



Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

Análisis del desarrollo y contribución de la guitarra de siete cuerdas (*Viola setecordas*) en las músicas populares de carácter urbano en Rio de Janeiro durante los siglos XIX y XX. .

Trabajo final de Grado
Título superior de música
Especialidad: Interpretación
Autor: Gonzalo de la Serna
Tutor: Pedro Mateo González
Convocatoria: Septiembre 2022

ABSTRACT

The choro is a movement of musical expression of the carioca popular culture born at the end of the 19th century as a result of the development of European genres executed in a syncopated way by the African influence and as a need for its own Brazilian national identity. Besides, and due to its popular nature, it also was intended for the practice of dance. It was consolidated as a musical genre in the first decades of the 20th century, mainly to the wide diffusion during the so called Radio Era (1930-1945) through an instrumental formation that became known as a regional ensemble. Among the main ensembles of the time, the Regional of Benedito Lacerada stands out, due to the importance of two of its members, Pixinguinha, Dino Sete Cordas and Raphael Rabello, the latter being the greatest developer of the 7-string guitar, which is the main subject of this work.

Keywords: Choro, Raphael Rabello, Dino Sete Cordas,

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1.CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	
1.1 DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.....	8
1.2 MAPA CONCEPTUAL.....	9
1.3 PREGUNTAS GUÍA DE ESTA INVESTIGACIÓN.....	9
1.4 METAS.....	10
1.5 METODOLOGÍA.....	10
2. MÚSICAS URBANAS DE RIO DE JANEIRO (CONTEXTO)	
2.1 EL CHORO.....	12
2.2 EI REGIONAL.....	20
2.3 LA SAMBA	26
3. GUITARRA DE SIETE CUERDAS.....	30
4. DINO 7 CORDAS	32
5.RAPHAEL RABELLO	
5.1DATOS BIOGRÁFICOS Y TRAYECTORIA MUSICAL.....	40
5.2LAS TRANSFORMACIONES DE LA GUITARRA DE SIETE CUERDAS Y LAS REFERENCIAS MUSICALES DE RAPHAEL RABELLO: CONSIDERA- CIONES TÉCNICAS.....	46
6.CONCLUSIÓN.....	59
7.BIBLIOGRAFÍA	50

INTRODUCCIÓN

La investigación relacionada con la música popular ha ido creciendo significativamente en los círculos académicos musicales. Si bien existen trabajos de sustancial aporte a la música popular, especialmente sobre el choro, aún no existe un número expresivo de trabajos académicos en torno a la guitarra de siete cuerdas. Además, las transcripciones para guitarra de siete cuerdas son escasas, ya que muchos músicos que forman parte de las tradicionales “Rodas del choro” no suelen escribir su música como ocurre en la mayoría de los estilos populares.

El choro y la guitarra de 7 cuerdas surgieron a través de la tradición oral, lo que contribuyó en gran medida a los aspectos de improvisación predominantes en este género musical. Por otra parte, la tradición oral dificulta el análisis preciso de las composiciones y los aspectos estilísticos relativos al ritmo, las melodías, las formas musicales y las fechas de muchas composiciones. Estos aspectos hacen dudoso el límite que separa los diversos géneros populares.

La guitarra de siete cuerdas jugó un papel fundamental en el choro, sobre todo por los sustanciales aportes que el instrumento hizo al género. La presente investigación busca demostrar que muchas transformaciones estilísticas del choro provinieron del uso de la guitarra de siete cuerdas, lo que contribuyó al establecimiento del sonido característico del choro tradicional.

La guitarra de 7 cuerdas cumple la tarea de elaborar la base armónica, la cual se asocia a contracantos improvisados en las notas bajas de la guitarra, las llamadas “baixarias”. Estos aluden a instrumentos de viento como el bombardino, el oficleido o la tuba, responsables del acompañamiento de canciones en conjuntos de música popular, consolidados desde el siglo XIX.

Los instrumentos de viento tienen mucha intensidad sonora, característica que hizo posible que estos instrumentos se establecieran en bandas de música. Las guitarras, especialmente la guitarra de siete cuerdas, reemplazaron en cierta medida a los instrumentos de viento en cuanto a la función contrapuntística en los conjuntos de choros, especialmente en las agrupaciones regionales en la década de 1930. Sin embargo, la guitarra no tiene el mismo volumen que los instru-

mentos de viento, por lo que el instrumento tuvo que buscar una manera eficiente para lograr una función satisfactoria en los conjuntos de choro. Las ventajas idiomáticas que el instrumento sumó al género -como las numerosas inversiones de los acordes y la preocupación por la dirección del bajo, contribuyeron a la consolidación del instrumento en los regionales del choro.

La guitarra de siete cuerdas juega un papel similar al de la guitarra de seis cuerdas en los choros “regionales”(conjuntos) en relación al acompañamiento. Sin embargo, debido a la mayor extensión del instrumento en la región baja, la guitarra de siete cuerdas cumple con mayor acierto la tarea de dialogar con la melodía principal; técnica también conocida como “pregunta y respuesta”. La guitarra de siete cuerdas tiene mayor libertad para utilizar bajos improvisados debido a su mayor capacidad de extensión de notas, lo que le proporciona mayores recursos técnicos.

La guitarra de siete cuerdas tardó en generalizarse en Brasil, y fue recién en la década de 1920 que el instrumento pasó a formar parte de grupos de música popular a través del guitarrista Octávio Littleton da Rocha Vianna Rio de Janeiro 16/05/1888 en Rio de Janeiro 19/08/1926 conocido como China, hermano mayor de Pixinguinha. Sin embargo, la mayoría de las primeras grabaciones de guitarra de siete cuerdas en Brasil provienen de Tute (Arthur de Souza Nascimento), también un precursor del instrumento en Brasil.

Cuando Tute no actuaba con tanta intensidad, sobre todo en los años 50, Dino empezó a tocar la guitarra de siete cuerdas. A partir de la contribución de Dino, la historia del instrumento en Brasil dio un giro significativo. El acompañamiento de la guitarra de siete cuerdas adquirió consistencia, principalmente a través de el desarrollo melódico de las líneas del bajo ,lo que significaba un profundo conocimiento de las armonías usadas, permitiendo imaginar otras posibilidades armónicas y melódicas para el propio estilo.

Dino es una de las principales referencias para el acompañamiento de la guitarra de siete cuerdas en choro, y su participación en grabaciones fue un hito para la música popular brasileña. Además, Dino fue en gran parte responsable de la popularización de la guitarra de siete cuerdas en Brasil y del desarrollo de una técnica peculiar que influyó en varias generaciones de guitarristas.

Antes de la década de 1960, en términos de timbre, la séptima cuerda de la guitarra tenía un sonido demasiado metálico, proporcionado por la cuerda de acero. Aunque esta cuerda pierde en armónicos en comparación con el “Nylon”, gana en intensidad de sonido cuando se toca con el dedal (plectro), para el pulgar que viene a ser una púa metálica, usada en instrumentos como el banjo. (La Dedalera, o dedal, es una especie de anillo con punta de acero o plástico colocado en la punta del pulgar de la mano derecha).

Dino usó la cuerda de acero de su guitarra, lo que le permitió actuar en varios entornos sin la amplificación del instrumento.

Por otro lado, en la década de 1960, Dino introdujo una cuarta cuerda de violonchelo en lugar de la séptima cuerda de la guitarra, lo que provocaba un sonido de corta duración, sin la “agresividad” que aportaba el acero. Esta exitosa innovación organológica contó con un sonido mezclado con “nylon” en la primera y segunda cuerda, así como el uso de acero en las tercera, cuarta quinta y sexta cuerdas de la guitarra (acero de entorchado plano). Estas innovaciones contribuyeron a un sonido característico del instrumento en los conjuntos de choro.

Tras la consagración de la guitarra de siete cuerdas en los conjuntos regionales, se produce un declive del choro a principios de la década de 1960, que coincide con el auge de la bossa nova y el advenimiento de los llamados “ye-ye” (joven guardia), lo que provocó que Dino comenzara a tocar la guitarra eléctrica en grupos de baile de ese momento, aunque no era fanático. Aunque al terminar esta mala etapa del choro en la década de 1960 Dino dejó de tocar la guitarra eléctrica y volvió a las siete cuerdas.

A pesar de las dificultades para establecer el choro en la década de 1960, fue en esa década que Jacob do Bandolim fundó uno de los “regionales” más destacados en la historia del choro: el grupo “Época de Ouro”, del cual Dino era miembro. Antes de este conjunto, Jacob estuvo acompañado por el conjunto de “Canhoto” (cavaquinho). El disco fonográfico “Vibrações” (RCA, 1967)¹ se destaca entre los álbumes del grupo “Época de Ouro”, por ser considerado por la comunidad del choro como un disco imprescindible para quien estudia o desea profundizar en el estudio de la choro. Si bien hubo obstáculos en la década de 1960

¹<https://www.discogs.com/es/master/952847-Jacob-Do-Bandolim-Vibra%C3%A7%C3%B5es>

para el desarrollo del choro, se sentaron las bases estilísticas que sirvieron para el desarrollo de futuras generaciones de música de choro. Tras el final de la mala etapa, en la década mencionada, surge un período importante en el que se destaca Raphael Rabello, guitarrista (seguidor de los fundamentos de Dino) que cambiaría nuevamente la historia del instrumento en Brasil. Al inicio de sus estudios, Rabello estudió guitarra a través del entrenamiento auditivo, que se realizaba escuchando los discos del grupo “Época de Ouro” y el “regional” de Canhoto, sin ayuda de partituras.

Rabello imitó al guitarrista Dino Sete Cordas en su primera etapa. Tales imitaciones fueron documentadas en algunos trabajos, como Pelegrini (Unicamp, 2005)². Además, Luciana Rabello (entrevista, 2008) señala la fuerte influencia de Dino en Raphael Rabello, y recuerda que Rabello incluso mandó hacer un anillo de oro igual que el de Dino, para parecerse aún más al guitarrista.

El director Radamés Gnattali tuvo un aporte relevante en la formación de Rabello, especialmente en su etapa solista. Esta unión dio como resultado importantes grabaciones, en especial la grabación de la obra homenaje a Aníbal Augusto Sardinha, (Garoto) de Radames Gnattali e Raphael Rabello (*LP-Funarte-Instituto Itaú Cultural/1982*).³ Después de esta fructífera convivencia musical, que coincide con la absorción del lenguaje del choro, Rabello comenzó a adoptar elementos musicales de otros géneros y estilos musicales. La incorporación de técnicas de acompañamiento para la guitarra solista contribuyó a la consolidación de su característico estilo guitarrístico, considerando que su amplio conocimiento musical fue determinante para que se convirtiera en uno de los máximos exponentes del instrumento en Brasil y del mundo.

²PELEGRINI, Remo Tarazona. Análisis de los acompañamientos de Dino Siete Cordas en el Samba y el Choro. Disertación de maestría presentada en la Unicamp orientador de Ricardo Goldemberg, 2005.

³<https://www.discogs.com/es/release/8283777-Radam%C3%A9s-Gnattali-E-Rafael-Rabello-Tributo-A-Garoto>

CAPÍTULO 1 - Consideraciones Metodológicas

1.1. Delimitación del objeto de estudio y Objetivos

La presente investigación propone un análisis de la trayectoria histórica y estilística del choro desde su creación hasta la segunda mitad del siglo XX, desde la perspectiva de la guitarra de siete cuerdas. Es necesario, referirse a los pioneros del choro, como Arthur de Souza Nascimento “Tute”, precursor de la guitarra de siete cuerdas en Brasil (décadas de 1930 a 1940). Estas serán las bases para el contenido principal de este trabajo, a través del cual se analizará la contribución de Hornodino José Da Silva conocido (Dino Sete Cordas), quien demostró ser extremadamente decisivo para el lenguaje del instrumento, repertorio y estilo; y su influencia en generaciones posteriores incluido Raphael Rabello, quien absorbió el lenguaje guitarrístico del Horondino José Da Silva.

Este trabajo también propone una revisión del estilo del guitarrista Raphael Rabello, cuya primera etapa se centra en el estilo tradicional, caracterizado por el papel de acompañante encarnado por Dino. Y posteriormente una segunda fase que estará mayormente asociada a un estilo no tradicional o “moderno”, caracterizado por la adopción de elementos solistas y sus respectivas innovaciones en los aspectos armónicos e improvisatorios. Esta fase se establece cuando Rabello incorpora elementos guitarrísticos que no tienen relación con el propio choro sino más bien con técnicas habituales de la guitarra solista y armonías inusuales en el choro tradicional (bossa nova-jazz-guitarra clásica).

La presente investigación considera que una de las características de la guitarra no tradicional de siete cuerdas es su uso como instrumento solista, posición deseada y, en gran medida, consolidada por Rabello. Sin embargo, también existen piezas para guitarra de choro solista que se elaboran con características del choro tradicional, entre las que destacan: las modulaciones típicas, las prácticas armónicas repetidas (clichés armónicos) y el uso de acordes sin disonancias acentuadas.

El concepto de “moderno” no guarda relación con la corriente modernista, pues entendemos que el término utilizado alude al músico que rompe con los estándares establecidos, y, por tanto, es juzgado como “moderno” por la comunidad musical en cuestión. Por lo tanto, optamos por utilizar el término “no tradicional”.

1.2. Mapa conceptual

El mapa conceptual de esta investigación se construirá en 4 niveles interrelacionados:

- 1) La contextualización musico-social desde principios del siglo XIX hasta la creación del estilo llamado Choro.
- 2) El nacimiento de un nuevo instrumento con una nueva función, la guitarra de siete cuerdas.
- 3) Horondino José Da Silva , el asentamiento de un estilo.
- 4) Raphael Rabello ,la apertura y evolución.

