

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Trabalho Conclusivo de Mestrado

**ESPAÑOLISMO E INDIGENISMO NAS *CUECAS* E *KALUYOS* DO
COMPOSITOR BOLIVIANO SIMEÓN RONCAL (1870-1953)**

TELMA REGINA GOMES PINTO

Porto Alegre

2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Trabalho Conclusivo de Mestrado

**ESPAÑHOLISMO E INDIGENISMO NAS *CUECAS* E *KALUYOS* DO
COMPOSITOR BOLIVIANO SIMEÓN RONCAL (1870-1953)**

por

TELMA REGINA GOMES PINTO

Trabalho Conclusivo
submetido como requisito
parcial para a obtenção do
grau de Mestre em Música.
Área de Concentração:
Práticas Interpretativas.
Orientadora: Prof^a. Dr^a.
Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2005

Agradecimentos

Á Profª. Drª. Maria Elizabeth Lucas, pelo exemplo de persistência na busca do conhecimento. Ao PPGMUS pela confiança que me depositaram e à CAPES, pelo apoio econômico sem o qual este trabalho não poderia ter sido realizado.

Agradeço ao querido amigo Prof. doutorando Marcelo Cazarée, por ser sempre generoso com todos os colegas, criando um ambiente de amizade e confiança.

Ao Prof. Dr. Walter Sánchez, meu muito obrigada, por indicar-me caminhos na busca de material para esta pesquisa.

Agradeço ao Prof. Don Juan Manoel Torrez, por tão gentilmente haver compartilhado seu convívio com artistas da época de Roncal através da entrevista concedida.

Ao Prof. Dr. Victor Rondón (Universidad de Chile), pelo apoio e incentivo na busca de material.

À querida Profª. Drª. Grace Rodriguez, por toda a experiência de vida compartilhada durante todas nossas longas conversas, que foram para mim um grande incentivo na decisão de pesquisar sobre a música boliviana.

Ao Dr. Waldir Tuni Valdivia, que com tanta paciência auxiliou-me na coleta de material.

Sou muitíssimo grata à minha querida amiga Prof^a. Silvia Mayorga, que gentilmente respondeu à todos meus e-mails, e incansavelmente auxiliou-me na busca de material.

Ao Prof. Ramiro Jimenez, pela amizade, pelas longas conversas sobre música boliviana e pelo incentivo na realização deste trabalho.

Aos amigos Cláudia e Oldrich por todas as idéias compartilhadas.

À minha querida aluna de piano e incentivadora dos artistas, Sra. Célia de La Fuente, que tanto me auxiliou em diversos momentos de dúvida e dificuldades.

À Fundación Simón I. Patiño, não somente pelo envio de material mas principalmente por ser uma instituição fomentadora das artes na Bolívia.

À Biblioteca do Diário La Prensa – Buenos Aires, pela gentil atenção e prestativo auxílio na busca do artigo de 1924. Tal ânimo somente pode partir de quem realmente sabe o grande serviço que presta à história de seu país.

À Biblioteca do Instituto Carlos Vega, pela diligente busca de material.

E principalmente, à minha família, pelo amor que têm por mim e ao Nosso Criador, que me deu o amor pela música.

RESUMO

O compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953) é considerado um dos formadores da linguagem musical nacional na Bolívia. Para desvendar este processo de formação e reconhecer aqueles elementos que, no momento histórico em estudo, propiciam a identificação desta música com o projeto nacionalista boliviano, analisamos os elementos técnico-estilísticos que representam as culturas formadoras da nação boliviana, indígena e hispano-americana, no conjunto de obras *20 Cuecas* e dois *Kcaluyos Indios*. Tais elementos foram interpretados à luz de estudos musicológicos e etnomusicológicos sobre a música da Bolívia.

