, en su cultura o en parte de ella, aunque sin recurrir a las típicas tarjetas postales (sonoras en este caso) "for export" de ese país, a esos pintoresquismos usados frecuentemente, tanto por mesomúsicos como por músicos eruditos de los llamados nacionalistas. Nos encontramos aquí ante una mesomúsica plenamente latinoamericana elaborada a partir de la misma materia sonora, del tiempo y del espacio, y no de obvias referencias a la manera de un paisajismo realista.

Desde uno de los puntos de vista apuntados en el Capítulo II, estos hechos musicales son en relación a lo anteriormente expuesto, eminentemente populares, con mayor o menor popularidad que otros pero mesomusicales al fin. Mesomusicales también por el contexto en

el cual se ven inmersos, ya sea por ser difundidos a través de los medios convencionales de este estrato como por la interinfluencia con las canciones con las que comparten un mismo disco. No hay más que escuchar completamente el disco "Bicho" para ver la diversidad de ese pequeño micromundo donde "A grande Borboleta" es sólo una de las nueve canciones que lo componen, cada una de las cuales plantea problemáticas diferentes pero con un resultado global netamente mesomusical de toda la placa. "Araça azul" y "Joia" quizá sean más homogéneas en cuanto a su irradiación hacia la música erudita, pero son sólo dos dentro de una veintena de los discos de Caetano. El total de ellos vuelve a ser sin duda mesomusical.

* * *

VII

Si bien las instituciones de educación musical (en todas partes del mundo en general) se han dedicado exclusivamente hasta el momento al estudio de la música erudita, salvo rarísimas excepciones que han dejado un espacio a la música folklórica o étnica, son aún menos frecuentes las que se han detenido en la mesomúsica, dejándola en el mejor de los casos para el último capítulo de la última bolilla de alguna materia de los planes de estudio. Pero si la pretensión de estas instituciones no es mantenerse al margen de la realidad sonora cotidiana que, de alguna u otra manera, termina influyendo sobre cualquier hecho musical particular y sobre la sociedad toda, deberían dejar un mayor lugar al estudio de la mesomúsica.

Aunque la mesomúsica posee características propias desde el punto de vista sociológico, psicológico, etc., al menos en ciertas mesomúsicas hay muchos elementos, en cuanto al empleo del hecho sonoro, que pueden ser estudiados de manera similar a como se estudian los hechos musicales eruditos. No sería conveniente que su estudio se realice aisladamente de la música erudita puesto que sería una nueva manera de desconocer mutuamente realidades que muchas

veces pueden no ser tan disímiles. Quizá los elementos de análisis deban ser diferentes, pero deberían compartir un mismo espacio de trabajo. Esto podría deparar sorpresas de todo tipo, como el hecho de tomar conciencia o conocimiento de procesos compositivos similares en ambas músicas, o que es posible el estudio sistemático de la mesomúsica más allá de la anécdota de la vida de sus hacedores. De esta manera se contaría con cierta seguridad de que si un músico (en este caso estudiante de alguna institución) opta por desenvolverse en uno u otro campo no sea por falta de un conocimiento relativamente profundo de las otras músicas.

Para comenzar a unir o entrelazar los diferentes hilos de la trama de la evolución histórica (en su sentido más amplio) de la música de los últimos años en nuestras latitudes, un punto importante de partida, de llegada, o de simple reflexión, pueden ser aquellas músicas que, como las analizadas en el Capítulo VI, poseen características de uno y otro estrato. Es conveniente aclarar que por poseer características de irradiación hacia la música erudita, ciertas mesomúsicas no son mejores ni peores que otras. El partir de éstas es sólo una de las posibles puntas por la cual se puede realizar este estudio, pero quizá sea la que despierte mayor interés, por sus características técnicas, en músicos que eligen la vía institucional para su formación. Puede constituir también, para otro tipo de músicos, y aunque más no sea a manera de ejemplo, una referencia importante sobre mesomúsicas con un gran acento en el objeto estético, lo que puede aportar a los mismos valiosos elementos críticos.

No existe todavía, y quizás no exista nunca, una metodología de análisis que abarque todos los aspectos de la mesomúsica contemporánea (de este siglo, de los últimos treinta años, de hoy), dado su volumen, diversidad y especialmente por su calidad de elemento sumamente vivo, en constante cambio. Pero intentar estudiarla en profundidad no sólo vale la pena por las interesantes sorpresas que puede guardar desde muchos puntos de vista, sino también por todas las razones apuntadas en el Capítulo II y muy especialmente por su importancia histórica, la cual tuvo en todos los tiempos pero más aún en este siglo en el que es documentada por grabaciones.

Ya que una de las características principales de la mesomúsica es su transmisión más oral que visual, se debería desarrollar un tipo de análisis más oral que visual, pero el hecho de su documentación escrita cobra gran importancia dada la gran escasez de la misma y el valor que pueda tener a no tan largo plazo en cuanto a estudios retrospectivos que se puedan realizar.