1.3. Preguntas guía de esta investigación.

Esta investigación propone tres preguntas dobles con el fin de orientar al lector:

- 1) Como y cuando nace el estilo musical , que dio identidad nacional a todo un país , bajo que circunstancias, y en que contextos socio-económico-cultural, proliferó.
- 2) Como y porqué la guitarra de 7 cuerdas se convierte en la columna vertebral del propio estilo.
- 3) Y quienes son los máximos exponentes del instrumento ,representando las dos variantes, instrumento acompañante e instrumento solista (Horondino José da Silva y Raphael Rabello) y sus principales características según su papel que cumplan en el plano musical.

1.4. Metas

El objetivo general de esta investigación es contribuir a la divulgación sobre la creación y trayectoria estilística del choro, dando mayor énfasis a los procesos creativos, que reflexionen sobre la interrelación de la guitarra de siete cuerdas acompañante y solista.

Y proponer una línea evolutiva de la guitarra de 7 cuerdas en el choro, a partir del legado de Dino Sete Cordas, hasta Raphael Rabello. Con el objetivo específico de identificar las transformaciones que la guitarra de siete cuerdas trajo al choro:

- 1) En la dirección del bajo (“acompañamiento melódico”).
- 2) En el fraseo del bajo.
- 3) En la formación y especialización de acordes (inversiones).
- 4) En la interacción del bajo con las demás líneas melódicas cantadas o instrumentales.
- 5) En técnicas de mano derecha. Tales técnicas son responsables de la conducción rítmica y reflejan un sonido peculiar y ritmos característicos.
- 6) En la aplicación de escalas modales.

1.5. Metodología

En primer lugar, se realizó un esquema para así acotar el objeto de estudio, tanto por la temática como por los autores en los que se centra dicho trabajo, revisar las respectivas fuentes de investigación, como registros sonoros y escritos sobre entrevistas, también el repertorio.

Luego, se analizaron los elementos estilísticos asociados a la tradición y modernización del choro. Aunque en menor medida se pretende dar constancia de los valores culturales atribuidos a la tradición y sofisticación a lo que podemos llamar desarrollo, admitiendo la experiencia del investigador como un iniciado en el estilo y abordando la crítica musical escasa en textos no académicos.

El Capítulo primero propone una contextualización del Choro a través de un análisis de los géneros musicales que contribuyeron a la consolidación del mismo y el marco socio-cultural. Este enfoque es necesario ya que la comunidad establece sus propios estándares, que pueden no identificarse de manera eficiente a través de herramientas analíticas de otros géneros musicales. Este análisis tiene en cuenta un aspecto referente a la trayectoria del género, cuya comprensión ayuda a la comprensión de la guitarra de siete cuerdas en los “regionales” del choro.

El capítulo segundo se centra básicamente en la guitarra de 7 cuerdas (violao sete cordas), sus pioneros y sus primeros pasos dentro del choro, hasta el inicio de la revolución de Dino 7 cordas.

El Capítulo tercero discute la contribución de Dino Sete Cordas, uno de los mayores creadores del lenguaje de este instrumento ; y sus antecedentes históricos, China y Tute. Se trata de hacer hincapié en que la guitarra tradicional de siete cuerdas está más conectada con el acompañamiento, y por lo tanto, los acompañamientos y "bajos" de Dino reflejan su estilo tradicional. Para verificar tales características, es necesario recurrir a todas las publicaciones sonoras (grabaciones) y recurrir a las transcripciones adecuadas ; Transcripciones de las de libre dominio de Dino preparadas por otros autores, en el ámbito no académico. Dino, se destaca por las “Baixarias” (solo la línea de bajo) , aporte

El capítulo cuarto pretende detallar los aspectos estilísticos de Rabello a través de una trayectoria que se inició y consolidó con el choro. así como arreglos para guitarra sola, que apuntan a un vínculo entre estilos tradicionales y no tradicionales, así como la interrelación entre acompañamiento y solo. En el caso de Raphael Rabello también fue guitarrista de seis cuerdas que abordó repertorio clásico y que realizó grabaciones de guitarra sola tanto en guitarras de seis como de siete cuerdas con la misma soltura y técnica, lo que demuestra que los lenguajes de estos instrumentos tienen evidentes similitudes.

2. Músicas Urbanas de Río de Janeiro

2.1 El choro

Dos guitarras, cavaquinho, pandeiro y un instrumento solista – al describir este retrato de la música brasileña ya sabe que de él saldrán melodías muy conocidas, en un clima muy agradable. Cuando se habla de una roda de choro (una sesión musical), poco se pregunta sobre el repertorio, o qué instrumentos estarán presentes, lo importante es estar inmerso en este “ambiente agradable”, en esta forma de hacer música.

Exactamente de esta manera el choro surgió en Brasil a fines del siglo XIX. Con la apertura de los puertos a las naciones amigas, fruto de la llegada de D. João VI⁴ y su corte en 1808 que huían del acoso de las tropas de Napoleón, gracias a esto fue posible tener un acceso más intenso a la cultura europea, sus orquestas, sus partituras importadas, compañías de teatro y bailes de salón.

Hasta entonces, el acceso a este tipo de material era muy difícil e incluso no había demanda. La familia real, al llegar a Brasil, también trajo consigo estructuras y formas sociales que transformaron rápidamente Río de Janeiro. Esto, junto con las leyes contra la esclavitud, condujo a la consolidación de una clase media que no existía hasta la fecha.

Barberos y otros profesionales, empleados de correos y carreteras, músicos de bandas de vientos y militares formaban un público que consumía y producía la música a mediados del siglo XIX. Estos músicos tocaron, en reuniones, las melodías que estaban de moda en Europa y otros ya conocidos del repertorio clásico; pero muchas veces lo tocaban a su manera, jugando con el ritmo. Esta clase media era en gran parte mestiza, a lo que muchos investigadores brasileños coinciden en atribuir este cambio ritmo precisamente al mestizaje con africanos que habían llegado a Brasil como esclavos.

⁴ Joao VI de Portugal (Lisboa 13 de mayo de 1767 - *idem*, 10 de marzo de 1826) https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_VI_de_Portugal

“Choro, es una expresión Musical Carioca, que nace como una forma de hacer música a partir del intercambio cultural. Esta mezcla cultural permite de alguna manera tocar de una manera sincopada la música europea, en las tierras del Nuevo Mundo. (LIMA, 2001)⁵”

José Ramos Tinhorão dice que el Maxixe otro estilo coetáneo del choro, que es otro género musical de Brasil surgió como una necesidad de músicos de una región popular de la ciudad de Río de Janeiro, que tocaban para acompañar los bailes, tratando de hacer el nuevo estilo llamado Tango.

Como por ejemplo la polca que había llegado de Portugal en 1845 y se convirtió en un éxito, alcanzando todas las capas de la sociedad, los grupos de choro brasileño tratan de imitar a las orquestas interpretando esta música, pero teniendo la flauta, la guitarra el pandeiro y el cavaquinho en lugar de orquesta, o banda de vientos.

José Ramos T. considera el término “tango” una forma de encubrir lo que eran, de hecho, los maxixes, canciones consideradas pertenecientes a las capas populares de Río de Janeiro. Lo que sería el germen de la música popular brasileña. Hay que hacer hincapié en que las distintas agrupaciones eran mezcla muy diversa entre músicos con formación académica y otros autodidactas.

El primer “tango brasileño” conocido fue “Olhos Matadores” de Henrique Alves de Mesquita, maestro de Joaquim Antônio da Silva Callado Junior quien a su vez fue un excelente flautista, profesor de flauta en el Imperial Liceu de Artes e Ofícios y músico profesional en varias orquestas de Río. Callado Júnior, a menudo se le pide que toque con pequeñas agrupaciones en fiestas, veladas y bailes familiares, formaron el grupo “Choro Carioca”, considerado el primer grupo de choro registrado. Sus composiciones también fueron grandes aportes a la música brasileña. Hay casi 70 canciones y, entre las cuales, se destaca por ser una de las melodías más conocidas hasta la fecha sobre todas las rodas de choro: Flor de Amorosa. En ese momento, pequeños grupos como el Choro Carioca se hicieron muy populares. En las fiestas familiares, convirtiéndose en un sello distintivo de la cultura popular o cultura del choro.

⁵ LIMA, Edilson V. de. El Bajo Cantante del Choro: La Herencia Viva de la Tradición Colonial brasileña “Revista Brasileira” número 22, 2006.

Habitualmente, en estos grupos, el único que sabía leer partituras era el flautista, que a su vez mantenía una cierta responsabilidad en la formación de sus compañeros, debido al carácter improvisatorio del estilo, no siempre se ejecutaban de la misma manera las melodías, lo cual hacía que existiera un ambiente lúdico, una idea de jugar con la música, como pudiera pasar con el jazz. Uno puede presenciar este estado de ánimo lúdico incluso hoy en día en cualquier círculo de choro en el que, aunque toquen melodías conocidas, se puede ver al solista alterando las melodías de tal manera que un acompañamiento no entrenado, muchas veces termina perdiéndose.

Chiquinha Gonzaga y Ernesto Nazareth fueron dos compositores contemporáneos de la historia temprana del choro, responsables de su éxito y consolidación como género, a través de composiciones que se hicieron famosas en ese momento y que perduran en la historia de la música hasta nuestros días. Chiquinha (Francisca Edwiges Neves Gonzaga), mujer revolucionaria y más cerca de los choros, compuso, entre otras, "Atraente" y "Corta Jaca", "Oh Abre Alas", entre otras también de su propia autoría, no puede caracterizarse como un choro sino que tiene su importancia para el inicio de la música carnavalesca.

Ernesto Nazaret, pianista virtuoso, compuso piezas de difícil ejecución para los grupos y músicos de la época, la música de Nazaret solo fue bien interpretada décadas después, por músicos como Garoto, Jacob do Bandolim y Radamés Gnattali quien, siendo también un erudito pianista, se adaptó bien a la dinámica de su trabajo. De las composiciones de Ernesto Nazareth podemos destacar "Escorregado", "Apanhei-te Cavaquinho", "Voce Bem Sabes!", "Brejeiro" y el famoso "Odeón".

Alrededor de 1870, había aproximadamente 3000 bandas en Brasil de pequeñas agrupaciones de músicos que profesionalmente formaban o habían formado al ejército. Muchos de ellos se dedicaban también al choro, y como eran responsables de la formación musical de sus instrumentistas, esto fue de gran importancia para la difusión del género en todo el país. De estos profesores, se destaca "Anacleto de Medeiros" que dominaba muy bien todos los instrumentos de viento, compuso varios choros y, a partir de 1896, dirigió la Banda

del cuerpo de Bomberos de comenzó a destacarse de los demás por su “afinación, ligereza y arreglos más bien terminados”(CAZES, 1999).⁶

Las primeras grabaciones, a principios del siglo XX, se realizaron en cera. Un gramófono en el que el sonido era captado por un cono produciendo una vibración que a su vez era transmitida mecánicamente a una aguja situada en el otro extremo, que imprimía unas ranuras en superficie de cera giratoria. Era necesario que la intensidad del sonido fuera fuerte para ser grabado en tal sistema, todavía muy precario, los matices o los sonidos muy sutiles no serían suficientes para mover la punta de metal en la cera. De esta manera, puedes deducir la importancia que tienen las bandas, ya que fueron los responsables de la mayoría de los registros musicales de la época.

En 1902, fueron grabados por la Banda de Bomberos de Casa Edison⁷, los choros que dieron inicio a la fase de grabación mecánica.

En 1911, a la edad de 13 años, comenzó a tocar profesionalmente en un cervecería en Lapa el músico que más aportó a la historia del choro, Alfredo da Rocha Vianna Filho, con el sobrenombre de Pixinguinha.

En sus primeras grabaciones, ya era posible notar varias novedades en relación a lo conocido entonces: fraseo más rítmico, sin vibratos con un sonido generado con mucho aire, y más enérgicos. Otra característica suya que cambió la historia del choro fue el contrapunto, aprendió de su maestro, Irineu Bantina, quien lo hizo en el oficleido (instrumento de llaves con cuerpo cónico, similar a un saxofón y con una boquilla similar a un trombón).

Pixinguinha improvisaba con soltura en vivo e incluso en grabaciones, algo poco común en su tiempo: transformó frases, insertó adornos e incluso improvisaba melodías enteras de manera espontánea en muchas de sus interpretaciones, dando más libertad al estilo. Actitud que fué elogiada y asumida como parte del estilo. El carácter improvisatorio de la música (“brincar” es jugar) es sólo una parte de la herencia dejada para la posteridad.

⁶ CAZES, Henrique. "Choro: Do Quintal do Municipal". São Paulo. Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. Armonía e Improvisación. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 5ª edición revisada. 1986.

⁷Casa Edison fue la primera casa grabadora en Brasil y América del Sur, fundada en 1900 por [Frederico Figner](#) en [Rio de Janeiro](#).

Alfredo da Rocha Vianna Filho dejó un repertorio de composiciones de fuerte personalidad, originales o comunes a otros choros de la época, y los insertaba en secuencias armónicas muy bien estructuradas. Tuvo éxito, por ejemplo, al elaborar la primera versión de “Carinhoso”, un “himno” del choro de los más grabados y presente en la memoria de tantos con su huella inconfundible.