ABSTRACT

The bolivian composer Simeón Roncal (1870-1953) is considered one of the pioneers to the national music language in Bolivia. In order to discover the formation process and recognize those elements which, at the historic moment under study, make possible the identification of this music as a bolivian nationalistic project, we analyzed the technical-stylistic elements that represent the two original cultures of bolivian nation, indian and hispanic-american, inside the set of 20 *Cuecas* and Two *Kcaluyos Indios*. Such elements were interpreted under musicologic and etnomusicologic studies about music in Bolivia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL ATRAVÉS DA MÚSICA.....	15
1.1 A formação do nacionalismo musical na Bolívia.....	17
1.2 A representação das identidades étnicas no projeto do nacionalismo musical boliviano.....	21
2 SIMEÓN RONCAL: um compositor boliviano.....	31
2.1 O ofício de compor.....	39
3 ESTUDO DO CORPUS MUSICAL.....	42
3.1 Referencial analítico.....	43
3.2 Sobre as <i>Cuecas</i>	47
3.3 Álbum <i>20 Cuecas</i>	49
3.3.1 Introdução.....	52
3.3.2 Tema.....	57
3.3.3 Quimba.....	64
3.3.4 Jaleo.....	66
3.4 Sobre os <i>Kaluyos</i>	67
3.5 Dois <i>Kaluyos Índios</i>	74
3.5.1 Introdução.....	75
3.5.2 Secção A.....	76
3.5.3 Secção B.....	83
3.5.4 Secção A'	84
CONCLUSÃO.....	86

GLOSSÁRIO.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

INTRODUÇÃO

Durante os quatro anos que morei na Bolívia tive contatos diversos com a música daquele país. Buscando compreender a temática nacionalista na música boliviana e toda a carga histórica e emocional que a acompanham, observei que somente através da pesquisa é que poderia encontrar algumas das respostas que procurava.

Com o olhar de visitante em um novo país, causou-me impacto constatar a visão colonialista de divisão social pela raça que ainda aí prevalece. Como musicista, procurei pensar o que faz com que a música soe ‘boliviana’. Uma resposta seria a representação cultural das diversas etnias na música. A junção de todas essas representações formaria o conceito de música boliviana. Mas como foi esse processo de formação musical?

De fato, na literatura especializada, as referências encontradas me levaram a focar esta pesquisa na obra pianística de um dos primeiros representantes desta tendência estética: Simeón Roncal (Sucre, 20.04.1870 - La Paz, 12.01.1953). Ele aparece citado várias vezes na literatura musicológica internacional sem, contudo, receber uma análise em detalhe de sua obra¹.

¹ O único trabalho acadêmico sobre Roncal que encontramos é a tese *The Twenty Piano Cuecas of Simeon Roncal*, apresentada por Susan Cohen à Universidade de Miami (1981), para a obtenção do grau de Doctor of Musical Arts. Contudo, o estudo da autora trata-se de uma edição das partituras do álbum *20 Cuecas* com sugestão de digitação, pedalização e exercícios para pianistas de nível intermediário e avançado.

Um dos problemas que os pesquisadores da música boliviana têm apontado com frequência, e dentre eles o compositor contemporâneo Oldrich Halas, é a falta de um estudo que “nos permita uma compreensão global da música em sua mais alta acepção e sua interação com a cotidianidade e a cultura dos povos” (HALAS, 2002). Halas defende que o objeto de análise musical deve ser observado tanto pelos seus antecedentes e contextos históricos como pela sua relação e função no sistema do qual foi originado. Dentro desta corrente de estudos sobre os nacionalismos na música latino-americana é que propomos estudar a obra de Simeón Roncal.

Simeón Roncal foi um compositor formado integralmente na Bolívia na passagem do século XIX ao XX. Seu mundo sonoro formou-se ouvindo a música religiosa da Catedral de Sucre, centro artístico e cultural da nação, onde desde sua infância trabalhou como músico, nas salas de concertos e saraus promovidos pelos mecenas da cidade e nas noitadas de música popular. Viveu em uma época em que a Bolívia ainda deparava-se com a realidade social herdada do período colonial, em que o branco, índio e mestiço ocupavam papéis na sociedade determinados pelo simples fato do indivíduo pertencer a uma destas etnias. Somente com a ameaça paraguaia, advinda com a *Guerra del Chaco* (1932-1935), é que os líderes políticos passaram a equacionar a integração social no país através de um projeto de cunho nacionalista.

A música de Roncal antecipa esse período em que a mescla das características do branco, índio e mestiço começam a ser usadas como símbolos de identidade nacional. De acordo com o verbete Simeón Roncal no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a obra do compositor é composta pelas danças: *cuecas*, *bailecitos*, *tonadas* e *kaluyos* (SEOANE, 2001). As *cuecas* foram reunidas em um álbum e editadas pelo próprio compositor, sob o título *20 Cuecas*. De acordo com o musicólogo mexicano Aurélio Tello