El estudio de la mesomúsica en las instituciones (tantas veces detenidas en el tiempo) no daría lugar a un posible anquilosamiento de la misma dado su gran poder vital. A este anquilosamiento tienden por ejemplo, los grupos que tocan nota por nota las canciones de Los Beatles, pero al lado de esto, existen y siempre existirán las versiones de "Help" (38) o "Eleanor Rigby" (39) de algún Caetano Veloso.

La irradiación de la mesomúsica a la música erudita se da en todo el mundo (occidental al menos), pudiéndose nombrar a infinidad de grupos o solistas que producen música con estas características. Pero de los ejemplos citados en los Capítulos V y VI (de su audición en realidad), enumeración extremadamente sintética (y mucho más si se tuviese en cuenta a la mesomúsica instrumental), se deduce que existe una mesomúsica latinoamericana susceptible de irradiación a la música erudita con características propias sumamente consistentes. Esta se transforma sin duda en un factor importantísimo que tiende a contrarrestar el peso de la mera música de consumo, actuando en un mismo terreno (de batalla), dejando así elementos críticos o subversivos que muchas veces quedan "boyando" y otras tantas "prenden" en la sociedad o en amplios sectores de ella. Entendiendo lo subversivo como "aquéllo que atenta contra el orden establecido —orden que, repetimos, es perfecto o al menos aceptable— y tiende a introducir una modificación (es decir, una perturbación) en el núcleo" (40).

Otro de los aspectos en común entre la música erudita y la mesomúsica con características de irradiación es su condición de parias en los medios de comunicación masiva. Si bien la música erudita es prácticamente una ciudadana de cuarta categoría en los mismos, estas mesomúsicas rara vez llegan a ser de segunda. Aunque Caetano Veloso es bastante conocido en Argentina, Roberto Carlos lo es mucho más. Así como los medios de comunicación deberían

dar mayor espacio a la música erudita, también deberían hacerlo con este tipo de mesomúsica.

De mantenerse la actual tendencia, la música erudita estará cada vez más abismalmente alejada de la cotidianeidad, y la mesomúsica cada vez más absorbida por los mercaderes de la “industria musical”, quienes buscan una especie de alienación masiva a través de la aparente gran posibilidad de elección de músicas para escuchar. Una manera (de tantas) de contrarrestar esta tendencia sería darle el lugar adecuado a la música erudita en los medios de comunicación por un lado y, por otro, incluir el estudio sistemático de la mesomúsica en las instituciones oficiales (material interesante hay de sobra), propiciando una comprensión más global de una realidad con tan diversos matices, muchos de ellos demasiado importantes como para dejarlos pasar por alto.

APENDICE

Encuesta realizada a 10 locutores de radio de la ciudad de Santa Fe. Setiembre de 1990:

¿La música que se difunde por radio...

1. ... en qué porcentaje es susceptible de ser bailada?
2. ... en qué porcentaje son canciones?
3. ... en qué porcentaje es folklórica?
4. ... en qué porcentaje es “erudita”?

Locutor	Respuesta en %			
	1	2	3	4
a	75	99	—	2
b	90	90	10	5
c	85	85	10	5
d	90	80	7,5	5
e	80	90	10	20
f	55	70	20	4
g	35	60	10	5
h	100	70	22	4
i	—	90	10	—
j	82	92	23	20
Promedio:	69,2	82,6	19,25	7

27 %

Se deduce de este cuadro que la mesomúsica ocupa aproximadamente un 73 % del espacio radial en la ciudad de Santa Fe.

NOTA. Cada respuesta es a su vez el promedio de lo que el locutor escucha en la radio en que trabaja y de lo que escucha de otras radios de la ciudad. Se incluyen así, tanto radios AM como FM.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Este término será analizado más adelante.
- (2) Cf.: Jones (G.G.) y Rahn (J.) *Definitions of Popular Music: Recycled*, en *Breaking the sound barrier*. A critical anthology of the new music. New York, Ed. Dutton, 1981, pp. 38-52. p. 40.
- (3) Colección Música de Nuestro Tiempo. Barcelona, Ed. Unilibro.
- (4) García del Busto (J.L.). *Luis de Pablo*. Colección Músicos de Nuestro Tiempo. Ed. Espasa-Calpe Madrid. 1979.
- (5) *Ibid.* p. 22.