Radamés Gnatalli resume su admiración por Pixinguinha en una sola frase: “Hay millones de choros, pero los realmente buenos son los de Pixinguinha. bueno ser ¿mas elaborado? No, es porque es un gran tipo...” (DINIZ, 2003)⁸

Pixinguinha formó, en 1919, el primer grupo instrumental de música popular Brasileño para actuar en el exterior, “Os Oito Batutas”. Hay controversias sobre la relevancia de la presencia del “Oito Batutas” en París, pero el número de referencias al respecto aún encontrado hoy denota, al menos, la importancia que el evento tuvo (y todavía tiene) para los brasileños. Esa canción de origen mestizo había sido solicitado en París, ciudad que es símbolo de glamour

Después de Ernesto Nazareth, Villa-Lobos y Radamés Gnatalli serían los siguientes músicos de amplio reconocimiento y formación académica, que admiraban el choro y también contribuyeron en su evolución formando parte indispensable de su historia con sus composiciones y arreglos.

Villa Lobos (1887-1959) fue realmente un bohemio que siempre estuvo presente en las rodas de choro tocando su guitarra y hasta divirtiéndose en el carnaval callejero. Además de darse cuenta fácilmente la influencia del choro en su obra -como en sus Bachianas, y otras de sus piezas para guitarra – Villa Lobos compuso un ciclo de choros.

Radamés Gnatalli, además apoyó totalmente a los músicos de choros, compuso, en 1956, la Suite Retratos un homenaje a Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros y Chiquinha Gonzaga , y un suite para bandolim, conjunto regional y orquesta de cuerdas.

En esta carta de Jacob do Bandolim, se puede ver la afectuosa relación entre Radamés y los músicos de choro:

⁸ DINIZ, André. Joaquim Callado - el Padre del Choro. Proyecto promovido por Ourocard (5 Cd's e 1 livro). Rio de Janeiro, 2002.

Meu caro Radamés

Antes de “Retratos”⁹ siempre me quejaba: “Hay que ensayar...”. Y ahí estaba: ensayos y más ensayos.

Hoy mi canto es diferente: “¡Más que ensayar, hay que estudiar!”. Y estoy estudiando. “Meus rapazes também (o pandeirista já não fala em paradas: “Seu Jacob! O senhor aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adagio, moderato ou vivace!...” Veja, Radamés, o que você arrumou! É o fim del mundo...”

Retratos: valió la pena estudiar y permanecer bajo techo durante todo el carnaval de 1964, devorando y examinando los más mínimos detalles de la obra, tratando de descubrir la inspiración del autor en la maraña de notas, líneas y espacios y, así, no menospreciar la confianza que en mí, es un honor demasiado fastuoso para un tocador de chorinho.

Pero la recompensa de todo este esfuerzo fue mayor que todos los aplausos recibidos en treinta años: ¡fue su sonrisa de satisfacción! Esto es lo que quería, lo que me faltaba y a lo que había aspirado en secreto durante muchos años.

No por ningún “chorinho” (choro), sino por algo más profundo Una larga sonrisa, en silencio, ojos brillantes, de aprobación y un sentimiento de alivio por no haberse equivocado. ¡Cuesta! ¡Ahora valió la pena!

Y si hasta hoy había un Jacob hecho exclusivamente por su propio esfuerzo, de ahora en adelante hay otro hecho por ti, por tu aliento, por tu confianza y por el talento que nos ofreces y que pocos aprovechan.

Mi buen Radamés: Me siento como si tuviera quince años, compro una mandolina de calabaza y un método sencillo en la tienda de Marani & Lo Turco, en Maranguape... ¡Voy a estudiar mandolina!

¡Que Dios, en el futuro, me proteja y Radamés no me desampare!

⁹ Obra compuesta por Radamés Gnattali, en el que se homenajea a algunos de las personalidades representativas de la música popular brasileña: Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros y Chiquinha Gonzaga.

Gracias maestro

NOTA - Perdóname. Sé que te inhiben los cumplidos corporales actuales. De ahí esta carta. A tu modestia le parecerá absurdo, sin razón, y hasta ridículo. Pero tenía que escribirlo para no estallar de un ataque al corazón, ¿de acuerdo?

La historia del choro siguió brindando muchos genios como Luperce Miranda, gran bandolinista que llegó (de Arrecife) a Río a los 24 años impresionando a todos, tanto de solista como en el acompañamiento al cavaquinho; Dino siete cuerdas; Meira (Jayme Florence), quien además de ser un excelente guitarrista, formó otros músicos que se hicieron famosos, como Baden Powell, Rafael Rabello y Maurício Carrilho.

Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), compositor y guitarrista de São Paulo que se instaló en Río en la década de 1940, durante la época dorada de la radio.

Jacob do Bandolim, fue muy meticuloso y perfeccionista, que además de ser una gran instrumentista, compuso (como Pixinguinha) varios choros que son el "ABC" del repertorio popular, composiciones rebosantes de personalidad como Noites Cariocas Doce de Coco o Receita de Samba.

Jacob convocó, en 1966, a los mejores músicos de Choro del momento para formar el Conjunto "Época de Ouro", que se destaca de los demás por su carácter camerístico, con arreglos elaborados con un cuidado poco común a los choros de la época (e incluso para los de hoy en día). Dino Sete Cordas llega a decir en una entrevista, ya a sus 83 años de edad, que los arreglos estaban todos escritos.

La primera formación del grupo fue: el propio Jacob, Dino Sete Cordas, Carlinhos y César Faria en la guitarra de seis cuerdas, Jonas en Cavaquinho y Gilberto en pandereta. Incluso después de perder a su fundador, el set ha permanecido y permanece activo hasta el día de hoy.

También es digno de mención Waldir Azevedo cavaquinho quien, a pesar de ser muy del estilo Jacob do Bandolim compuso en 1949 el choro más exito-

so de todos los tiempos, el “Brasileirinho”. Además de esto, hubo otras grandes composiciones como “Pedacinhos do Céu” y “Delicada” que pocas veces dejan de ser interpretadas en los círculos de choros.

Todavía es posible mencionar a muchos grandes músicos como Luís Americano, Copinha, K-Ximbinho, Esmeraldino Sales, Chiquinho do Acordeón, Abel Ferreira, Carlos Poyares, Zé da Velha, Jorginho do Pandeiro, Ademilde Fonseca (de los pocos cantores con suficiente coraje y técnica para cantar las melodías del choro), Altamiro Carrilho y muchos otros que han surgido en los últimos 40 años, como Rafael Rabello, Armandinho, Paulo Moura, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Luís Otávio Braga, Henrique Cazes, Carlos Carrasqueira, Proveta, Miltinho y Hamilton de Holanda, etc. Además de estos músicos nacidos y formados del estilo de choro, existen muchos artistas que hicieron algunos choros pero sin ser considerados del propio estilo, como Cristovão Bastos, Paulinho da Viola, Guinga, Hermeto Paschoal, Marco Pereira, o Yamandu Costa entre otros.

En una entrevista en la Revista Teoría y Debate, Maurício Carrilho aborda el choro de manera muy amplia: “Hoy en día, todos los discos de Hermeto Pascoal ¹⁰ tienen choro, pero nadie dice que es chorista (músico exclusivo de choro, como un flamenco lo sería al flamenco). Un análisis estético de la obra de Tom Jobim revelará que la mitad está compuesta por choros. Pero si alguien te pide que nombres diez choros de Tom Jobim, dudarás. Porque la gente solo trata las canciones de Pixinguinha. Por que nadie dice que Edu Lobo, Caetano, Chico son compositores de ¿choro?, el choro es un lenguaje que siempre ha sido utilizado por las personas, solo que nadie lo llama por su nombre. Con el jazz, cualquier cosa que guarda el menor parecido se le llama jazz”.

Pensando así, a esta lista de músicos se podían agregar muchos nombres más como los ya presentados por Maurício Carrilho, además Heraldo do Monte, César Camargo Mariano, Hélio Delmiro, Egberto Gismonti y muchos otros. Es habitual notar en algunos círculos, cierto resentimiento con la Bossa Nova

¹⁰ Hermeto Pascoal es uno de los músicos en activo más trascendentes en el panorama del jazz internacional, incluso fue el arreglista de Miles Davis, quien dijo de él que fue el músico más brillante e increíble que jamás vio en toda su vida.

un discurso que la responsabiliza del periodo de pausa del choro a finales de la década del 50 y que recién se retomó en la década del 70 .

Últimamente el choro ha ido ganando más espacio en las salas de conciertos, discotecas y medios de comunicación. Las iniciativas individuales de difusión y conservación hacen con lo que cada vez más jóvenes se interesan por conocerlo. Los músicos de la nueva generación son estudiosos y talentosos; a menudo surgen “rodas” nuevas y se contratan más músicos de choro, al punto que muchos abandonan su antiguo oficio para dedicarse exclusivamente a la música.

Este nuevo contexto podría traer una visión optimista de este nuevo periodo del Choro pero todavía hay una gran distancia entre este movimiento y su presencia en los medios. El Choro resistió épocas de modas bastante desfavorables para su desarrollo pero no se sabe con exactitud, si hay políticas de desarrollo cultural en favor de la apreciación de las expresiones propiamente Brasileñas.

Hay muchos ejemplos de manifestaciones culturales que desaparecieron , por eso hoy, hay algunas voces que intentar mover a los órganos competentes para que que esto no ocurra y no sea por el desconocimiento de los brasileños sobre su patrimonio. Herminio Bello de Carvalho¹¹ es una de estas voces exponiendo directamente esta preocupación: “Al defender la idea de que la cultura debe ser tratada como un asunto de seguridad nacional, creo que se traduce en la necesidad cada vez más apremiante de “brasilizar” al brasileño”

2.2 El Regional

El nombre regional ¹²probablemente surgió en la década de 1920 por dedicarse a la música regional. Los conjuntos regionais se componen de instrumentos de viento , de cuerdas y de percusión . Generalmente uno o más solistas, como la flauta, la bandolim, el cavaquinho e incluso el clarinete y el saxo-

¹¹CARVALHO, José Jorge de. Estéticas de la Opacidad y la Transparencia. Mito, Música y Ritual en el Culto Xangô y la Tradición Erudita Occidental. Série Antropológica. Brasília, 1991

¹²[https://es.wikipedia.org/wiki/Choro_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Choro_(m%C3%BAsica))

fón ejecutan la melodía, mientras el cavaquinho hace el papel de centralizador del y una o más de seis y siete cuerdas improvisan modulaciones como acompañamiento, armonizando y formando la base del conjunto con la llamada “baixaria” de sonidos graves. También hay instrumentos de percusión, como la pandereta. El piano y el trombón eventualmente forman parte de los regionais. Los *chorões* generalmente son compositores y también instrumentistas.

La colonización portuguesa fue fundamental para la definición de los instrumentos que sería la base de la música brasileña a principios del siglo XX. Con los portugueses llegaron la guitarra (“violao”), el cavaquinho, el clarinete, la flauta, el oficleido, el piano y los instrumentos de cuerdas. El cavaquinho es el instrumento que lleva el ritmo y la armonía junto con la guitarra, aunque a veces hace de solista. Los conjuntos formados por guitarra, cavaquinho y flauta eran conocidos a finales del siglo XIX como “pau-e-corda”, nombre que se explica porque las flautas que utilizaban en ese momento estaban hechos de ébano (y, por la misma razón, son parte de la familia de instrumentos de viento de madera en las orquestas).

Según una declaración de Jacob do Bandolim, fue el flautista Joaquim Antônio da Silva Callado compositor del primer choro que se grabó en un disco, (Flor Amorosa), fue el primero en utilizar este formato trío para presentar “Chorando”. Joaquim Callado fue profesor de flauta en el Liceu Imperial de Artes e Ofícios el pertenecía al ambiente de la música clásica, incluso trató de tocar las melodías clásicas acompañado de un cavaquinho y dos guitarras.

Callado fue el único del grupo que sabía leer música y los otros dos integrantes la seguían “de oído”, es decir, improvisaban una base que sustentara sus melodías. El virtuosismo de un gran solista como Callado cobró nueva vida acompañado de una base que sería diferente en cada interpretación. Esto permitió una “conversación” más informal entre instrumentos que en situaciones donde todo ya estaba definido en la partitura.

Este grupo pasó a ser conocido como “Choro do Callado”, en el cual el término “Chorar” (llorar en portugués) con un significado diferente al que conocemos

hoy ,hacía referencia al estilo o al grupo y se convirtió en un género musical. Aunque sus instrumentos no integran la formación habitual de choro , los dos compositores más importantes que siguieron a Joaquim A. da Silva Callado fueron Ernesto Nazareth y Chiquinha Gonzaga, ambos pianistas.

Nazaret contribuyó mucho a elevar la visión popular del choro, componiendo, para este estilo piezas muy bien acabadas y muy difíciles de ejecutar. Chiquinha Gonzaga, más cercano a los choros, compuso piezas más sencillas que podrían ser fácilmente compradas y estudiadas por las chicas de clase media para presentar en sus veladas. Los músicos de “pau-e-corda”, en cambio, iban de fiesta en fiesta, según el evento tocando por digamos, comida y bebida; claro esto era imposible para los pianistas.

El factor económico también fue muy importante para definir las bases de la acompañamiento de la música popular de principios del siglo XX. En los años 20 y 30, los instrumentos de viento eran más caros y escasos. Sin embargo, esto no quiere decir , que desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX solo hubiera choro con guitarras, cavaquinhos y algún solista.

Existían bandas corporativas como La Banda de Bomberos, encabezada por Anacleto de Medeiros, que jugó un papel fundamental para la difusión del choro en todo el país. Además, las bandas formaron a muchos músicos que, en otras formaciones, actuaban como solistas (en la flauta o clarinete) o hacían los contrapuntos (bombardino, trombón y oficleido).