(2006), a primeira edição data de 1922. Segundo Seoane (2001), existe uma edição alemã [s.d], provavelmente póstuma. A série dos *Kcaluyos Índios* compreende três danças. Seoane explica ainda que as primeiras peças de Roncal foram as marchas fúnebres escritas para banda militar: *Marcha 3 de febrero* (com versão para piano) e *Las Campanas de la Catedral*. Encontramos editadas pela Ricordi de Buenos Aires (194?) uma peça intitulada *Jazz* e as marchas: *Marcha Funebre* (dedicada à memória de sua esposa) e a marcha militar *Hacia el Chaco*, todas disponíveis na biblioteca do Conservatório Nacional de Música de La Paz, Bolívia. Existem ainda hinos escolares (ALBA, 1970) e uma quantidade de outras peças não publicadas que circulam em manuscritos, entre elas a *cueca Implorando* (SEOANE, 2001). Segundo uma versão corrente entre musicistas bolivianos, Roncal teria deixado um segundo álbum inédito contendo outras 20 *cuecas*, o que perfazeria um total de 40 peças deste gênero.

A partir destas informações sobre o conjunto da obra do compositor, definimos como corpus analítico as duas séries de danças que representam musicalmente a mestiçagem na Bolívia: o álbum *20 Cuecas* e da série dos *Kcaluyos Indios*, o *Kcaluyo Indio n°2* e o *Kcaluyo Indio n°3*.² Através deste estudo, propomos mapear como Roncal operou o registro na escrita pianística dessas danças populares, que na década de 1930 foram chamadas de ‘o rosto cultural da nação boliviana’ (FERNÁNDEZ, 2002, p.237).

Na primeira seção de nosso trabalho indicamos alguns fatores comuns entre a Bolívia e a América Latina no que se refere ao projeto de formação de uma “linguagem musical

² Mesmo havendo contado com a ajuda de diversos amigos na Bolívia que gentilmente procuraram as partituras dos três *Kcaluyos Índios* nas bibliotecas das principais cidades do país, foi impossível encontrar a partitura do *Kaluyo Índio n° 1*. Também não logramos sucesso em localizar a referida partitura nas bibliotecas de Buenos Aires e em importantes acervos de música latino-americana nos EUA, tais como o da University of Texas (Austin) e Indiana University (Bloomington).

nacional”. Veremos o papel da música popular e da música acadêmica e como o intercâmbio entre elas auxiliou nesse processo de formação.

Nas seções *A formação do nacionalismo musical na Bolívia* e *A representação das identidades étnicas no projeto do nacionalismo musical boliviano*, descrevemos a relação de um país multiétnico com sua produção musical. Explicamos o problema social que se refletiu na aceitação/não aceitação da música entre as etnias da nação boliviana e como a música passou a integrar o processo sócio-político de formação de uma identidade nacional. Veremos assim como o contexto social e político em que Roncal viveu influenciou no reconhecimento da *cueca* e do *kaluyo* como a “música nacional”.

Na seção seguinte, focamos a trajetória biográfica de Roncal, o entorno em que ele se formou como músico. Em *O ofício de compor* delineamos, a partir das fontes disponíveis, o seu processo de criação composicional, as razões da emergência da temática nacionalista na sua obra, o percurso de sua formação da estética musical e detalhes sobre a escrita da obra. Procuramos seguir aqui uma tendência mais recente dos estudos biográficos no campo da história e etnomusicologia, tal como exemplificado no trabalho do antropólogo Paulo Guérios (2003). No seu estudo sobre o compositor Villa Lobos, o autor defende que “a música de um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações. Vida e Obra são então um só fenômeno” (2003, p.12).

Na última parte do texto, dedicada à análise das obras, procuramos integrar à análise de superfície (*surface analysis*) dados de natureza histórico-cultural sobre a trajetória das danças *cueca* e *kaluyo*, que Roncal estilizou. A partir desta base histórica, estudamos os procedimentos técnico-estéticos musicais utilizados pelo compositor para representar o indigenismo e o *criollismo* da cultura boliviana em sua obra, com o intuito de interpretar o

que faz com que a música de Roncal soe ‘boliviana’. São identificados à luz da literatura etnomusicológica elementos da cultura musical indígena e mestiça local utilizados na obra pianística do compositor e as formas de sua utilização.

Por fim, as danças para piano *cuecas* e *kaluyos* de Roncal são situadas comparativamente no movimento nacionalista da música boliviana. O significado histórico e estético da utilização de elementos da cultura musical indígena e hispano-americana são interpretados comparativamente em ambos conjuntos de danças.

