

# Seminario de Antropología de la Música en la Globalización

Prof. Reynoso

## La voz humana

### Recitados, cantilación

#### 1. Cantilación shamánica shuara [Jívaro, Ecuador]

Aunque la terminología que describe la progresión del habla hacia el canto es inestable, los etnomusicólogos distinguen entre habla simple, recitados, cantilaciones, hablando rubato, tempo giusto, etc. Este registro ha sido caracterizado como cantilación por Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera del INIDEF de Venezuela.. Aunque corresponde a una manifestación propia de un estado de trance shamánico, llama la atención la regularidad de los patrones rítmicos y los cambios de registro y timbre.

#### 2. Canto Selknam de Tierra del Fuego

Erich von Hornbostel sostenía que la música de los fueguinos (más concretamente la de los yamana y halakulup) constituía un testimonio de las formas más primitivas del canto humano. Buena parte de las canciones fueguinas son bitónicas, e incluso Hornbostel especulaba que se trataba de expresiones monotónicas con una cierta variación tonal debida a los acentos rítmicos. Es difícil saber cómo serían ejecutados estos cantos en su ambiente cultural original. Hornbostel destaca que los selknam tienen la misma palabra para expresar “canto” y “entrar en trance” (*yewin*). Gusinde decía que los selknam tenían una modalidad de canto “enfática”, en común con otras tribus tales como los inuit, los paleosiberianos y los tungús. Los cantos no tenían textos, sino expresiones sin sentido (o de significación olvidada). Hornbostel situaba la música de los canoeros en el mismo nivel de primitivismo que la de los vedda y los andamaneses, y la de los selknam en un estrato ligeramente superior, vinculado al de los “indios en sentido estricto”. Aquí se escuchan tres temas bitónicos selknam, en registro de Jorge Novati e Irma Ruiz, sin datos de fecha ni de informante.

#### 3. Yoik same de Noruega y Suecia\*

Los same (más comunmente llamados “lapones”) poseen una forma poética musical distintiva conocida como yoik [jojk]. Se han conocido y registrado miles de yoiks. Por lo general el texto de los yoiks se refiere a 3 asuntos posibles: 1) el paisaje, 2) los renos, 3) las personas. Casi siempre son breves, aunque existen algunos complejos y extensos. En algunas regiones los yoiks son poco variables, en otras son tan volátiles que casi nunca pueden repetirse, o se improvisan siempre. Ernst Emsheimer, uno de los más famosos musicólogos suecos, los consideraba “la forma de música más antigua y original que existe en los confines de Europa”. Ciertos autores no los consideraban en absoluto como música.

Melódicamente, los yoiks consisten en fórmulas o motivos breves que se repiten una y otra vez. Los motivos comprenden unas pocas notas (2, 3 o 4, por lo general), en un

rango que rara vez excede la quinta. Los yoiks de más al norte (por ejemplo estos de Kautokeino) suelen abarcar una octava (y también son más gritados o “rudos”). Otro rasgo distintivo es la voz titubeante, la afinación inestable con que se los entona. En ocasiones, los intervalos no son demasiado precisos. En los yoiks extensos hay tendencia a que se los cante cada vez en un registro más agudo [en la colección sueca más importante en CD, el yoik final de Nils Hotti se eleva una octava entera]. Fisiológicamente, las cuerdas vocales suelen estar siempre tensas y la garganta cerrada; en cuanto a la respiración, la inhalación se lleva al límite, el texto se corta cuando el aire se acaba, y cantar yoiks se estima fatigoso. El ataque de las notas es “desde abajo”, y se va deslizando hasta alcanzar la altura deseada, en una especie de portamento que se suele articular también como efecto rítmico (cf. *Joik*, pág. 57). Se cree que los yoiks estaban vinculados a funciones shamánicas y ceremoniales. En la actualidad existe preferencia por cantarlos a solas, y a la intemperie. El primer registro incluye tres yoiks de Kautokeino (Noruega).

#### **4. Yoik same de Suecia**

Yoik sobre “Lars Blind”, cantado por Jonas Ponga de Kiruna. Registro de la Radio Sueca, 1953.

#### **5. Canto redoblado de Baleares**

Ejecutado por un hombre acompañándose con un tambor. Se caracteriza por una escanciación silábica; cada dístico termina con un trémolo de laringe. La expresión “redoblado” se refiere precisamente a ese recurso ornamental. Se los canta en fiestas aldeanas. El contenido en este caso es narrativo, aunque puede ser improvisado por varios cantores en competencia (redobladas de porfedi). Registro de Bernard Lortat-Jacob, 1986.

#### **6. Recitado védico de Kerala, India**

Recitado del Rig Veda (I.25) por un grupo de 10 brahmanes de Trichur, Kerala. Los textos en sánscrito se componen de sílabas de 3 largos diferentes (breves, medias, largas). Las sílabas soportan un sistema de 4 acentos, tres de los cuales se ejecutan sobre sonidos de alturas tonales estables. En definitiva, hay un cruzamiento de 3 variables distintas: longitud, acento y tono. Algunas veces los acentos caen sobre consonantes. Registro de Pribislav Pitoëff, 1983.

#### **7. “Samba Gilajagi” – Narración histórica Wólof (Gambia/Senegal)**

Curt Sachs distinguía 3 formas diferentes de música, llamadas respectivamente *logogénica* (orientadas por la palabra), *pathogénica* (orientadas por el movimiento o el ritmo) y *melogénica* (impulsada por la melodía o la música). Independientemente de las connotaciones evolucionistas de la clasificación de Sachs, esta es obviamente música que no cabe sino llamar logogénica. Pieza narrativa a cargo de un juglar profesional (*géwel*, también llamado *griot* en la literatura). El narrador se acompaña con un *halam* (laúd similar a un banjo) y ocasionalmente abandona el recitado para cantar. Registro de David Ames, ca. 1950.

## 8. Haka de Wairangi - Maoríes de Nueva Zelanda

Este ejemplar es obviamente una pieza *pathogénica*. Se trata de una danza pantomímica caracterizada por un vigoroso pulso rítmico, acentuado por golpes de los pies contra el suelo y de los puños contra el pecho. Por la elaboración de sus textos se ha comprado a los *haka* con lo mejor de la lírica coral griega. Los *haka* se incorporaron al repertorio de la *world music* a partir de su ejecución como parte del ritual de presentación de los equipos de rugby neocelandeses. Este registro fue realizado por la New Zealand Broadcasting en 1952.

## Interjecciones, lamentos, gritos

### 9. Lamento de Albania

Canto fúnebre a cargo de un grupo de unas 12 mujeres. Es un clamor colectivo organizado según una estructura estrófica. Se alternan un clamor homófono y una respuesta coral en eco. El texto es un silabeado sin palabras. Registro del Instituto de Cultura Popular de Tirana, sin fecha.

### 10. Canto para el ritual de los muertos (Paraguay, Tomarahó)

Este canto, *Ouhla Teichu*, está a cargo de un dúo femenino. Las voces, casi gritadas, se encuentran en una tesitura media y alta. Las exhalaciones forman parte de un recurso expresivo relativamente estilizado. Registro de Guillermo Sequera, 1988.

## Voz y respiración

### 11. Canto susurrado de Burundi [Inanga bongerera]

Hay artículos enteros sobre el fenómeno del *inanga* susurrado en Burundi. Esta es una pieza ejecutada por Joseph Torobeka en canto susurrado y cítara inanga. Aunque por definición el susurro no es tonal, el músico parece estar cantando, siguiendo el movimiento melódico del instrumento. El cantante de *inanga chuchotée* produce en los oyentes la ilusión de la melodía vocal, cuando en realidad no hay movimiento de alturas en absoluto. El canto de este género, además, está afectado por una serie de reglas definidas por Cornelia Fales: pendiente melódica, integridad melódica, temas A y B, tonalidad lingüística (el kirundi es una lengua tonal), ritmo moraico (distinción entre vocales breves y largas), coherencia semántica, etc. Registrado en Bujumbura, Burundi, por Cornelia Fales, 1986.

### 12. Juegos vocales inuit: Katajjajq

Los *katajjajit* son juegos vocales inuit [esquimales] que habitualmente tienen lugar entre dos personas que se alternan rítmicamente con patrones consistentes en ruidos glotales, sonidos musicales y jadeos. En la Isla de Baffin se llaman *pirkusirtuk* y entre los nunavut, *nipaquhiit*. Los ainu también tenían un estilo parecido (*rekkukara*) hasta que en 1976 falleció su último practicante. Los chukchi de Siberia poseen una práctica similar que se llama *pic'eiñe'rqin*. Está en discusión si los katajjajit (mal llamados *throat singing*) constituyen o no una manifestación musical. Jean-Jacques Nattiez, uno de quienes mejor los conocen, sostiene que se explican y analizan más como fe-

nómenos lingüísticos que como música. Habitualmente duran dos o tres minutos, hasta que a alguien le da risa o se le acaba el aliento. Registro de Beverley Cavanagh, 1975. [Colección de Nattiez #57]

### **13. Juegos vocales inuit: Katajjaq de Cape Dorset**

Otro ejemplar de juego vocal, esta vez de tipo melódico. Registro de Soh Fujimoto, 1993. [Colección JVC #20]

### **14. Juegos vocales inuit: Katajjaq de la Bahía de Hudson**

Este ejemplar en cierto modo desmiente la tesis de Nattiez respecto del carácter no musical del katajjaq. La segunda de estas dos piezas está basada en la melodía de un himno evangélico. Registro de Nicole Beaudry, Claude Charron y Denise Harvey, 1976 [Colección Auvidis #22].

### **15. Canto de Shigatsé**

Canto tibetano de Sikkim. Estructura estrófica, texto con eventuales imitaciones del sonido del *dramyen* (laúd) y respiración intrusiva: la cantante sigue profiriendo el texto aún durante la inspiración. Registro de Serge Bourignon, 1955.

### **16. Canto de remar, Bahrein**

Este canto perteneciente al repertorio llamado *nahhami* acompaña diferentes fases del trabajo de pesca de perlas. Hay tres solistas cantores profesionales (*nahham*) y un coro de hombres. Los solistas cantan en un estilo melismático, en registro agudo. El coro emite un bordón en el extremo grave. En la segunda parte, el bordón evoluciona hacia expiraciones llamadas *hamhamma*. Registro de Poul Roving Olsen, 1962.

### **17. Canto de adivinación de Madagascar [Antandroy]**

Este fragmento corresponde al momento de la posesión del informante por el espíritu. Luego de una frase musical respondida por el coro y de un grito a cargo de una mujer, el coro comienza sus jadeos rítmicos, complementados con golpes de palmas. La técnica vocal de este ejemplo es peculiar del grupo Antandroy y se llama *rimotsy*. Registro de Charles Duvelle, 1963.

### **18. Elogio de Allah – Kenya**

Tanto los solistas como el coro entonan la misma célula melódica puntuada por sonidos guturales expirados. Bajo el término genérico de *Zikr*, cubriendo efectos de jadeo que inducen el trance por hiperventilación, esta fórmula vocal se encuentra en otras regiones del mundo islámico. Registrado bajo la dirección de Hugh Tracey, sin fecha.

## **Tesitura y ámbito**

### **19. Salmodia budhista tibetana [contrabajo]**

El pasaje ilustra el estilo de canto que en tibetano se llama *dbyangs* (“vocales”) y se caracteriza por una solemnización del texto, logrado mediante la interpolación de sílabas sin sentido entre las palabras. El registro de algunos miembros del coro es claramente de contrabajo, en un modo gutural llamado *dzo ke*. Registrado en Ladakh, India, por Mireille Helffer, 1976.

## 20. Concierto coral de Pavel Chesnokov [Canto ortodoxo ruso]

Existen dos configuraciones laríngeas que se utilizan raramente. La más grave es la que se denomina *Stroh bass* o “mecanismo cero”; la más aguda es el silbido, o técnicamente “mecanismo 3”. Este ejemplo de *Stroh bass* exhibe lo que en el canto ortodoxo ruso se llama más bien *oktavist*. El registro de bajo profundo de un *oktavist* puede llegar hasta los 60 Hz de frecuencia. La pieza es una armonización estilizada de un canto litúrgico. El solista es Yuri Emashev, acompañado por el Coro masculino del Instituto Valaam de Arte Coral, dirigido por Igor Ushakov.

## 21. Suecia – Llamado de pastores con kulning

Este es un ejemplo de música utilitaria, que se usa probablemente desde hace siglos. Involucra una técnica especial de canto llamada *kulning*, caracterizada por un ataque fuerte, libre de vibrato, en el extremo agudo del registro. Los llamados se utilizaban para azuzar el ganado y (en apariencia) para comunicarse entre pastores, asustar predadores y cosas así. En la actualidad sobreviven en encuentros tradicionalistas, concursos e instituciones. Registro de la Radio Sueca, 1954.

## 22. Suecia – Kulning

Otro ejemplo de *kulning*, esta vez colectivo. Tres mujeres ejecutan llamadas estilizadas. El efecto de eco es natural. Registrado en el Festival de Música Folklórica de Falun, 1995.

## 23. Canto de llamero de Bolivia

Canto de carnaval, *pujllay huayno*. La emisión de la voz femenina en este ejemplo y el siguiente corresponde a una estética específicamente andina que muestra una preferencia por un sonido sobreagudo. Los sonidos agudos se consideran “potentes” (*sinch'i*), transparentes o “líquidos” (*ch'uya*). La frecuencia más aguda de sonido *ch'uya* ronda los 1400 o 1500 Hz. Estructura de estrofas encadenadas. Registro de Bruno Fléty y Rosalía Martínez, 1990.

## 24. Tangra de la vaca – Valle de Mantaro, Perú

Otro canto andino de tesitura agudísima. Ejecutado en voz, *tinya* (tambor precolombino), violín y *wak'rapuku* (trompeta de cuerno). Compilado por Raul Romero, 1985.

## 25. Yodel de Malawi

El yodel es un modo de canto que alterna registro de pecho con registro de cabeza, lo que resulta en amplios intervalos. Contrariamente a lo que se cree, no está restringido a Suiza, sino que aparece también en África y Oceanía. Sincronizando la respiración con un golpe de mortero, la cantante despliega varias técnicas vocales. Se cantan diversas sílabas sin sentido en voz de pecho, alternando con voz de cabeza (*chigolingo*), sonidos expirados y aspirados; se producen cambios de timbre. La pieza responde al estilo *mangolongozì* de otra etnia, los Sena. Registro de Gerard Kubik, 1967.

## 26. Yodel bosquimano de Namibia

Otro caso de yodel africano. Canto de adivinación *n/om tzísì* de los bosquimanos ju/hoansi. La pieza, sin título, pertenece al repertorio *∞oah tzísì*, “cantos de jirafa”. Unas 12 mujeres acompañan el canto con dos patrones de aplausos: uno materializa

una pulsación, el otro una fórmula rítmica. Se trata de una polifonía contrapuntística sin palabras (una sucesión de vocales). Registro de Emmanuelle Olivier, 1993.

### **27. Zäuerli: Yodel suizo**

El Zäuer o Zäuerli de Appenzell es probablemente el tipo de yodel más conocido. Más allá del estereotipo del “canto tirolés”, se trata de un arte raro y refinado. Este ejemplo presenta polifonía a 3 partes. Sólo el solista ejecuta yodel, mientras los otros cantantes realizan un bordón. El canto no tiene palabras, sino sílabas vocálicas. Registro de Hugo Zemp, 1979.

## **Tensión e intensidad vocal**

### **28. Canto flamenco de Andalucía**

Seguiriya por Pepe de la Matrona, con Román el Granaíno en guitarra. Ejemplo de voz “negra” (con impurezas intencionales) y considerable tensión vocal. Registro de 1957.

### **29. Canto de Plana, Bulgaria**

En los 80 se hicieron populares diversos coros semi-profesionales cuyo canto se difundió por todo el mundo bajo el título de “El misterio de las voces búlgaras”. La idea fue de un productor suizo, Marcel Cellier, y las piezas estaban arregladas por compositores búlgaros de tendencia “folklorista” como Philip Koutev, Krassimir Kyurkchivski, Hristo Todorov, Nikolai Kaufmann, Anastas Naoumov y Petar Lyondev. El segundo álbum de Cellier ganó el Grammy de 1990. El impacto de estos discos fue impresionante; se hablaba de “un mundo arcaico de sonidos idos hace tiempo”, “la música más bella del planeta” o del “matrimonio entre la vanguardia y la Edad Media”. Este registro es unos 15 años anterior a ese boom, y documenta formas más auténticas de performance musical. Igual (o mejor) que en las grabaciones comerciales, se aprecian aquí las técnicas de emisión, las repentinas disonancias, los ritmos irregulares, las escalas no temperadas, los ornamentos glotales, los timbres metálicos, los registros cambiantes, los portamentos, y una potencia espeluznante lograda con aparente facilidad. Registro del sello Balkanton, década de 1970.

### **30. Dimiter – Canción búlgara por Vulkana Stoyanova**

Pieza de “proyección folklórica”, típica de la estética impulsada por la política cultural de otros tiempos. Acompañamiento de *kaval*, *gaida* e instrumentos folklóricos. En el canto de Vulkana Stoyanova se puede apreciar una estilización de los modos vocales propios del ejemplar anterior, junto a una extraordinaria pureza de emisión, afinación perfecta, ornamentación virtuosística, intensidad expresiva y un control de la respiración excepcional. Registro del sello Balkanton, de la década del 70.

### **31. Canción irlandesa de Connemara**

Típica enunciación musical de lo que de algunos años a esta parte pasa por ser celta, y más precisamente gaélico: afinación precisa, vibrato controlado, emisión relajada, fraseo ligado, estructura musical estrófica. Este ejemplar es local y no profesional, aunque el texto tiene algún contenido cosmopolita. Registro de Josyane Bériou, 1978.

# Seminario de Antropología de la Música en la Globalización

Prof. Carlos Reynoso

## La Voz Humana (2)

### Efectos, colores y timbres

#### 1. Voz de genio – Grupo Mitshogo, Gabón

Deformación de la voz por inflamación de laringe debida a la ingestión de una infusión de hojas irritantes y por el uso de una máscara. Un hombre con máscara y voz irritada formula expresiones que otro traduce. Ritual de la hermandad Bwiti. Registro de Pierre Sallée, 1968.

#### 2. Voz de los espíritus – Grupo Baulé, Côte d’Ivoire

Un *kazoo* o mirliton es una membrana, similar a la de papel que se usaba alguna vez con peines. Esta es un ejemplo de deformación de voz por medio de mirlitones. Cuatro hombres cantan (de a dos) en terceras paralelas, con mirlitones hechos con huevos de araña. Un espíritu adicional se expresa mediante un tambor de fricción. Ocasionalmente hay secuencias de trinos, tanto con mirlitones como sin ellos. Registro de Gilbert Rouget, 1952.

#### 3. Diálogo de tambor parlante y mirlitón – Grupo Wè, Côte d’Ivoire

Aquí se presentan dos fenómenos musicales extraordinarios en una misma pieza. Un tambor de ranura *gule* repite la longitud y altura de las sílabas del lenguaje articulado, que en el caso de los Wè es un lenguaje tonal. El ejecutante tiene un *kazoo* o mirliton en la boca. Un cantante adicional agrega momentos eventuales de polifonía a dos voces. Registro de Hugo Zemp, 1967.

#### 4. Juegos cantados de niñas Baoulé – Côte d’Ivoire

Ejemplo de polifonía infantil, con efectos de ruidos labiales en polirritmia. Siete niñas de la aldea de Kanoukro entonan cantos de un juego infantil, sobre un tenue pulso rítmico. Registro de Hugo Zemp, 1967.

#### 5. Canción de cuna Ainu (Ihumke)

Una mujer ainu de Hokkaido entona una melodía regular con un efecto de vibración de la lengua al comienzo de cada período. La vibración se realiza en el extremo agudo y en registro de falsete (*hororuse*). Este sonido es muy apreciado por los ainu, quienes afirman que quien lo canta hace sonar las campanas del cielo para los niños. Registro de Tazuyuki Kanimoto y Jean-Jacques Nattiez, 1978.