El cavaquinho y los instrumentos de viento producen un sonido de gran intensidad y gran alcance. Por otro lado, la guitarra (aunque se utilicen cuerdas de acero) emite un sonido intenso. Pero relativamente pequeño en frecuencias entre los registros medio-bajo y bajo. Así, que se cree que la elección de dos (o tres) guitarras, flauta y cavaquinho fue elegido por balance de sonido, ya que los instrumentos no estaban amplificado individualmente y no era posible ajustar el volumen de cada uno por separado. Por eso, Baptista Siqueira¹³ incluso nombró a esta formación “cuarteto ideal”.

¹³Baptista Siqueira (nacido el 8 de julio de 1906 en Princesa , falleció el 5 de noviembre de 1992 en Rio de Janeiro) fue un musicólogo y compositor brasileño . Siqueira estudio música en Rio de Janeiro de 1928 a 1937. Trabajo como profesor de armonía y teoría musical en la escuela de música de la ciudad y como maestro.

Las fiestas en casa de la tía Ciata¹⁴ se caracterizan hoy en día por ser el lugar de nacimiento de la samba. El que más cerca estuvo del Choro fue João da Bahiana (João Machado Guedes), amigo de Pixinguinha, João participó en las primeras grabaciones orquestales de choros en las que la percusión tuvo un lugar destacado, tocando la pandeiro y el “plato y cuchillo”. En estas grabaciones, la percusión aún tenía la caja “caixa”, y “el reco-reco” .

Por razones de prácticas el Pandeiro (la pandereta) fue, entre estos instrumentos, el que más se adaptó al “cuarteto ideal”. En su ritmo base, el percusionista marca los tiempos con el pulgar, enfatizando el sonido grave del cuero y, con la punta de los dedos y la base de la mano, marca las subdivisiones de este tiempo tocando cerca del borde, destacando los sonidos agudos de las sonajas. De esta manera, hay, en un solo instrumento, graves y agudos, el marcaje del tiempo y sus subdivisiones. Perfecto para la "orquesta de bolsillo" que se había estado desarrollando durante las últimas décadas y que permanece hasta el día de hoy como base del choro.

A mediados de la década de 1920, los grupos comenzaron a actuar en Río de Janeiro ya en la década de 1930, la radio, con la intención de buscar más oyentes, comenzó a ofrecer, además de la música clásica ya existente y conferencias literarias, programas de música popular portuguesa, italiana, francesa, latinoamericana y brasileña. Así, en cada estación había varios platós para cada uno de los diferentes estilos musicales: cuartetos de cuerda, sinfonías, Orquestas de Buenos Aires, etc.

La música brasileña fue llamada “música regional” en ese medio, para diferenciarse de los demás géneros, y el conjunto que lo acompañaba era llamado “conjunto regional” o, para abreviar, “regional”. También se cree que el término “regional” se ha adaptado también porque estos grupos de música urbana de Río de Janeiro utilizan los mismos instrumentos que usaban los grupos del nordeste que hacían “música regional”.

¹⁴Conocida como Tía Ciata, es un símbolo de la historia de Brasil al convertirse en la precursora de la samba, por su constante promoción de la cultura afro-brasileña. Tras el fin de la esclavitud <https://mujeresbacanas.com/tia-ciata-1854-1924/>

Los músicos de las regionales (orquesta típica brasileña) son los que vinieron tocando “de oído” en veladas y fiestas y, por esta característica, tenían las condiciones perfecta para adaptarse al entorno dinámico de la radio. De esta manera, las regionales comenzaron a seguir no sólo la música brasileña sino también también tangos, boleros , todos de manera improvisada, incluyendo introducciones, solos y finales. Cuando alguna programación fallaba, el regional se activaba e inmediatamente creaba algo, remediando el problema.

Uno puede imaginar el impacto que tuvo esta relación entre la radio y los conjuntos, en la vida profesional de los músicos de la época. Muchas regionales se formaron a partir de esto como la “Gente do Morro” (morro se denomina a las barriadas tipo “favela”), que luego se convertiría en “Regional de Benedito Lacerda”, la “Regional do Canhoto” (continuación de la anterior), “Grupo Regional de Rádio Clube”, “Regional de Rogério Guimarães”, “Regional de Dante Santoro”, “Regional de Claudionor Cruz” y muchos otros.

El “Regional de Benedito Lacerda” tuvo la percusión como característica principal aunque luego fue centrándose principalmente en las cuerdas y la flauta.

En ese momento también se cambió su nombre a “Conjunto Regional de Benedito Lacerda” y su formación fue: Benedito Lacerda en la flauta, Zurdo en la cavaquinho, Russo en la pandereta, Gorgulho (que luego sería reemplazado por Carlos Lentine) y Ney Orestes en guitarras (ambos de seis cuerdas).La disciplina en el Regional de Lacerda siempre es algo de lo que se habla mucho.

Jacob hacer Bandolím, a quien no le gustaba el término “regional” para referirse a grupos descuidados, lo elogiaba por la forma severa en que comandaba a su grupo, imponente, incluyendo multas dentro del conjunto. En un comunicado.

Dino Sete Cordas explica que Carlos Lentine abandonó el mismo regional luego de recibir una bofetada (que le dejó un moratón) de Benedito Lacerda.

Dininho¹⁵(Hijo de Dino en una entrevista) dice que su padre incluso se había equivocado en llamar a su hermano, Jorginho do Pandeiro, para tocar por

¹⁵ Entrevista realizada al hijo de Horondino José Da silva , en un homenaje tras su fallecimiento.

invitación de Benedito, por que no podría soportar si viera a Lacerda maltratando a su hermano menor en algún en algún ensayo. Se reemplazó el dúo de guitarristas del Regional Benedito Lacerda, con el tiempo, por Dino Sete Cordas y Meira y, con la partida de Lacerda en 1950, por elección de todos los integrantes, el grupo pasa a llamarse “Regional do Canhoto”. Meira, Dino y Canhoto fueron muy solicitados y tocaron juntos hasta los años 80.

Uno de los discos más famosos de la música popular brasileña es la grabación de las canciones de Cartola (1974 y 1976), con arreglos de Dino siete cuerdas. En uno de ellos (ambos tienen el mismo nombre: Cartola), incluso se puede escuchar a Cartola llamando a los tres (además de Gilberto) antes del comienzo de su tema Amor Proibido.

“Si bien las regionales de Lacerda y Canhoto fueron convocadas principalmente para acompañamiento de cantantes, Época de Ouro [...] tenía un repertorio casi exclusivo del canto choro” (Taborda, 1995)¹⁶.

Jacob do Bandolim creó la “Época de Ouro” exactamente con estas características (la formación de regionales) para acompañarlo pero no era un grupo radiofónico provisional, el conjunto se destacó (y aún destaca) por el cuidado de los arreglos incluso, por tener los arreglos previamente bien definidos también por vestir conjuntados .

Los músicos quienes la formaron fueron: Jacob , Dino Sete Cordas, César Faria y Carlinhos Leite (guitarras), Jonas(cavaquinho), Gilberto (pandereta) y Jorginho (percusión). Hoy, aún en actividad(con otros integrantes), el grupo vive un período en el que el Choro vuelve a apreciarse con el estatus que le corresponde y, ahora, con una historia envidiable, además de un futuro aún prometedor.

Época de Ouro sigue funcionando a todo vapor, mientras todavía celebra el éxito del CD Café Brasil 2, lanzado por Warner Recods en 2004.

¹⁶ TABORDA, Márcia. Dino Sete Cordas y el Acompañamiento de Violão na Música Popular Brasileira. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, sob orientação do professor Turíbio Santos, 1995.

2.3 La SAMBA

Samba - originalmente, la palabra coreografía designada genéricamente de algunas danzas circulares traídas de Angola y Congo a América. O La samba se volvió urbana gradualmente a fines del siglo XIX, y ya tenía firma de compás dual de marca registrada y ritmos altamente sincopados. Hay variantes regionales de samba en todo Brasil. En Río de Janeiro, sin embargo, alrededor de la década de 1920, la forma musical cuya primera ejemplo histórico es la samba (1917), de Ernesto dos Santos(Donga). (ZAHAR, 1985,)¹⁷

Es muy difícil precisar el origen de la samba. Varias fuentes dicen que el término proviene de “semba”, en kimbundu (lengua de los bantúes¹⁸), que designaba una danza africana (o simplemente la palabra “ombligo”, de dónde vendrían los “ombligos” durante el bailes) traídos a Brasil por el comercio de esclavos. En este sentido, casi todos los autores están de acuerdo. Sin embargo, Bernardo Alves se opone a todos, afirmando que “samba” está presente en una gramática de la lengua cariri de 1699 y que esto sería una danza indígena brasileña que luego tuvo contacto con los africanos, pero en el Nordeste de Brasil. Luego, con las migraciones internas, la samba habría llegado a Río de Janeiro.

Mário de Andrade¹⁹ (1989) todavía cita como posibilidad para el origen de la término “samba”, la zamba, baile que se encuentra en la España del siglo XVI. Además, dice que “zambo” (o “zamba”) significa el mestizo de indio y negro

Aun así, el punto de confluencia es que la samba ya existía cuando baile y fiesta en Río de Janeiro a finales del siglo XIX y, no siendo el objetivo de este

¹⁷MEDÁGLIA, Júlio. Música Popular Brasileira: Pixinguinha. São Paulo: Abril Cultural: 1976.

¹⁸Los bantúes, oriundos de África central, fueron la primera civilización de africanos que viajaron hasta el continente latinoamericano. Los pueblos bantúes representan más de 400 grupos étnicos de pueblos de África, Camerún, el Congo, Angola y Sudáfrica. 15 mar 2018

<http://www.embajadadeangola.com/noticias/noticia-150318-6.html>

¹⁹ANDRADE, Mário de. Ernesto Nazaré. (Conferencia en 1926 en la sociedad de Cultura Artística de São Paulo). “Música, Doce Música”. Livraria Martins Editora, INL/MEC. Brasília. 1976.

“As casas das Maes de Santo (as Tias)”, organizadas principalmente en torno al candomblé por baianas que emigraron para Rio de Janeiro, eran punto de referencia para la población descendiente de africanos que allí habitaban principalmente, en la periferia de la ciudad, en barrios como “Cidade Nova”, Gamboa, Santo Cristo, (BRITO,2006)²⁰.

Fue en el patio trasero de las casas de las “Tías” que estas fiestas y también, donde se realizaban los rituales del Candomblé.

A pesar de haber una fuerte proximidad entre los dos, la samba no era de naturaleza religiosa: “eran similares; en macumba había una manifestación de los orixás.

En cuanto a la samba, era solo cantar y tocar. En estas fiestas se hacían batucada, capoeira e improvisaciones en jongo. Que eran coros que fueron cantados por todos, acompañados de palmas y otras percusiones, donde entre se improvisaban versos, fue en ese entorno que surgió lo que se consideró la primera samba: Donga registró (bajo el n° 3.295 el 27/11/1916) para ser interpretada en el Carnaval de 1917. A pesar de que la canción está registrada como “Carnival Samba”, su ritmo es muy diferente de lo que se estableció en la década de 1930 como samba y acercándose o incluso se identifica con el maxixe.

Aun así, se puede decir que sí, en ese momento, el “samba” aún no era lo que hoy se conoce con ese nombre, ya se había considerado establecer un género musical como la samba, que inició el proceso de cambio de significado del término. No fue hasta después de la década del 30 cuando se empezó a tener la idea de lo que realmente fue después la samba, ahí está el ejemplo de Noel Rosa uno de los máximos exponentes.

Para los que no eran del cerro y no frecuentaban las casas de las Tías, era difícil asimilar la idea de que “samba”. Además, para el mercado discográfico, una canción que va a ser grabada no podía tener simplemente un coro, sobre el cual se cantaba las estrofas. Así, la definición de género surgió como una ne-

²⁰BRITO, Eleonora Zicari Costa de. Formosa: Una Ciudad de Fiesta. Entorno que Transborda. Patrimonio Inmaterial de RIDE/coordina de Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. Brasília: Petrobrás, 2006.

cesidad de comunicación entre el cerro y la ciudad y, también, una necesidad del mercado. Las escuelas de samba de los años 20 desfilaban por donde querían y como querían, teniendo la "Praça Onze" (plaza del once) como punto de confluencia. A partir de 1932, el lugar de los desfiles empezó, cada vez más, a limitarse a la Praça Onze, donde empezó a haber también la competencia entre ellos, que operó un campo plástico, musical y de organización.

Los compositores de Estácio fueron acercándose, con el tiempo, a la compositores de clase media. Un ejemplo clásico fue la sociedad de Noel Rosa con Ismael Silva en sambas como "Para Me Livrar do Mal y Com que Roupa".

Evidentemente, esta aproximación no se daría sin una acomodación del género a un formato que le permita ser apreciado por otras capas del sociedad y retransmitido por radio. La "samba do morro" se interpreta acompañado casi exclusivamente de percusión (y presentado así en los desfiles de carnaval), la samba de Estácio tiene sólo dos partes un estribillo y las estrofas, con diferentes letras cantadas sobre la misma melodía, y si permite, en la instrumentación, los acompañamientos que van desde lo regional (guitarras, flauta, cavaquinho y pandeiro) a orquestas, generalmente compuestas de vientos metal y maderas, banjo y percusión.

Como en toda la historia de la música, se enfrentan a este modelo de samba, varias reacciones de indignación ante lo que se llamaría "distorsión de la samba": Sinhô, Donga y otros cerraron filas contra la modalidad de samba a la Estácio & cia. Personajes destacados de la primera generación de "fundadores" de la samba urbana bahiano-carioca, no conforme al estilo que ganaba cada vez más adeptos (batucada).

