

Expresiones musicales de la cultura caboverdeana. Una aproximación al conocimiento de la especie musical *morna*.

Susana Tuler*

Cecilia Cuerda**

Marta Maffia***

*Arquitecta. Musicóloga. Profesional Asistente Comisión de Investigaciones Científicas. Provincia de Buenos Aires. (CIC). Auxiliar de Investigación. (Departamento Científico de Etnografía. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata.). Encargada Sección Etnomusicología.(Departamento Científico de Etnografía. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina).

**Musicóloga. Adscripta Departamento Científico de Etnografía. (Facultad de Ciencia Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina).

*** Antropóloga. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Encargada Sección Movimientos Migratorios (Departamento Científico de Etnografía. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina).

Fundamentacion

La Sección Movimientos Migratorios del Departamento Científico de Etnografía de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo (U.N.L.P.) desarrolla desde hace varios años una investigación sobre grupos caboverdeanos radicados en Argentina desde principios del siglo pasado. El trabajo de campo realizado permitió recolectar material etnográfico en relación al tema. Debido al interés en realizar tareas de integración dentro de ese Departamento Científico, la Sección Etnomusicología se abocó al análisis musical de las especies vinculadas con el objeto de acompañar la investigación realizada hasta el momento.

Luego de indagar sobre el cancionero caboverdeano, se analiza en forma particularizada cada una de ellas. De este modo, tomando como referente a la *morna*, en esta primera parte se estudian sus aspectos musicales en base a la transcripción de ejemplos representativos. En etapas posteriores, se confrontarán los mismos con las expresiones musicales de grupos de procedencia caboverdeana, instalados en las localidades de Dock Sud (Avellaneda) y en Ensenada, Provincia de Buenos Aires.

La metodología empleada se basa en la utilización de fuentes primarias (encuestas, grabaciones, etc.) y secundarias (búsqueda bibliográfica referida al tema).

Con ello, se intenta lograr una interpretación que permita, desde el campo etnomusicológico, realizar un aporte orientado a la comprensión de la cultura de Cabo Verde, dentro y fuera de su territorio.

Las producciones referidas a la música caboverdeana, entendidas como manifestaciones culturales, se integran a la intrincada red de relaciones de lenguajes no musicales que completan la identidad de esta comunidad.

El conocimiento de las especies musicales vinculadas implica indagar sobre las pautas que dominan su expresión. En este sentido Searle (1980:42) afirma que las normas regulativas de conducta contribuyen a identificar diferencialmente a los grupos humanos, haciendo que

se reconozcan como propias. Estas reglas que se traducen en los modos de expresión, se vinculan directamente con el contexto de pertenencia.

Las expresiones musicales, en tanto entidades que interactúan con el Hombre, su pensamiento y su mundo sensible, adquieren de ese modo, significados dinámicos, variables en el tiempo.

A través de su análisis, puede lograrse un “... *establecimiento relacional entre datos etnográficos y léxicos musicales, de modo de sugerir que el ámbito musical forma parte del lenguaje cultural (o parte de él), por tanto un sistema de comunicación, en gran parte inconsciente, en que los diversos elementos adquieren su sentido por las relaciones que mantienen con otros elementos del sistema.*” (LANGEVIN:1992).

En este caso, el estudio de las relaciones entre el lenguaje musical de Cabo Verde y los símbolos asociados con los modos de comunicación, permite una aproximación al perfil cultural de esa comunidad.

Marco Contextual

Entre los paralelos 13 y 18 de latitud norte, a 455 km de la costa africana, se sitúa el archipiélago de Cabo Verde. Constituido por diez islas y ocho islotes, abarca una superficie total que ronda los 4.043 km², distribuida en dos grupos: Barlovento (Santo Antao, Sao Vicente, Santa Luzia, Sao Nicolau, Sal y Boavista) y Sotavento (Maio, Santiago – donde se ubica Praia, la capital – Fogo y Brava).

El archipiélago, descubierto por portugueses entre 1456 y 1460, fue posteriormente colonizado por pobladores provenientes del sur de Portugal, Alentejo y Algarves, a los que se sumaron numerosos africanos traídos del Continente como esclavos. Mandingas, jalofos, fulas-pretos, entre otras, fueron las principales etnias que dejaron vestigios de su presencia, especialmente en las Islas de Sotavento.

Cabo Verde nace, de ese modo, como entropuesto comercial de esclavos, donde además de portugueses, comerciaban barcos holandeses, ingleses y franceses. Situado en una posición estratégica en el Atlántico, recibe así influencias de los tres continentes: Europa, Africa y América.

En ese espacio se constituye un nuevo grupo étnico: el caboverdeano, sobre la base de la heterogeneidad racial, lingüística y cultural. Y es en su lengua materna, el “criol”, en su comida, sus ritos de acompañamiento de los ciclos vitales (el “guarda cabeça”, en el nacimiento, y “la estera”, en la muerte), su religión, la danza y la música, donde se manifiesta, material y simbólicamente, la riqueza de su diversidad.

Estas Islas, de origen volcánico, son afectadas por frecuentes y cíclicas sequías. Su precaria economía, se basa principalmente en la agricultura, la pesca artesanal y las exiguas exportaciones que, sumadas a la deficiente administración del gobierno portugués -de quien recién se independizan en 1975 junto a Guinea Bissau- y a las coyunturas políticas y

económicas mundiales, influyeron en la elaboración de estrategias de sobrevivencia. Entre ellas, la que marcó fuertemente el destino del pueblo caboverdeano, fue la emigración.