#### 6. Canción de cuna húngara (“Hejde lilibe..”)

Melodía tetratónica descendente en estilo de lamento, con texto de significado impreciso. Béla Bartók sostenía que las canciones de perfil descendente o en caída eran muy antiguas, y provenían de la tradición oriental originaria de los magyars. Él mismo grabó docenas de estas canciones entre los turcos. En el ejemplo se escuchan efectos

de vibración labial. Informante magyar de Lespezi, Moldva. Registro de Zoltán Kallós, 1965.

#### **7. Canción de cuna de Viet Nam (“Ho Ru Con”)**

Diversos efectos en una canción folklórica tradicional. Cambios de registro de voz, leves deslizamientos tonales, trinos breves, apoyaturas, alternancias de restricción o despliegue de vibrato, rango tonal amplio. Registro de Pham Duy, década de 1960.

### **Canto en instrumento**

#### **8. Didjeridu australiano – Tierra de Arnhem.**

Danza *bunggul* para didjeridu, seguida de la parte vocal correspondiente. El didjeridu es un instrumento tubular hecho en eucalipto que oficia al mismo tiempo de cuerno y de alterador de la voz. Se lo ejecuta con técnicas complejas de respiración circular y eventualmente se obtienen extraños sonidos armónicos. El didjeridu también ha causado sensación entre los aficionados de la *world music*; en Internet abundan las páginas sobre este instrumento y sus cultores. Registrado en el Estrecho de Torres por Wolfgang Laade, 1963.

#### **9. Voz y flauta en Laos [K’mu]**

Una mujer de la región de Luang Prabang en el norte de Laos ejecuta una flauta alternando voz y sonido instrumental de una forma que hace muy difícil diferenciarlas. Registro de Jacques Brunet, 1992.

#### **10. Bashkiria: Elogio de los Urales - Bordón vocal con flauta**

La dispersión del pedal o bordón vocal que acompaña la ejecución de la flauta es muy amplia, y va desde la India y Asia Central hasta Europa Oriental, por lo menos. En este ejemplo se escucha una melodía hexatónica, con pedal oral y efectos de resonancia armónica. Ejecutada en flauta *kuray* por Muhammad Osmanovitch Tulebaiev. Grabación de la Radio de la Suisse Romande, 1991.

### **Imitación de instrumentos**

#### **11. Imitación de la flauta limbe, Mongolia**

Esta es una imitación lograda mediante una técnica “ejecución de la flauta con la nariz” (*xamaraar limbedex*). La estructura de la pieza es la de una “canción corta” (*bo-gino duu*). Registro de Roberte Hamayon, 1968.

#### **12. Canción de cuna tuareg, Mali**

Esta canción de cuna *bell’iba* se ejecuta alternando voz regular con sonidos que imitan una flauta. Es interesante comprar estas alternancias con las de las canciones de cuna precedentes de los ainu y de Hungría. Registro de Bernard Lortat-Jacob, 1988.

#### **13. Hoquet Mbenzélé, Rep. Centroafricana**

El *hockett* o *hoquetus* es una técnica consistente en el desarrollo de dos partes vocales o instrumentales de modo que cuando una ejecuta sonidos la otra calla y viceversa. La

combinación resultante crea una continuidad entre dos partes que en sí son discontinuas. En Europa se lo desarrolló en la música eclesiástica entre los siglos XII y XIV. Aquí se escucha un *hockett* vocal-instrumental, *hindewhu*. Alterna sonidos de flauta con voz, sobre una escala pentatónica anhemitónica. Registro de Simha Arom y Geneviève Taurelle, sin fecha.

#### **14. Ritmos de danza gitanos de Hungría (Aldea de Kótaj)**

Este género (que nosotros llamaríamos *scat*) es conocido como *khelimaski gil'i* o *pattogós* (“canto de danza”). Sólo los gitanos lo practican. En muchos casos las piezas no tienen texto, sino sílabas y ruidos que marcan la danza, con alguna percusión o palmoteo adicional. Registro de Rudolf Vig, 1976.

#### **15. Ritmos de danza gitanos de Hungría (Aldea de Végegyháza)**

Este ejemplo del mismo género de *pattogós* procede de otra aldea. Registro de Rudolf Vig, 1976.

#### **16. Mouth music: Port á beul (Escocia)**

Existen varios géneros emparentados de *mouth music*, que se conocen con distintos nombres: *port á beul* en Escocia, *diddling* en Perth y Angus, *lilts* en Irlanda y Gales, *diddlage*, *reel á bouche*, *turlutage* o *chin music* en Canadá. Este ejemplo es una pieza basada en “The drunken piper”, entonada por Gordon Easton. Registro de Ellipsis Arts, 1997.

#### **17. Mouth music: Canntaireachd (Escocia)**

Variante de *mouth music* utilizada por los gaiteros para recordar y enseñar sus tonadas. En este ejemplar hay además saltos de registro en términos de yodel. Ejecución de Miss Mary Morrison. Registro de la School for Scottish Studies, anterior a 1952.

#### **18. Mouth music: Canntaireachd – “Scots bagpipe lilts” (Escocia)**

Ejecución por Paddy Tunney. Registro de 1952.

#### **19. Mouth music: Liltin – “An Sean duine dóit” (Irlanda)**

El *liltin* es más suave que el *port á beul*. Este ejemplo está cantado por Bridgit Fitzgerald en la voz típica y con modistos propios del canto celta gaélico. Sólo algunas estrofas se entonan en modalidad de *liltin*. Registro de Ellipsis Arts, 1997.

#### **20. Mouth music: Liltin - “Within a mile from Dublin” (Irlanda)**

Ultimo ejemplo de *mouth music* cantado por el irlandés Tim Lyons en 1978.

#### **21. Voz & tabla – Konakkol (India)**

Konakkol es una técnica que se utiliza en el área hindustana para enseñar tabla. Ocasionalmente se ejecuta también en concierto, como un breve pasaje de virtuosismo. Existe además un género de canciones (*tillana*) que se basa en una solmización parecida (técnica *svarâkshara*). Este es un registro del cual no hay datos, anterior a 1970 [Historia de la Música Códex].

#### **22. Pallavi en râga Bhairavi (India)**

El pallavi es una forma de composición rítmica en la que la voz y el tambor desarrollan fórmulas rítmicas de creciente complejidad. Esta pieza está en rāga Bhâiravi, modalidad del sur; el ritmo es Triputa. El ejecutante es Mudikondan C. Venkatarama Iyer, uno de los especialistas en pallavi más destacados del sur de la India, con acompañamiento de otra voz, violín, mridangam y tambura. Registro de Alain Daniélou, sin fecha.

### 23. Ketjak (Bali)

El Ketjak [también llamado Tjak o Cak] es una representación teatral y danzada basada en un episodio del Râmâyana. Suele ejecutárselo para turistas y su inventor fue, en 1935, un artista alemán radicado en Ubud, Walter Spies; de todas maneras, el tjak presenta numerosas técnicas vocales autóctonas basadas en la ceremonia *sanghyang*. Es, como fuere, un caso único de percusión estrictamente vocal. Son notables los ritmos irregulares, los melismas y efectos estereotipados en las partes solistas y la polirritmia general. Participan más de 200 hombres y algunas mujeres solistas. Registro de David Lewiston, 1966 [probablemente en Peliatan].

## Canto armónico

Empleando ciertas técnicas de emisión se pueden producir dos o más sonidos a la vez. En Asia Central hay docenas de variantes de canto difónico, y correlativamente existe también una compleja tipología del canto difónico que no ha podido unificarse en décadas de trabajo analítico porque hay varios grupos que lo practican (mongoles, tuva, kalmukos, chor, etc), y porque las variantes atípicas de cada género se confunden con ejemplares que corresponderían a otros tipos.

Género	Significado y Grafías	Características
Sygyt	“Silbato” - Sigit	Sonido fundamental más agudo que en kargyraa (en registro barítono). Producción vocal tensa. Alternancia de texto y sílabas sobre “i” o “urr”.
Kargyraa	“Expectorar” – Kargiraa, khargiraa	Sonido fundamental extremadamente bajo, mucha resonancia de pecho, respiración amplia, sonidos vocálicos abiertos como “a”, “o”, “e”, “o”. Casi siempre con texto.
Khovu-Kargyraa	“Kargyraa de la estepa”	Sonido armónico permanente (10º armónico), 3 octavas y una 3ª mayor encima del fundamental ultra-grave. Semejante a canto armónico tibetano (Gyütö y Gyümë).
Jöömiy	Khoomei, xhöömy, khöömiy	En el mismo registro que sygyt, pero menos tenso y con más resonancia nasal. También designa al canto difónico en general.
Borbannadir	“Volverse sobre uno mismo” – Borbangnadyr	Registro bajo o barítono. Sonido pulsante, asimétrico, representando galope. Resonancia nasal como en jöömiy. No se canta con texto. Sonido más pleno que ezungileer.

Ezengileer	(Parte metálica de la brida)	Sonido pulsante como en borbannadir. Melodías suaves y ondulantes con rápidas vibraciones de los labios.
------------	------------------------------	--

En general la tipología más aceptada es como la que figura en la tabla. Mientras que el *pic'eiñe'ркин* chukchi y el *rekkukara* ainu prácticamente han desaparecido, en la década de 1990 el canto difónico ha tomado por asalto el mundo de la *world music* y se practica hoy más que nunca. Los mejores shamanes cantores de Tuva, por ejemplo, hace rato tienen sus páginas en Internet.

#### 24. Kargyraa de la Estepa (Tuva)

Ejecutado por Fedor Tau. Registro de Eduard Alekseev, 1990.

#### 25. Sygyt (Tuva)

Ejecutado por Mergen Mongush. Registro de Eduard Alekseev, 1990.

#### 26. Borbannadir (Tuva)

Ejecutado por Tumat Kara-ool. Registro de Eduard Alekseev, 1990.

#### 27. Jöömiy (Mongolia)

Sobre una fundamental de 165 Hz, este ejemplar es notablemente más agudo que la *kargyraa*. No hay mención de intérprete. Registro de Roberte Hamayon, 1967.

#### 28. La lección de jöömiy (Mongolia)

a) Entonación de las vocales a, e, i, o, u, ö, ü, hacia atrás en la garganta; b) para cada vocal, agregar el *jöömiy* reforzando los armónicos; c) ejemplo de canto difónico con “colocación hacia adelante”; d) ejemplo de “colocación hacia adelante” con resonancia nasal; e) ejemplo de garganta anterior; f) ejemplo de garganta posterior; g) *kharkhiralt* o “colocación profunda”; h) *jöömiy* superpuesto a *kharkhiralt*. Ejecutado por el maestro Sundui. Registro de Alain Desjacques, 1991.

### Ornamentación

#### 29. Canto épico kurdo (Irán)

La música de los kurdos (antes llamados medos) es la que conserva los rasgos persas en su forma más pura. El estilo vocal y las técnicas de ornamentación de los músicos kurdos no profesionales es menos sofisticada que en el caso de los músicos clásicos del ejemplo siguiente, pero presenta las mismas melodías ondulantes, la voz tensa y el vibrato que se transforma en la técnica de ornamentación *tahrir*. Registro de J.-C. y S. Lubtchansky, 1956.

#### 30. Canto clásico persa (Irán)

Melodía “Bidâd”, modo Homâyun. Esta pieza es un ejemplo del repertorio *radif* (más o menos equivalente al sistema de ragas). El ejemplo de *âvâz* presenta canto libre sin texto, un poema en dístico, una trama métrica, un melisma rápido sin texto (*tahrir*) y una conclusión. El *tahrir* es un encadenamiento de trinos glotales, o una combinación

de trino y yodel en rápida sucesión. La misma técnica de *tahrir* se encuentra en Azerbaijani e Iraq. Ejecución de Afsâne Ziâ'i en voz, y Hoseyn Omuni en flauta ney. Registros de Jean During, 1985.

### **31. Canto estrófico de género 'atâba wamîjânâ (Líbano)**

Otro ejemplo de ornamentación extrema, con otra calidad de voz y trinos yodelados en segunda, tercera y cuarta, vibrato controlado en microtonos, largos melismas y extraordinario control de la respiración. El cantante pertenece a la comunidad drusa. Ejecutado por Yûsuf al-Tâj (fallecido en 1972), con acompañamiento de 'ud, qânûn, kamanja y ruqq. Registro de Ethnic Folkways de la década de 1940.

### **32. "Unnaippol" (India)**

Estilo de ornamentación del sur, relativamente moderado. Ejecución a cargo de Turaiyur M. Rajagopala Sharma, con vina, khol, violín y tamera. Después de una elipsis en la grabación, finaliza con una alternancia solfeada de canto contra violín, basada en las sílabas "sa-ri-ga-ma-pa-dha-ni", una especie de *konakkol* de vina contra khol y una coda vocal. Canto en tamil sobre la râga Khamboji. Registro de Wasantha Wana Singh, 1951.

### **33. Canto dhrupad (India)**

Estilo de canto devocional del norte en *jugalbandi*, con ornamentación extrema. Ejecución de Moinuddin y Aminuddin Dagar, los artistas máximos de esta modalidad. El repertorio clásico dhrupad se desarrolló entre los siglos XVI y XVII. El registro corresponde al fin del alâp, un momento de verdadero paroxismo ornamental. Registro de Alain Daniélou, 1964.

### **34. P'ansori – Korea**

Todos los efectos ornamentales imaginables se despliegan en las representaciones de *p'ansori*, una forma teatral cantada por una voz y acompañamiento de *chang'go* que se extiende durante horas y que se estima es una estilización de las sesiones shamánicas. Recientemente el *p'ansori* es ejecutado por mujeres y los intérpretes masculinos son raros hoy en día. Este es un fragmento de una pieza llamada "Heungbugga". Registro del Instituto de Música Clásica de Korea, década de 1970.

## La voz humana (3)

### Polifonías

105

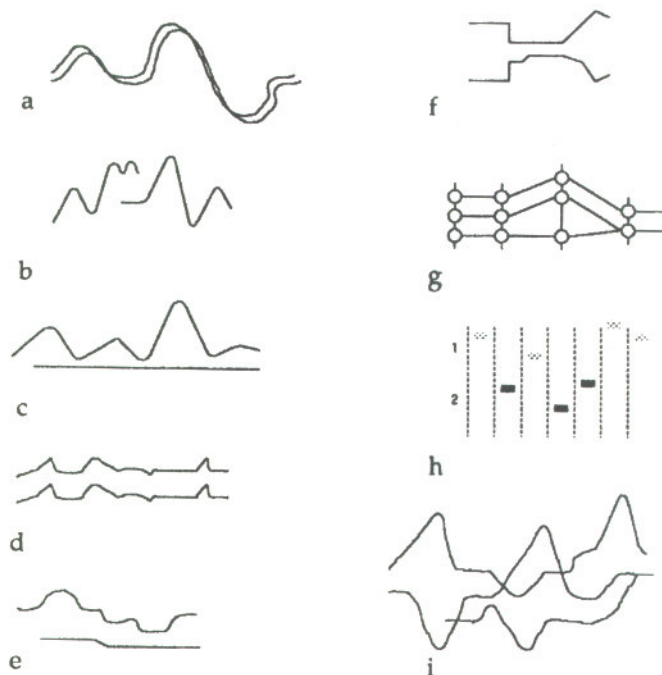


Fig. 18. Différents procédés polyphoniques : a) hétérophonie ; b) tuilage ; c) bourdon ; d) mouvements parallèles, e) obliques et f) et contraires des voix ; g) accords ; h) hoquet ; i) contrepoint.

Fig. 18. Different forms of polyphony : a) heterophony ; b) overlapping ; c) drone ; d) parallel , e) oblique, and f) contrary motion of the voices ; g) chords ; h) hocketting ; i) counterpoint..

## Homofonía

### 1. Zen Rinzai – Monotónico (Japón)

Cánticos de sutra. En el Zen el texto es menos importante que la disciplina del canto en sí; proporciona una aproximación al estado de *muga*, carente de noción de ego. El canto zen puede ser extremadamente rápido o lento. Esta pieza es además monotónica, aunque los diferentes registros de voz resultan en un efecto armónico. Registro de Katsumasa Takasago, ca. 1960.

### 2. Shômyô – Unísono (Japón)

Todo el mundo señala la similitud entre canto shômyô y el gregoriano, a pesar que aquél es pentatónico y éste no. Ambos son estrictamente homofónicos (aún más que en el canto zen) y sus tiempos moderados y su carácter austero se asemejan bastante,

aunque en el gregoriano no hay sombra de los frecuentes portamentos que caracterizan al shômyô. El shômyô se desarrolló probablemente desde el siglo XII. Encuentro el canto de este sutra en particular casi idéntico tonal y melódicamente a los cantos de las Doctrinas de Yavi, en la provincia de Jujuy. Registro de Katsumasa Takasago, ca. 1960.

## Heterofonía

### 3. Canto ujaj - Shuar (Jivaro, Ecuador)

El concepto de heterofonía fue propuesto por Carl Stumpf. ¿Es heterofonía otro nombre para el caos? Como fuere, no en todas las culturas se admite el canto simultáneo de varias voces independientes, y allí donde se presenta inevitablemente aparece algún patrón de regularidad. Los shuar son uno de los pocos grupos americanos que practican alguna forma de polifonía. En este ejemplo se muestra heterofonía con una base en canon; hay dos líneas de canto a una tercera de distancia. Cada cantante entona su parte con continuidad, sin silencios ni pausas. La fórmula silábica [a a au au a au] es característica de este repertorio. Esta es la música que se ejecuta en la ceremonia de *tsantsa*. Registro de Philippe Luzuy, 1956.

## Llamado / respuesta

### 4. Canto del grupo Bunun (Taiwan)

Este canto, *pasi but but*, presenta una forma musical única, con movimientos melódicos en glissando que van entrando en capas sucesivas. Se necesita un mínimo de 6 cantantes, liderados por un shamán. En este ejemplo hay 8 cantantes que se dividen 4 partes polifónicas, de acuerdo con la tesitura y el timbre de voz: (1) *ma-hosgnas* cantada por 3 sobre la vocal “o”, (2) *ba-tien*, cantada por uno en vocal “u”, (3) *ma bon bon* en “u” y (4) *la-inisnis* en “a” por dos cantantes cada una. En diferentes versiones de la pieza los intervalos son variables, pero la organización es siempre la misma. En este registro se escucha 8 veces la fórmula melódica, cada vez un semitono más alto. Esta pieza tiene un aire de familia con ciertas composiciones de vanguardia de György Ligeti. Registro de Wu Rung-Shun, 1987.

### 5. Rosie (Estados Unidos)

El canto de prisioneros norteamericano, de fuertes afinidades con el blues, es un género en sí mismo. Este canto de prisioneros, grabado en una prisión mayoritariamente negra de Mississippi, se usaba para ritmar la tala de árboles. Existe discrepancia si la base de estas canciones de trabajo en esquema llamado/respuesta es inglesa o africana. Registro de Alan Lomax, 1947.

## Hockett

Un ejemplo de *hockett* que a veces se desliza a la polifonía se encuentra en la segunda selección, número 13. Ver también ejemplo 10 más adelante.

## **Bordón y ostinato**

### **6. Canto de coro masculino manimbon – Toraja (Sulawesi, Indonesia)**

Polifonía en dos partes: un coro de 16 hombres canta un pedal al unísono sin interrupción alguna, y el solista entona una línea una segunda por arriba o por debajo del pedal. Registro de Dana Rappoport, 1993.

### **7. Canto përmetarce (Albania)**

Canto “en el estilo de Permet”. Polifonía en 3 partes: (1) *marrësi*, “guía la canción”; (2) *prejtësi* “toma el relevo”, que responde a la anterior, y (3) un pedal “apretado” (*kaba*) sobre la vocal “e” por un pequeño coro. La enunciación es rubato, con una amplia ornamentación en yodel y trinos por las dos primeras voces. El ejemplo es un canto patriótico que elogia al partido comunista. Registro de Bernard Lortat-Jacob, 1983.

### **8. Kontakion, 4to modo plagal (Liturgia bizantina)**

En este canto bizantino melismático, se capta a la perfección el régimen modal. Un kontakion es un poema litúrgico de entre 18 a 30 estrofas estructuralmente semejantes. Las primeras letras de las estrofas están en orden alfabético o contienen un acróstico que indica día de la fiesta, autor, modo, etc. El canto bizantino es homofónico, pero el *iso* o *ison* (pedal) implica un cierto germen de armonía. El uso del *ison* se remonta al 1400. No existe polifonía bizantina propiamente dicha. Casi todos los kontakion son silábicos, pero este es melismático. Registro de Herman Vuylsteke, 1990.