- (6) Se emplea el término "hecho musical" en lugar del término "obra", propio de la música erudita y del término "tema" de la música popular.
- (7) Jones (G.G.) y Rahn (J.). Op. cit. p. 39.
- (8) Término acuñado por Carlos Vega y desarrollado en *La mesomúsica*, en *Polifonía* N° 131-132 Buenos Aires, 1966, pp. 15-17.
- (9) Aharonián (C.). *Apuntes acerca de la mesomúsica*, en: *Revista Prólogo*, Nos. 2-3. Montevideo, enero-julio de 1969, p. 91.
- (10) Aharonián (C.), Op. cit. p. 91.
- (11) Aharonián (C.). *Mesomúsica y Educación Musical*, en Tomeo (H.) (comp.) *Educación artística para niños y adolescentes*. Montevideo. Tauro, 1969, p. 82. Publicado originalmente en Boletín pedagógico de artes visuales, n° 22, Montevideo, marzo de 1968.
- (12) Barce (R.), *Dialéctica de la frontera*. 1967, en: *Fronteras de la música*. Madrid, Real Musical, 1985. 180 pp. 10.
- (13) Ver Apéndice.
- (14) Jones (G.G.) y Rahn (J.), Op. cit. p. 41. Nótese que estos autores no nombran al estrato étnico; seguramente lo hacen formar parte del folklórico. Esto es bastante común en musicólogos norteamericanos o europeos, mientras que en Latinoamérica se sigue generalmente el criterio de los cuatro estratos.
- (15) Barce (R.) Op. cit. p. 12.
- (16) *Ibid.*, p. 13.
- (17) *Ibid.*, p. 12.
- (18) *Ibid.*, p. 8.
- (19) Barbaud (P.), *Initiation a la composition musicale automatique*, Paris, Dunod, 1966.
 Boulez (P.) *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Gonthier, 1964.
 Messiaen (O.) *Technique de mon langage musical*. Paris, Leduc. 1944.
 Persichetti (V.) *Armonia del siglo XX*. Madrid. Real Musical. 1985.
 Schaeffer (P.) *A la recherche d'une musique concrete*. Paris, Seuil, 1952.
 Schoenberg (A.) *Modelos para estudiantes de composición*, Buenos Aires, Ricordi, 1943.
 Stockhausen (K.) *Texte*: Köln, Du Mont, Schanberg, 1963-1971.
 Xenakis (I.) *Musiques formelles (La Revue Musicale)* N° 253-254, Paris, R. Masse. 1963.
- (20) Barce (R.) Op. cit. p. 11.
- (21) Cf.: Reportaje a Koellreutter (H.J.). La del Taller n° 5/6. Montevideo, 1986, p. 46.
- (22) Cf. Aharonián (C.) Apuntes... (Op. cit.).
- (23) Cf. Reportaje a Koellreuter (op. cit.) p. 45.

- (24) No se hace referencia aquí, al empleo de aquellos recursos propios de la parafernalia efectista de los grandes (o no tan grandes) "shows", ni al hablar-cantado rítmico bastante en boga en la música destinada a confiterías bailables de los últimos cinco años aproximadamente.
- (25) Ver Apéndice.
- (26) Llamamos aquí autor a quien escribe el texto, compositor a quien compone la música, arreglador a quien realiza la adaptación de la "composición" a los medios instrumentales vocales que se disponen o bien "recrea" el material original de acuerdo a su necesidad expresiva, e intérprete al encargado final de transmitir el hecho musical.
- (27) Cf. Trochón (L.) *Bien Cantado y bien amado*, en: *La del Taller*. Montevideo, 1984, pp. 17-19.
- (28) Se incluye aquí la tarea del arreglador.
- (29) Para el desarrollo de este aspecto se tomó como base una entrevista mantenida con la compositora Graciela Paraskevaïdis en la ciudad de Montevideo, Uruguay, el 28 de febrero de 1990. La desgrabación escrita de dicha entrevista se encuentra en la Biblioteca del Departamento de Ciencia y Técnica del Instituto Superior de Música, U.N.L.
- (30) Este disco posee el record de devoluciones en Brasil en su primera edición y, paradójicamente, en su segunda edición (limitada por cierto) realizada años más tarde, es agotada rápidamente. Ver ejemplos en el Cap. V.
- (31) Philips/Polygram 6328 303/1981.
- (32) de Alencar Pinto (G.) Crítica al disco *Veló* de Caetano Veloso (Philips/Polygram, 824 024 1, 1984). en: *La del Taller* Nº 3, Montevideo, abril-mayo de 1985.
- (33) Para la elaboración de este resumen biográfico han sido tomadas como base las siguientes publicaciones:
MPB: Año I Nº 5. São Paulo, 1980.
Chediak, Almir. Caetano Veloso. Río de Janeiro, Lumiar Editora, serie Songbook, 2 vol., 142/125 pp., sf.
- (34) Philips/Phonogram 6349 142.
- (35) Intervalo entre las fundamentales de dos acordes en sucesión.
- (36) Cf. Paraskevaïdis (G.) *El minimismo latinoamericano a través de la obra "Piano-Piano" del compositor uruguayo Carlos da Silveira*. Montevideo, 1986. (inédito).
- (37) Eco (U.) *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca, 1970 p. 180.
- (38) En *Joia*.
- (39) En *Qualquer Coisa*.
- (40) Barce (R.) Op. cit. p. 14.