Hombres y mujeres de Cabo Verde emigran en diferentes direcciones: Estados Unidos, Brasil y Argentina, en América; Portugal, Francia, Holanda, Italia, entre otros, en Europa; y Senegal, Mozambique, Santo Tomé y Príncipe, en Africa.

En nuestro país, tenemos una de las más antiguas corrientes, ya que desde fines del S XIX y principios del XX, comienzan a llegar los primeros caboverdeanos. Muchos de ellos, se dirigen rumbo a los mares del sur, a bordo de barcos balleneros, asentándose en zonas portuarias como Dock Sud, La Boca y Ensenada (Provincia de Buenos Aires.) por motivos de proximidad a las fuentes de trabajo.

Es allí donde se forman las primeras asociaciones de “socorros mutuos” – en Ensenada, en 1927 y en Dock Sud, en 1932 – que se ocupan de conseguirles alojamiento, trabajo, asistencia médica y dinero, en caso de enfermedad y muerte, además de constituirse en “microcontextos culturales” (Maffia:1986:191-205). En esos espacios es posible, además, hablar “criol”, escuchar y bailar “mornas” y “coladeiras”, comer “cachupa”, jugar al “uril” y recordar el país de origen, en un clima de contención afectiva, que les permitió – especialmente en los primeros tiempos – amortiguar el impacto de estar en una tierra y entre gente extrañas.

La expresion musical

Las manifestaciones de la música caboverdeana en el marco de la producción cultural contemporánea, están condicionadas por múltiples factores en los que entran en juego, entre otros, los medios masivos de comunicación, el turismo, las migraciones y la incorporación de nuevas tecnologías. Estos elementos, producen transformaciones y llevan a que grupos que permanecieran con cierto grado de aislamiento, pasen a relacionarse con otras sociedades, de mayor o menor complejidad. Esta apertura hace que se modifiquen también los campos simbólicos y estéticos dominantes en sus expresiones culturales tradicionales. Su carácter se torna menos estable, por encontrarse expuesto a vertientes extra-regionales, hecho que produce hibridaciones en la producción vernácula. Esto trae consigo innovación y tensión entre las formas fijas y la adopción de esos “nuevos” modos expresivos. (RICOEUR:1980).

Mediante estas reelaboraciones, las valoraciones y significados asignados, se modifican con el contexto de referencia. El imaginario social va conformándose así para dar lugar a una identidad en permanente cambio.

En este sentido, la música de estos grupos, que en sus orígenes se expresaba con instrumentos musicales tradicionalmente utilizados, hoy ha incorporado a éstos tecnologías derivadas del uso de medios electrónicos. Según Carlos Gonçalves (op. cit.) este fenómeno de transición de los grupos instrumentales acústicos hacia los electrónicos, está representado en la década del '60 por los conjuntos musicales “Ritmos Caboverdeanos” y “Centaurus”. No obstante, en ella perviven características rítmicas, melódicas y armónicas que remiten a su raíz, otorgándole trascendencia.

Por lo tanto, se intenta aquí reconocer e identificar la estructura de los patrones que dan origen al cancionero caboverdeano. En principio, analizando los aspectos extramusicales que permiten indagar su desarrollo y las vinculaciones con elementos relativos a su cultura. En etapas posteriores, a través de estudios comparados con otras formas musicales de raíz similar, se establecerán analogías y diferencias que permitirán evaluar el grado de cohesión o disociación existente entre ellos, así como los cambios acaecidos al inscribirse en contextos diferenciados.

La tradición caboverdeana, enclavada en modelos emergentes de la conquista y de la transferencia de poblaciones, expresa en sus manifestaciones culturales las variadas influencias que recibió. De este modo, así como su lengua da cuenta de la raíz africana sumada al portugués arcaico, la música y la danza también presentan una ascendencia híbrida.

Esta formas de expresión tienen una fuerte presencia en la cotidianeidad de este pueblo. En la Isla de Fogo, las mujeres pisan el maíz en morteros (pilones) al son de tambores y cantos, asociando el trabajo a las manifestaciones musicales.

En sus inicios, las formas utilizadas se propagaban a partir de la transmisión oral, en cuyo ideario se recrea el acervo recibido. Con el tiempo, como consecuencia de la erudición y de la necesidad de difusión, comienza la transcripción musical sobre partituras. Esta forma de escritura, lejos de tener un carácter prescriptivo, cumple con una función orientativa, dejando lugar a la re-creación personal de la música a ejecutar.

A partir de la década del '60, con el auge de la emigración y de políticas tendientes al conocimiento extramuros de la cultura caboverdeana, formas musicales típicas del lugar se difunden en el exterior mediante grabaciones. Porque, de no mediar estas acciones, el escritor caboverdeano A. A. Gonçalves sostiene que *“posee el pueblo caboverdeano un folklore con un fondo de cantos, proverbios y costumbres en vías de desaparecer.”*

Las formas musicales caboverdeanas

Las especies musicales de Cabo Verde presentan características que oscilan entre la extrema melancolía de la *morna* al predominio de la rítmica de las formas utilizadas en ocasión de acontecimientos festivos.

Entre ellas, *“... la coladeira y el funaná (ritmo africano, propio de la Isla de San-tiago) traducen el humor, la sensibilidad y la alegría; la tabança de la Isla de Santiago, ejecutada sobre un ritmo repetitivo por mujeres que utilizan tambores, bocinas y cornetas; el finançon, de origen esencialmente africano; el colá S. Jon, donde se golpea sobre tambores hasta el agotamiento en ocasión de la fiesta de San Juan (el 24 de Junio); la mazurca, antiguamente bailada en los salones de Europa, al igual que el vals, la contradanza, entre otras, y las formas modernas de expresión musical que sufrieron las influencias extranjeras más diversas.”* (FERREIRA:1997). Y agregamos a la lista el *batuque* (historia de confraternidad femenina interpretada a coro) y el *lundum*, del que trataremos más adelante.