### **9. Rito de pasaje Guji (Etiopia)**

La voz del solista es soportada con muchos efectos por un coro que utiliza diversas fórmulas en ostinato: alternancia de voz de pecho y falsete, con glissandi ascendentes, silbidos y respiración forzada. Registro de Jean Jenkins, 1968.

## **Canon**

### **10. Canto Dorzé (Etiopia)**

Unos 50 dorzé cantan un canon estricto a cuatro partes. Cada grupo coral tiene un líder. El primer grupo comienza con una frase que luego es repetida por los otros grupos, luego viene una segunda frase y así sucesivamente. Una parte coral interviene en *hockett*. El efecto resultante es de una gran complejidad. Registro de Jean Jenkins, 1965.

## **Organización paralela, oblicua o contraria**

### **11. Música para fiestas (Rashaida, Eritrea)**

Un coro mixto ejecuta una fórmula melódica en quintas paralelas, que se repite regularmente en ritmo ternario. La emisión vocal es “natural”. Registro de Jean Jenkins, 1972.

## **12. Polifonía infantil Baulé (Côte d'Ivoire)**

Dos niñas de 5 y 7 años cantan en terceras paralelas, con un coro que les contesta en forma responsorial, también en terceras. Registro de Hugo Zemp, 1965.

## **13. Canto Lotha (India)**

Los lotha son un grupo indio de la región del Himalaya. Esquema llamado/respuesta, en el que el llamado es homofónico y la respuesta armónica, con eventuales superposiciones debido a la prolongación de la respuesta en pedal. Entre las partes hay alternativamente paralelismo y movimiento contrario, y por momentos hay un canon sobre un ostinato. Registro de Deben Bhattacharya, ca. 1960.

## **14. Canto Tangkhul (India)\***

Los tangkhul hablan una lengua tibeto-birmana. El canto es isorrítmico y en paralelo. Registro de Deben Bhattacharya, ca. 1960.

## **15. Canto de trabajo xi del grupo Nùng An (Vietnam)**

Voces en alternancia. La primera voz comienza en la tónica; luego se une una segunda voz al unísono, en el mismo volumen y timbre. La primera voz entonces canta dos grados (una tercera menor) hacia arriba, y la segunda entona una melodía entre la tónica y la quinta, lo que resulta en intervalos de quintas, cuartas, terceras y segundas, antes del unísono final. Las dos voces ascienden gradualmente en el curso de la canción. Registro de Patrick Kersalé, 1993.

## **16. Canto de la lluvia *dodole* (Macedonia)**

Una cantante lidera la canción, otras dos mantienen un pedal. Cada estrofa termina con un unísono y un breve glissando, característico de la polifonía de Bulgaria y Macedonia. A medida que se canta hay un leve corrimiento hacia el registro agudo. Registro de Bernard Lortat-Jacob y Jacques Bouët, 1990.

## **17. Canto danzado de Chopluk (Bulgaria)**

En los alrededores de Sofía (la región Chop) se practica una diafonía en segundas paralelas, un género de canciones antifonales con superposiciones y ornamentos basados en vibrato (*tressene*) y trinos glotales. Una voz adicional entona un pedal llamado *iso*, el equivalente del *ison* griego. Los intervalos de segunda son infrecuentes en polifonía; se los encuentra también entre los macedonios, en la ex-Yugoslavia y en Albania. Registro de Herman Vuylsteke, 1981.

## **18. Ke Lai - Ontong Java (Islas Salomón)\***

Ke Lai es un langi, una forma de canto erótico o satírico que se entonaba en las ceremonias langa o en otras ocasiones (como funerales de delfines encallados, etc). La polifonía melanesia es a dos o tres partes, con frecuentes pedales monotónicos, o canta con intervalos menores, de lo que resulta un efecto de armonía oblicua. Estas formas fueron revividas a instancias de Hugo Zemp y enseñadas por los ancianos a los jóvenes para este registro. No se habían cantado desde antes de la Segunda Guerra. Registro de Hugo Zemp, 1969.

## Acordes

### 19. Canto de tenores (Bitti, Cerdeña, Italia)

*Ballu* (danza) ejecutada *a cappella* por 4 hombres. Las voces son sucesivamente (1) *bassu*, (2) *contra*, (3) *boghe*, (4) *messa boghe*. Esta polifonía se basa en la tríada mayor. El *boghe* entona un texto, las otras partes hacen el *cuncordu* (el coro) en base a sílabas sin sentido. Timbre estridente para el *messa boghe*, usando vocales “i” y “e”, timbres más graves para el *bassu* y el *contra*, sobre vocales “a”, “e” y “o”. El *bassu* utiliza un tipo de emisión rugosa que se suele llamar *fry*, con frecuencia muy baja de vibración de la epiglotis, la úvula y las bandas ventriculares, un poco a la manera de Ida Cox y Louis Armstrong. Registro de Bernard Lortat-Jacob, 1992.

### 20. Coro de la semana santa (Cerdeña, Italia)

Cuatro hombres cantan con técnica de falso bordón, basado en la tríada mayor y en partes paralelas isorrítmicas para las cuatro voces (*bassu*, *contra*, *bogi*, *falzittu*). Tonalmente, se trata de un sistema plurimodal con modulaciones abruptas. El timbre de cada voz se elige para que sus armónicos se combinen y produzcan una voz “fusional”, llamada la *quintina*, una octava por encima del *bogi*. Texto en latín de tradición oral. Registro de Bernard Lortat-Jacob y Giuseppe Brozzu, 1995.

### 21. Paghìella (Córcega)

Canto *paghiella* con polifonía en 3 partes: (1) Una *secunda*, voz en solo con un rol dominante, entonando el texto y con numerosos ornamentos (*rucado*); (2) una *terza* de función ornamental, y (3) una voz *bassa* que proporciona soporte tonal. El canto *paghiella* se basa en 2 acordes: uno del quinto grado, que da un sentido de suspenso, y otro en el primer grado, que brinda idea de conclusión. Registro de Bernard Lortat-Jacob, 1968.

### 22. Canto polifónico (Georgia)

En Svanetie existe una tradición de canto polifónico homorrítmico a tres partes en una organización sucesiva de acordes sobre un texto, con eventuales cambios métricos y síncopas. La voz media (*mebne*) introduce una melodía cantada por un solista, determinando la altura y el tempo; luego entran la voz aguda (*mecem*) y la grave (*bän*). El sistema musical es modal y no temperado, con intervalos que oscilan en 5/4 o 3/4 de tono. Esta canción exalta la gloria de la reina Tamar del siglo XII. Registro de Sylvie Bolle-Zemp.

## Contrapunto y técnicas combinadas

### 23. Canto Sidamo (Etiopia)

La región sidama fue primero invadida por los musulmanes en el siglo XVI y por el emperador cristiano Menelik en el XIX. Los fenómenos culturales son correlativamente complejos. En este ejemplo un solista en yodel dialoga con un coro. El coro a veces se divide en dos: un grupo jadea rítmicamente mientras el otro produce un pedal con fuerte vibrato. Registro de Jean Jenkins, 1964.

#### 24. White spiritual: “Sherburne” (Alabama, USA)

*The Sacred Harp* es un libro de cantos religiosos editado en 1847 en Filadelfia. Cada miembro del coro canta con intensidad y carácter propio del canto solista, lo que crea una densa textura coral. Los intervalos armónicos de 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> abundan extraordinariamente. La pieza es una *fuging tune* revivalista dramática y de ritmo insistente, compuesta por Daniel Read (1757-1836). Primero hay una solmización característica y luego arranca este texto:

While shepherds watch'd their flocks by night,  
All seated on the ground,  
The angel of the Lord appeared,  
And glory shone around.

Estos spirituals, sin duda, ejercieron influencia en el surgimiento de los negro spirituals y el gospel. Registro de Alan Lomax, 1959.

#### 25. Atjara Nadouri (Georgia)

Los nadouri son antiguos cantos de trabajo. La primera voz, *gamqivani*, se canta en registro de falsete, con frecuentes figuras yodeladas. Los cantantes que tienen a cargo esa voz, llamados *krimantjouli*, se consideran grandes artistas. Algunas secciones son a tres voces, otras a cuatro. Las frases son irregulares y los ritmos también. Registro de Yvette Grimaud, 1969.

#### 26. La partenza – Trallalero (Génova)

El trallalero de la Liguria es un género polifónico complejo de transmisión oral afín al *bei* de Toscana, al *canto a tenores* o a la *tasga* de Cerdeña. Las partes son (1) la *donna* o *falsetto*, (también llamada *segundu* o *contrettu*) usualmente cantada por un hombre en registro de contratenor, (2) el *tenore*, (3) la *chitarra*, (4) el *barítono* o *contrabasciu* y (5) el *basso*. Aunque a veces sobresale el *falsetto*, el *tenore* es quien generalmente sostiene la melodía. El *basso* es un bajo auténtico (lo que no es usual en el canto folklórico europeo) y sostiene una línea homorrítmica en modo *fry*. Registro de Alan Lomax, 1954.

#### 27. Canto himarioce (Albania)

Canto en el estilo de Himara en cuatro partes: (1) *Marrësi*, “el que toma”; (2) *kthyesy* “el que devuelve”, sobre vocales “e” y “o” en falsete, una segunda más abajo; (3) *kaba*, un pedal a cargo de varios cantantes; (4) *hedhësi*, una voz solista una tercera mayor encima del *kaba*. Al fin de cada estrofa todos se encuentran al unísono. El ejemplo es un canto épico patriótico sobre la lucha contra el imperio otomano. En Grecia existe un género semejante pero homofónico, llamado canción kléftica. Registro de Bernard Lortat-Jacob, 1983.

#### 28. Canto de pigmeos Baka (Camerun)

Este canto para la construcción de la choza tiene fuerte semejanza con ciertas manifestaciones del canto polifónico del gótico. La emisión vocal es sin embargo distinta: el *yeyi* pigmeo involucra la alternancia de registro de cabeza y pecho (yodel). Este ejemplo es muy simple para lo que es el canto pigmeo, pero brinda una idea clara de

los principios constructivos y la atmósfera de esta polifonía colectiva. Registro de Simha Arom y Patrick Renaud, 1975.

**29. Pigmoides twa – Clementina (Zaire)**

Cuando Turnbull pidió a los pigmoides twa que entonaran una canción verdaderamente tradicional, cantaron esta versión sutilmente polifónica de “*My darling Clementine*”, popularizada en la película del mismo nombre sobre el duelo en el OK Corral (1946). Registro de Colin Turnbull, ca. 1960.

**30. Canto edho (Grupo Dorzé, Etiopía)**

Un canto *edho* es, genéricamente, un canto polifónico Dorzé. Se trata de una polifonía a 6 partes, en la que un coro responsorial (*yetsa as*) que entona el texto principal es complementado por voces solistas: (1) la primera, *aifé*; (2) la segunda, *kaletso*; (3) *ban'é* “el que rota”, que produce una sola nota a contratiempo; (4) *dombé*, “el que cubre” las intervenciones del *ban'é*; (5) *pilé*, voces libres. Registro de Bernard Lortat-Jacob, 1975.

## Seminario de Antropología de la Música – Ficha técnica

### **Nigeria**

*Yoruba (Oeste) – Ibo (Este) – Hausa-Fulani (Norte) – Cap: Lagos*

Palmwine (Guitarra y tambor)

Apala (Yoruba musulmán; Voces + tambor parlante + agidigbo + agogo): Haruna Ishola – Ayinle Omowura

Juju (Yoruba) – Derivado de palmwine: I. K. Dairo – Ebenezer Obey – King Sunny Adé

Fuji (Yoruba) – Derivado de Apala, Sakara, Waka: Sikiru Ayinde Barrister – Wasui Barrister – Ayinla Kollington

Highlife – Venido de Ghana via E. T. Mensah: Victor Olaya – Bobby Benson – Rex Lawson – Celestine Ukwu – Stephen Osita Osadebe – Prince Nico Mbarga

---

### **Ghana**

*Fanti, Ashanti, Ewe (S), Hausa, Dagomba (N) – Cap: Accra*

Highlife: E. T. Mensah – Eric Agyeman

---

### **Mali**

*Dogon – Peul – Bambara – Mandingo (griots) – Cap: Bamako*

Grandes bandas: Les Ambassadeurs (Salif Keita, “Mandjou”) – Rail Band

Blues malinés: Ali Farka Touré

Divas de Wassolou: Oumou Sangare

---

### **Senegal**

*Wólof, Mandinka, Diola, Fulani – Cap: Dakar*

Grandes bandas: Orchestra Baobab (son, rumba, repertorio griot)

Mbalax: (Música cubana + rap nativo [tassou] + sabar) Youssou N’Dour

Repertorio griot en Kora: Lamine Konté

Otros: Baaba Maal (kora & hodu)

---

### **Guinea**

*Mandingo – Fulah – Susu – Cap: Conakry*

Guitarra: Kanté Facelli (1950s)

Les Ballets Africaines (Keita Fodeba, m. 1969)

Grandes bandas: Bembeya (Sekouba Bambino Diabaté, Sékou “Diamond Fingers” Diabaté)

---

### **Congo**

*Zande (N), Luba (S) – Cap: Kinshasa*

Bandas de rumba: Bantous de la Capitale

Música de guitarra: Jean Bosco Mwenda

Belle époque de Soukous: Le Grand Kallé, Franco Luambo Makiadi (TP OK Jazz), Dr Nico, Tabu Ley Rochereau, Sam Mangwana

Nueva generación: Papa Wemba, Zaiko Langa Langa, Kanda Bongo Man (Kwassa Kwassa), Pépé Kallé

---

## **Kenya**

*Maasai, Swahili (Costa)* – Cap: Nairobi

Finger-picking con botella: Abana Ba Nasery, Jean-Bosco Mwenda

Benga (1980s): Shirati Jazz, Victoria Kings, Samba Mapangala

Pop swahili: Wanyika – Rumba swahili: Golden Sounds Band

Taarab (Africano+Arábigo+Oceánico): Zuhura Swaleh, Zein Musical Party

---

## **Angola**

*Lingala, Mbundu* – Cap: Luanda

Kizomba: Os Jovens da Prenda (1971-75)

Semba – Mendes Brothers, Kuenda Bonga (“Angola 72”, “Angola 74”)

---

## **Mozambique**

*Shangan, Makonde, Chopi* – Cap: Maputo

Marrabenta: Marrabenta Star, Eyuphuro

---

## **Zimbabwe**

*Shona* – Cap: Harare

Chimurenga: Thomas Mapfumo

Afro-pop (Jit): Oliver Mtukudzi (chimurenga + mbaqanga + rumba)

---

## **Sudáfrica**

*Zulu, Xhosa* – Cap: Johannesburg

Gospel sudafricano (Mbube, Iscathamiya) – Solomon Linda, Ladysmith Black Mambazo

Pennywhistle kwela (1940-60): Spokes Mashiyane & All Stars Flutes

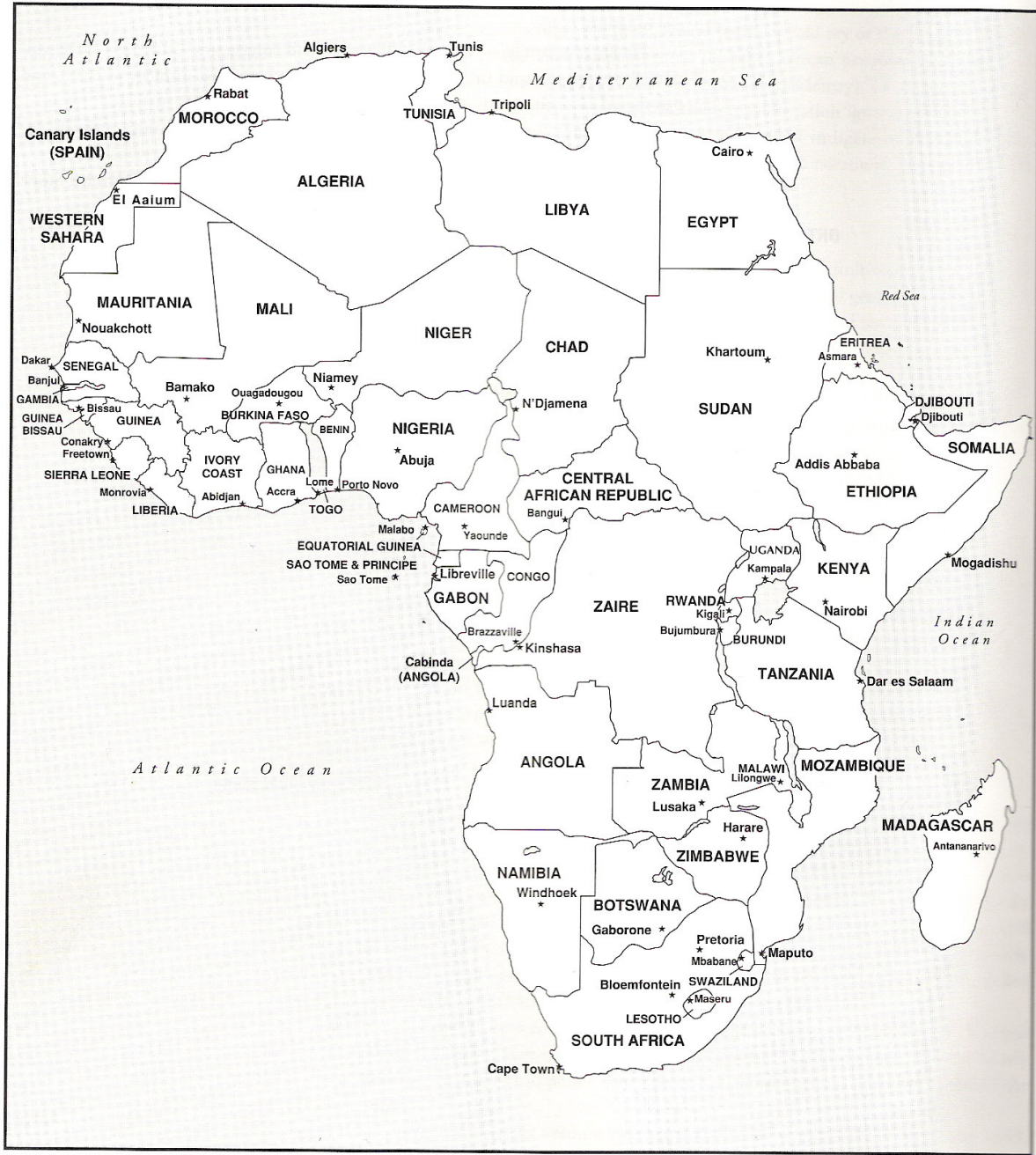
Jive (1950s): West Nkosi

Mbaqanga (“Township jive”) – Mahlatini & Mahotella Queens, The Soul Brothers

Mbaqanga Jazz (marabi + indiamu Zulu + swing): Miriam Makeba

Bubblegum (disco afro), Kwaito (hip-hop, rap, house)

---



# Seminario de Antropología de la Música

Prof. Carlos Reynoso

## Ghana – De la música etnográfica a la música del mundo

### 1. Música Akan de Ghana – Akosua tuntum (Grupo Denkyira)

Este es un ejemplo de música recreacional. Esquema inicial de llamado/respuesta; luego sigue un fragmento coral discretamente armónico y una sesión de canto solista y coral sobre un patrón polirrítmico de tambores. Las fórmulas rítmicas se repiten unas cuantas veces pero luego evolucionan. Coro, tambores apentemaa, dondo, dzema (2), campanillas de hierro agyegyewa y afirikiyiwa. Grabado por Roger Vetter en 1992-1993.

### 2. Música Akan de Ghana–Fontonfrom (Grupo Fante)

Música de tambores. Patrones rítmicos sucesivos. El Fontonfrom es un conjunto musical que acompaña las actividades ceremoniales de un jefe de aldea. El conjunto que se escucha aquí consiste de dos from, un atumpan, dos eguankoba y un gongon. Grabado por Roger Vetter en 1992-1993.