Además de la forma, la letra de la samba también está cambiando. En su nacimiento, en las casas de las "Tías", las sambas hablaban de disputas en "rodas de capoeira". Con el tiempo, la figura del "malandro" (gamberro de buen corazón) ganó espacio y, posteriormente, en contacto con la clase media politizada, también aparecieron temas nacionalistas como, por ejemplo, la samba de Noel Rosa Não Tem Tradução (1933), en la que el autor ironiza los cambios

de lenguaje a partir de la penetración de la estadounidense en la cultura brasileña.

Todavía en 1939, el gobierno de Getúlio Vargas creó la Departamento de Prensa y Propaganda que estableció normas y medidas que dirige para samba y sambistas, como, por ejemplo, la exaltación del trabajo y la grandeza de la nación como temas preferentes a adoptar. Ese mismo año se grabó *Aquarela do Brasil* de Ary.Barroso .

Se pueden citar otros ejemplos, tales como: *Bonde de São Januário* (1941), de Wilson Batista y Ataulfo Alves; *Canta Brasil* (1941), de Alcir Pires Vermelho y David Nasser y *Exaltação à Bahia* (1943) de Vicente Paiva y Chianca de García. También se puede decir que la década de 1930 marcó el inicio de la “samba-canción”, una samba lenta y cadenciada que en los años 50 influenciada por la moda de los bolero, tuvo su mayor repercusión con la llamada “samba-de-fossa” de Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Ismael Neto, Fernando Lobo y Dolores Duran.

Cartola²¹ es actualmente el compositor de samba-canción más reconocido. En 1930, sus sambas fueron grabadas por grandes estrellas de la radio como Francisco Alves, Mário Reis, Sívio Caldas y Carmen Miranda. En 1940, misteriosamente, Cartola desapareció del panorama musical y, recién en 1974, con la grabación del primero de sus cuatro álbumes en solitario, su carrera despegó de nuevo. Los dos primeros discos, de 1974 y 76, titulado “Cartola”, tuvo como arreglista y guitarrista a Horondino José da Silva, Dino Sete Cordas.

A finales de la década en que nació la samba-de-fossa, el llamado movimiento bossa nova. Los precursores de este movimiento se pueden encontrar desde 1932. Vadico, compañero de Noel Rosa, ya compuso armonías como las de “Feitiço da Vila, Praqué mentir”; además de él, Garoto, Radamés Gnattali y Laurindo de Almeida tiene la responsabilidad de haber iniciado la samba por

²¹ **Angenor de Oliveira**, más conocido como **Cartola** ([Catete, Río de Janeiro, 11 de octubre de 1908](#) — [ibíd. 30 de noviembre de 1980](#)) fue un [cantante](#), [compositor](#) y [guitarrista brasileño](#).¹ “[wikipedia cartola](#)”

caminos que desembocaría en bossa nova. En este movimiento surgieron grandes nombres como Tom Jobim, João Gilberto, Johnny Alf, Luís Bonfá, Moacir Santos y João Donato, gente procedente en su mayoría de clase media, con acceso a obras de autores extranjeros como Debussy y los diversos los compositores de jazz americanos, además de mantener el choro y toda la historia de la samba.

De la fusión de todo esto surgió una samba un poco predecible, que ya no se resolvía en las famosas secuencias armónicas, y que tampoco dejaban lugar al uso de la percusión de la samba-demorro y por el elocuente fraseo de los contrapuntos del choro. El movimiento estalló en los medios junto con palabras extranjeras (como el ye-ye), dejando a grandes músicos de movimientos musicales previos sin trabajo, arreglándose como pudieron, hasta el resurgimiento de una nueva ola de apreciación de la samba (ahora considerada samba tradicional).

3.LA GUITARRA DE SIETE CUERDAS

No se sabe exactamente cómo entró en la historia de la música brasileña la guitarra de siete cuerdas. Como dice Marcia Taborda (2002)²² en su artículo:Las primeras referencias al instrumento datan de finales del siglo XVI-II, encontrado en manos de Napoleón Coste y también de Fray Miguel García (Padre Basilio). Inmensamente popular en Rusia, especialmente entre los gitanos, la siete cuerdas está retratada en el cuadro “El Guitarrista” de V. A. Tropinin, actualmente en exhibición en el Museo Tretiakov en Moscú.

Mucho antes de su uso en el choro, la guitarra de siete cuerdas era un instrumento popular en Rusia. La afinación era muy diferente a la afinación en cuartas de la guitarra clásica, pero aún así, se cree que algunos gitanos rusos que frecuentaba la casa de la tía Ciata pudo haber sido el vínculo del instrumento con la cultura Brasileña. Incluso hay hipótesis de que esta guitarra po-

²²TABORDA, Márcia. Dina Sete Cordas y el Acompañamiento de la guitarra en la Música Popular Brasileña. Disertación de maestría presentada en la UFRJ, orientador professor Turibio Santos, 1995.

dría haber sido traída de Francia por Arthur de Souza Nascimento (Tute) uno de los pioneros en el uso de las siete cuerdas en acompañamientos de choro o incluso, que puede haber sido encargado a algún luthier para un guitarrista que habría sentido la necesidad de notas más bajas que el de la guitarra convencional.

De lo registrado hasta la fecha, Tute y China (Otávio Littleton da Rocha Vianna, hermano de Pixinguinha) fueron los primeros en tocar la guitarra de siete cuerdas en los “choros” China (1888-1927) formó parte del Choro Carioca con sus hermanos, Pixinguinha (flauta), Leo (guitarra) y Henrique (cavaquinho), el Grupo de Caxangá - conjunto instrumental organizado por el guitarrista João Pernambuco y Las Ocho Batutas. Tute (1886 -1957), a su vez, ya aparecía tocando las siete cuerdas en el Grupo Chiquinha Gonzaga, con Antônio Maria Passos en flauta y Nelson Santos Alves en cavaquinho, además de haber participado en los grupos “Gente Boa”, “Grupo de Velha Guarda”, “Os Cinco Companheiros” y “Orquesta Copacabana”. Ingresó a la Orquesta de Teatro Rio Branco y fue responsable de presentar a Pixinguinha, (que para entonces tenía 15 años) al director de orquesta Paulino Sacramento para cubrir la vacante de flautista que quedó libre por Antônio Maria Passos.

Luperce Miranda consideró a Tute un guitarrista “pe-de boi”(pie de buey) por su firmeza en el acompañamiento, que dotó al solista de más seguridad y libertad de interpretación. Este estilo “marcado” fue la primera base en que se formaron los choros guitarreros de principios del siglo XX. Después de Tute, que cambió radicalmente el lenguaje de la guitarra de siete cuerdas hasta el punto de que hoy conocemos como un procedimiento típico en este instrumento a Dino Sete Cordas.

Además Dino agregó frases (preguntas-respuestas) que se comunicaban más estrechamente con la melodía principal. La mayoría los detalles sobre su vida y su lenguaje se dan en el siguiente capítulo.

La guitarra de siete cuerdas más tradicional tiene un desarrollo organológico bien estructurado por lo que se convierte en un instrumento muy sonoro, muy diferente de la guitarra de concierto que conocemos hoy.

Lo primero que hay que destacar es que tiene cuerdas de acero y su séptima cuerda (afinada en Do, una tercera mayor por debajo de la Mi grave) es una cuerda de violonchelo adaptación concebida por Dino Sete Cordas para que su amplitud de vibración no fuera tan grande, minimizando las posibilidades de trastear.

Debido a la estructura de construcción del instrumento, la resonancia de cada nota es mucho más corta que en las guitarras de concierto, lo que lleva a este instrumento a un estadio percusivo. Esta es una preferencia de los guitarristas tradicionales, para que el sonido, la resonancia del instrumentos no se superpongan a la melodía principal, exponiendo su función armónico/melódico y fusionándose con la sección de percusión.

La cuerda de acero también fue una necesidad en la época, ya que al principio del todo no había amplificación para los instrumentos. Estas cuerdas, tocadas con un dedo en el pulgar, producen un volumen mucho más intenso, lo que permite que se escuche incluso en ambientes como el de un circo, entre una flauta y un bombardino. guitarristas como Tute y Dino, con su toque firme, también fueron admirados por el sonido que podían extraer y por poder hacerse escuchar con sus instrumentos en medio del grupo.

En 1983, Sérgio Abreu, uno de los grandes luthiers brasileños, construyó el primer guitarra de siete cuerdas con sonido de guitarra de concierto para usar con cuerdas nylon en Brasil. Esta guitarra fue encargada por Luiz Otávio Braga para que su timbre más cerca de las otras dos guitarras de la Camerata Carioca (de Radamés Gnatalli). A partir de entonces, Rafael Rabello ordenó su guitarra en la misma línea y, tras ellos, muchos guitarristas empezaron a utilizar este modelo, tanto en choro, como en otros géneros musicales.

Hay muchos guitarristas que prefieren la séptima cuerda, originalmente afinada en do ,pero tambien se puede afinar en Si, argumentando que, de esta forma, se mantiene la relación de cuartas entre las cuerdas más bajas y se aumenta el rango del instrumento.

Por otro lado, hay muchos choros o secciones de choros en la tonalidad de Do (y muy pocos en Si) y, tener un pentagrama suelto en esta afinación puede ser una gran ventaja. De esa forma cada guitarrista decide que afinación quie-

re usar para esa cuerda, incluso los que lo afinan en Do para tocar choros y en Si para otros géneros.

4. DINO SIETE CUERDAS

Para entender mejor quién es Dino Sete Cordas Horondino José Da Silva, además de escuchar grabaciones y conocer su trayectoria, también puedes investigar qué dicen los músicos consagrados al respecto. Aquí hay algunos testimonios:

Maurício Carrilho: "Dino hizo la mayor contribución con su guitarra a todos instrumentos de cuerda. Definitivamente estableció el papel de las dos guitarras en la formación regional". (Maurício Carrilho fue integrante de la Camerata Carioca y forma parte de O Trio);

Paulão Sete Cordas: " Él moldeó el estilo de tocar el instrumento. Como las siete cuerdas no tienen mucho método, todos tienen que escuchar las grabaciones. Dino es de fundamental importancia para todos los guitarristas. las variaciones, los ritmos que hace en los bajos son asombrosos, nunca lo hace de la misma manera". (además de gran guitarrista, Paulão Sete Cordas es director musical de Zeca Pagodinho ²³).

Luiz Otávio Braga: "Dino logró crear una curiosa escuela, basada en en audiciones de sus trabajos grabados. Su mayor importancia fijar profesionalmente la guitarra de siete cuerdas en la escena musical brasileña, a través una manera de tocar. Dino fue quien consolido esto a través de grabaciones, en moldes de una escuela no oficial, de percepción directa, y así fijó toda una escuela "chorando". Es la persona que más entiende el papel de las siete cuerdas en un regional, y es uno de los últimos guardianes de esa tradición." (Luiz

²³ Zeca Pagodinho es el mayor exponente actual en brasil de samba y pagode.

Otávio Braga es profesor de guitarra en Uni-Rio y fue el guitarrista de siete cuerdas de la Camerata Carioca de Radamés Gnattali).

Rafael Rabello: "Dino decidió continuar con la idea de Tute. el no solo continuó, creando una forma de tocar más técnica y personal, prácticamente reinventando el instrumento. Dino fue el principal promotor de las 7 cuerdas. Influenció varias generaciones de guitarristas."

Marcello Gonçalves: "Creo que la mayor lección de Dino es que logra la hazaña de sobresalir sin invadir nunca el espacio de los otros instrumentos o el cantante. Al contrario, los realza. Sus grabaciones son clásicas no sólo porque toca muy bien, sino porque hace que otros toquen y canten mejor". (Marcello Gonçalves es miembro del Trío Madeira Brasil).

Horondino José da Silva nació el 5 de mayo de 1918, en el Santo Cristo, Río de Janeiro, y, a los 8 años, ya había iniciado sus primeras digitaciones en el Bandolim, que pronto pasaría por delante de la guitarra. Su padre, "Seu Caetano", que tocaba en el tiempo libre y Dino, muy atento, aprendía lo que podía observándolo.

"Seu Caetano" no dejó de dar algunos consejos al chico que pronto empezó alternando con su padre como guitarrista en fiestas familiares. Debido a la necesidad de ayudar con las finanzas de la familia desde temprana edad, Horondino trabajó como obrero en una fábrica de calzado tan pronto como terminó la escuela primaria y, en 1934, también pasó a acompañar a Augusto Calheiros, la Patativa do Norte en algunos "espectáculos de circo periférico" (TABORDA, 1995²⁴), que le dieron poco dinero pero mucha experiencia.

Calheiros conoció a Dino en una de estas fiestas familiares donde tocaba con su padre, y fue en esta ocasión que Dino acompañó Patativa²⁵, que había tenido éxito en Río durante seis años, cuando se unió a las "Turunas da Mauri-

24 TABORDA, Márcia. Dino Sete Cordas y el Acompañamiento de la guitarra en la Música Popular Brasileña. Disertación de mestría presentada en la UFRJ, orientador professor Turíbio Santos, 1995.

25 Fue un cantante de la época del que casi no existe información

cio”²⁶. “En la radio lo que tocaba era choro y samba”, dice Dino, causando revuelo para los fanáticos de los géneros que hoy en día solo tienen la suerte de escucharlos (en la radio) en programas especializados.

Su mejor vía de estudio era su oído atento, es decir, la atención para discernir lo que quería y lo que no quería tocar “la música extranjero nunca me influyó” y percibir los detalles que escuchas de los guitarristas que escuchaba en la radio. Dino era un gran admirador de Carlos Lentine y Nei Orestes, guitarristas de Benedito Lacerda Regional, al punto de esperar que tocaran, en la programación, para robarles de oído algunos detalles más de sus guitarras.