Este conjunto representa el modo particular de acompañamiento de actividades sociales, en las que los ritmos africanos se suman a los lamentos de origen árabe y a la música europea, en una unidad que sincretiza voluntades culturales diferentes. De carácter regional, en Cabo Verde, su utilización se vincula a lugares específicos del territorio nacional.

La especie musical “*morna*”

En esta primera parte del trabajo, nos abocamos al estudio de la *morna*, forma considerada como la máxima expresión musical de Cabo Verde.

En ella se refleja la sensibilidad del pueblo y el sentimiento colectivo del archipiélago. Su origen se encuentra vinculado a la Isla de Boa Vista, a finales del S XVII, a partir de la introducción del *lundum*. Allí, no presenta el contenido dramático que se conoce popularmente a través de la difusión de compositores e intérpretes como Eugenio Tavarès (en la Isla de Brava) o B. Leza (en la Isla de San Vicente), sino que su temática se asocia a actividades marítimas. Así, músicos y poetas le fueron imprimiendo un ritmo más lento que el originario, dándole una cadencia en cuatro tiempos, de carácter nostálgico, sentimental y melancólico.

En las interpretaciones más recientes de esta especie musical apreciada por los habitantes de Cabo Verde, se incluyen, como dijimos, los instrumentos electrónicos, que paulatinamente han modificado la atmósfera *intimista* de la *morna*. Sin embargo, pese al cambio instrumental, la búsqueda se orienta a destacar el sonido de las guitarras, las congas y el cavaquinho originales. El violao, instrumento utilizado en la *morna* por excelencia pudo haber dado su origen instrumental a esta forma, por la necesidad de recurrir a un instrumento polifónico.

A. Gonçalves (MARTINS:1988) plantea como posible antecedente el canto de las cantadeiras, de tipo responsorial. El antecedente más antiguo según E. Tavarès, lo constituye la “Brada María”, de autor desconocido.

La fuerte influencia europea se expresa en la estructura musical de la armonía y de las melodías, en su mayor parte, en tonalidad menor. Su vinculación con el *fado* portugués (derivado del término latín “*fatum*”, nacido a fines del SXIX en Lisboa, al mismo tiempo que el samba y la *morna*), la asocian también con el pasado de Angola y Arabia.

Como se expresó líneas atrás, la *morna* presenta una fase de gestación, de ritmo más rápido que el actual, probablemente hacia el S XVII, con raíces vinculadas al género del *lundum* (especie lusófona que origina la *morna*, el *fado* y el *samba*). La forma definitiva del *lundum* se adquiere en las plantaciones de Brasil, al mezclarse ritmos africanos con la *modinha* (canción sentimental de los salones portugueses.). El *lundum* presenta raíces comunes con el *batuque* que se practica hasta nuestros días en la Isla de Santiago.

El origen etimológico de la palabra “*morna*” se asocia a este término brasileño (*modinha*).

“En portugués, el adjetivo *morno* significa ‘tibio, agradable’. El musicólogo y compositor de finales del S XIX, José B. Alfama ve en dicho adjetivo el origen de la palabra ‘*morna*’. Otros especialistas, que reintegran la música en la historia cruzada de los Estados Unidos y Cabo Verde, o incluso de Inglaterra y Mindelo, opinan que *morna* deriva del término inglés *mourning*: ‘lamentarse, dolerse’. Asimismo, algunos han hallado analogías con el término francés *morne*, que, como adjetivo, significa ‘sombrio’, ‘taciturno’, ‘lúgubre’, y como sustantivo, designa un ‘monte redondeado’, un ‘cerro’, sentido éste con el que suele emplearse en las Antillas. Las querellas de los investigadores en cuanto al origen de la palabra y del *fado* – que recibió influencias moras al pasar por el antiguo barrio árabe de Lisboa, La Mouraria –, el del *samba* y el de la *morna* reaniman las cuestiones políticas. Algunos caboverdeanos le atribuyen un desarrollo diferente: según ellos, el *lundum* habría sido introducido en Boa Vista a finales del S XVII, y luego habría partido de nuevo, siguiendo las rutas de la esclavitud, hacia Brasil. En la Isla habría sufrido, de manera simultánea – aunque independiente de – la *samba* y el *fado*, una lenta metamorfosis hasta convertirse en la *morna*. Según el cantante, autor y compositor portugués Vitorino, el *lundum* fue llevado a Lisboa por los africanos, que eran muy numerosos en la capital portuguesa a finales del S XVII, antes de partir hacia Brasil y Cabo Verde. ¿Debemos concluir, como él, que la *morna* es una especie de *fado tropical*?” (MORTAIGNE: 1998:133).

En relación a los cambios producidos en esta especie, hacia 1800 aparecen los instrumentos de cuerda en Cabo Verde y cierta influencia de la música brasilera. Pero habrá que esperar hasta el S XIX para que surja como auténtica forma musical. Así, entre 1830 y 1850, en la Isla de Brava se registra la presencia de la *morna* “Brada María” mencionada líneas atrás. Escrita en portugués, es una pieza de carácter romántico, en la que se describe una historia de desencuentros personales con temáticas vinculadas a la muerte.

Entre 1890 y 1910 se verifica influencia portuguesa (*fado*), el uso de la guitarra del mismo origen, de la armonía circular y de la perpetuación de esta forma. Hacia 1918, se observa la incidencia brasilera de los acordes de paso.