### 3. “Postal workers cancelling stamps at the university of Ghana post office”

Este ejemplar se hizo famoso en la primera edición del libro *Worlds of Music*. Sin duda contribuye a reforzar el estereotipo sobre el “sentido rítmico” de los negros. En la toma, el sello es entintado una o dos veces por dos empleados (es el sonido más grave que se escucha) y luego se lo aplica contra la carta. Se golpea la carta y se multiplican los sellados para generar un patrón rítmico complejo. Un tercer hombre tiene un par de tijeras que manipula, pero sin cortar nada; un cuarto participante sólo silba. Las melodías son tonadas de iglesia o canciones populares. Grabado por James Koetting en Legon, Ghana, 1975.

### 4. Koo Nimo (intérprete) – Palmwine-Highlife

Koo Nimo (Daniel Kwabena Amponsah) es un guitarrista clásico Ashanti (o sea, Akan) que luego se interesó en preservar la música tradicional de Ghana. En 40 años de trayectoria se ha convertido en una leyenda. En la grabación se lo escucha en voz y guitarra, acompañado por un par de maderas golpeadas, un tambor en forma de vasija y una sanza bajo *apremensemma*. El estilo de Koo Nimo (igual que el de S. E. Rogie) representa una forma de ejecución de guitarra acústica con dos dedos (*finger-picking*), característico del estilo de vino de palma de la costa de Guinea, originado alrededor de 1920-1930. La influencia de palmwine se hizo sentir hasta el Congo. En Ghana se generaron tres estilos de fingerpicking, llamados *dagomba*, *mainline* y *fireman*. Grabado por David Coplan en 1970 en Kumasi, Ghana.

### 5. Sierra Leone – Palmwine: Nor weigh me lek dat (Woman to woman) – S. E. Rogie

En Sierra Leone la música de vino de palma se conoce como *Maringa*. Data de los tiempos en que los marinos portugueses introdujeron guitarras en Africa. La música original de palmwine mezclaba ritmos de calypso de Trinidad con fórmulas locales. El calypso a su vez parece derivarse del bélé (tradición francesa en el Caribe) y de la

Kalenda (una pelea ritual con palos, afín a). Las fórmulas guitarrísticas de palmwine impactaron en el highlife de Ghana-Nigeria y en el soukous del Congo. Sooliman Rogers, conocido como S. E. Rogie (1926-1994). Cantado en creole inglés. Voces, guitarra acústica, paillos golpeados. Se percibe algo de “Yaa amponsah”, un motivo grabado por Kwame Asare (de Ghana) en 1928, y copiado por Paul Simon en *Spirit Voices*.

#### **6. Sierra Leone – Rokoto Frenzy – Abdul Tee Jay**

Voces, percusión, botellas de fanta, percusión, silbatos, armónica eventual. Se puede apreciar alguna reminiscencia de calypso. En el texto se escuchan referencias a la “calenda”. Abdul T-Jay es un músico contemporáneo descendiente de guineanos que ejecuta estilo *palmwine* mayormente acústico en el contexto de un movimiento contemporáneo de revival, centrado en la música callejera y folklórica de Sierra Leone. El ejemplo muestra melodías de origen urbano sobre patrones rítmicos semejantes a los de los ejemplos 1 y 2 de esta serie.

#### **7. Tribu Lobi – Highlife**

Ostinato rítmico sobre balafón. Ejemplo de ejecución en contexto de aldea de música de origen urbano. Los Lobi son un grupo del norte de Ghana. El highlife como género se difundió desde Ghana en las primeras décadas del siglo XX. Grabación de Richard Hill, sin fecha (ca. 1960, Lyrichord LYRCD 7308).

#### **8. Grupo Akan – Música para banda de bronce (Ogoekrom Band N° 2)**

Ritmos semejantes a los de conga, con línea melódica de estilo europeo. Los instrumentos musicales proceden de una misión metodista establecida a principios del siglo XX. Los ejecutantes, pastores, son contratados dos o tres veces al mes para ejecutar música en fiestas y funerales. La banda original se desintegró en los 70s, pero volvió a reunirse en 1983. El repertorio consiste de unas 20 piezas, en su mayoría himnos de iglesia o melodías de highlife, agrupadas en 4 categorías: *warries* (valeses), *bruse* (blues), highlife y *adaba*. Las dos melodías que aquí se escuchan son himnos de iglesia ejecutados en ritmo de highlife. Ningún ejecutante lee música. Los instrumentos son una trompeta, un corno contralto, 2 cornos barítono, 2 trombones de válvula, un tambor tenor, un redoblante, un bombo, un par de platillos, sonajas, tambor de mano tomtom, *clapper* de hierro afirikiyiwa y campanillas adawur ntaa. Grabado por Roger Vetter en 1992-19793.

#### **9. Grupo Akan – “Moses”**

Coro con texto religioso europeo, pero estilo africano. “Moses” es una variante de ompeh; mientras el ompeh propiamente dicho es una música coral con textos referidos a cuestiones políticas o de la vida ordinaria, Moses contiene textos religiosos sobre los 10 mandamientos u otras historias bíblicas. Coro mixto acompañado por ompehkyen, gyirama, afirikiyiwa, ndaawa y guitarra eléctrica. Esquema de llamado/respuesta. Percusión muy simple, de tipo palmwine. Hacia los 7’ el patrón rítmico se hace más complejo. Grabado por Roger Vetter en 1992-1993.

#### **10. E T Mensah – Medzi medzi**

Emmanuel Tettey Mensah (fallecido en 1996) pasa por ser el fundador del highlife, estilo distintivo de Ghana (y luego Nigeria). Se hizo famoso cantando a dúo con Louis Armstrong durante las fiestas por la independencia de Ghana en 1957. Esta pieza de los años 50s tiene algunos elementos de calypso y música de salón de tipo swing. El calypso

fue traído aparentemente por el baterista de the Tempos, Guy Warren (también llamado Kofi Ghanaba), quien había estado ejecutando música afrocubana en Inglaterra en la década de 1940. En la década de 1950, the Tempos viajaban periódicamente a Nigeria, influyendo sobre Victor Olaiya, Victor Uwaifo, Rex Lawson y otras figuras importantes del highlife nigeriano. La grabación incluye voz, guitarra eléctrica, trompetas, saxos, clarinete, contrabajo y batería.

#### **11. E. T. Mensah – Senorita [sic]**

Ejemplo de pieza de highlife temprana sobre el molde de la rumba cubana y el calypso. Se dice que el ritmo de rumba es idéntico al de la danza kpanlogo de la tribu Ga de Ghana (pero eso se analizará a propósito de otros casos). El ejemplar constituye lo que se llamaba una “pieza congo”, en un ritmo lento de mambo/boogaloo. Presuntamente cantado en castellano. La pieza, también de los años 50s, incluye voces, guitarra eléctrica, trompeta con sordina, saxo, contrabajo y batería.

#### **12. Eric Agyeman – Matutu Mirika**

En la década de 1970, el guitarrista Eric Agyeman ayudó a revitalizar un género moribundo agregando al highlife guitarras eléctricas y elementos de soukous (rumba congoleña). Algunas piezas de Eric Agyeman (“Odo bra”, “Abenaa na aden”, etc) incluyen referencias claras a “Yaa amponsah”. Este ejemplo de 1979 incluye voces, trompetas, guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. Desde los 2’30” se pueden escuchar intervenciones instrumentales análogas a los del sebene de la rumba congoleña.

#### **13. Captain Yaba (Azongo Nyaaba) – Neribalankina**

Captain Yaba (del grupo étnico frafra, fallecido en 2001) hizo conocer un instrumento peculiar, el koliko, xalam o molo, un laúd sahariano de 2 cuerdas; sentó también las bases para el funk y el highlife de Ghana. Esta pieza instrumental muestra voces, trompeta con sordina, guitarra eléctrica, bajo, batería. Puede clasificarse como una especie de funk griot. No se escucha koliko en esta grabación. Se puede escuchar uno (con el nombre wólof de halam) en la pista 7 del disco 1 de este seminario.

#### **14. Martin K Obeng – Agor**

Martin Mwaku Kwaakye Obeng es un percusionista, especialización en la que descuellan otros músicos emigrados como Babatunde Olatunji de Nigeria o Famoudou Konaté de Guinea. En la grabación se escuchan voces, varios tambores, trompetas, teclados, bajo eléctrico y batería. El ejemplar es una especie de highlife contemporáneo con elementos de funk, jazz y motivos rítmicos que no son muy diferentes de los patrones de tambores de los primeros registros de este disco.

#### **15. Christy Azuma – Naam**

Christy Azuma incorpora elemento de afro-beat con algunos elementos saharianos y del oriente africano. El afro-beat fue creado por el nigeriano Fela Kuti, combinando funk, ritmos africanos, highlife y otros elementos. El ejemplo muestra voz, guitarras eléctricas, bajo, teclados y percusión. Es música del mundo de tipo genérico. Los elementos específicos de Ghana se han diluido casi por completo.

# **Seminario de Antropología de la Música**

Prof. Carlos Reynoso

## **4. Música de Nigeria (I)**

La primera parte de esta selección incluye ejemplares que permiten establecer relaciones entre Africa y América, en ambos sentidos.

### **1. Alujo – Ritmo para Shangó (Benin)**

El ejemplar podría provenir de cualquier región con presencia Yoruba (Benin, Nigeria, Cuba, Jamaica, Trinidad o Brasil). Los especialistas afirman que la música Yoruba de Benin ha estado al margen de los fuertes procesos de cambio que afectaron en especial a los estilos urbanos en la vecina Nigeria. En general, la percusión Yoruba difiere de la percusión africana en general en que los timbres son mucho más homogéneos: sólo membranófonos (excepto que se trate de Ogún, deidad de los metales). Alguna vez se agrega alguna sonaja, pero (según Lacerda) por razones más simbólicas que musicales. En el ejemplo, de ritmo ternario, se escucha un tambor parlante, combinado con otros tambores. Grabación de Marcos Branda Lacerda, 1987.

### **2. Okele Ladji Ladji – Ritmo para Shangó (Benin)**

Secuencia de patrones rítmicos característicos de los Yoruba. Grabación de Marcos Branda Lacerda, 1987.

### **3. Ochun talade – Cuba**

El registro pertenece a la iniciativa de Músicas en Peligro de Extinción (Endangered Music Project) de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Fue grabado por Lydia Cabrera en Matanzas, Cuba, en 1957. Intervienen un solista vocal, un coro, un tambor bembé y una guataca.

### **4. Yariba-Oshun – Trinidad**

El registro pertenece a la iniciativa de Músicas en Peligro de Extinción (Endangered Music Project) de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Fue grabado por Melville Herskovits en Toco, Trinidad, en 1939. Interviene un solista vocal, un tambor de caja y sonajas. Lo notable del caso es que se trata de la misma canción que en el registro anterior, documentado independientemente 18 años más tarde en el otro extremo del Caribe.

### **5. Bahl' Oam Bahl – Maryland, St Andrews Parish, Jamaica**

Este es un canto de trabajo registrado por John Storm Roberts en 1972. Se percibe una polifonía rudimentaria, una estructura de llamado/respuesta y un aire a lo que después sería el mento o el calypso.

### **6. Georgie Lyon – Maryland, St Andrews Parish, Jamaica**

Este es otro registro de John Storm Roberts de 1972, con los mismos intérpretes. El carácter de mento/calypso es todavía más marcado.

## **7. Tambu – Maroons, Jamaica**

Los maroons (“marranos”) son descendientes de esclavos que escaparon de las plantaciones en los siglos XVII y XVIII. Se sabe que algunos maroons retornaron a Sierra Leone y Nigeria después de la rebelión de 1795 llevando consigo el goombay, una danza con tambores del culto curativo conocido como myelismo. En años recientes los maroons jamaíquinos han sido evangelizados por misioneros protestantes; aunque sus ritos se conservan en privado, el número de sus practicantes está descendiendo con rapidez. El coro pide “hear [when de] duppy bawl”, o sea escuchar cuando el espíritu aúlla. Se cree que ciertos individuos pueden escuchar la voz de los espíritus atraídos por el bator de los tambores. El tambu es un estilo de danza que, al igual que otros estilos kromantí, se ejecuta en dos tambores; uno de ellos proporciona la base rítmica, el otro improvisa diversos motivos. Grabado en 1978 por Kenneth Bilby en Moore Town.

## **8. Jin-Go-Lo-Ba – Babatunde Olatunji (Nigeria-USA)**

El disco Drums of Passion, de donde procede este ejemplo, fue editado en 1959; fue el primer LP de música africana en estéreo. Babatunde fue un percusionista prestigioso, radicado desde hace décadas en Estados Unidos. Sus versiones de los ritmos yoruba están considerablemente estilizados.

## **9. Jin-Go-Lo-Ba – Carlos Santana**

Para mostrar las formas en que una idea musical puede ser objeto de elaboración, puede considerarse esta adaptación del ritmo yoruba por Carlos Santana, realizada en 1969. En este caso, la guitarra asume funciones que en la versión de Olatunde estaban a cargo de la voz. Mike Shrieve, el baterista, se esforzó por mantener los patrones de tambor tan parecidos al original como fuera posible.

## **10. Jin-Go-Lo-Ba – Fatboy Slim**

Otra elaboración del ritmo yoruba por un conocido DJ.

## **11. The Gold in Africa (Calypso) – The Tiger (Trinidad)**

Uno de los elementos que intervinieron en la gestación del highlife de Ghana y Nigeria fue sin duda el calypso, originado en Trinidad. Un aspecto llamativo de estos calypsos tempranos, de las décadas de 1930 y 1940, es la ausencia casi total de percusión, o su carácter muy sutil. La orquestación es similar a la de la mayor parte de la música de salón de la época. Las referencias a Haile Selassie en este calypso de 1936 anticipan reivindicaciones africanistas que años más tarde intervendrán en la gestación del reggae en Jamaica.

Gol', the gol'  
The gol', the gol'  
The gol' in Africa  
Mussolini want from the Emperor  
  
Abyssinia appeal to the League for peace  
Mussolini actions were like a beas'  
A villain, a t'ief, a high way robber  
And a shameless dog for a dictator  
  
He cross the border and added more  
The Emperor had no intentions for war

The man I call a criminal  
The man destroy churches an' hospital  
He said expansion he really nedd  
He have forty-five million heads to feed  
Why he don' attack the Japanese  
England, France or, hang on, on Germany?  
The man want to kill King Haile Selassie  
To enslave his territory  
The began to cry for food an' water  
In that burning deserts of Africa  
We have diamond, ruby an' pearl  
Platinum, silver an' even gol'  
I don't know why the man making so much strife  
I now believe he want Haile Selassie wife  
If he want gol' as a dictator  
Try in Demerara [Guyana]  
Venezuela or Canada  
Austro Hungar' or else in America

## **12. The birth of Ghana (Calypso) – Lord Kitchener (Trinidad/Ghana, 1957)**

Este calypso fue cantado por Lord Kitchener durante las fiestas de celebración de la independencia de Ghana el 6 de marzo de 1957, a invitación de Kwame Nkrumah. La grabación del registro se realizó en Londres con anterioridad, el 23 de noviembre de 1956. Hasta su independencia lo que hoy es Ghana se llamaba la Costa de Oro; Trinidad no se independizó hasta 1962. Obsérvese la descripción de los colores de la bandera y la participación de una guitarra semiacústica que realiza, brevemente, la misma clase de figuraciones característica del highlife. Obsérvese el cambio de acentos en el texto para ajustarlo al perfil melódico. En la letra se hace también mención a Haile Selassie:

This day will never be forgotten  
The sixth day of March, 1957  
When the Gold Coast successfully  
Got their independence officially

Chorus:  
Ghana, Ghana is the name  
Ghana, we wish to proclaim  
We will be jolly, merry and gay  
The sixth day of March, Independence Day

Dr Nkruma went out his way  
To make the Gold Coast what it is today  
He endeavored continually  
To bring us freedom and liberty

The doctor began as agitator  
Then he became popular leader  
He continued to go further

And now he is Ghana's prime minister

The national flag is a lovely scene  
With beautiful colors red, gold and green  
And a black star in the center  
Representing the freedom of Africa

Congratulations from Haille Sallaise  
Was proudly received by everybody  
He particularly comment  
On the Doctor's move to self-government.

Así como hay calypsos celebratorios de la negritud, también los hay críticos de las dictaduras africanas: “Undemocratic Rhodesia” por Sampson the Lark, o “Idi Amin” por Mighty Sparrow.

### **13. Música callejera Yoruba: Ka ranti iku (Sákàrà) – S. Alamu & his Group**

Existe un amplio conjunto de géneros urbanos yoruba derivados de la música tradicional: àpàlà, wákà, agídìgbo, natural jùjú, sákàrà. El sákàrà es un tambor de bastidor; el bastidor es de cerámica, y el parche de cuero de cabra; se toca con una varilla. Ha dado lugar a un repertorio Yoruba específico, del cual deriva gran parte de la música de Babatunde Olatunji (ejemplo 8). La música de género sákàrà se ejecuta en bautismos, bodas y funerales. El ejemplo muestra un patrón característico de llamado/respuesta y aunque hay varios planos rítmicos superpuestos prevalece un ritmo ternario. Todas las piezas comienzan con un toque de laúd frotado. Grabación compilada por John Storm Roberts en base a registros de Lagos de la década de 1960.

### **14. Eje kahuwa rere (Sákàrà) – Olatunji Ayinde**

Este segundo ejemplo de sákàrà se ofrece para contrastarlo con el anterior. Grabación compilada por John Storm Roberts.

### **15. Baya ba koni (Agídìgbo) – New Star Orchestra**

El agídìgbo es un lameláfono de gran tamaño que se utiliza también en otros géneros Yoruba; ha dado lugar a un repertorio oral específico que se popularizó desde la década de 1950 en los alrededores de Lagos. Las canciones agídìgbo suelen ser de crítica social, por lo común crítica de mujeres conocidas en la comunidad. El instrumento que le da nombre al género no siempre se escucha con claridad. Grabación compilada por John Storm Roberts en base a registros de Lagos de la década de 1960.

### **16. Abidi ofande (Agídìgbo) – New Star Orchestra**

Este es un ejemplar para contrastar con el anterior. Los toque de tambores son algo más “parlantes”. Muchos de los tambores Yoruba son parlantes: gangan/dundun, bata, sákàrà, omele, ogido, etc. Grabación compilada por John Storm Roberts en base a registros de Lagos de la década de 1960.

### **17. Asa ko gbodo wole gbweiyele (Àpàlà) – Haruna Ishola**

El Àpàlà es una música popular Yoruba del norte, propia de los grupos convertidos al Islam. Se generó en las décadas de 1930 y 1940 como una combinación de ritmos yorubas y cantos musulmanes. Los textos combinan preceptos morales y proverbios. Los

que interpretan Àpàlà lo hacen siempre sentados. Igual que el Sákàrà y el Fújì, originariamente estos géneros se ejecutaban sólo con voz y percusión, sin instrumentos occidentales. Los instrumentos que intervienen son dos o tres tambores parlantes omele, sonajas sekere y una campana agogo y eventualmente agídìgbo. Haruna Ishola, su intérprete más representativo, falleció en 1983. Sus grabaciones siempre reposan en dos ritmos yoruba tradicionales, uno más bien rápido y el otro lento. Se cree que las canciones de elogio de Ishola eran tan poderosas que podrían haber matado a más de un beneficiario. Con el tiempo el Àpàlà incorporó el refinamiento propio de los conjuntos con influencia afrocubana, pero no sus ritmos característicos. La edad de oro del àpàlà fueron los años 50s. Grabación compilada por John Storm Roberts en base a registros de Lagos de la década de 1960.

### **18. Apena (Àpàlà) – Ligali Mukaiba**

En las versiones de Ligali Mukaiba se percibe un uso de los tambores parlantes similar al que es el caso en el género fújì. Grabación compilada por John Storm Roberts en base a registros de Lagos de la década de 1960.

