

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

A grande borboleta

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

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

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

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

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

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

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

Aracaju

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

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

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

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

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

Las dos unidades formales idénticas que delimita el texto "Ser feliz . . . ter amor" las dos veces que aparece, están construidas melódicamente sobre los sonidos re, mi b, fa, sol y la con polaridad en fa, es decir que existe una relación de cuarta justa con el centro tonal (modal anterior). Este procedimiento le otorga a la canción una condición de circularidad dada la relación I-IV que puede establecerse melódicamente entre el do y el fa, y de gran continuidad puesto que ambos sonidos reposan sobre el mismo acorde. Estas unidades formales en ³/₄ mantienen como movimiento estructural característico el de segunda, incorporándose también el de tercera, afianzando el clima modal, ahora, con acordes mayores y menores.

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

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

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

Badaué

Misteriosamente
O badaué surgiu
Sua expressão cultural
O povo aplaudiu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

VII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

APENDICE

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

¿La música que se difunde por radio...

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

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

27 %

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

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

CITAS BIBLIOGRAFICAS

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

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

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