Alcanza su apogeo en los años treinta, cuando los barcos provenientes de Brasil que se detienen en San Vicente aportan acentos típicos del *samba* a estructuras musicales de mayor elaboración. De este modo, el músico L. Rendall absorbe la influencia del *choro* brasilero – un género semierudito en el que las notas adornadas se apoyan sobre la línea continua del bajo –. Surge así el período de modernidad de la *morna*. A partir de 1940, la “nueva” *morna* se registra en discos y grabaciones que llegan a la actualidad.

En su composición, la poesía adquiere relevancia. Las temáticas abordadas remiten a “una realidad con forma de montaña rusa” (MORTAIGNE:1998:131), en la que los sentimientos y las circunstancias adquieren plusvalía. En ella, el recuerdo del dolor, la agitación interior, la alegría o la belleza de un paisaje que remite al africano, dan lugar a creaciones en las que los versos cantados se acomodan a la estructura musical tradicional.

En 1937, el escritor Manuel Lopes, definía a la *morna* como una canción “*maleable y plástica que posee una gran capacidad de comunicación gracias a la sencillez y a la concisión de sus letras*”.

Esta especie musical revela cuestiones ocultas, estableciendo diálogos entre personajes y, apelando al discurso reducido, busca una explicación a las problemáticas cotidianas. Contraria al *blues*, no habla directamente de la discriminación ni de la miseria, sino que plantea posibles soluciones. En este sentido, no posee el fatalismo del *fado*. Por el contrario, está más cerca del *samba*, de sus doble sentidos y de su humor. De los lamentos de los suburbios de Chicago retoma el trauma de la esclavitud, no sólo como sinónimo de emigración, sino de tierra perdida. En relación a ello Vasco Martins (1998) al referirse a Cabo Verde, ocupado por Portugal durante más de cinco siglos, opina “*nuestra sodade es producto del papel histórico que nos ha tocado desempeñar, el de ser, primero, un lugar de paso, en la época de la esclavitud, y, luego, una tierra de emigración masiva, papel que, de esa manera, nuestro inconsciente vuelve a traducir.*”

El espíritu contradictorio de la *morna* le otorga un carácter dual, al generar a la vez sentimientos de pesar y de alegría. Anuncia la partida y anticipa al mismo tiempo, el reencuentro, mezclando con el misterio, sentimientos antagónicos.

La presencia africana refleja asimismo las relaciones entre mundo visible-invisible, a través del animismo de la religión que deja huellas en los modos de expresión musical. Dina Picotti (PICOTTI:1998:221) afirma “*la práctica ritual, realimentando permanentemente a la comunidad [...] Ella aparece con diversos nombres y simbolismos en todas las variables como su contenido más precioso, que asegura la existencia dinámica y la alianza mística entre todas las partes pasadas y presentes de la comunidad*” Al respecto y circunscribiéndose a la cultura caboverdeana, Mortaigne (MORTAIGNE:1998) encuentra que “*la reconstitución de Africa se trocó con la lucha por la liberación nacional, pero el sentimiento de pérdida permanece para siempre en el alma de sus habitantes.*” (MONTAIGNE:1998).

Los temas aluden tanto a situaciones de la vida cotidiana de sus personajes como a acontecimientos vinculados a la política, entre los cuales la reportación forzada de los trabajadores a las Islas de Santo Tomé y Príncipe y a Angola, es recurrente. El compositor B. Leza comenta a través de esta forma musical, sucesos y costumbres urbanos, resaltando las alteraciones y los dramas experimentados.

En este sentido, la *morna* acompañó la historia del país desde los ámbitos populares, mientras las élites inclinaban su preferencia hacia la música erudita europea.

El carácter de la *morna* varió con el transcurso del tiempo: de las connotaciones festivas, manifestadas en versiones de tiempo rápido de las primeras expresiones en Boa Vista, ejecutadas con piano, violín y guitarra, pasa a la melancolía de tiempo cadencioso en Brava. Adquiere sentido crítico en San Vicente, a la vez que se fueron sumando instrumentos en su ejecución.

A fines del S XIX, en Santo Antao, en ocasión del festejo de la noche de San Juan, se utiliza el acordeón, como en Portugal. Las *mornas* de Santo Antao, también marcadas por los ritmos de la mazurca y la contradanza, aluden asimismo a la actualidad política.

Por el contrario, los habitantes de los barrios populares de principios del siglo pasado, utilizaban sólo guitarra, violín, viola (de doce cuerdas) y cavaquinho como instrumentos para recuperar la sonoridad de las islas africanas.

Para la ejecución de la versión moderna, B. Leza describe la composición ideal de la orquesta en base a dos violines, cuatro guitarras, un cavaquinho, un bandolim (banjo), dos instrumentos de percusión (chocalhos o maracas) y la viola de diez cuerdas (cinco cuerdas dobles en un instrumento emparentado con la viola braguesa de Portugal). Al mismo tiempo, los músicos caboverdeanos consustanciados con la música del jazz, integran el piano, la batería y el saxofón a su repertorio. Surgen así, composiciones orquestales que vinculan la *morna*, con el *jazz* y el *blues*.

Se diferencian de aquellos instrumentos que servían para la interpretación de la música “tradicional” que se practicaba en Cabo Verde proveniente de las formas de baile europeas (la mazurca, el vals, la polka y la contradanza mencionadas).

En cuanto a la estructura armónica, también B. Leza provoca cambios en la tipología de la *morna* alrededor de los años treinta, al introducir el semitono, el modo menor y el toque “con la uña”, como resultado de la influencia de la música brasilera. La inclusión de la tonalidad en modo menor produce una música de carácter reflexivo y melancólico, diferenciándose de esta manera las producciones primitivas.