### **19. Omo olodun (Wákà) – Amodatu Anike**

El Wákà es un género Yoruba cantado por mujeres con acompañamiento de instrumentos de percusión tocados por hombres. El género procede de los Hausa; los patrones rítmicos sugieren influencia del àpàlà. Combina jùjú, fújì y música tradicional Yoruba. Su intérprete más conocida es Queen Salawa Abeni, “la reina del wákà” en los años 80, la primera mujer que vendió más de un millón de discos en Nigeria. Grabación compilada por John Storm Roberts en base a registros de Lagos de la década de 1960.

### **20. A oma mu orin lesoleso (Wákà) – Safuratu Abebi**

Otro registro para contrastar con el precedente. Es un esquema nítido de llamado/respuesta sobre un *groove* polirrítmico. Grabación compilada por John Storm Roberts en base a registros de Lagos de la década de 1960.

# Seminario de Antropología de la Música

Prof. Carlos Reynoso

## 6. Música de Nigeria (II)

La segunda parte de esta selección investiga los principales géneros de la música popular nigeriana desde la segunda mitad del siglo XX.

### 1. Highlife – Sweet Mother – Prince Nico Mbarga & Rocafil Jazz

No existe una visión uniforme acerca de cómo se fue gestando el highlife, o cuáles son los elementos que lo integran. Según algunos autores, el highlife combina foxtrot americano y europeo con calypso, así como con ritmos africanos como el osibisaba (Fanti), el ashiko (Sierra Leone), el dagomba (estilo de guitarra liberiano) y el gombe (llegado a Sierra Leone via maroons jamaquinos). La pieza de este registro es el segundo best seller africano de todos los tiempos. Se publicó en 1976 y está cantado en inglés pidgin.

### 2. Highlife – Oyolima – Chief Stephen Osita Osadebe & His Nigerian Sound Makers International

Osadebe, un Igbo, es una de las grandes figuras de la “edad de oro” de highlife danzable. Se lo llama el “rey de la hipertensión” y fue particularmente popular en Biafra. Uno de sus registros de 1975 superó en ventas a “Sweet mother”. Osadebe preservó los instrumentos de viento en el highlife incluso cuando dejaron de ser populares por influencia del funk. La grabación, con solos instrumentales reminiscentes de la música del Caribe, es de 1980.

### 3. Highlife – Joromi – Sir Victor Uwaifo & his Titibitis

Tocando casi todos los instrumentos y cantando, Uwaifo adaptó estilos de palmwine y los incorporó a su concepción del highlife, que viene desarrollando desde mediados de la década de 1960. Esta pieza está claramente basada en “Yaa amponsah”.

### 4. Aladura (pre-Jùjú) – Jubilee anthem – Eleja Choir

La iglesia Aladura es el resultado de una mezcla entre elementos cristianos y otros tradicionales, tanto en lo dogmático como en lo musical. Aladura se popularizó desde la década de 1920. Su música, una especie de gospel nigeriano, practicado entre Yoruba e Ibo, se ha difundido a través de innumerables registros de circulación local. La iglesia admite la poligamia, la medicina tradicional y varios instrumentos musicales Yoruba, a excepción del tambor parlante *dùndún* y el *bata*. El himnario viene en lengua Yoruba, pero debido a que es una lengua tonal, el texto no siempre encaja con las melodías occidentales. La grabación muestra un cántico de ritmo ternario con un patrón de llamado/respuesta sobre armonio y percusión.

### 5. Jùjú callejero – Musilu Onfade – Bayo Orile

Este es un ejemplar de jùjú semi-profesional propio de las barriadas de Lagos en la década de 1960; recopilado por John Storm Roberts.

## **6. Jùjú – Okete – Isaiah Kehinde Dairo**

El jùjú existe desde por lo menos la década de 1920. Se dice que el nombre proviene de un pequeño tambor hexagonal traído por los brasileños de Lagos. La primera estrella de jùjú fue Tunde Nightingale, un cantante de palm wine. I. K. Dairo introdujo el acordeón, la guitarra eléctrica y los tambores parlantes gangan ya en los años 50. Dairo es un cristiano devoto, miembro de la iglesia aladura.

## **7. Jùjú – A fin en uluwa koyo – Chief Ebenezer Obey**

El jùjú de Ebenezer Obey, activo desde mediados de los 60s, combina tambores parlantes, múltiples guitarras eléctricas y fuerte percusión. Ebenezer, igual que Sunny Adé, surgió durante la guerra civil nigeriana (1967-1970). Las variantes de jùjú se denominan “sistemas”. La orquesta de Obey, de hasta 18 miembros, es la Inter Reformers.

## **8. Jùjú – Eje nlo gba ara mi – King Sunny Adé & the African Beats**

El estilo de Adé, que alcanzó su punto culminante en la década de 1970, enfatiza la armonía vocal, el tempo rápido y la elaboración de las partes de guitarra. Los conjuntos de jùjú de Adé suelen tener hasta 20 o 30 miembros, incluyendo guitarra de metal, vibráfonos, sintetizadores (en reemplazo de los vientos), bajo eléctrico (en lugar del agidigbo) y acordeón.

## **9. Fújì callejero – Aye toto – Ayinde Olorin**

Sunny Adé define el fújì como jùjú sin guitarras. Es un género yoruba, basado en cánticos musulmanes de exaltación ajiwere, con elementos de percusión apala. Mientras el jùjú es predominantemente cristiano, el fújì es decididamente musulmán. Sikiru Ayinde Barrister popularizó el género en los 70s. Esta es una versión de una pieza de fújì compilada por John Storm Roberts a partir de grabaciones de Lagos de la década del 60.

## **10. Fújì – Fújì collections – King Wasiu Ayinde Marshal**

La versión de Wasiu Ayinde del fújì es callejera, con énfasis en los tambores. Descendiente de los dos creadores reconocidos del género (Sikuru Ayinde Barrister y Kollington Ayinla) Ayinde es conocido como K1-Ultimate. Utiliza una banda de 12 miembros. Se lo considera creador de uno de los estilos de música danzable más dinámicos del mundo.

## **11. Afro-beat – Zombie – Fela Kuti**

Fela Kuti, quien murió de SIDA en 1997, ha sido uno de los cantores de protesta más importantes de Africa. Educado en el género de highlife, en los años 70 Kuti creó el afro-beat, que combina elementos africanos genéricos con jazz y funk, por entonces en boga en Nigeria. “Zombie” es una canción de protesta contra militares y policías compuesta en los 70s.

# Seminario de Antropología de la Música

Prof. Carlos Reynoso

## 7 – Africa – Música del Congo

A diferencia de lo que es el caso en Nigeria, en Congo no existe una etnia mayor de referencia (como allá serían los Yoruba) para la constitución de los géneros populares. Hay demasiados grupos étnicos heterogéneos como para buscar pistas por ese lado. Sin embargo, algunos elementos tribales, ligados al canto de elogio con cítaras y en menor grado a los ritmos de tambores, podrían haber servido de nexos o modelos en el momento que se articularon los géneros de fusión [Respecto del canto con cítaras, véase ejemplo de inanga en el CD #1, pista 11]. También hay una danza nativa de los baKongo, llamada vane samba, que se parece a la rumba en los toques de tambores y la coreografía. Se dice además que la coreografía de guaguancó puede derivar de la danza yuka de los Bantúes. Propongo entonces una heurística orientadora: mientras Nigeria se vincula con Cuba a través de la tradición Yoruba, el Congo lo hace a través del complejo de la rumba. Yorubas y Congos son los contingentes más amplios de africanos llevados a Cuba.

### 1. Música etnográfica: Canto ekonda de los Mongo

Los Mongo son una etnia de lengua Bantu que vive en la selva profunda de la cuenca del río Zaire (Congo). Su música distintiva es polifónica. Un músico semi-profesional, similar a los *mvet* de Camerún, ejecuta cantos referidos a fábulas y proverbios acompañándose de una cítara *esanzo*. Un grupo de hombres entona motivos rítmicos similares a los riffs de los músicos de jazz, aunque la influencia de esta música en esta área es improbable. Grabación de Benoît Quersin, 1970.

### 2. Música etnográfica: Pieza para guitarra de los Nande

Los Nande son un grupo de lengua Bantu del noreste del Congo. En el ejemplo, que denota cierto grado de aculturación, se escucha voz, una guitarra de cinco cuerdas fabricada por el artista, palillos entrechocados *engeregesse* y un idiófono de metal. La pieza reproduce el patrón de una música de origen urbano, probablemente ligada al estilo de vino de palma [Ver CD#4 Ghana, bandas 4 a 6]. La ejecución combina técnicas tradicionales e innovaciones locales; mientras la mano izquierda produce armonías europeas, la derecha ejecuta acordes similares a los del arpa *enanga*, produciéndose así dos melodías simultáneas. El coro ejecuta un esquema de llamado/respuesta. Grabación de Serena Facci, 1986.

[Otros elementos a considerar, no incluidos en la selección: músicos tribales en contextos urbanos].

### 3. Guitarra congoleesa: “Masanga” – Jean Bosco Mwenda

Esta es una grabación clásica realizada por Hugh Tracey en su investigación sobre la guitarra africana. Recibió el Osborn Award a “la mejor música africana del año” en 1952. Fue la primera grabación que Tracey hizo con Mwenda, y carece del habitual acompañamiento de botella golpeada. Mwenda, fallecido en 1991, fue posiblemente el creador de un nuevo género de música sincopada de estricto *finger-picking*, representativo de Katanga. Todas las piezas de Mwenda, unas 150, fueron compuestas por él mismo. “Masanga”, cantada aquí en swahili, fue tocada por Pete Seeger, Elijah

Wald, John Williams y muchos otros; también fue incorporada a diversos métodos y lecciones de *finger-picking*. La técnica de toque con dos dedos es similar a las del country blues y el ragtime de Estados Unidos, que es probable que Mwenda conociera.

“Masanga” es una canción de elogio (del propio Bosco). Gerhard Kubik la ha comparado con piezas para virginal de William Byrd (1540-1623).

#### **4. Guitarra congoleesa: “Mama Josefina” – Ilunga Patrice & Misomba Victor**

Canción de fiesta en lengua luba con dos guitarras y botella de Fanta golpeada. Esta es una grabación clásica de Hugh Tracey, 1957. Se trata de una pieza rítmicamente compleja, brillantemente ejecutada. Se aprecia un motivo recurrente en la guitarra, sobre el que se superpone una melodía sin relación melódica con él.

#### **5. Rumba a la cubana: “Olingi na sala boni” – Kalima Pierre**

Esta pieza caribeña genérica de 1953, que por momentos suena como una conga, ilustra el estado impersonal de la música popular congoleña en esa época, antes que surgieran las grandes figuras de la rumba congoleesa. El único rasgo idiosincrático podría ser la densidad de la escritura para vientos, casi de banda militar, densamente contrapuntística, y unos tambores de fondo un poco más “afros” de lo que era común en la música de salón del Caribe. La grabación procede del incunable *Zaire classics – Roots of Rumba Rock*.

[Hay 5 complejos de música en Cuba: **son, rumba, canción, danzón, punto guajiro**. Se reconocen 3 clases de rumba cubana: (1) **yambú**, la más lenta, 4/4, con percusión de cajones; (2) **guaguancó**, urbana, 4/4, de La Habana y Matanzas, se toca con congas y quintos, más rápida, con movimientos de pelvis llamados vacunaos; (3) **columbia**, de la Matanzas rural, sólo masculina, bien rápida; comienza con una diana “africana” lenta y termina con un *montuno* danzable, todo en 6/8. La rumba africana no suena en verdad como la versión afro de la rumba cubana, sino más bien como las rumbas de salón, como las que tocaban los Lecuona Cuban Boys. Igual fenómeno se manifiesta con el biguine, que llegó de Martinique en su versión de baile de clase media y alta, antes que como el biguine “de tambor” de llamado/respuesta y tambores bèle, emparentado tal vez con las raíces del calypso].

#### **6. Rumba congoleesa: “Independance Tcha Tcha” – Grand Kallé & African Jazz**

Esta pieza de Joseph Kabasele (el Grand Kallé, padre de la rumba congoleesa, fallecido en 1983) se convirtió en una especie de himno panafricano en 1960 en ocasión de la independencia del Congo. African Jazz, la primera orquesta moderna del país, se formó en 1953. Uno de sus músicos era el guitarrista luba Nicholas Kasanda (Dr. Nico), quien luego fundaría su propia agrupación, African Fiesta. Dr Nico (fallecido en 1985) inventó patrones circulares similares a los de Mwenda que acompañaban las partes cantadas. Los solos de guitarra de esta “escuela zaireana” son extremadamente delicados. La guitarra en Congo no se rasga, ni se toca con estridencia, ni con todos los dedos. Si hacen falta más notas, se ponen más guitarristas. La pieza del ejemplo es un chachachá bastante característico. La voz cantante principal es la de Tabu Ley Rochereau. [Pieza alternativa: “Africa mokili mobimba”, con Tabu Ley; “Coco qui est là”, con escena].

El primer chachachá (“La engañadora”) fue compuesto por el cubano Enrique Jorrín en 1951; no se lo registró como tal, sino como rumba-mambo. Incidentalmente el primer mambo, “Mambo” de Orestes López, es de 1938, aunque el género se popularizó recién después de 1951 con Dámaso Pérez Prado

## **7. Rumba congolese: “Pinzoli ya Africa” – Kékélé**

En la primera generación de rumba congolese, las lenguas de elección son lingala o algún rudimento de español, más raramente francés, y toda la instrumentación es acústica, incluyendo guitarras, saxo, contrabajo, acordeón y alguna percusión sencilla (maracas, bongó). Las canciones están divididas en dos secciones. En el caso de esta canción política, la primera está cantada en francés-creole, con una línea melódica declamatoria, y la segunda en lingala, con estructura de llamado/respuesta. Los toques de palillos percutidos ya no son los palmwine, sino que se asemejan a los toques de clave del son cubano [Pieza alternativa: “Success ya Grand Kallé”; “Delali”].

## **8. Rumba congolese: “Marie Louise” – Wendo Kolosoy**

Las piezas del repertorio tardío de rumba congolese y el posterior soukous poseen una segunda sección con solos instrumentales llamada *sebene* o *seben*. Este ejemplo de 1948 (en versión contemporánea) muestra el primer *seben* existente a los 2’50”; la transición no está muy bien marcada, sin embargo. La instrumentación incluye guitarras, contrabajo, conga y golpes en botella reminiscentes del estilo de vino de palma. Los golpes en la botella ejecutan con claridad el ritmo de rumba, conocido en Africa como *kpanlogo* y en América como “Bo Diddley”. Algunos giros melódicos se asemejan a los de “Mama Josefina” (Banda # 4). En la época en que se registró el tema, Wendo no distinguía entre rumba, chachachá o biguine. Wendo fue a prisión un tiempo porque esta canción parecía insultar a las mujeres [Alternativamente se podrían escuchar rumbas cubanas y biguines de Martinique].

## **9. Rumba congolese: “Cooperation” – Franco Luambo Makiadi & Sam Mangwana**

Franco Luambo Makiadi, fallecido de sida en 1989, es el músico más conocido e importante de la música popular congolese. Sam Mangwana es también un compositor notable y un cantante carismático, aún activo. Franco consideraba que la rumba no era latina sino africana; “ las melodías siguen la tonalidad del lingala, las partes de guitarra son africanas, lo mismo que el ritmo”. Esta grabación, registrada en 1982, es merecidamente antológica y representativa del estilo tardío de Franco, casi al fin de la Edad de Oro de la rumba en su forma más pura. La transición del comienzo desde el *riff* de guitarras al tema de los vientos es particularmente magistral, lo mismo que los contrapuntos de guitarras a 8’, sutiles e intensos [Otro tema interesante de Franco es “Tres impoli”; también “Bowane choc”, un soca con un *sebene* notable a 3’+].

## **10. Soukous : “Ponce pilate” – Tabu Ley Rochereau & Afrisa International**

Tabu Ley fue la voz más reconocida de Kinshasa de fines de los 60 y los 70. Tabu fue quien puso al soukous su nombre en 1966 y quien convirtió la ejecución musical en show bailable, a la imagen de los cabarets de París. El soukous es más elaborado que la rumba congolese en el tratamiento de las guitarras, pero su pulso es más mecánico y acelerado; en esta pieza el *seben* empieza claramente a los 4’. Por ejemplares como éstos algunos críticos consideran que el soukous ha dado lugar a algunas de las mejores músicas para guitarra de todo el mundo [Otros temas importantes: “Africa mokili mobimba” (1963)]

## **11. Soukous: “Amie mamibo” – Zaiko Langa Langa**

Cuando ZLL se formó a principios de los 70s, reemplazó los vientos por teclados, adoptó un tempo más rápido; en sus piezas el *sebene* comienza relativamente pronto, dando lugar

a una textura tejida por tres o cuatro guitarras, acompañada de exhortaciones de danza. En rigor, ZLL introdujo la animación, llegando a utilizar hasta una docena de voces y complicadas coreografías. ZLL refleja la influencia del rock y la paulatina decadencia de la rumba; con este esquema, desarrolló un ritmo particular, el kavacha, que se convirtió en furor en Congo y Kenya. Hoy la banda está dividida en dos: ZLL Nkolo Mboka y ZLL Familia Dei. De ZLL también surgió Papa Wemba, radicado en Europa e inspirador del SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes). En esta pieza el *sebene* comienza a 3'37".

### **12. Soukous: “Sai” – Kanda Bongo Man**

El soukous ultra-rápido de Kanda Bongo Man constituye desde 1986 un género aparte que se ha denominado Kwassa Kwassa, palabras que se escuchan con frecuencia en la sección de animación de la pieza. Aquí lo que podría ser el *sebene* comienza a 1'19" [Otras piezas importantes son “Naloti” y “Ebeneza”].

### **13. Soukous: “Pon moun paka bougé” – Pépé Kallé**

Este es uno de los primeros soukous rápidos, aunque la versión es de 1988. Igual que en la pieza anterior, interviene el fenomenal guitarrista Diblo Dibala. Técnicamente es un kwassa kwassa, tal como se escucha en la animación. Pépé Kallé falleció en 1998. Existe alguna lejana afinidad entre el motivo recurrente de guitarra que se escucha desde el principio con los riffs del viejo de estilo de guitarra congoleña de Jean Bosco Mwenda, cuarenta años anteriores. Los contrapuntos guitarrísticos más intensos empiezan a 1'30"; la secuencia de contrapuntos guitarrísticos vertiginosos parecería reiniciarse a 6'05" [Una pieza alternativa que escucharse es “Roger Milla”].

### **14. Rumba-rock: “Bilanga” – Yondo Sister et le Groupe Planete**

En el ejemplo aparecen elementos de hiphop (p. ej. a 2'20") al lado de otros más tradicionales. La banda es casi totalmente electrónica, pero todavía se discierne en ritmo de rumba. El énfasis, sin embargo, está puesto en la energía y sensualidad de la danza antes que en la calidad e imaginación de las intervenciones musicales. Algunos han visto en esto el comienzo del fin.

---

Los críticos consideran que la década de 1990 señala el comienzo de la decadencia de la música congoleña. En su forma extrema, con sintetizadores y tambor electrónico, la rumba congoleña, luego soukous, se suele llamar ahora ndombolo; ya no tiene gran cosa de rumba. El rey del ndombolo, equivalente congolés de la cumbia villera, es Koffi Olomide.

# Seminario de Antropología de la Música

Prof. Carlos Reynoso

## 8 – Senegal

Senegal fue la principal fuente de tráfico de esclavos hacia mediados del siglo XVI; después de 1640 proporcionó menos del 10% del tráfico, pero durante el siglo XVIII (entre 1726 y 1731 y luego hasta 1743) aportó la mayor parte de los esclavos que fueron a Louisiana (vía la Company of the Indies) desde la concesión de la isla Goree, hoy en día un lugar turístico cerca de Dakar. Entre 1790 y 1803 muchos refugiados francófonos con componentes de Africa Occidental se trasladaron desde Santo Domingo a Louisiana, llevando elementos [jure, calinda] que luego se fusionaron con el cajun para formar las raíces del zydeco.

### 1. Wólof: “Ndei kumba” – Canción cómica

Senegal se divide a grandes rasgos entre wólof, tuculor [fula, fulani, peul, fulbe] (norte), diola (Casamance) y malinké (este). Esta pieza wólof, registrada por informantes de Saloum y Medina, proporciona un ejemplo de recitado rítmico que muchos piensan constituyen la base del rap senegalés, que es el más importante de toda Africa. Nótese que el wólof (a diferencia del yoruba o el lingala) no es un lenguaje tonal. El ejecutante principal es un entretenedor profesional (*gewel*). Grabación de David Ames, 1955.