Dino tenía 17 años cuando Jacó Palmieri, pandero de Os Oito Batutas, se lo llevó a una presentación para conocer de cerca el regional de Benedito Lacerda. Palmieri le presentó a Benedito Lacerda, quien le dejó empuñar la guitarra para ver cómo haría por acompañarlo. Su demostración fue tan buena que cuando Nei Orestes cayó enfermo, Dino fue llamado para reemplazarlo mientras estaba hospitalizado.

Nei Orestes murió en 1936 víctima de la tuberculosis. Carlos Lentine dejó el Regional cuando tuvo un desencuentro con Benedito Lacerda, y Dino, por unos meses, paso a ser su único guitarrista, hasta que Jaime Florencia, conocido como Meira, fue invitado a formar parte del grupo. En ese momento, Dino, de casi 19 años, en su nuevo trabajo, tenía una renta muy superior a la que tenía en la fabricación de zapatos, ya tocaba en el mejor Regional del país y, dentro de su grupo, encontró compañeros con los que tocaría durante 50 años: Canhoto y Meira.

A los 22 años, Dino hizo grabar sus primeras composiciones: “A marcha” y “Pra Maestro”, compuesta con Gastão Viana, y la batucada Não Vai, Miguelina, realizada con música y Canto. Los dos fueron interpretados por Almirante y lanzados en el año Siguiendo.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Lxcl4ChVpA> (grabación del 1927) es una agrupación coral de música del nordeste.

En su tesis de maestría Marcia Taborda (Ibid.) dice que 35 canciones grabadas en total: 25 canciones y 10 instrumentales, y el Diccionario Cravo Albin⁵¹ cita 25 de ellos:

Quem ri no fim, ri melhor (1941) Colúmbia 78; Pára maestro [1941/1945] Odeon 78; Não vai, Miquelina [1941/1945] Odeon 78; Dois amigos [1941/1945] Odeon 78; Minha crença [1941/1945] Odeon 78; Aperto de mão [1943/1957] RCA Víctor 78; Apelo final [1943/1957] RCA Víctor 78; Se você visse [1943/1957] RCA Víctor 78; Ironia do amor [1943/1957] RCA Víctor 78; Incidente [1943/1957] RCA Víctor 78; Justificação [1943/1957] RCA Víctor 78; Não vejo ninguém [1943/1957] RCA Víctor 78; Troca de amor [1943/1957] RCA Víctor 78; Paraíso da Sorte [1943/1957] RCA Víctor 78; Represália [1943/1957] RCA Víctor 78; Diga-me a verdade [1943/1957] RCA Víctor 78; Copo d'água [1943/1957] RCA Víctor 78; Gingando [1943/1957] RCA Víctor 78; Romântico [1943/1957] RCA Víctor 78; Jambolinha [1943/1957] RCA Víctor 78; Ivone [1943/1957] RCA Víctor 78; Rio-São Paulo [1943/1957] RCA Víctor 78; Lembrome ainda [1943/1957] RCA Víctor 78; Atrevida [1943/1957] RCA Víctor 78 e Bom Jesus [1943/1957] RCA Víctor 78.

Como puede verse, 1943 fue un año de mucha producción creativa. Coincidencia o no, fue el año en que Dino conoció a D^a Rosa, con quien se casaría después de un año y medio, en 1945. De ese matrimonio nació Dininho, hoy, bajista que acompaña a Paulinho da Viola desde hace 40 años. Con la muerte de su madre, Doña Rosa, en enero de 2004, Dininho es quien con amor cuidó a su padre, hasta su muerte en el 2006.

En 1946, Pixinguinha fue invitado por Benedito Lacerda a formar parte de su regional y este simple hecho resultó ser fundamental en el desarrollo de el lenguaje de Dino y en la definición del lenguaje del Choro.

Pixinguinha había estudiado con Irineu de Almeida (1873-1916), quien se graduó “en cursos de armonía, contrapunto y fuga del Conservatorio Imperial de Música y quien dominó magistralmente el arte del contrapunto” (PAES,

2002²⁷),.Fue decisiva para la obra de Pixinguinha. Es maravilloso cuando escuchamos el diálogo constante entre el oficleido y la flauta . Encontramos el efecto “pregunta y respuesta”. ampliamente utilizado en el trabajo de Pixinguinha en la música clásica como “sfres porque quieres”, Este efecto ocurre cuando la línea melódica de los bajos (en la jerga del choro conocida como “baixaria”) se incorpora a la música.

De su maestro, Irineu de Almeida (o Irineu “Batina”), Pixinguinha asimiló el uso del contrapunto y, desde que integró la Orquesta del Teatro Rio Branco, fue conocido por la libertad con la que trataba sus líneas melódicas, improvisando y agregando coros inesperados a la melodía principal. Al ingresar al Regional, Pixinguinha, con el saxo tenor, comenzó a tocar melodías de carácter contrapuntístico por detrás de las melodías interpretadas por Benedito Lacerda (a la flauta) como su profesor, Irineu Batina, había hecho en su oficleido.

Dino, con su oído atento, lo siguió como él mismo dice, “todo lo que hizo él, lo hice yo”. Cuando Pixinguinha salió del Regional de Benedito Lacerda, a Dino le molestó la falta de peso del bajo . Dino ya conocía y admiraba el estilo desenfadado de Tute, uno de los pioneros en guitarra de siete cuerdas y, en 1952, inspirándose en eso, movido por la necesidad del bajo y por las nuevas posibilidades que ofrecería, encargó su guitarra de siete cuerdas, que ya debutaría en el Regional do Canhoto. En ese momento el nombre de la regional ya había cambiado. Viéndose prácticamente abandonada por su líder, el grupo asumió otro nombre y dejó Benedito Lacerda.

Esta transición de seis a siete cuerdas no fue inmediata. Dino fue en la mañana a “Mayrink Veiga radio” para ensayar con los cantantes empuñando su nueva guitarra pero, hasta que se sintió seguro, no tocó con el “sete” en las grabaciones. Después nueve meses, Canhoto ya le preguntaba a Dino si no empezaría a usarlo en grabaciones, pero Dino solo comenzó a hacerlo después de un año.

Es importante señalar que el estilo creado por Dino ya lo usaba cuando tocaba con la guitarra de seis cuerdas. En el álbum Pixinguinha 100 Anos, en el tema “Vou Vivendo”, se puede escuchar el saxo tenor de Pixinguinha doblada

27 ARAGÃO, Paulo. Pixinguinha y el Genero del Arreglo Musical Brasileño (1929- 1935). Disertación presentada a Uni-Rio, Tutor profesora Doctora Martha Tupinambá de Ulhôa. 2001.

por la guitarra de Dino, que en ese momento no tenía siete cuerdas. Y el mismo Dino que nos cuenta: “Empecé a hacer lo que hacía en la de seis cuerdas en la de siete cuerdas Pensé que tenía más recursos , así que empecé a tocar el instrumento siete cuerdas”.

Saber el idioma del “Seu Tute” (como le llama Dino) y añadir el que ya se había desarrollado en las seis cuerdas, como resultado Dino revolucionó el lenguaje guitarrístico de siete cuerdas hasta el punto de que hoy en día prácticamente no hay guitarrista de siete cuerdas que no estudie sus grabaciones para entender que se debe hacer con este instrumento.

En la época dorada de la radio, Dino acompañó a Carmem Miranda, Augusto Calheiros, Joel Gaúcho, Almirante, Aurora Miranda y muchos otros. Trabajo no le faltó hasta finales de los años 50 y principios de los 60, cuando Brasil el iê-iê-iê y la moda bossa nova que no tuvo espacio para su virtuosismo en las siete cuerdas. El trabajo se estaba volviendo escaso y Dino terminó tocando la guitarra eléctrica en el ensamble Paulo Barcelos, grupo de baile de un buen amigo suyo.⁶⁰ A mediados de la década de 1960, la guitarra de siete cuerdas volvió a ser valorada y Dino empieza a trabajar exhaustivamente en las grabaciones, llegando a no tener, muchas a veces ni siquiera es hora de almorzar. Además, todavía músico de la Regional do Canhoto, Dino fue invitado por Jacob do Bandolim a componer el conjunto Época de Ouro en el que tocaría hasta 2003. En los años 70, con el surgimiento de una nueva ola de apreciación samba y choro, Dino se volvió aún más solicitado, incluso para hacer el arreglos y grabaciones de los dos discos históricos de Cartola en 1974 y 1976. En 1987, en honor a sus 50 años de carrera (contados desde 1936, cuando entró en vigor en el Benedito Lacerda Regional), el conjunto Época de Ouro grabó el CD “Dino 50 Anos”.

En 1991, Dino grabó su único álbum, que convertido en un clásico de la música instrumental brasileña, junto a uno de sus mejores estudiantes Rafael Rabello. Dino Sete Cordas logró la proeza de convertirse en un reconocido músico y reconocido en vida, incluso siendo músico de acompañamiento, con su guitarra, Dino no pudo evitar llamar la atención, incluso si no era la figura cen-

tral, incluso porque sabe no ser el centro de atención y no deja de presentar tus ideas melódicas con tanta elegancia.

Además de tocar, componer y hacer arreglos, Dino también ha enseñado música durante muchos años, en Bandolim de Ouro y Casa Oliveira. De sus alumnos, Rafael Rabello fue quien tuvo el punto culminante más grande. Y no sin razón: "Rafael Rabello era el mejor",

Consideraba su propio maestro. En cuanto a Rafael, sus consideraciones sobre su maestro son para hacer pensar a cualquier profesor de música contemporánea: "Cuando vi a Dino tocar, estaba seguro de lo que quería hacer en la música. Estaba seguro de que quería tocar la guitarra; las dudas se han ido. Yo cambié mi vida. Quería ser como él, vestirme como él; fue la única manera de sumergirse culturalmente y aprender, porque es una escuela que no está escrita esas armonías y bajos cantados, . Necesitaba aprender más de este lenguaje. comencé a caminar con Dino, que me recogía en casa los fines de semana y me llevaba a tocar choro. Estaba tomando este tipo de clase. Me dio mucha fuerza y me quedé siendo el tipo que iba a continuar con su negocio. Me dediqué enteramente a Dino durante muchos años; unos 15 años; yo Me dediqué a estudiar todo lo que hacía: a saber todo lo que sabía. Hoy, él y yo somos uno; mi trabajo, incluso en solitario, La influencia de Dino. La inflexión es la misma, el acento...". (RABELLO,Rafael apud TABORDA, 1995,).

5 - Rafael Rabello

5.1. Datos bibliográficos y trayectoria musical

Rafael Rabello proviene de una familia con una fuerte tradición musical. Sus dos abuelos, José Queiroz Baptista (abuelo paterno) y Flaviano Rabello (abuelo materno), eran ambos músicos. Sin embargo, Rabello solo conoció a su abuelo paterno, José Baptista, un músico de choro, guitarrista y compositor, quien inició en la música a la mayor parte de la familia. Baptista fue el responsable de las primeras referencias musicales de Rabello ya que fue su primer maestro de música.

La convivencia musical de la familia Rabello se dio a través del coro de sus hermanas y la fuerte presencia de la guitarra, lo cual se confirma en declaraciones del propio Rabello:

Mi casa era linda, era grande y siempre tuve muchos hermanos, mucho amor, mucho... Siempre cundió la armonía . Papá, mamá, tranquilidad, no sé, que bueno, mis hermanos siempre, mis hermanas, somos muchos. Y la música, la alegría. Todos tocaban, Fabiano tocaba la guitarra, Isolina tocaba el piano, Amélia cantaba y tocaba cavaquinho, estaba el coro de mis hermanas con mi abuelo. Yo tocaba la guitarra y mi abuelo. Luciana tocaba antes que yo y yo lo miraba todo... (RABELLO, 1993).²⁸

Rabello comenzó a tocar la guitarra aproximadamente a los siete años y desde muy pequeño tomó clases de teoría musical con la maestra María Alice Salles y los demás hermanos. Ruy Fabiano Rabello, uno de los hermanos de Rabello, fue también uno de los responsables de las primeras referencias a la guitarra de Raphael Rabello. A pesar de que Rabello tuvo maestros, el proceso autodidacta lo guió a lo largo de su vida.

El choro fue el género predominante en su formación musical. Por otro lado, la música clásica, que sonaba por toda la casa a cargo del piano y el coro

²⁸ Entrevista hecha al guitarrista Raphael en 1992 en la televisión nacional.

de sus hermanas, también formaba parte de la convivencia musical de Rabello.

La forma de aprender música de Rabello se estableció fundamentalmente a través del entrenamiento auditivo. De esta forma, Rabello acompañaba los discos, sobre todo, los dos volúmenes de "Choros Imortais" (1964 y 1965), discos de vinilo que iba acompañado del "regional de Canhoto" transcribiendo los acompañamientos de Dino, integrante de la mencionada "regional", en la guitarra de 7 cuerdas.

En poco tiempo, Rabello pudo reproducir los solos de Dino con la misma semejanza o mediante sus propias variaciones.

Hasta los 11 años, Rabello tomó clases con el profesor Rick Ventura. Ventura (2004) señala que Rabello admiraba el disco *Vibrações* (RCA, 1967) del grupo "Época de Ouro", especialmente el sonido de la guitarra de Dino Sete Cordas:

Poco a poco, su intuición para el acompañamiento floreció de manera sorprendente. (...) Alrededor de los 10 años, Raphael se enamoró perdidamente del disco 'Vibrações', de Época de Ouro de Jacob do Bandolim. Le encantaba especialmente la guitarra de Dino, hasta el punto de que a menudo venía a mi casa solo para escuchar el disco. De tanto escuchar, casi agotó todos los vinilos, haciendo precaria su audición en pocos días.