Para completar el estudio de esta especie musical, se analizan a continuación obras tomadas del repertorio popular que fueron seleccionadas por su representatividad de momentos diferentes en la historia de la *morna*.

La morna: características musicales

Para el análisis de las características específicamente musicales que determinaron el perfil morfológico y estilístico de la especie musical caboverdeana *morna*, se abordaron en orden sucesivo los estudios realizados por V. Martins (op. cit.), seguidos por el rastreo de documentación existente en relación a la misma, entre la que se incluyen grabaciones y partituras originales. Del material grabado, se realizaron las transcripciones musicales que se presentan en el apartado del presente trabajo.

En base a ellas se analizaron las siguientes variables musicales: tipología melódica y estilo de canto, escala y armonía, forma, ritmo y textura. La información obtenida en esta primer etapa fue confrontada con el material bibliográfico previo, de lo que se desprenden las primeras conclusiones enunciadas a continuación.

Especie Musical: Morna

1- Características Musicales:

1.1.- Tipología melódica y estilo de canto

- 1.2.- Armonía
- 1.3.- Forma
- 1.4.- Ritmo
- 1.5.- Textura

1.1. Tipología melódica y estilo de canto

La línea melódica de la *morna* es amplia. El ámbito en el que se desarrolla puede extenderse mas allá de la octava y coincidir con la melódica de tipo ondulante. En ella es característico el uso frecuente de cromatismos (descendentes o ascendentes) y el desarrollo melódico en arpeggio del acorde perteneciente a la función armónica desarrollada por el bajo. El uso de estos recursos puede o no concluir con saltos interválicos amplios (7° y 8° ascendente), coincidiendo con el final de frase.

Ej. N° 1 morna “*Nova Aurora*” de V. Lopez da Silva (c. 9 a 14)

También es recurrente el uso de bordaduras, notas de paso y anticipaciones de un sonido perteneciente a un acorde sensibilizado. El uso de estos recursos confieren a la melodía una delicada expresividad.

Ej. N° 2 morna “*Hora di bai*” de Eugenio Tavares (c.37-38)

En los ejemplos analizados se observa la imitación de los diseños melódicos – que conservan el diseño melódico de manera estricta o con pequeñas variaciones – modificando la altura de los sonidos según el desarrollo armónico.

Ej. N° 3 morna “*Carta*” de José Araujo (c.36 a 40)

También se han encontrado comienzos de tipo anacrúsico o acéfalo.

Ej. N°4 morna “*Papa Joaquim Paris*” de autor desconocido (c. 1-4)



La melancolía, presente en la melodía de esta especie, está determinada principalmente por el empleo de la tonalidad menor que prevalece en la mayoría de las composiciones. Asimismo, es común el empleo de la modulación pasajera o inflexión modulante a tonalidades vecinas; la modulación al relativo mayor de la tonalidad de base es frecuentemente utilizada. Este juego entre tonalidad menor y mayor aporta un rasgo estilístico distintivo, a la vez que le imprime el carácter dramático que identifica la melodía de la *morna*.

Las síncopas se utilizan libremente, dependiendo su empleo de la capacidad interpretativa que el músico – cantante o instrumentista – posea. Como ya mencionamos, cada interpretación de la *morna* es una nueva re-creación de la misma, por lo la melodía adquiere una dinámica particular en cada ejecución.

Con relación al estilo de canto, la emisión del sonido es relajado y expresivo, reflejando el sentimiento íntimo del caboverdeano. Un recurso frecuente es el arrastre de la voz (glisado o portamento) ascendente o descendente, hacia un sonido principal. Según Ramón y Rivera (1980: 24) “*En la música afroide, el arrastre o glisado ascendente es una condición permanente...*”. En general, estos glisados se interpretan de manera pausada.

1.2.Armonía

La *morna* es “*el género fundamental y más antiguo, es mixtura de las culturas que tuvieron lugar en el archipiélago y considerada la forma más culta.*” (GONÇALVES:1992). Representativa, tradicional y vigente como manifestación popular, su estructura armónica está basada en la música académica, con uso frecuente de la tonalidad menor (aunque también existen *mornas* compuestas en tonalidad Mayor). La armonía presenta su centro de atracción tonal en la fundamental o tónica, utilizando los grados subordinados a ésta.

Los enlaces de acordes más frecuentes son aquellos basados en la relación dominante-tónica, los acordes de pasaje y el recurso de modulación pasajera a tonalidades vecinas de primer grado.

El empleo de la tonalidad menor imprime a la especie su carácter melancólico. A su vez, las tonalidades de *la menor* y *mi menor* se encuentran profusamente por permitir una fácil ejecución en el violão, instrumento

usado por excelencia en la creación y ejecución de la especie en estudio. Mornas compuestas en tonalidad mayor transmiten el carácter sentimental de la especie, aunque resultan menos dramáticas que las compuestas en tonalidad menor.

1.3. Forma

La estructura formal de la *morna* corresponde al esquema de la canción con el empleo de textos poéticos y agrupados en estrofas; en ella pueden variar tanto la cantidad de versos como su métrica. La extensión depende del texto, con el que establece una íntima comunión.

Se pueden encontrar las siguientes secciones:

Introducción: Su presencia no es excluyente.

Generalmente es instrumental.

Pueden aparecer elementos que serán retomados en A o B.

Sección A: Presentación del tema melódico.

Sección B: Repuesta o refrán. Según Martins (op. cit) esta sección puede ser cantada por un coro, con juego modulante: si A está en tonalidad menor, B estará en tonalidad mayor (aunque B también puede estar en tonalidad menor).