[Pieza de referencia: “Samba Gilajagi”, Wólog, CD 1 track 7– Pieza para banjo de Kentucky]

El banjo es ejecutado con 3 dedos, aunque se reportan técnicas con 2 dedos en Africa Occidental – Hay fuerte coincidencia respecto de la filiación africana de algunos aspectos de la música de banjo de Kentucky; en ella se utiliza una técnica de 3 dedos que no tiene relación con las formas usuales de ejecución del banjo en esa región y que se supone es de origen senegalés, igual que sin duda lo es el instrumento. Aunque en esta especie de bluegrass hay obvios componentes europeos, los rasgos africanos son abrumadores. Se han establecido muchas hipótesis que remontan el banjo americano al halam (wólof), el ngonni (Bambara), el kontingo (Mande), el buchundu (Manjago) o el akonting (Jola). [Una tarea susceptible de hacerse es compilar toda la información y las muestras sonoras correspondientes de los diversos antecesores del banjo]. Grabación de John Cohen, 1960.

Relaciones entre blues/canto wólof con halam: Blind Willie McTell, Travellin’ blues

Esta pieza de 1927/9 comparte muchos rasgos con la canción de referencia “Samba Gilajagi” del CD1. Alternancia de pasajes narrativos y partes cantadas, uso del instrumentos para (a) acompañar la voz y (b) proporcionar interludios entre secciones vocales. También se ha dicho del halam wólof (así como del ngonni bambara) que constituyen el antecedente del banjo. También hay similitud en el uso de 3 dedos para pulsar las cuerdas y en dejarlas al aire, sobre todo en el blues rural.

## **2. Kora de Gambia: “Apollo” – Foday Musa Suso**

Quedan unas pocas familias de *jalis*, reconocibles por sus apellidos: Kouyaté, Suso (Sissuko), Djebaté (Jobarteh, Diabaté), Konté (Kanté, Kanuteh), Sako. Existen unas pocas temas básicos, que se utilizan como moldes para la ejecución de piezas. También hay algunos temas que constituyen la base de todo el repertorio de ciertos *jalis*: *Sunjata Faso*, *Lambang*, *Tutu Jara*, *Alla l’aa ke*. A veces es difícil distinguir entre las piezas originales y las afro-cubanas, dado que algunos de los ritmos básicos (el clave o “Bo Diddley”) son idénticos a los ritmos mandinka. [Con los temas básicos del repertorio sucede algo parecido a lo que son los *riddims* (ritmos) de la música jamaicana, que cada tanto se reciclan para adaptarse a distintos géneros]. La del ejemplo es una pieza con esquema musical tradicional y tema moderno (las misiones lunares de la NASA).

## **3. Kora moderno: “Fodeba” – Lamine Konté**

Kora, contrabajo, guitarra. La pieza celebra a Keita Fodeba, músico de Guinea mandado a asesinar por Sekou Touré.

## **4. Kora neotradicional: “Landing Majang” - Morikeba Kouyaté**

Piezas del repertorio tradicional jali de los mandinka, en arreglo un poco más moderno, con algo de swing y acompañamiento de balafón. Las fórmulas de apertura son características de la tonalidad de la pieza.

## **5. Música afro-cubana: “Utru horas” – Orquesta Baobab**

La Orquesta Baobab se creó en 1970, como continuadora de la Star Orchestra, establecida en 1960 en los días de la independencia. Sus integrantes son legendarios: Balla Sidibé (peul), Laye M’Boup (griot wólof, fallecido en 1974), Issa Cissako (mandinka, saxo), Rudy Gomis (de Guinea-Bissau), Barthelemy Attisso (Togo, guitarra). Thione Seck sucedió a Laye M’Boup. La orquesta toca fundamentalmente en dos estilos, a veces combinados: latino y mandinka. Esta pieza afro-cubana, ejecutada en 1982, se dice compuesta por Sé Carlos de Guinea-Bissau. El texto se refiere a las guerras con motivo de la secesión de Casamance.

## **6. Música afro-cubana – “Lamine Gueye” – Orchestra Baobab**

Gueye fue un polícito socialista, aliado eventual de Léopold Senghor, fallecido en 1968. Esta canción del disco *N’Wolof* que lo celebra se compuso en 1972. Sobre una base rítmica con elementos caribeños se asienta una línea de canto que por momentos se asemeja a la de los griots wólof.

## **7. Música afro-cubana – “Boulmamine” - Orchestra Baobab**

Esta canción es de 1993 (disco *Bamba*). Combina un toque de salsa con la textura polirrítmica de la música sabar de los wólof.

## **8. Salsa senegalesa – “Doley Mbolo” – Africando**

Africando es una orquesta de salsa constituida por músicos africanos y visitantes de salsa neoyorkina. Los africanos son Pape Seck (ex-Star Band), Nicolas Menheim (ex-Super Etoile de Dakar) y Medoune Diallo (en algún momento en Baobab).

## 9. Salsa musulmana: “M’Beddemi” – Cheikh Lô

Cheikh Lô, miembro de la hermandad Baye Fall (equivalente lejano de lo que podría ser el movimiento rasta en Jamaica, con el mismo corte de pelo), es un cultivador de mbalax suave que ha elaborado fusiones con ritmos latinos como las del ejemplo. En la pieza de referencia hay una parte de tambor parlante [Otro caso interesante de fusión salsa senegalesa podría ser Super Cayor de Dakar]

## 10. Mbalax: “Bekoor” – Youssou N’Dour

Youssou es uno de los músicos del mundo más exitosos en Occidente, con fuerte presencia en el mercado de Senegal. Su creación es el mbalax, inventado justo cuando la fusión afro-cubana ya dejaba de percibirse como *cool*. El mbalax echa mano frecuentemente de patrones rítmicos y alusiones instrumentales a la música wólof. En la pieza se escuchan ritmos wólof luego de la introducción lenta. Se puede considerar que la emisión vocal de Youssou es una estilización del canto de los griots con *halam*.

## 11. Sene-rap: “Boul ma min” – Positive Black Soul

PBS es la primera banda de rap importante de Senegal. Se formó en 1989 y se disolvió en 2002. La pieza constituye un MC sobre Boul Ma Mine de la Orchestra Baobab.

[Hay diversas formas análogas al rap en otras culturas: *mor lam* [o *morlum*, o *mawlum*] (Tailandia, Laos), *chastushka* (Rusia, Bielorrusia, Ucrania), *tsiattista* (Chipre), *enka slamta* (Etiopia), *tassou* (Senegal), *toasting* (Afro-Caribe), *rapsodia* (Grecia antigua), *gstansl* (Baviera), *rap urdu* (Pakistan), *kuai ban* (China)].

La ONG *Enda Tiers Monde* afirma que hay alrededor de 3000 grupos de rap en Senegal. El grupo Daara J asegura que el rap se originó no en el Bronx sino en Senegal, en las prácticas de poesía *tasso* [o *tassou*] y en el recitado rápido *kebetu* [mandinka] de los griots. También hay un ritmo llamado *bakou* [o *bakku*], similar al reggae o al dancehall. Generalmente el hip-hop senegalés es una práctica asociada a escuelas religiosas (Sacre Coeur, p. ej) y suele ser más moralista que transgresor, aunque hay grupos radicales como Rap ‘Adio. Junto con la asimilación de la forma, que es occidental, con frecuencia aparecen instrumentos tradicionales (kora, balafones, *halam*); hay rap en francés tanto como en wólof o mandinka. PBS es el grupo precursor del sene-rap. Hay un posible antecedente del rap en el *tassou*, un repertorio ejecutado por mujeres Laobe a la mañana siguiente a los casamientos. Aunque casi todos los rappers senegaleses admiten la influencia del rap del Bronx, el repertorio suele ser hostil a todo cuanto tenga que ver con la cultura occidental en general y europea en particular. Algunos grupos son también hostiles al mbalax, al que consideran lascivo.

## 12 – Sene-rap: “Seumeula” - Pee frois

Junto con PBS y Daara J, Pee Frois es una de las bandas de rap más famosas de Senegal. Este rap fue utilizado por los opositores políticos que ganaron la elección del 2000. Después de ese éxito fulminante, el movimiento del sene-rap se aquietó un poco y el mbalax sigue reinando soberano.

# Seminario de Antropología de la Música

Prof. Carlos Reynoso

## 9. Colombia

### 1. Bambuco: “Pelas verdes” – Estudiantina Jorge Añez

Las referencias más tempranas al género se remontan a 1819. En 1867 Jorge Isaacs en su novela *María* afirmaba que el bambuco provenía del reino africano de Bambuk. Aunque todavía hay mucha controversia, lo más seguro es que sea de origen español. Sólo algunas versiones rústicas, como la **rajaleña**, muestran indicios africanos. De todos modos, es de ritmo ternario (3/4 o 6/8). Combina diversas danzas preexistentes, como el fandango, la tirana, el bolero y la seguidilla andaluza. Alguna vez se lo estimó representativo de la identidad nacional colombiana: en el mismo año en que se publicó *María*, José María Samper sostenía que no había “nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos”. El ejemplo está interpretado por un conjunto que se nuclea en torno a la instrumentación propia de las **estudiantinas**, incluyendo bandolas, tiples, guitarras, guitarrones, contrabajo y alguna percusión. Esta combinación se denomina también **rondalla** en España. En la documentación de este curso he incluido libros enteros sobre el género, particularmente la tesis del australiano John Varney, de 1999, cuyo Capítulo 7 discute las influencias africanas en la música de Colombia de manera sistemática y ejemplar. Los problemas de rastreo de orígenes involucrados por el bambuco son esenciales y en general se estiman que pueden resolverse gracias a la idea de *rhythmic oddity* propuesta por Simha Arom. La conclusión de Varney es que el bambuco es tri-cultural y comparte sutilmente el patrón de rumba-clave que se ha visto dominante en gran parte de los ejemplos de este seminario. La grabación es de 1932 y se registró en Nueva York.

### 2. Currulao: “Bambuco” – Intérpretes sin documentar

El currulao es un instrumento semejante a la marimba, y al mismo tiempo una clase de música puramente africana, conocida desde el siglo XVII como “baile de los esclavos”. Se lo ha llamado también “bambuco viejo”, el alusión al ritmo del siglo XVIII del que fue predecesor. La mayor parte de los esclavos del Chocó, en la costa pacífica de Colombia, provienen de Mali, y su música suena inequívocamente africana occidental. La pieza del ejemplo podría haberse registrado en cualquier aldea de lo que fuera la costa de los esclavos. La marimba se suele acompañar de dos tambores cununo, macho y hembra.

### 3. Currulao: “La bruja embustera” – Grupo Saboreo

Este es un currulao elaborado, típico de la explotación comercial del género. El Grupo Saboreo es una especie de gran chirimía ampliada con instrumentos de salsa.

### 4. Bullerengue: “Cartagena de Indias” – Petrona Martínez

Muchos autores la africanía del bullerengue, aunque hay un género con el mismo nombre en el repertorio de las estudiantinas españolas (y también hay estudiantinas en Colombia, como se ha visto). El bullerengue colombiano nada tiene que ver con estudiantinas. Forma parte del repertorio de los negros de la costa, junto con la tambora, el chande, el berroche, la tuna tambora, el congo y el pajarito. El bullerengue surgió en las pequeñas

ciudades de Bolívar y Córdoba. Uno de los bullerengues más conocidos es “Tres golpes”, popularizado por Totó la Momposina. Hay tres clases de bullerengue: el bullerengue sentao, el chalupiao (o chalupa) y el fandango o porro. Es un género típico de mujeres de edad algo mayor, o más específicamente de mujeres embarazadas; se canta en un registro agudo, a fuerte volumen. Se dice que se originó cuando se prohibió la participación de viudas, embarazadas y mujeres de vida alegre en las fiestas de San Juan y San Pedro. Petrona Martínez (nacida en 1937) es una intérprete ejemplar que sigue la tradición familiar de canto de bullerengue. Es una genuina cantante popular que fue descubierta por los europeos en 1997, cuando se filmó un documental sobre ella. En sus discos de 2002 ya invitaba a cantar a Totó la Momposina.

#### **5. Pasillo: “Mis flores negras” (Julio Flores, 1903) – Julio Jaramillo**

Derivado del vals vienés, y obviamente en ritmo ternario. El del ejemplo es la composición más clásica, aquí en la interpretación del ecuatoriano Julio Jaramillo, un intérprete muy de moda en toda América Latina en los años 50.

#### **6. Bunde: “Bunde tolimense” – Los Tolimenses**

El bunde es un aire folklórico del litoral Pacífico, de procedencia africana, aunque muy mezclado con melodías sentimentales europeas. Su ritmo no difiere mucho del de la zamba o la cueca. Se considera una mezcla de bambuco, torbellino y guabina, tres géneros de la región.

#### **7. Mapalé: “Mapalé” – Totó la Momposina y sus Tambores**

Considerada la danza más africana de Colombia, se dice que fue traída por esclavos de Guinea. Es de tempo rápido, “erótica y frenética” o “de marcada tendencia lúbrica”. En el ejemplo de la grabación Totó nombra a Batata, quien luego formó su propio conjunto de champeta criolla. A diferencia del bunde, es un ritmo de la costa Atlántica.

#### **8. Cumbia: “Sopla viento” – Gaiteros de San Jacinto**

La cumbia es un ritmo simple, 2/4 o 4/4 con acento en tiempo débil, con eventuales texturas polirrítmicas dentro de ese esquema. Originariamente sólo era instrumental. Se dice que el nombre de la cumbia deriva del cumbe de Guinea, y George List asegura que la flauta (travesera) de millo, proviene de bobiyel, el bounkam o el kamko del Africa sudánica. *Cumbe*, sin embargo, es uno de los nombres de los palenques en Venezuela. Hay quien dice que se origina en la música para dos flautas y maracas similar a lo que aún tocan los Kuna de Panamá [\*Ejemplo]. A principios del siglo XX muchos la despreciaban y la consideraban “un lujurioso baile importado del Africa” (véase diario *El Día*, 5 de Agosto de 1916). Recíprocamente, los costeños detestan la cumbia de exportación, rítmicamente simplificadas, llamándolas “cumbias del interior” o “cumbias gallegas”. Es difícil conseguir cumbias instrumentales ejecutadas a la manera tradicional. Esta versión de los Gaiteros de San Jacinto es lo más cerca que se puede estar de la manifestación original del género.

#### **9. Cumbia: “2 de febrero” – Totó la Momposina**

Totó la Momposina, quien comenzó a grabar hacia 1985, combina la modalidad de canto de Petrona Martínez con el uso de coros y tambores de los Gaiteros en la ejecución de cumbias, mapalés, porros y bullerengues. Ella procede de la aldea de Talaigua en la isla de Mompós en el río Magdalena. Junto con la de los Gaiteros, la tradición de Totó

constituye un acercamiento a las modalidades tradicionales, anteriores a la masiva comercialización de los géneros. Pionera de un movimiento de genuino *revival* tricultural, ella cantó en la ceremonia en que Gabriel García Márquez recibió el premio Nobel en Estocolmo en 1982. Hay unas cuantas manifestaciones de mezcla entre tradiciones africanas e indígenas en América Latina: las músicas de los caboclos, cafuzos o mamelucos en Brasil, los seminolas en USA (la tribu que nunca se rindió), los Garifunas en América Central y los zambos en América del Sur. Hay también algún elemento cubano en la música de Totó, originada en migraciones de esclavos cubanos a Barranquilla en el siglo XIX; de sus sones se deriva el *sexteto* colombiano, que forma parte del background musical de Totó.

#### **10. Cumbia: “Cumbia caletera” – Lucho Bermúdez**

En la década de 1950 la cumbia se comenzó a tocar con bandas de sonoridades caribeñas, con elementos de *big band* de swing.

#### **11. Cumbia: “Cumbia del Monte” – Pedro Laza y sus Pelayeros**

Este ejemplo muestra el empleo de clarinetes, reemplazando a las flautas de millo. No se escucha en esta selección la orquesta de cumbia que se ha convertido en la más común, con profusión de acordeones (como Los Corraleros de Majagual). La grabación es de la década de 1960.

#### **12. Porro: “Montería” – Banda 19 de Marzo de Laguneta**

En Colombia hay dos porros distintos; el primero es una forma de bullerengue; el segundo –este– es un género independiente. Por lo común se tocan con bandas de bronces, en ritmo sincopado de 2/4. Son populares en la sabana de Bolívar, Córdoba y Sucre. Hay una anécdota con una banda a la que se ofreció tocar porros por 50 pesos y 2 botellas de ron; la contraoferta fue de 2 pesos y 50 botellas de ron. Los ejecutantes más populares son Pedro Laza y sus Pelayeros y la Orquesta Clímaco Sarmiento. Es un subgénero de la cumbia, y se lo conoce también como tropical o raspa. La agrupación del registro es una típica banda pelayera contemporánea.

#### **13. Porro: “Caracoleando” – Orquesta Clímaco Sarmiento**

La versión de este porro refleja la influencia del mambo que se popularizó en los primeros años de la década de 1950. Clímaco Sarmiento fue un saxofonista legendario, que tuvo una muerte digna de una novela de García Márquez.

#### **14. Vallenato: “Alicia adorada” – Juan Polo Valencia**

El vallenato no es un solo ritmo o aire sino un conjunto de ellos, tocados de cierta manera: **puyas, merengues, sones, paseos**. Se origina en las zonas ganaderas de Valledupar, y al principio los textos no eran románticos sino de crítica social. Recién en 1943 Abel Antonio Villa graba los primeros vallenatos en acordeón. Las primeras grabaciones de vallenato las realizó Rafael Escalona, cuya vida novelada impulsó la carrera de Carlos Vives. Ejemplo de paseo es “Alicia adorada”, compuesta en la década de los 40s por Juan Polo Valencia (1918-1978). Su letra dice:

Como Dios en la tierra no tiene amigos  
como no tiene amigos anda en el aire  
Tanto le pido y le pido ay hombre

siempre me manda mis males  
Se murió mi compañera que tristeza  
Alicia mi compañera que dolor [bis]  
Y solamente a Valencia, ay hombre  
el guayabo le dejó  
Pobre mi Alicia, Alicia adorada  
yo te recuerdo en todas mis parrandas  
pobre mi Alicia, Alicia querida  
yo te recordaré toda la vida.

### **15. Vallenato-Paseo: “Recuerdos de Alicia” – Alejo Durán**

Alejo Durán conoció los paseos vallenatos de Juan Polo Valencia y los adoptó a su personalidad, cambiando en la pieza anterior “hombre” por “hombe”, recurso expresivo que todavía hoy aceptan todos los intérpretes, incluido Carlos Vives.

### **16. Vallenato-Puya: “Puya puyara” – Totó la Momposina**

Al principio no era cantada. El ritmo es similar al de la cumbia; el de puya se toca un poco más rápido.

### **17. Merengue vallenato: “Honda herida” – Carlos Vives**

El autor es Rafael Escalona, compositor de la mayor parte de los vallenatos mejor conocidos. El intérprete es Carlos Vives, quien ha combinado la instrumentación del vallenato con elementos de reggae y rock.

### **18. Champeta criolla: “Arriba voy, abajo vengo” – Batata y su Rumba Palenquera**

Esta banda se ha transformado en la principal intérprete del fenómeno musical colombiano de fines del siglo XX, la champeta criolla. Esta champeta, también conocida como terapia criolla, combina elementos caribeños (soca, merengue), cumbia, highlife a la manera de Prince Nico Mbarga, guitarra de soukous, ritmos de mbaqanga, juju y bikutsi. Desde los años 70s, marineros africanos estuvieron trayendo discos de los géneros populares del Congo y Nigeria a los puertos de Cartagena y Barranquilla, donde alguna vez hubo palenques de cimarrones. La champeta se difundió gracias a los picós [pick-ups], equivalentes a los *sound systems* de Jamaica. Batata, quien acompañó a Totó la Momposina en algunos de sus discos, falleció en 2004. Muchos temas originarios de África se doblaban en los picós con un texto castellano cualquiera o en la lengua criolla de Palenque. Hacia 1983, se invitó a Diblo Dibala, Soukous Stars, Kanda Bongo Man y otros más al Festival de Música del Caribe de Cartagena. Abundan las letras procaces o de doble sentido (“La turbina”, “Húndelo todo”, “Dame el chiquito”, “El Fulo”). Todavía está prohibido bailar champeta en ciertos lugares públicos de Barranquilla.