El resultado es que Raphael consiguió, en menos de dos semanas, seguir todo el disco imitando la guitarra de Dino con todas las notas fielmente. En unas pocas semanas más estaba haciendo sus propias variaciones.

En cuanto al repertorio que personalmente le había transmitido y él en ese momento, unos meses después pudo superarme visiblemente. Creo que si pudiéramos traerlo de vuelta hoy, a los 10 años, dejaría boquiabierto a cualquier guitarrista, no solo por su competencia técnica, sino también por la madurez musical que mostró en sus interpretaciones (VENTURA, 2004).

A los 12 años (1974), Rabello buscó a Jaime Florence, conocido como Meira, por recomendación del bandolinista Déo Rian, para tomar clases de guitarra. Ventura (2004) señala que fue con Meira que Rabello consolidó su forma-

ción, ya que Meira le enseñó a leer partituras, utilizando el choro como base musical.

Por otro lado, Turíbio Santos (entrevista, 2008) señala que él y João Pedro Borges animaron a Rabello a leer partituras y a ser solista, porque hasta entonces, según Turíbio Santos, Rabello solo acompañaba.

Luciana Rabello (su hermana en una entrevista, 2008) dice que las grabaciones “regionales” de Canhoto fueron una referencia para todos los integrantes del grupo “Os Carioquinhos”, del que formaba parte Raphael Rabello.

Jaime Florencia, conocido como “Meira”, fue el guitarrista de choro “regional” de seis cuerdas más respetado. Además del reconocimiento del ambiente del choro como un gran músico, Meira fue responsable por el aprendizaje de dos de los más grandes exponentes de la guitarra brasileña: Baden Powell y Raphael Rabello. Su metodología de enseñanza incluía el estudio de piezas para guitarra sola, incluido el repertorio clásico.

Turíbio Santos señala que, después de las giras, João Pedro Borges impartía clases teóricas y enseñaba música clásica a Raphael Rabello. Turíbio asegura: “fuimos una influencia muy importante para que se hiciera solista y para que asimilara esa condición de solista que tenía y que era maravillosa, espectacular, brillante...”.

En 1977, a la edad de 14 años, Rabello participó en su primer grupo choro: “Os Carioquinhos”. Este grupo estaba formado por Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (guitarra de seis cuerdas), Raphael Rabello (guitarra 7 cuerdas), Paulo Magalhães Alves (Bandolim), Celso Alves da Cruz (clarinete), Celso José da Silva (pandereta), Mário Florêncio Nunes (percusión) y Téo de Oliveira (arreglista).

El grupo lanzó su primer y único LP titulado “Os Carioquinhos no Choro” (Som Livre, 1977) cuando Rabello tenía apenas 14 años. Durante las grabacio-

nes, Rabello conoció a Radamés Gnattali, un referente significativo a lo largo de su carrera musical.

Después de la disolución del grupo “Os Carioquinas”, Gnattali, a pedido de Joel Nascimento, formó un “pequeño grupo” con algunos miembros del mencionado grupo en 1979, a saber: Luciana Rabello (cavaquinho), Joel Nascimento (bandolim), Maurício Carrilho y João Pedro Borges (guitarras de seis cuerdas), Raphael Rabello (guitarra 7 cuerdas) y Celsinho Silva (percusión).

Estos integrantes componían la llamada “Camerata Carioca”, grupo que lleva el nombre de Hermínio Bello de Carvalho. En agosto de 1979, la Camerata, bajo la dirección del mismo Carvalho, presentó el espectáculo “Tributo a Jacob do Bandolim” en Río de Janeiro, recordando los diez años de la muerte del Bandolinista Jacob. Editado en el mismo año en disco, el espectáculo contó en su primera parte con la presentación de la “Suite Retratos” (de Radamés Gnattali) con Camerata Carioca, y en la segunda parte seis composiciones de Jacob con la participación de Gnattali al piano.

Cabe destacar que el contacto con Gnattali, durante los seis años de Camerata Carioca, fue emblemático para todos los integrantes. A través de este contacto, Rabello consolidó una fuerte relación musical con Gnattali.

En 1982 Rabello grabó junto a Gnattali el disco “Tributo a Garoto”, el mismo año que Rabello grabó su primer disco en solitario titulado “Rafael Sete Cordas” (Polygram), reeditado en CD.

Taubkin (2004,)²⁹ señala que, en 1981, Rabello inició su trabajo como arreglista con su participación en la canción “Meu tempo de Garoto”, de Cristóvão Bastos y Paulinho da Viola, incluida en el segundo disco fonográfico de el grupo “Galo Preto”. Después de la grabación antes mencionada, Rabello creó numerosos arreglos, no solo para sus propios discos, sino también para varios artistas, como Elizeth Cardoso, Joyce, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso y otros. A finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, Raphael Rabello comenzó a tener una gran demanda de grabaciones. En la década de 1980, el guitarrista grabó varios discos con reconocidos músicos de la música popu-

29 TAUBKIN, Myriam (org.). “Violões do Brasil. Edição dos depoimentos”: Myriam Taubkin y Maria Luiza Kfourri. Textos del capítulo I y II: Maria Luiza Kfourri. São Paulo, 2004.

lar brasileña y actuó en Estados Unidos, Canadá, México, Chile, Argentina y varios países de Europa.

En 1989, a bordo de un taxi en el barrio de Leblon (Río de Janeiro), Rabello sufrió un grave accidente que le provocó numerosas fracturas y le obligó a ser intervenido quirúrgicamente para implantarle clavos de platino en el brazo derecho, con tan mala suerte que durante la intervención recibió transfusiones de sangre que esta infectada con el virus VIH.

Sin embargo y a pesar de todo esto, cuatro meses después, Rabello grabó con Elizeth Cardoso el disco "Todo Sentimiento", lanzado recién en 1991, un año después de la muerte de la cantante.

La primera mitad de la década de 1990 fue sumamente significativa para la obra de Rabello. En 1990, Rabello y Ney Matogrosso lanzaron juntos el álbum "À Flor da Pele" y actuaron por todo Brasil. Parte de ese repertorio fue grabado posteriormente en versiones instrumentales, como "Modinha" y "Retrato em Branco e Preto", ambas composiciones de Tom Jobim, que aparecen en el disco fonográfico "Todos os Tons" (RCA, 1992).

En 1991, Rabello grabó un disco con Dino Sete Cordas, uno de sus mayores referentes guitarrísticos. En este registro fonográfico, titulado "Raphael Rabello e Dino"

Se puede apreciar el gusto por otros géneros musicales híbridos, entre los que se destaca la canción "Retrato em Branco e Preto", de Tom Jobim. Sobre este tema, Rabello cita la segunda sección del Prelúdio N° 5 de Heitor Villa-Lobos, con una inflexión muy particular, sobre todo por las notas graves que se ejecutan con la precisión del toque del pulgar derecho apoyado lateralmente sobre los bordones, esta dentro de los canones del estilo o de la técnica esa manera de "bajar" del choro. Además, Rabello utiliza fuertes rasgueos y escalas descendentes rápidas en el arreglo, lo que remite, en cierta medida, a la música flamenca española.

"Sete Cordas", Rabello toca la guitarra de seis cuerdas y Dino toca la 7 cuerdas. Un año después, Rabello lanzó otro disco, a dúo, titulado "Dois Irmãos"; en esa ocasión, con el clarinetista Paulo Moura (Caju Music, 1992).

En 1993 recibió el Premio “Sharp” en la categoría de música instrumental por el mencionado disco fonográfico con Moura. En el mismo año, Rabello viajó a Nueva York, donde grabó con el guitarrista Romero Lubambo el disco “Shades of Rio” (Chesky Records, 1993).

También en 1993, Rabello y el Bandolinista Déo Rian, dúo de guitarra y mandolina, editan el disco “Delicatesse” (RCA), cuyo repertorio incluye piezas del repertorio clásico, a saber: Nocturno Opus 9 n° 2 y Valsa Opus 64 n° 7, de Fryderyk F. Chopin; Danza Eslovaca Opus 72 n° 10, de Antonín Dvorak; Serenata, de Franz Schubert, y entre otras piezas.

En 1994, Rabello recibió el Premio Sharp por el disco “Relendo Dilermando Reis” (RGE), que presenta un repertorio de valsos y coros. En el mismo año, el guitarrista Laurindo Almeida sugirió que Rabello se estableciera en los Estados Unidos, donde Rabello grabó dos discos fonográficos. También en 1994, Armandinho y Rabello hicieron una presentación en “Jazzmania”, Río de Janeiro. Recién en 1994, el resultado de esta presentación fue lanzado en disco, que recibió el título de “Raphael Rabello e Armandinho in Concerto”.

Después de regresar a Brasil, Rabello comenzó a trabajar en el proyecto “Mestre Capiba por Raphael Rabello e Convidados”, un disco fonográfico que reúne canciones del compositor pernambucano. Este disco cuenta con la participación de grandes representantes de la música popular brasileña, entre ellos: Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Chico Buarque, João Bosco, Milton Nascimento, Alceu Valença, Paulinho da Viola, Luciana Rabello, Dino Sete Cordas, Altamiro Carrilho, entre otros músicos. Mientras tanto, Rabello no pudo completar esta obra porque falleció el 27 de abril de 1995, a los 32 años, en Río de Janeiro.

Rabello compuso alrededor de 18 canciones con letra. Sus socios letristas fueron Paulo César Pinheiro y Aldir Blanc. Estas asociaciones fueron publicadas en CD por Acari Records, en 2001, en el disco “All Songs”, con la participación de la cantante Amélia Rabello, hermana del guitarrista. La participación de Raphael Rabello en grabaciones suman más de 400 discos fonográficos. Luciana también recuerda que muchas de las composiciones de Raphael Rabello se perdieron porque no tenía la costumbre de escribirlas.

La contribución de Rabello a la guitarra de 7 cuerdas fue bastante significativa considerando que el guitarrista se convirtió en un hito en la historia del instrumento en Brasil, influyendo así en las generaciones posteriores de músicos.

Esta afirmación es corroborada por testimonios de músicos e investigadores, que consideran a Raphael Rabello como lo más importante que sucede en la música brasileña, en términos de instrumentistas, en los años 70 y 80.

Las peculiares características de la musicalidad de Rabello son apoyadas por músicos de la comunidad. El talento más brillante de la generación de cho-ros surgida en los años 70 fue, sin duda, Rafael Rabello. Como guitarrista, fue lo más maravilloso que vi en este lenguaje del choro, la música carioca, la samba. Nunca he visto a nadie tocar ese tipo de música como Rabello; con su soltura, expresión y sonido.

5.2 Las transformaciones de la guitarra de siete cuerdas y las referencias musicales de Rabello: consideraciones técnicas

Luiz Otávio Braga fue el primer guitarrista en Brasil que sintió la necesidad de usar cuerdas de "nylon" en Brasil con una séptima cuerda. A principios de la década de 1980, Braga apuntó a diferentes posibilidades timbrísticas, similares al sonido de la guitarra solista de concierto, para lograr un mayor éxito en Camerata Carioca de Radamés Gnattali .

A partir de la aportación de Braga, Rabello desarrolló notablemente tal innovación organológica, y comenzó una segunda etapa como solista, la transcripción de partituras de muchos de los arreglos de Rabello no es suficiente si queremos acercarnos a su estilo guitarrístico. Rabello rara vez tocaba una canción de la misma manera, según el testimonio de varios músicos de la comunidad que convivía con él.

Este cambio constante de arreglos se puede notar en términos de armonía, ritmo, conducción de bajo e interpretación de guitarra. Este atributo está presente en varios músicos populares, lo que refleja una influencia de la guitarra improvisada de Dino en Rabello. No es posible describir la forma de tocar

de Rabello únicamente a través del uso de la partitura, debido a la difícil descripción exacta del ritmo que ejecuta. Para lograr un sonido similar al de Rabello, es recomendable escuchar sus grabaciones, en lugar de analizar una transcripción de una canción que interpretó.

Rabello utilizó numerosas técnicas de diferentes géneros y estilos musicales. Además de su profundo conocimiento del choro y del conjunto de técnicas aplicadas a este género, Rabello conocía técnicas flamencas y el erudito repertorio, que culminó en su peculiarísimo estilo. La forma de ejecutar las “baixarias” también es un rasgo relevante en la técnica de Rabello.

La precisión y el poder del toque del pulgar derecho proporcionan un sonido típico de su interpretación guitarrística. Esta característica, de carácter técnico, se aplica tanto en los acompañamientos como en su obra solista. Rabello era plenamente consciente de que su estilo era sumamente peculiar.

Sus elaborados arreglos para diferentes géneros musicales tenían su signo de identidad, aunque no agradaran en ocasiones a la crítica más purista.

Este estilo único se debe a sus diversas referencias musicales, que incluyen la obra de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Garoto, Dilermando Reis, João Pernambuco, Tom Jobim, Dino Sete Cordas, Paco de Lucia, etc.

Tales referencias se reflejan directamente en su obra, considerando que el resultado fue una peculiar musicalidad lograda a través de un proceso musical completamente híbrido.

La influencia de Dino en Rabello está más relacionada con el estilo de tocar que con un repertorio específico, especialmente en lo que respecta a la segunda fase de Rabello. Esta influencia significativa es confirmada por testimonios del mismo Rabello.

El disco fonográfico “Os Carioquinhos no Choro” (Som Livre, 1977) fue el primer disco fonográfico en el que participó Rabello, marcando su primera etapa, que se refiere a los acompañamientos rítmico-melódicos de Rabello.

En la década de 1980, Rabello participó en numerosas grabaciones como acompañante; y, aún en su primera fase, ya tenía indicios de un instrumento solista, que se consolidaría en su segunda fase .