Sección A': Repetición del tema, que puede ser exacto o con cambio de texto (en ese caso, las pequeñas variaciones que registra la melodía están en función de éste). Esta sección puede estar sujeta a improvisaciones. (Martins, V. op. cit) .

Sección C: Puede o no presentarse, con inclusión de nuevos elementos o combinando partes de A y/o B.

En términos generales, el esquema formal de la *morna* puede resumirse en:

A B A'
A B B A
A B C A'
etc.

1.4. Ritmo

Se caracteriza por la utilización de métrica regular (isométrica), pie binario y organización en compases de 4 tiempos.

El tempo en general puede variar en cada creación. V. Martins señala como tempo

Adagio m.m. 72 / 76

Andante m.m. 82 / 84

En las mornas analizadas se han encontrado tempos de mayor dinamismo, (tempo andante a moderado: m.m. negra = 104 / 126 aproximadamente.).

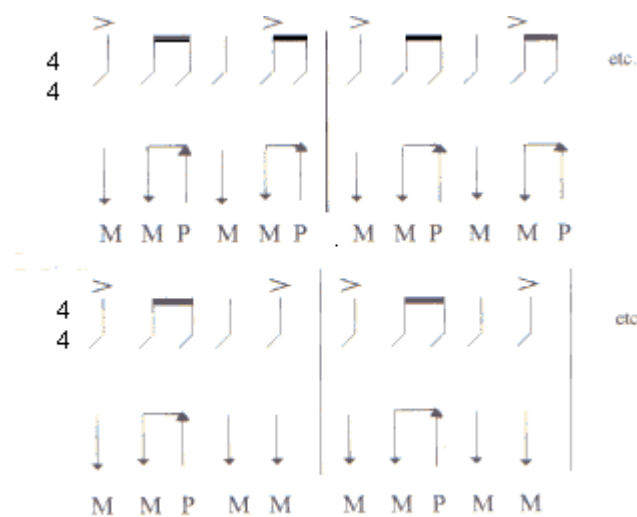
Es frecuente en la voz superior – instrumental o cantada – el uso de la síncopa de compás, que se produce por lo general entre el cuarto tiempo o fracción final del mismo y el primer tiempo del compás siguiente. Esta característica, junto con la utilización de la síncopa de tiempo, se observa en las *mornas* analizadas.

En ellas, la voz superior instrumental o cantada, presenta una serie de esquemas o diseños rítmicos recurrentes – sobre los que se halla construída la melodía – que pueden repetirse de manera exacta o con variantes.



Dentro del grupo de voces que realizan el “acompañamiento”, se destaca el cavaquinho, un instrumento de cuatro cuerdas, que además de aportar con su sonido característico un elemento más de conformación en el estilo de la morna, realiza el soporte rítmico de la misma. Según Martins, todos los músicos son conducidos por el ejecutante de cavaquinho “un instrumento pequeño, de corazón grande” .

Este instrumento generalmente realiza un ostinato rítmico en forma de rasgueo durante el transcurso de toda la composición, de manera exacta o con pequeñas variaciones de orden rítmico. Ese acompañamiento del cavaquinho puede ser duplicado por algún otro instrumento de cuerda.



M = Rasgueo con la mano hacia abajo / P = pulgar hacia arriba

El cavaquinho también puede realizar melodías en contracanto con la voz superior. En calidad de solista, teniendo a su cargo la línea melódica principal o superior, según la técnica del ejecutante, éste puede desarrollar melodías de gran virtuosismo.

1.5. Textura:

Se corresponde con la del tipo polifónico.

En la trama de voces que suenan simultáneamente, la superior realiza la línea melódica (que puede ser vocal o con un instrumento solista: violín, cavaquinho, violao, etc.). Las voces restantes, generalmente a cargo de

instrumentos de cuerda – punteada o rasgueada y percutida por violín, viola, violao, cavaquinho, piano, etc – y aerófonos – saxo tenor, soprano y clarinete – que realizan un acompañamiento de carácter improvisatorio sobre la base armónica de la *morna*.

El acompañamiento es complejo y puede presentar el rasgueo de acordes por parte de alguna de las cuerdas (viola y/o violão) en conjunción con el cavaquinho que desarrolla el soporte rítmico de la especie. Otra u otras cuerdas pueden desarrollar una línea melódica de carácter virtuoso en contracanto con la superior.

Cuando intervienen los aerófonos, desarrollan melodías en contracanto. En la morna “Carta”, estos instrumentos (clarinete y saxo) ejecutan en el interludio instrumental la melodía antes presentada por la voz principal.

El violín si no interviene en calidad de solista, puede realizar también un contracanto de carácter improvisatorio con la voz principal. El violão puede estar presente ejecutando los bajos de la composición.

En las mornas analizadas, el uso de percusión y de la batería (denominada “jazz” por los caboverdeanos), cumple una función rítmica o de sostén, conjuntamente con el cavaquinho. La presencia del instrumental percusivo, amalgama su sonoridad al resto, sin destacarse, pero aportando un recurso de efecto.

Asimismo, existen ejemplos en los que se alterna la intervención de un solista vocal con el coro, a modo de canto responsorial.

En la década del 60, con el advenimiento de los equipos de amplificación y de instrumentos electrónicos, el sonido de la *morna* pierde su carácter íntimo. En la actualidad, con Cesaria Evora -cantante caboverdeana que dio a conocer la música de su tierra al mundo-, se habría producido un retorno a aquel sonido acústico e intimista que impregnara a las primeras manifestaciones de la *morna*.

Conclusiones

Las características que presenta la especie musical *morna* en su desarrollo a lo largo del tiempo estuvieron determinadas en gran medida por las modificaciones que se produjeron en su armonía.