### **19. Champeta: Con las pelotas afuera – Factoria**

Champeta contemporánea, sin muchas referencias.

# Seminario de Antropología de la Música

Prof. Carlos Reynoso

## 10. Brasil

En Brasil hay dos tradiciones africanas predominantes y contradictorias. (1) La yoruba, plasmada en polirritmias o patrones rítmicos complejos y un esquema de canto con llamado/respuesta que no se adapta con facilidad a los modelos europeos. Esta es la línea de Ilê-Ayê, Filhos de Gandhi, Olodun. (2) La congo-angola o bantú, de ritmos binarios y un canto estrófico regular, similar al europeo; esta es la línea del umbanda o del candombe de Minas Gerais, el moçambique y el jongo, por ejemplo. En la práctica todo está bastante mezclado y es bastante más complejo. La MPB, sin embargo, está más cerca de la tradición congo-angola que de la yoruba. Muchos elementos africanos se han perdido o transformado; la marimba, por ejemplo, apenas se conserva en regiones muy aisladas. Con excepción de algunas intrusiones provenientes de Angola (semba) y Mozambique (marrabenta), la música popular africana contemporánea (highlife, soukous, etc) permanece desconocida en Brasil.

### 1. Norte – Boi de pindaré (Maranhão) – Urrou

Hay varias especies de bumba-meu-boi o boi-bumbá, una danza popular con alguno que otro elemento totémico: boi de matraca, de zabumba, de pindaré, de orquesta. El de mayor influencia indígena es el primero, el de mayor raigambre africana el segundo. La parte más valorada son las “toadas de boi”, versos improvisados por los “amos de boi” y repetido por los coros de “brincantes”. Se supone que el boi-bumbá apareció en el siglo XVIII, cuando los ganaderos usaban mano de obra esclava; tradiciones africanas como el boi geroa se mezclaron entonces con corridas de toros. En el boi se representa el secuestro, la muerte y la resurrección del buey. Se cree que “bumba” viene de “zabumba”, el nombre de un bombo o tambor bajo. En la representación se usan maracas, panderos de casi un metro de diámetro, tambor onça (una especie de cuica), tamborinhos y zabumba (obviamente africano); mención especial merece el tambor de fogo, un tronco adecuado con un extremo cubierto por un cuero de buey sujeto por chavetas. La técnica de construcción es típicamente africana hasta el último detalle funcional u ornamental. El documento más temprano sobre el género es del fraile Lopes Gama, quien en 1840 describió la representación como “un montón de estupideces”. El boi bumbá fue adoptado en Nigeria (boi) y en Benin (burrinha), pero no es fácil conseguir registros de estos géneros de buena calidad y bien documentados. Hay un extenso documento antropológico de Maria-Laura Cavalcanti sobre el género en los materiales de este seminario. El urrou es un momento en que se celebra la resurrección del buey. La grabación es de la década de 1970.

### 2. Norte – Carimbó: “Arué” – Conjunto Ajiruteua de Marapanim

El carimbó es una música muy simple, binaria, originada en el estado de Pará. Su nombre deriva del tambor de tronco hueco con que se toca. En uno de los extremos el tambor tiene un cuero de venado bien tenso, sin pelo. Se descuenta que el carimbó es de origen africano y se cree que ha sido una danza de trabajo. El percusionista se sienta sobre el carimbó tocando con ambas manos; usualmente se tocan de a pares, junto con instrumentos de viento y de cuerdas y las voces de los solistas y el coro. A veces se

agregan otros instrumentos de percusión, como el xeque xeque (lata conteniendo semillas) y el reco reco, un raspador. Originariamente se usaba en la danza batuque, una ronda mixta. Poéticamente la estructura es variada, con tendencia hacia la prosa; cuando hay versos son de siete sílabas. En la grabación, de los años 70s, el carimbó está suplementado por flauta, clarinete y cavaquinho.

### **3. Norte – Festa do divino Espírito Santo – Caixeiras de Da. Florinda**

Es una fiesta católica con fuerte influencia africana. Su característica son las caixeiras, mujeres que llevan enormes cajas y cantan cánticos en honor del divino espíritu santo; otro rasgo es el “imperio”, una representación con personajes tales como el emperador y la emperatriz, actuada por niños. En la fiesta se levanta un mástil y se entonan cánticos y alaridos que acompañan a la coronación del Emperador. El registro muestra una cantante solista a la cual le responde el coro de mujeres, sobre la base de un ostinato rítmico. La grabación es de la década de 1970.

### **4. Norte – Lundú – Conjunto “Embaló de Soure”, isla Marajó**

Fray Bernardo Maria de Canecatim afirmaba que el lundú era “una de las danzas menos abominables” de Angola. De algún modo se convirtió en una danza de salón de Portugal y llegó a las elites del norte de Brasil hacia 1780, según se sabe por una carta de denuncia del gobernador de Pernambuco a la Inquisición. Hoy sólo se conserva en la isla de Marajó y en el bajo Amazonas. Usualmente se toca con tambores grandes tipo carimbó, tambores pequeños, onça, cavaquinho, guitarra, clarinete, violín y a veces pandereta. La grabación es anterior a 1976.

### **5. Norte – Marambiré – Conjunto “Quem som eles” de Alter do Chão**

El marambiré es una danza de parejas en 2/4 del bajo Amazonas, con alguna influencia africana o afro-indígena. Se cree que deriva del canto de congados. Se acompaña por carimbós, maracás, ganzás, banjos, cacetes y flautas. La grabación es de la década de 1970.

### **6. Norte – Cantos Ketu para Osain – Informantes yoruba de Salvador**

Estos cantos son comparables y semejantes a los registros yoruba de Trinidad y Cuba estudiados en este seminario. Intervienen un solista, un coro, dos tambores y una campana de metal. La estructura de la música es por completo afín a la música yoruba de Nigeria de la misma época. Está cantada en lengua yoruba o algo que se le parece. Se puede apreciar el patrón yoruba particular de llamado/respuesta y complejidad polirrítmica. La grabación fue realizada por Melville Herskovits entre 1941 y 1942.

### **7. Noreste – Marcha de Procissão – Pífanos de Caruaru**

Las bandas de pífanos se llaman de cabaçal en Ceará, Esquentá Mulher en Alagoas y terno o zabumba en Pernambuco. Son orquestas rústicas con flautas y algo de percusión; supuestamente tienen origen español y luego portugués. El ritmo que se escucha en la grabación es indiscutiblemente afro y **el sonido de las flautas se asemeja al de sus equivalentes malinké**. Probablemente haya que buscar el origen de estas modalidades nordestinas en las mismas músicas en que se origina el repertorio de gaitas de la costa atlántica de Colombia. El ritmo se parece al de muchos otros de América Latina. La grabación es de la década de 1970.

### **8. Noreste – Forró: “Forró de Mané Vito” – Luis Gonzaga**

Pocos géneros han tenido tanto impacto nacional como el forró del noreste, un baile que se extendió a las fiestas en buena parte del país. Luiz Gonzaga (1912-1898), llamado “rey del baião” ejecuta esta pieza de 1949, con ritmo de baião. El forró auténtico, que consiste en distintos ritmos como el xaxado, el xamego, el xote, el côco, el arrasta-pés y el baião, se ejecuta sólo con zabumba, triángulo y sanfona (o sea acordeón de 8 bajos). Tiene algún aire de familia con la música vallenata. Se considera que es de origen triple: europeo por las melodías, indígena por las flautas y africano por la base rítmica. Hoy en día está electrificado.

### **9. Noreste – Frevo de rua: “Ai vem os palhaços” – Banda Municipal de Recife, dir. Ademir Araújo**

El frevo es una música festiva de marcha de la región de Pernambuco que combina modinha, dobrado militar, habanera, quadrilha, polca, maxixe. Se origina en salones y tradiciones de raigambre europea y sólo está débilmente afectado por alguna forma de tradición afro. Se incluye en este seminario porque algunos elementos de frevo entraron en la gestación del samba primitivo (ver banda 14). La grabación es de la década de 1970.

### **10. Centro – Baião [sin nombre]: Banda de Couro de Pirenópolis, Goiás**

El baião de la región de Pernambuco se origina en polcas, mazurkas, chotís, cuadrillas y demás danzas europeas, con el agregado de flautas indígenas y percusión africana. Es una música de acordeón o clarinete en ritmo binario y modo menor. Existe desde el siglo XIX pero fue impuesto a nivel internacional por Luiz Gonzaga, quien hizo las primeras grabaciones en la década de 1940. El primer baião famoso fue “Delicado”, tocado por Stan Kenton y Percy Faith; el “Baião de Ana” fue también una famosa imitación europea. Ha dado lugar a otros géneros como el forró, el côco y la embolada. La grabación es de la década de 1970.

### **11. Centro – Catira [sin nombre] – Catireiros de Nova Odessa**

También llamada cateretê es una danza amerindia que alcanzó Africa (Angola) ya en el siglo XVII, pero que tiene pocos o ningún componente africano. No hay ninguna descripción hasta el siglo XIX, sin embargo. Se conoce en los estados de São Paulo, Rio y Minas Gerais. Algunos compositores urbanos utilizan eventualmente ritmos de catira. En la grabación se escuchan guitarras, palmoteos y ritmos de zapateado con alguna sugerencia andaluza, interrumpidos por algunos versos en coro armónico. La grabación es de la década de 1970.

### **12. Centro – Moçambique [sin nombre] – Companhia de Moçambique Divinópolis, Minas Gerais**

El moçambique era un ritual mortuorio que incluía diversos cantos y danzas. Se lo practica en los estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso y Goiás, hoy vinculado a fiestas religiosas católicas. Fue en su momento una manifestación africana, pero según Câmara Cascudo, ya no sobrevive en ella ningún elemento original. No existe en Mozambique ninguna ceremonia con ese nombre o esas características. Los cantos se acompañan con tambores y palmas y están a cargo de compañías de moçambique afines a las escuelas de samba. La grabación es de la década de 1970.

### **13. Centro – Ponto de Jongo – Clementina de Jesus**

El jongo es una danza angoleña que se considera una variedad de samba. Tiene la misma distribución geográfica que la catira. Constituye una de las manifestaciones más puramente africanas de la música de Brasil. Es una danza en ronda con contorsiones y zapateados acrobáticos. El acompañamiento se hace exclusivamente con instrumentos de percusión, pequeños tambores llamados “tambores de jongo”; a veces el que canta sacude un par de sonajas. En su origen sólo era bailado de noche, y sus intérpretes se supone tenían grandes poderes mágicos. El ejemplar está cantado por **Clementina de Jesus**, una intérprete popular excepcional, nacida en 1900 y fallecida en 1987, que ha frecuentado géneros tradicionales poco conocidos; Clementina fue sensación en Senegal en los primeros festivales de música negra en 1966. Nadie conoció como ella las raíces del samba, los cantos de trabajo, las músicas yorubas, el batuque, el candomblé umbanda. Su último disco consiste en cantos de esclavos (**vissungos**) laboriosamente reconstruidos, un caso único en el mercado musical de Brasil. La grabación que aquí se escucha es de la década de 1970.

### **14. Centro – Samba: “Pelo telefone” – Almirante, Pixinguinha e Velha Guarda**

Este samba fue el primero que se grabó en 1916 (o 1917, según las fuentes). La letra ironiza sobre la corrupción de los funcionarios policiales ante el juego ilícito en la Pequeña Africa, el enclave bahiano en Rio de Janeiro que se constituyó en la primera favela. Es muy distinto de los sambas mediáticos, mucho más percusivos y estereotipadamente afro. En el carnaval de 1917 se consideraba que esta pieza era un tango, lo que obliga a pensar un poco sobre la identificación de los géneros. Quien primero la grabó fue **Baiano**, en un disco de la célebre **Casa Edison**. **Pixinguinha** (1897-1973) fue un intérprete destacado de choro y samba. Su grabación es de 1955. Se cree que el nombre del samba deriva del semba de Angola, una especie de ombligada.

### **15. Adoniran Barbosa – Iracema**

### **16. Adoniran Barbosa – Vila esperança**

### **17. Sur – Cacumbí [sin nombre] – Capitão Francisco Amaro, Santa Catarina**

El cacumbí o ticumbí es una danza afro-brasilera llamada también baile de los Congos, que no debe confundirse con las congadas. Representa un enfrentamiento entre dos naciones africanas, Reis do Congo e Reis Bamba. Se danza en homenaje a S. Benedito y a Nossa Senhora do Rosário, protectores de los negros, en el interior de las iglesias. El grupo de danzas está formado por diez “marinheiros” y un capitán; este “puxa” un canto improvisado que es respondido por el coro. Se acompaña por panderos, tambores y sonajas de lata (ganzás) que ejecutan varios ritmos. En el pasaje grabado hay una disputa entre marineros y capitán por la paga de su ración. La grabación es un registro de campo de la década de 1970; hay una leve falla de origen al final de la pieza.

### **18. Sur – Milonga: “Milonga del contrabando” – Luis Menezes (RGS)**

La habanera, el tango andaluz, el tango criollo, la milonga, el maxixe y el candombe tienen el mismo ritmo binario de 2/4, aunque con distintos acentos. Algunos autores han sugerido similitudes con patrones rítmicos del congo. Este ejemplar de milonga de Rio Grande do Sul muestra ostensibles influencias argentinas. La grabación es de la década de 1970 y el intérprete es un músico profesional.

## Brasil - Continuación

Contingentes de Congo-Angola, Nigeria, Ghana, Benin, Zanzibar y Mozambique (estos dos últimos peculiares). No fueron de la Isla de Gorea en Senegal. La abolición de la esclavitud es la más tardía del mundo (1888).

Importante la gestión de Getúlio Vargas, cuatro veces presidente (1930-1934 en el Gobierno Provisorio; 1934-1937, en el gobierno constitucional; 1937-1945, en el Estado Novo; 1951-1954, presidente electo por voto directo).

### 1. Centro – Baião [sin nombre]: Banda de Couro de Pirenopolis, Goiás

El baião de la región de Pernambuco se origina en polcas, mazurkas, chotís, cuadrillas y demás danzas europeas, con el agregado de flautas indígenas y percusión africana. Es una música de acordeón o clarinete en ritmo binario y modo menor. Base del forró, el côco y la embolada. La base africana se percibe en el acompañamiento de atabaque.

Existe desde el siglo XIX pero fue impuesto a nivel internacional por Luiz Gonzaga, quien hizo las primeras grabaciones en la década de 1940. Hay baiões grabados anteriores, de 1928. Ha dado lugar a otros géneros como el forró, el côco y la embolada. La grabación es de la década de 1970.

### 2. Delicado – Waldir Azevedo [1923-1980]

Primer baião famoso en el mundo entero. Grabado por Stan Kenton, Percy Faith, Ray Conniff y otras bandas de swing. Waldir fue el más popular artista del choro y virtuoso del cavaquinho, que en 1947 compone “Brasileirinho”, el mayor éxito de la historia del género, grabado por Carmen Miranda y, más tarde, por músicos de todo el mundo. Waldir Azevedo fue un pionero que retiró al cavaquinho su papel de mero acompañante y lo colocó como instrumento solista, explorando de forma inédita las potencialidades del instrumento.

### 3. Baião de Ana – Silvana Mangano [1930-1989]

De la película Arroz Amargo (Giuseppe de Santis, 1948). Con Gassman, Raf Valone, etc. La parte hablada fue doblada por Lydia Simoneschi, quien también doblaba a Sofia Loren (y más tarde a las películas de Disney). La parte cantada estuvo a cargo de Flo Sandon.

### 4. Chega o reio (Lundú) – Terno de Folia de Reis de Alto Belo

The Lundu, originally a dance done by African slaves in Brazil, also gained popularity among the white middle class and upper crust and became Brazil's first national dance. A flirtatious couple dance, usually accompanied by a guitar, but sometimes a thumb piano or drums, Lundu is related to the Spanish fandango and other new-world dances like the Argentine Zamba, Cueca and Bolero - they all involve, to some degree, handkerchiefs, castanets, and holding ones' arms above their heads.

O lundu veio para o Brasil com os negros de Angola, por duas vias, passando por Portugal, ou diretamente da Angola para o Brasil.

Em Portugal recebeu polimentos da corte, como o uso dos instrumentos de corda, mas fora proibida por D. Manuel ao ser “contrária aos bons costumes”. Já a vinda direta da Angola para o Brasil recuperou o acento jocoso, mordaz e sensual que incomodara a sociedade lisbonense.

Aparece no Brasil no século XVIII como uma dança sem cantoria e de "natureza licenciosa", para os padrões da época. Nos finais do século XVIII, presente tanto no Brasil como em Portugal, o lundu evolui como uma forma de **canção urbana**, acompanhada de versos, na maior parte das vezes de cunho humorístico e lascivo, tornando-se uma popular **dança de salão**.

Durante todo o século XIX, o lundu é uma forma musical dominante, e **o primeiro ritmo africano a ser aceito pelos brancos**. Neste período, surgem os mais importantes compositores que representam esta forma musical e a viola é adotada entre os instrumentos de corda utilizados.

O lundu sai de evidência no início do século XX, mas deixa seu legado, principalmente no que tange ao ritmo sincopado, no **maxixe** (outra forma musical híbrida urbana que também deve suas origens à **polca** e à **habanera**). **Musicólogos** defendem que no lundu, como o primeiro ritmo afro-brasileiro em formato de canção e fruto de um **sincretismo**, está a origem do **samba**, via o **maxixe**, mas há controvérsias quanto a esse ponto.

### **5. Lundú maracatú – Banda de pífanos**

Variante del estado de Pernambuco.

### **6. Samba malató – Nicomedes Santa Cruz [1925-1992]**

Aunque a Perú llegaron negros del Caribe y de Chile, las tradiciones musicales se perdieron hasta el tardío revival de 1950-1970. Grabación de 1964 (Cumanana). Después de influencia por viaje a Brasil. Incluye una parte de presunto lenguaje africano.

“Arambucurú, e loñá loñá, a la recolé, uborequeté, babalorichá, arambucurú, oyo cororó, oyo cororó, a la mucurú, loñá, loñá, a la recolé, e kiri kiri, babalorichá, e mandé mandé, oyo cororó, oyo cororó, arambucurú... landó!”

Grabaciones posteriores (“Ritmos negros del Perú”) omiten esos versos.

**Perú Negro** es otro conjunto importante en la música afroperuana recreada. Su pieza esencial es el Canto a Elegua, del cual hay ejemplares en Brasil, Cuba y Trinidad.

### **7. Choro – Chiquinha Gonzaga [1847-1935]**

Es un género mixto que surgió entre músicos urbanos negros a mediados del siglo XIX (con pico en 1875). La base rítmica es de maxixe y polka, las melodías se basan en las modinhas.

Grabado en los primeros años del siglo XX. Fue la primera mujer directora de orquesta y banda de Brasil. Autora de la primera marcha carnavalesca (“Ô abre alas”, 1899, similar a un tango; famosa en versión de Carmen Miranda).

### **8. Centro – Samba: “Pelo telefone” – Almirante, Pixinguinha e Velha Guarda**

Este samba fue el primero que se grabó en 1916 (o 1917, según las fuentes). La letra ironiza sobre la corrupción de los funcionarios policiales ante el juego ilícito en la Pequeña África, el enclave bahiano en Rio de Janeiro que se constituyó en la primera favela. Es muy distinto de los sambas mediáticos, mucho más percusivos y estereotipadamente afro. En el carnaval de 1917 se consideraba que esta pieza era un tango, lo que obliga a pensar un poco sobre la identificación de los géneros. Quien primero la grabó fue **Baiano**, en un disco de la célebre **Casa Edison**. **Pixinguinha** (1897-1973) fue un intérprete destacado de choro y samba. Su

grabación es de 1955]. Se cree que el nombre del samba deriva del semba de Angola, una especie de ombligada.