Durante su primera etapa, Rabello estuvo muy influenciado por Dino y Meira, sus principales mentores. El uso de la cuerda de acero, tal como lo adoptó Dino, fue incorporado por Rabello, correspondiendo así al período de la guitarra típica de Rabello. La forma de tocar de Rabello, en términos de fraseo, se volvió muy similar a la de Dino, tanto que Dino declaró que:

Raphael es un gran artista, intentar hacer lo que escuchamos, y hacerlo bien es tener arte, una virtud. En los acompañamientos hizo lo mismo que yo, hasta teníamos dudas. Escucharía un disco y diría: no sé si soy yo o Raphael. De repente uno de ellos notó que no era yo, de repente dije: ese no soy yo, es Raphael. Se lo tomó mejor que yo, lo sabía todo (DINO apud TABORDA, 1995).

Taborda enfatiza el mérito de los músicos en esta comunidad, cuando sostiene que muchos guitarristas aprendieron escuchando discos. De hecho, esta forma de estudiar el instrumento es muy común entre los instrumentistas de la comunidad del choro. Este procedimiento fue notable en la trayectoria musical de Rabello mientras estudiaba los discos de Dino a través del entrenamiento auditivo.

Este tipo de formación propia de la comunidad da lugar a la creación de sus propias conducciones rítmicas (“levadas”) y variaciones con predominantes características de improvisación.

Otro aspecto significativo en relación con las “baixarias” se refiere a la articulación del fraseo, cuyos enlaces deben ser valorados. Cabe señalar que los enlaces aquí presentados no constituyen una forma única de ejecución; pero da lugar a posibles articulaciones, imprescindibles para la fluidez de la “baixaria” y para conseguir un sonido característico de la guitarra en el choro

6.CONCLUSIÓN

Haciendo balance , creo que se cumplen los objetivos de este trabajo, que no es mas que el interés de dar a conocer,la música popular de brasil, desde el enfoque guitarrístico de las siete cuerdas, lo cual resulta muy atractivo para guitarristas de todo el mundo y todos los géneros.

¿Que guitarrista no tiene en su repertorio alguna obra de alguno de estos autores u otros de origen brasileño,que no se haya visto influenciado por este estilo de música?

¿Que sería de Villa-lobos si no hubiera estado inmerso en esa cultura popular?

Aunque no se nombre con la asiduidad que le corresponde , los hechos están ahí , y aunque desde el punto de vista académico todo lo que suene a popular no suele ser objeto de estudio, negar la influencia de esta música y de estos autores , a las futuras generaciones y aportaciones al mundo de la música popular o no, es innegable.

Y Fue esto lo que motivo a dicho trabajo, pues son muy escasos los documentos divulgativos y de carácter científico en castellano, que puedan alumbrar luz a uno de los géneros mas importantes del siglo XX como lo han sido otros estilos como el Tango o el Jazz.

Creo en la necesidad de seguir indagándado y seguir estudiando esta música y a estos autores.

7.BIBLIOGRAFÍA

ALMEIDA, Luiz Antonio de. Catálogo Oficial de Obras de Ernesto Nazareth <http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth/>. Disponible online con permiso del autor. 2008.

ANDRADE, Mário de. Ernesto Nazaré. (Conferencia en 1926 en la sociedad de Cultura Artística de São Paulo). "Música, Doce Música". Livraria Martins Editora, INL/MEC. Brasilia. 1976.

ANDRADE,. Ensayo sobre la Música Brasileira. Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1962.

ARAGÃO, Paulo. Pixinguinha y un Genero de arreglo musical Brasileño (1929-1935). Publicación presentada en Uni-Rio, Bajo al supervisión de la Doctora Martha Tupinambá de Ulhôa. 2001.

BELLINATI, Paulo. Libro de partituras "The Guitar Works of Garoto". Volume1 / 2. EUA. Editora GSP. 1991.

BLACKING, John. "Some problems of theory and method in the study of musical change". Libro del año en el "Folk Music Council", Vol. 9, pp. 1-26. Jstor, 1977.

BORGES, Luís Fabiano Farias. Las Transformaciones de lass Formas Musicales en el Choro. IV Encuentro anual de ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Evento ocurrido en UFAL (Universidade Federal de Alagoas) en noviembre de 2008.

BRAGA, Luiz Otávio. "O Violão de Sete Cordas". Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2004.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. Formosa: Una ciudad en fiesta. Entorno que trasciende. Patrimônio Imaterial da RIDE/coordenação de Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. Brasília: Petrobrás, 2006.

CABRAL, Sérgio. Pixinguinha Vida y Obra. Edición FUNARTE. MEC/Funarte. Rio de Janeiro, 1976.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y salir dela Modernidad. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa. 4ºed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANCLINI. La Globalización: ¿Productora de Culturas Híbridas? Pontificia Universidad Católica de Chile: Instituto de Historia. Disponible em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasautor1.html>. Actas Del III Congreso IAS-PM- AL, Bogotá, Colômbia, 2000.

CARNEIRO, Josimar. Las “Baixarias” en el Choro. Disertación Doctorado de maestría en la Uni-Rio, Supervisión y orientación de la profesora doctora Carole Gubernikoff, 2001.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. Las líneas de bajo en pasajes para Maxixe o Samba. Disertación presentada por Unicamp, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. Estéticas de la opacidad y la Transparencia. Mito, Música y Ritual en el “Culto Xangô” y la Tradición Erudita Occidental. Serie Antropológica. Brasília, 1991.

CARRASQUEIRA, Maria José. Lo Mejor de Pixinguinha: Melodías y Cifrado. Libro de partituras. São Paulo: Hermanos Vitale, 1997.

CARRILHO, Maurício. “Violão de 7 cordas”. Disponible en: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/mauriciocarrilho-violao7cordas.htm>. 2008b.

CANHEILE . Choro en la Teoría y la Práctica, en Roda de Choro (revista). Gráfica Minister, Rio de Janeiro, 1997.

CAYHADO, Nelson. Bossa-Nova, “Violão, Samba e Música Instrumental”. Disponible em: <http://www.revista.uea.edu.br/abore/artigos0105.html>. Sítio da Universidade do Amazonas, 2005.

CAZES, Henrique. “Choro: Do Quintal do Municipal”. São Paulo. Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. Armonía e improvisación. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 5ª edición revisada. 1986.

DIAS, Alexandre Ferreira de Souza e CIPRIANO, José Carlos. Série “Rarezas de Ernesto Nazareth”, con grabaciones y textos. Disponible en: <http://sovacodecobra.ig.com.br/2007/03/ernesto-nazareth-inedito>. 2008a.

DIAS, Alexandre Ferreira de Souza. Influencias en la Obra Pianística de Ernesto Nazareth. Ensayo para la Enciclopédia Eletrônica y Permanente de Música Instrumental Brasileira. Disponible en: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm>. 2008b.

DINIZ, André. Joaquim Callado - "O Pai dos Chorões". Proyecto promovido por Ourocard (5 Cd's e 1 livro). Rio de Janeiro, 2002.

ESPAGNO, Antoine. El contrabajo en el Choro: Una Contribución para el Estudio de la Música Brasileña. Dr. Ebnezer Nogueira, 2004.

FARIA, Nelson. El Arte de la Improvisación. Editado por Almir Chediak, Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 1991.

FABBRI, Franco. "A theory of musical genres: two applications". Popular musical perspectives. Amsterdam: Göteborg & Exeter, 1982

FERNEDA, Edilson et al. Formalización de la Teoría de los conceptos armónicos. Disponible en: <http://gsd.ime.usp.br/sbcm/2005/papers/short-13850.pdf>. Artículo publicado en USP, 2005.

FILHO, Alfredo da Rocha Vianna. Descubrimiento de Pixinguinha, Antonio Barroso Fernandes (org.). Las voces calladas del museo, 1: Pixinguinha, João da Bahiana y Donga. Museu de la imagen y el Sonido. Rio de Janeiro, 1970.

GAVA, José Estevam. El lenguaje Armónico de la Bossa Nova. São Paulo. Editora Unesp, 2002.

GUERREIRO, Antônio de Faria. Armonía Tradicional, Armonía funcional y Música Popular: una reflexión motivadora. Artículo presentado por ANPPOM, 2006.

GUEST, Ian. Curso Intensivo de Armonía Aplicada a la Música Popular. Reparto del curso ministrado de la Universidad de Brasilia em 2003. Semana de la popular en la UnB- 40 años del departamento de música, 2003.

KARTOMI, Margareth. "The Process and Results of Musical Culture Context: a Discussion of Terminology and Concepts. Ethnomusicology", Vol.25, N°2, pp. 227-249, 1981.

KERNFELD, Barry. "Improvisation, Grove Music Online ed. L. Macy. Disponible en: <http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>. Acessado em 10 de setembro de 2006. 2006.

KIEFER, Bruno. Música y Danza Popular: Su Influencia en la Música Erudita. Editora movimento, 2º Ed., 1983.

KOELLREUTER. H. J. Armonía Funcional. Introducción a la teoría de las funciones armónicas. São Paulo. Ricordi. 3ª ed.,1978.

KORMAN, Clifford. La Importancia de Improvisación en la Historia del Choro. Analisis del V congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio da Música Popular. Publicado el día 7 de mayo de 2008: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/CliffKorman.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/CliffKorman.pdf). 2004.

LIMA, Edilson V. de. O Baixo Cantante do Choro: La herencia Viva de la Tradición Colonial brasileña. "Revista Brasileira" número 22, 2006.

LIVINGSTON, Tamara Elena. "Music Revivals: Towards a General Theory. JStor. Ethnomusicology", Vol.43, N°1, pp.66-85. 1999a.

LIVINGSTON, Tamara Elena. "Choro and Music Revivalism in Rio de Janeiro, Brazil" (1973-1995). Thomas Turino advisor. Ph.D. diss, University of Illinois at Urbana- Champaign, 1999b.

MARCONDES, Marcos Antonio (ed.). Enciclopedia de la Música Brasileña: Popular, Erudita y Folclórica. 3° ed revista ampliada. São Paulo: Art Editora: Publi-folha, 2000.

MAURITY, Fernando Trocado. Improvisación en Víctor Assis Brasil. Disertación de maestría presentada en la UFRJ, orientación de la profesora doctora Maria Alice Volpe. 2006.

MELLO, Jorge. Série "El Cancioneiro de Garoto", disponible en <http://sovaco-decobra.ig.com.br/2007/08/o-cancioneiro-de-garoto>, com textos e gravações. 2008.

MERHY, Silvio Augusto. Oscilaciones en el Centro Tonal de Garoto. Disertación de maestría presentada en la UFRJ, orientación del profesor doctor Samuel Araújo. 1995.

MILLER, Richard. "The Guitar in the Brazilian Choro: Analyses of Traditional, Solo, and Art Music". Tesis de doctorado (Ph. D) defendida en la Catholic University of America Orientación de Steven Strunk (D.M.A Director). Washington, Estados Unidos da América. 2006.

NEVES, José Maria. Villa-Lobos, o Choro e os Choros. 1° edição. Ricordi, São Paulo, 1977.

NUNES, Alvimar Liberato. "Interpretación, arreglo e improvisación de Rafael Rabello en Odeon de Ernesto Nazareth". Disertación de Mestría, UFMG, 2007.
PAZ, Ermelinda A. O Modalismo en la Música Brasileña. Brasília. Editora MUSI-MED, 2002.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. Análisis de los Acompañamientos de Dino Sete Cordas en Samba y Choro. Dissertación de maestría presentada à Unicamp sob orientação de Ricardo Goldemberg, 2005.

PEREIRA, Marco. Ritmos Brasileños. Copyright Garbolights Producciones Artísticas Ltda. Rio de Janeiro. 2006.

REIS, José Carlos. Identidades de Brasil: de Varhagen a FHC. Editora Fundação Getúlio Vargas. 2º edição, 1999.

SANDRONI, Carlos. Transformaciones de la Samba en Rio de Janeiro (1917-1933). Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ. 2001.

SÈVE, Mário. Vocabulário del Choro: Estudos y Composiciones. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 1999.

TABORDA, Márcia. "Dino Sete Cordas" y el Acompañamiento de la guitarra en la Música Popular Brasileña. Disertación de maestría presentada en la UFRJ, orientación del profesor Turíbio Santos, 1995.

TAUBKIN, Myriam (org.). "Violões do Brasil". Edición de los departamentos: Myriam Taubkin e Maria Luiza Kfourì. Textos de capítulo I e II: Maria Luiza Kfourì. São Paulo, 2004.

VITALE, Hermanos (ed.). Lo mejor do Choro Brasileño: 60 piezas con melodías y cifrado. Vol.1. São Paulo. 1997.

ULHÔA, Marta Tupinambá de, ARAGÃO, Paulo, TROTA, Pedro. Música Híbrida e Interpretación de la Música Brasileña. Disponible en: http://www.uni-rio.br/mpb/ulhoatextos/Ulh%C3%B4a_Arag%C3%A3o_Trotta_M%C3%BAsicaH%C3%Adbrida_ANPPOM2001.pdf. Publicado en junio de 2008. Artículo presentado en ANPPOM, 2001.

VENTURA, Rick. Raphael Rabello- Un Fenomeno. Artículo disponible en: <http://brazilianmusic.com/articles/ventura.html>. Publicado en: 5/10/2007, 2004.

VERZONI, Marcelo Oliveira. Los Pioneros del "Choro" en Rio de Janeiro. Tesis de doctorado. Orientador: Prof. Dr. Nailson Simões. Programa de Pós-Graduação en Música del Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidad y diferencia: una introducción teórica y conceptual. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). Identidad e diferencia: de la perspectiva de los estudios culturales. Perópolis/RJ:Vozes, 2000.