Existe una íntima fusión entre la armonía – juego de las funciones tonales – y el desarrollo de la línea melódica, la cual deviene en muchos casos, de aquélla. A su vez, esta íntima relación también se da entre los textos en criollo (lengua caboverdeana) de las mornas cantadas y sus melodías.

Un estudio comparativo realizado entre las mornas de E. Tavares (1867-1930), L. Rendall (1898-1986) y B. Leza, permite trazar una línea en el devenir del juego armónico de la especie en estudio (MARTINS, V. op. cit).

En las mornas de Tavares, los enlaces armónicos giran en torno al centro de atracción tonal o fundamental, haciendo uso también de las modulaciones pasajeras a tonalidades vecinas de primer grado. Según Martins la morna de 1900-1930 (o anterior) basó su estructura en estas relaciones de acordes.

Con Rendall, músico virtuoso del violão y compositor de choros¹, la *morna* se complejiza. En sus creaciones, el compositor imprimió su virtuosismo, que se destaca por el uso de los bajos corridos en las cuerdas del violão y el empleo de los acordes de pasaje. El uso de la imitación melódica habría sido también introducido por este autor.

Con B. Leza, discípulo de L. Rendall y del que recibiera el influjo de la música brasileña, la *morna* continúa el camino de su transformación a partir de la introducción del acorde de 7^a (GONÇALVES:1992). A juicio de Martins, las composiciones de B. Leza expresan su vigencia en las manifestaciones de los jóvenes compositores, influenciados especialmente por los aspectos literarios de su producción. Estos guardan relación con la “*poesía de imágenes y cierta filosofía existencial*”.

Como ya mencionamos, el uso de la síncopa en la interpretación de la *morna* está directamente relacionado con la capacidad creativa del ejecutante. Una explicación a este fenómeno se encuentra en aspectos vinculados a la creación y enseñanza de la misma. En este sentido, si bien existen partituras de *mornas*, lo cual supone una tradición escrita, según refiere V. Martins (op. cit.), la mayor parte de los compositores transmiten oralmente sus obras, aun aquellos que escriben música. A su vez en las composiciones, “*los trazos melódicos son escritos en forma lineal, dejando al músico ejecutante la adaptación a escrita sincopada de la escrita horizontal o lineal*”.

De este modo, el uso de la síncopa produce fluidez y libertad en el discurso vocal o instrumental. Su uso reiterado desfasa los acentos, reforzando a la vez el carácter métrico de la música. Estos recursos inciden notablemente en la conformación del estilo de la *morna*.

De lo expuesto podemos concluir que los rasgos estilísticos de la especie *morna* se basan en una conjunción de elementos: el uso de la tonalidad menor imprimiendo carácter melancólico; el dramatismo dado por la fluctuación entre el modo mayor y menor con el uso de acordes de paso y modulaciones a tonalidades vecinas de primer grado; la temática profunda de los textos en estrecha relación con las melodías; la forma de externación vocal con glissados o arrastres cadenciosos y la recreación sincopada. Todos estos recursos expresivos, combinados de una manera que le otorga la particular identidad del pueblo caboverdeano.

Para completar un acercamiento a la significación atribuida a la *morna*, se enuncian a continuación las definiciones que sobre la misma han dado tres caboverdeanos desde diferentes posicionamientos en relación a esa especie de la que son cultores: José Gomes, caboverdeano residente en Argentina desde 1948, que fuera músico en Cabo Verde y en nuestro país y ejecutante de cavaquinho y violão; Antonio Duarte, estudioso de la cultura caboverdeana y B. Leza, gran compositor de *mornas*.

Para J. Gomes la *morna* es ... “*como uno siente su naturaleza de persona, el sentimiento humano. La morna refleja todo eso.*”

Según Antonio Duarte: “*Um beijo não retribuído é o suficiente para que a alma se abra num lamento : a morna. A partida, o querer ficar e ter de partir, a saudade, o adeus, cimentaram, em séculos de aventura crioula, o sentimento caboverdiano. E tal como no fado , tal como nos blues, tal como samba, mas de uma forma mais delicada, mas dolente, mais comovente, o sentimento exprime-se pela música, que nem sempre necessita de palavras para as suas confissões, para o choro, ou para a festa. E a música que neste país mágico e belo se respira e transpira como dadiva dos deuses terrenos*”² .

Para finalizar B. Leza deja en uno de sus escritos : “*Ha só uma terra que conhece a morna – e só um povo que conhece-lhe os versos. É Cabo Verde e o caboverdeano. –Noutro passo diz: A morna é um menino a chorar e ao mesmo tempo um menina a cantar na boca do caboverdeano. – Morna que em si condensa o lirismo do seu povo sensivetem semelhança com o Fado português e parecença com o Tango argentino. Gerada na Boa Vista, criada na Brava e moldurada em S. Vicente, ela representa três belas qualidades artísticas do seu povo: música, poesia e dança*”.³

Bibliografía:

Africa. Literatura, Arte e Cultura. Revista trimestral. Vol I. Nº 5 Ano II. Lisboa. Jul- Set 1979.

ARETZ, ISABEL. *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina.* Monte Avila, Editores, 1980.

Arquipélago. Revista. Boston, Maio, 1966.

BELINGA, ENO. "A Música tradicional na Africa Ocidental: Gêneros, Estilos e Influências" (en *Revista Brasileira de Folclore*. Ministerio da Educação y Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Ano X, Nº 26, Jan - Abr., 1970:9-14).

CARDOSO, PEDRO. *Folclore Caboverdeano*. Edição Maranus. Porto. 1933.