La distinción entre formas de la periferia y de la ciudad se origina en los años 30. Los estilos de las favelas incluyen sambas carnavalescos (enredo, baiana, de terreiro [fuera de temporada de carnaval], samba corrido [sin estribillos], samba de partido alto [con largas improvisaciones en verso]. El samba de ciudad es samba-canção [Ary Barroso, Carmen Miranda]. Ya no es un fenómeno ni marginal ni carnavalesco. Ary Barroso transó con Getulio Vargas con la grandilocuente “Acuarela de Brasil”.

### 9. Aquarela do Brasil – Ray Conniff [1916-2002]

Also known in [English](#)-speaking countries simply as "**Brazil**", is one of the most popular Brazilian songs of all time, written by [Ary Barroso](#) on a rainy night in 1939. It was first recorded by [Aracy Cortes](#) later that year. This song marked the creation of a new genre, the *samba-exaltação* (*Exaltation Samba*), which was looked upon favorably by the [nationalist dictatorship](#) of [Getúlio Vargas](#). Some people have suggested that the composer was [kowtowing](#) to the Vargas regime, although the Barroso family strongly denies it, and Ary Barroso is known to have written at least one anti-fascist song, "Salada Mixta," recorded by [Carmen Miranda](#) in October 1938. The song has been successful through the years and has been played in many different styles, from *a cappella* to [orchestral](#) arrangements.

La grabación de Conniff es de 1960.

### 10. Marrabenta Star - Elisa Gomara Sala (Mozambique)

**Marrabenta** is a form of [Mozambican dance music](#). It was developed in [Maputo](#), the capital city of Mozambique, formerly [Laurenco Marques](#). The name was derived from the [Portuguese](#) *rebentar* (*arrabentar* in the local vernacular), meaning *to break*. Marrabenta is influenced by [Mozambican](#) and [Portuguese folk music](#) and the Western [popular music](#). The earliest marrabenta artists include [Fany Pfumo](#) and [Dilon Djindji](#), who started his career in 1939. Marrabenta became popular in 1980s with bands like [Eyuphuro](#) and [Orchestra Marrabenta Star de Moçambique](#). The Mozambican band [Mabulu](#) mixes [rap](#) and marrabenta together.

### 11. Bonga: Uengi dia ngola – Angola (Semba)

**Semba** is a traditional type of [music](#) from the [Southern-African](#) country of [Angola](#). Semba is like most genres of african music is highly influenced by [Kompa](#) (music of Haiti). Semba is the predecessor to a variety of music styles originated from [Africa](#), of which three of the most famous are [Samba](#) (from [Brazil](#)), [Kizomba](#) (Angolan style of music derived directly from [Zouk](#) music) and [Kuduro](#) (or [Kuduru](#), energetic, fast-paced Angolan [Soca music](#), so to speak).

Barceló de Carvalho, the Angolan singer popularly known as [Bonga](#), is arguably the most successful Angolan artist to popularize Semba music internationally; it generally being categorised as [World music](#).

The subject matter of Semba is often a [cautionary tale](#) regarding day-to-day social events and activities, usually sung in a witty [rhetoric](#). Through Semba music, the artist is able to convey a broad spectrum of emotions. It is this characteristic that has made Semba the premiere style

of music for a wide variety of Angolan social gatherings. Its versatility is evident in its inevitable presence at [funerals](#) and, on the other hand, many Angolan [parties](#).

Semba is very much alive and popular in Angola today as it was long before that country's independence from the [Portuguese colonial system](#) on [November 11, 1975](#).

## **12. Adoniran Barbosa [1910-1982] – Vila esperança**

El más importante sambista de Sao Paulo. Mantuvo el género lejos de los excesos edulcorados del samba-cancao. Hijo de inmigrantes italianos.

## **13. Adoniran Barbosa – Iracema**

Con Elis Regina [1945-1982]. Grabado poco antes de la muerte de ambos [Elis a los 36]. Menciona la avenida Sao Joao.

## **14. Sur – Milonga: “Milonga del contrabando” – Luis Menezes (RGS)**

La habanera, el tango andaluz, el tango criollo, la milonga, el maxixe y el candombe tienen el mismo ritmo binario de 2/4, aunque con distintos acentos. Algunos autores han sugerido similitudes con patrones rítmicos del Congo. Este ejemplar de milonga de Rio Grande do Sul muestra ostensibles influencias argentinas. La grabación es de la década de 1970 y el intérprete es un músico profesional.

## **15. Gaúcho da Fronteira – Vanerao sambado**

**Vanerão** é um tipo de [dança](#) típica nos estados do Sul do [Brasil](#), notadamente entre os [gaúchos](#) do [Rio Grande do Sul](#). Assim como a [vanera](#) e a vanerinha, nasceu de uma alteração da [habanera](#). Ao lado do [chote](#), do [bugio](#) e do [fandango](#), tornou-se uma das danças mais populares do Rio Grande do Sul.

**Gaúcho da Fronteira**, [nome artístico](#) de **Heber Artigas Fróis**, ([Santana do Livramento](#), [23 de junho](#) de 1947) é um [músico brasileiro](#), e um dos mais conhecidos intérpretes de [música regional gaúcha](#). Começou a tocar [violão](#), [acordeão](#) e [bandoneón](#) na infância. Em 1968 entrou no grupo Os Vaqueanos, com quem gravou alguns discos. Em 1975 gravou o primeiro LP solo, *Gaúcho da Fronteira*, e firmou-se como um representante da tradicional música dos [pampas](#).

Nos [anos 80](#), sua popularidade estendeu-se pelo Brasil todo, com suas canções bem-humoradas e dançantes. Na [década de 1990](#) voltou-se para outras manifestações musicais tradicionais brasileiras, lançando em 1999 o CD *Forroneirão*, ao lado do grupo Brasas do Forró, unindo o [folclore brasileiro](#) de um extremo a outro do país. Deste disco emplacaram os sucessos "Forroneirão", mistura de forró e vanerão, e "Vanerão Sambado" que, como o nome sugere, mistura vanerão com samba. O maior sucesso de sua carreira foi *Nhecovari Nhecofum*.

## **16. Sur – Cacumbí [sin nombre] – Capitão Francisco Amaro, Santa Catarina**

El cacumbí o ticumbí es una danza afro-brasilera llamada también baile de los Congos, que no debe confundirse con las congadas. Representa un enfrentamiento entre dos naciones africanas, Reis do Congo e Reis Bamba. Se danza en homenaje a S. Benedito y a Nossa Senhora do Rosário, protectores de los negros, en el interior de las iglesias. El grupo de danzas está formado por diez “marinheiros” y un capitán; este “puxa” un canto improvisado que es respondido por el coro. Se acompaña por panderos, tambores y sonajas de lata

(ganzás) que ejecutan varios ritmos. En el pasaje grabado hay una disputa entre marineros y capitán por la paga de su ración. La grabación es un registro de campo de la década de 1970; hay una leve falla de origen al final de la pieza.

## Jamaica

La población de origen africano de Jamaica es primordialmente Akan (Fanti, Ashanti) de Ghana. También hay Yoruba-Ibo de Nigeria – Hay un poco de congolés pero casi nada senegalés.

La sucesión de los estilos musicasles de Jamaica puede resumirse como sigue:

**Maroons** (Cimarrones) – Mayormente de Ghana. Se originan en libertos cuando los ingleses tomaron Jamaica de los españoles.

**Kalinda** – Danza presuntamente originaria de las costas de Guinea, antecedente presunto del calypso, la rumba (Cuba, según Fernando Ortiz) y la bambula (Jamaica).

**Kumina** – Tamboreo de la nación Bongo (Angoleños llegados después de la abolición, 1838). No hay registros confiables, pero se estima similar a Maroon. Algunas fuentes lo vinculan al Congo.

1860s – Música de trance de las iglesias **Pocomania** y **Revival Zion**. Incluyen tamboreo obsesivo (trumping) que lleva al trance.

**Junkanoo** o **Jonkonnu** (similar a Bahamas) cuadrilla y canciones de trabajo a principios del siglo XX. En *Thunderball* hay una escena de junkanoo armada especialmente para la película, pero bastante auténtica. Es una música de desfiles con campanas de vaca (!!) – The Saxons, The Valley Boys, The Roots, etc

Se sintetizaron en **mento** (similar a Calypso) – Mento fue el 1er estilo en ser grabado comercialmente – Lo hizo grabar Stanley Mota, quien notó su similitud con calypso – Intérpretes: Count Lasher, Lord Composer, George Moxey – Todavía se lo ejecuta hoy (Jolly Boys, Stanley Beckford, grabación de Storm Roberts).

1950: **Sound systems** - Joe Higgs, Roy Wilson – Equipos de amplificación montados en camiones, ya que la radio (JBC) se negaba a pasar música popular de cualquier tipo.

1953: **Nyahbinghi**, ejecutado en ceremonias grounation (oración + ganja) inspirado en movimiento levantisco de Africa Oriental (Uganda ¿?) – Alguna similitud con juju.

1950s: También tamboreo **burru**, de la parroquia de Clarendon. Parece que viene de **Ghana**. Count Ossie introdujo tambores akete, estilos adaptados del burru y toques maroon en música rastafariana (1974: Grounation).

1962 – Independencia. Lord Creator, “Independent Jamaica”.

1964: **Ska** – Inicialmente instrumental – No hay mucha diferencia con zydeco y boogie woogie.

Luego 1966-68, **Rocksteady**, con mayor énfasis en el bajo. Vinculado con rude boys (precedentes de los skinhead ingleses). Ska+gospel+soul

1960 tarde – **Reggae**

1968 – Haile Selassie visita Jamaica

1970 – **Dub** - Eliminación de letras, agregado de reverberación a parte instrumental.

1970s tardíos – **Dancehall**

1980 – Slackness (obscenidad) – Gran diferencia con espiritualidad rasta.

1990 – **Ragga** – Considerado mezcla de dancehall+rap

# Jamaica-USA – Parte 1

Carlos Reynoso  
carlosreynoso@filo.uba.ar

## La isla de Jamaica

### 01 – Martinique - Jean mano di “Bowo déhyè-mwen alé” – Canción narrativa

Grabación de Alan Lomax, 1962. Ejecutado por Malcousu Florius y coro. El narrador propone, el coro contesta. Se asemeja a la tradición bouladfjèl (tambor de boca). Algunas secciones se parecen al estilo **ragga** o **raggamuffin** de Martinica, ejecutado por varones jóvenes desde la década de 1990, y que se sospecha combinación del **dancehall** de Jamaica y el **rap** afro-americano. Esta grabación de 1962 pone en duda esta genealogía. Existen formas similares al hip hop (históricamente creado por Kool Herc, un DJ jamaicano en USA, al principio sobre la base de dubs basados en reggae) en otras culturas: **mor lam** en Laos; **chastushka** en Rusia; **tsiattista** en Chipre; **enka slamta** en Etiopía, **tassou** en Senegal, **gstansl** en Baviera, **urdu rap** en Pakistán, **Kuai ban** en China... Habría que hacer un seguimiento más riguroso de estos géneros.

### 02 – Pinetop’s boogie woogie - Clarence Pinetop Smith, 1929

El woogie-woogie es un estilo de blues pianístico de 12 compases que se hizo popular en los 30 y 40s. Esta grabación del primer woogie boogie es también probablemente el antecedente más temprano del rap. El texto consiste en instrucciones a los bailarines. Se había planeado hacer otra grabación, pero Smith fue muerto ese mismo año de un disparo en la cabeza. No se conservan fotos suyas.

### 03 – Say man – Bo Diddley, 1959

Especie de rap por el inventor del ritmo Bo Diddley (similar a la rumba). Bo Diddley ha sido una de las figuras reputadas como el originador del rock (a partir del blues y del R&B). [Buena referencia: Whisky Soda, The Bembeya Jazz].

### 04 – Martinique - “Etienne” - Danmyé – Ti Raoul Grivaliers

Grabado por Alan Lomax en 1962. El danmyé es una música de lucha, similar a la capoeira y al maní cubano, estas dos al parecer angoleñas. Se usaba a veces en enclaves esclavos para controlar; los supervisores (ellos también esclavos) se llamaban majó, y sobrevivieron a la esclavitud. Voces en llamado/respuesta, tambores, percusión rítmica.

### 05 – Martinique – “Ti Paul” – Loulou Boislaville & orquesta – Biguine

Grabación de Alan Lomax, 1962. Es una forma urbana, relacionada con la cuadrilla, con elementos europeos y africanos. Forma parte de un grupo de estilos (biguine, mazouk, valse créole) que se conocen como musique créole o patrimoine. Voz, clarinetes, trombones, percusión.

### 06 – Two step de Mama – Amédé Ardoïn – (Cajun)

Esta es una grabación de una pieza tradicional cajun de 1929. La música cajun se origina en el siglo XVIII entre católicos descendientes de franceses en Luisiana. El ritmo generalmente es de vals o two-steps. La instrumentación de las formas más simples utiliza violín, acordeón y triángulo. Amédé Ardoïn (ca. 1896-1941 o 1950) fue un cantante africano-americano que tuvo mucha influencia en el cajun y en el zydeco de la época. Parece ser que introdujo el acordeón (o lo consolidó) y que fue uno de los que estandarizaron el género. Fue salvajemente golpeado (entre 1939 y 1949, no se sabe) cuando una mujer blanca le secó el sudor de la frente con su pañuelo y si bien sobrevivió al incidente nunca pudo volver a cantar. Otras versiones dicen que murió envenenado.

### 07 – Zydeco: “Josephine par se ma femme” – Clifton Chenier

Evolucionó de los cantos de llamado y respuesta de los negros francoparlantes de Louisiana a finales del siglo XIX. A principios del siglo XX adquirió su acordeón característico y una base rítmica hecha con tabla de lavar (*vest frottoir*). La música llegó a integrarse a iglesias católicas y a salones de baile mayormente rurales, agregando al repertorio piezas de valeses, two-steps, blues, rock and roll. Hoy se agrega también hip hop, reggae, R&B.

El nombre de zydeco es de origen dudoso. En lenguas africanas hay palabras similares (incluyendo zariko, zai’co laga laga) que significan algo así como danza. Probablemente derive de “Les haricots”, un hit temprano de Chenier. Las primeras grabaciones son de 1928 (Amédé Radoin) y el género todavía se llamaba creole. En el año 2007 la Academia de Música instaló el Grammy a la mejor música zydeco o cajun. Esta grabación es de 1969.

### 08 – Zydeco: “One step at a time” – Clifton Chenier

El primer vest frottoir fue diseñado por Clifton Chenier (1925-1987) en 1946. Hoy está en la colección permanente del Smithsonian. Esta grabación de 1975 muestra la base rítmica con participación del instrumento. El ritmo es semejante al del blues o woogie woogie.



### 09 – Something doing – Cakewalk march/Ragtime – (Scott Joplin) The Southland Stingers / George Sponhaltz

El ragtime no es un estilo particular, sino un efecto de síncopa que se puede aplicar a cualquier ritmo, en especial marchas y valeses. Scott Joplin consideraba esos efectos de anticipación y retraso “intoxicantes”, y lo llamaba *swing*. El

ragtime se impuso entre 1899 y 1917. El género se originó en bandas de marchas y jigs formadas íntegramente por negros. Esta pieza, una de las obras maestras de Scott Joplin, es de 1903. La grabación es de 1974.

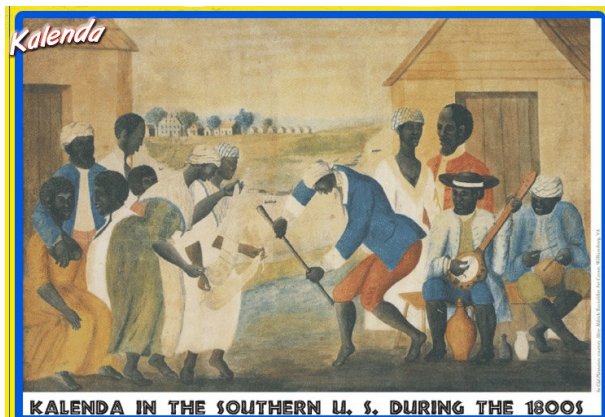
#### 10 – Bill Bailey – Preservation Hall - Estilo de Nueva Orleans

Esta es una pieza en estilo de Nueva Orleans (o Dixieland). El estilo se desarrolló a comienzos del siglo XX en contemporaneidad con el ragtime, pero es más amplio, con énfasis en la textura polifónica instrumental. El repertorio incluye marchas, rags, cuadrillas, etc. La grabación es de los 80s, pero el estilo no varía desde 1910. Preservation Hall está en el barrio latino, en una calle perpendicular a Bourbon Street. La síncopa es constante, igual que las texturas en contrapunto. Es uno de los pocos géneros afroamericanos en los que se emplea el banjo.

#### 11 – Gospel – Motherless children – Marion Williams

Marion Williams (1927-1994) es una de las grandes voces femeninas del gospel. Desde temprano se expuso al blues y al jazz, y también al calypso. Inspiró el *wail* característico del rockero Little Richard muy tempranamente. Es notable la calidad de la voz de Marion a lo largo de todo el registro. Es una de las cantantes más puras del género, que nunca incursionó en modalidades comerciales. Esta pieza de gospel es un solo vocal con un extraordinario pulso rítmico.

#### 12 – Carriacou, Grenada – Mwe Rivé, Joe Talmana – Kalenda



El Kalinda es un arte marcial con palos que surgió en el Caribe (Trinidad y Tobago) en la década de 1720. También se practica en Martinica y Haití (Calenda); de allí entró con africanos de la nación Congo a Nueva Orleans. Véase el artículo Calinda en Wikipedia y la página <http://malandros-touro.com/kalenda.html>.

#### 13 – Mento: Linstead market – Lord Composer

Es un género en que se usa guitarra acústica, banjo, tambores y rhumba box, una especie de gran mbira. Se lo confunde a menudo con el calypso, pero en general en Jamaica no hubo influencia española y la prosodia de la línea de canto es distinta. El género triunfó en los 50s hasta que fue desplazado por el ska y el reggae.

#### **14 – Mento: Take me back to Jamaica – The Jolly Boys**

El conjunto utiliza bongós, banjo y calimba, el tradicional piano de pulgar. The Jolly Boys es un antiguo conjunto que acostumbraba tocar para Erroll Flynn cuando paraba en Jamaica.

#### **15 – Nyahbingi: Jah got the hole world – Ras Michael and the Sons of Negus(2/9)**

El nyahbinghi dice inspirarse en un movimiento rebelde de Africa. Los cantos referidos al asunto fueron incorporados por rastas en sus rituales o *grounations*. Los ritmos de esos cantos tuvieron a su vez influencia sobre el ska y el reggae a través de los Skatalites. El baterista de este conjunto combinó diversos elementos de jazz con otros elementos locales para formar el ska. Los ritmos de nyahbinghi fueron en general creación de Count Ossie (Mystic revelation of Rastafari), quien incorporó toques y tambores de Kumina de Jamaica con cantos y ritmos que aprendió del nigeriano Babatunde Olatunji. Hay toda una jerarquía de tambores (thunder, funde, repeater, shaka) con sus ritmos correspondientes. En esta pieza se puede apreciar un canto con alguna reminiscencia de spiritual con tambores de tipo africano.

#### **16 – Nyahbingi: Rack-A-Tack – The Typhoon All Stars (2/10)**

Este ejemplar muestra tambores casi parlantes al estilo nigeriano.

#### **17 – Nyahbingi: Tribute to Don Quarry – Bongo Herman (1/14)**

Esta pieza muestra patrones rítmicos y un uso de tambores similar al juju de Nigeria.

#### **18 – The Big Bamboo – Calypso - Lord Creator**

Lord Creator fue un ejecutante de calypso durante la fiebre mundial por ese ritmo, entre 1958 y la primera mitad de los sesentas. Cuando se independizó Jamaica en 1962, su “Independent Jamaica” se convirtió en el himno de facto. “The big bamboo”, con letras de doble intención y Tommy McCook en saxofón, fue un hit de 1964. Reconocido como un artista de ska, su carrera sufrió altibajos pero en algún momento de los ochenta se recuperó de la pobreza al cobrar enormes royalties de sus canciones por otros intérpretes. En la actualidad es un artista en presentaciones de *oldies* por todo el mundo.