CARVALHO, L. "Eugénio Tavares o poeta da ilha Brava". (en *Revista Fragata* revista de Bordo TACV- Cabo Verde Airlines, Nº 4, Sept., 1995).

DA CRUZ, FRANCISCO XAVIER. *Uma particula da Lira Caboverdeana*. Mornas crioulas inspiradas por saudades, sofrimentos e amores. Praia, 1933.

DE ANDRADE, MARIO. *Música de Brasil*. Ed. Schapire. 1994.

FERREIRA, LIGIA ÉVORA. *Cabo Verde*. CEMRI. Universidade Aberta. Lisboa. 1997.

GREBE, MARÍA E. "Objetos, Métodos y técnicas en Etnomusicología. Algunos problemas básicos" (en Separata de la *Revista Musical Chilena* XXX-133, 1976:5-27).

GONÇALVES, CARLOS. "Musique du monde. Cap Vert: Anthologie (1959-1992)." (en folleto de *Collection Dominique Buscail*. Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco. Mission Française de Coopération en Cap Vert. Buda Musique. France, 1992.)

LANGEVIN, A.. "Las zampoñas del conjunto de Kantu" (en *Revista Andina*. Año 10, Nº 2, 1992).

LOCATELLI DE PERGAMO, ANA M. "La música Tribal, Oriental y de las culturas Mediterraneas". *Historia de la Música*. Tomo I. Ricordi Americana 1980

LOPES FILHO, JOAO. *Cabo Verde . Susídios para um levantamento cultural*. Plátano Editora, Lisboa, 1981.

LOPES FILHO, JOAO. *Contribuição para o estudo da Cultura Cabo-Verdiana*. Biblioteca Ulmeiro, Nº 15, Lisboa, 1983.

MAFFIA, MARTA. "La migración caboverdeana hacia la Argentina. Análisis de una alternativa". *Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia na Faculdade de Ciências do Porto*. Porto, 1986. Fascículo (1-4). Vol XXVI : 191-205.

MAGRASSI, GUILLERMO. ROCCA, MANUEL MARÍA. *Introducción al folklore*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, Argentina, 1978.

MARTINS, VASCO. *A Música Tradicional Cabo-Verdiana-I (A Morna)*. Direcção Geral do Património Cultural. Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco. Cabo Verde . 1988.

MORTAIGNE, VÉRONIQUE. *Cesaria Evora, la voz de Cabo Verde*. Editorial Circe. Barcelona. 1998.

NETTL, BRUNO. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Ed. Alianza Música. 1996.

"Novas perspectivas em Etnomusicologia". *Seminário. Ministério da Educação. Instituto de Investigação Tropical*. Museu de Etnologia, Lisboa, 1989.

PICOTTI C., DINA V. *La presencia africana en nuestra identidad*. Ediciones del Sol. Serie Antropológica. Buenos Aires, Argentina, 1998.

RAMON Y RIVERA, LUIS F. *Fenomenología de la Etnomúsica del Area Latinoamericana*. Biblioteca INIDEF 3 CONAC. Venezuela, 1980

RICOEUR, P. *Ética y cultura*. Cap. III " Civilización universal y culturas nacionales". Ed. Docencia. Bs. As., 1980).

RODRIGUES, MOACYR, LOBO, ISABEL. *A Morna na Literatura Tradicional*. Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco. Cabo Verde. 1996.

ROMANO, LUIS. "Cabo Verde. Renascença de uma civilização no Atlântico médio". Edição da *Revista Ocidente*. Lisboa , 1970.

SEARLE, A. *Actos del habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1980.

TAYLOR, S.J.- BODGAN, R. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Ed. Paidós Básica. España, 1998.

Notas Bibliograficas:

¹Choro: Danza brasileña de origen luso – africano (*Nettl, B.: 1996*).

² Según traducción de las autoras: “*Un beso no retribuido, es suficiente para que el alma se abra a un lamento: la morna. La partida, el querer quedar y tener que partir, la remembranza, el adiós, cimentaron en los siglos de aventura criolla el sentimiento caboverdeano. Y tal como en el Fado, tal como en los Blues, tal como en el Samba, pero de una forma más delicada, más doliente, más conmovedora, el sentimiento se expresa a través de la música que no siempre necesita de palabras para sus confesiones, para el llanto o para la fiesta. Es la música que en este país mágico y bello se respira y se transpira como una dádiva de los dioses terrenos*”. (en **Coperação**. Revista do Ministerio dos negocios estrangeiros. Nº1 Out ./ Nov / Dez. Portugal, 1985). El artículo fue obtenido gracias a la gentileza del Sr. Armando Monteiro, caboverdeano residente en nuestro país.

³ Francisco Xavier da Cruz (en *Uma partícula da Lira Caboverdeana. Mornas crioulas inspiradas por saudades, sofrimentos e amores*. Praia, 1933) .

El texto fue facilitado por la Profesora Srta. Miriam V. Gomes, residente argentina, hija de caboverdeanos. El mismo se encuentra en *Arquipélago*. Boston, 1966.

Según traducción de las autoras: “*Hay sólo una tierra que conoce la morna y sólo un pueblo que conoce los versos. Es Cabo Verde y el Caboverdeano. En otro párrafo dice: la morna es un niño que llora y al mismo tiempo un niño que canta en la boca del caboverdeano. Morna que en sí condensa el lirismo de su pueblo sensible, semejanza con el Fado Portugués y similitud con el Tango argentino. Generada en Boa Vista, criada en Brava y madurada en San Vicente ella representa tres bellas cualidades del pueblo caboverdeano: música, poesía y danza.*”.