Pesquisar na América Latina ainda é um grande desafio. O trabalho de coleta de dados nos foi muito árduo pela escassez, dispersão e inacessibilidade do material musical. Infelizmente, devido às dificuldades, tivemos que modificar o projeto inicial onde pretendíamos realizar um estudo comparativo da obra para piano de Simeón Roncal (1870-1853) e Eduardo Caba (1890-1953), expoentes pioneiros da corrente musical nacionalista na Bolívia.

A fase de coleta de dados desta pesquisa contou com a colaboração de amigos residentes na Bolívia que, assim como eu, preocupam-se com o crescimento cultural da América Latina e dedicam-se a melhorar nossa precária situação. Devido à preciosa ajuda deles conseguimos a bibliografia boliviana, disponível apenas naquele país. Quando, juntamente com minha orientadora, vimos que um artigo publicado no diário argentino *La Prensa* sobre Simeón Roncal seria essencial para nossa pesquisa, fui buscá-lo em bibliotecas de Buenos Aires, juntamente com outros materiais sobre a música da Bolívia que não havia encontrado no Brasil. Contamos também com a inestimável colaboração do etnomusicólogo boliviano Dr. Walter Sánchez. Através dele entramos em contato com a Fundação Simón I. Patiño, a qual gentilmente nos enviou o livro *La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad*, editado pelo Prof. Dr. Sánchez.

Fizemos também tentativas de contato direto com pessoas que conviveram de alguma forma com o compositor. Graças à indicação da professora de música Silvia Mayorga, residente na cidade de Sucre, conseguimos, uma entrevista realizada em março de 2004, com D. Juan Manoel Torrez, ex-aluno de D. Miguel Angel Valda, amigo e discípulo de Roncal. Tentamos também, através do Dr. Victor Rondón da Universidad de Chile, que gentilmente se dispôs a nos ajudar, entrar em contato com a filha de Simeón Roncal, a bailarina aposentada Virginia Roncal, hoje residente naquele país. Infelizmente, a sua avançada idade não permitiu uma aproximação que pudesse nos esclarecer sobre outros aspectos da obra e biografia de Simeon Roncal .

Acerca das partituras utilizadas para este estudo, registramos as dificuldades de atribuição de data para elas, uma vez que a literatura especializada não trata desta questão. Por aproximação com dados biográficos do compositor, acreditamos que o álbum *20 Cuecas* foi escrito antes de Roncal mudar-se para Potosi em torno de 1912. Sabemos também que a primeira edição (a que utilizamos) foi feita pelo próprio compositor. Sobre os dois *Kcaluyos Indios* utilizados na análise, sabemos, baseados no artigo de 1924 do diário *La Prensa* de Buenos Aires, que já eram conhecidos antes desta data. As partituras dos *Kaluyos Indios* utilizadas para esta pesquisa foram editadas pela Imprenta Musical – *Ortelli Hermanos* de Buenos Aires (sem data), possivelmente após a visita do compositor àquela cidade ocorrida entre os anos de 1917 e 1924.

Todas as traduções do espanhol e do inglês são de nossa responsabilidade. Entretanto, alguns termos e regionalismos do espanhol foram esclarecidos pelo colega Ulises Ferretti, a quem agradecemos a colaboração.

1. A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL ATRAVÉS DA MÚSICA

O processo histórico de formação da linguagem musical nacional na Bolívia apresenta alguns fatores comuns com os nacionalismos latino-americanos tal como sintetizado, por exemplo, pelo musicólogo cubano Leonardo Acosta (1982). Para ele, a América Latina passou por um processo musical único na história:

“No primeiro momento, a cultura indígena é varrida ou sepultada, ao menos aparentemente, e a cultura européia é considerada como a única válida. Desde o próprio século da conquista começaram a mesclar-se o indígena e o ibérico, elementos aos quais se somaram os africanos. Em última instância, quando o espanhol ou português consegue estabelecer-se mais ou menos sem mescla, de todas maneiras sofre uma climatização : escalas, modos, formas musicais, combinações harmônicas podem permanecer inalteráveis e, no entanto, tudo **soa diferente**” (1982, p.163).

O autor nos chama a atenção para o fato de que a música vinda do continente europeu, com toda a sua carga histórica, ganha em nosso continente uma nova direção, sendo que a música européia passa ser a base para a música que será desenvolvida, com mesclas da música popular. A tradição oral torna-se o maior meio de divulgação musical, prosperando “como nenhuma outra, e as formas de acervo popular, em constante transformação e simbiose, proliferam como essas grandes plantas trepadeiras da selva virgem sul-americanas” (1982, p.164). “Já não se pode escrever esta música, e se ela é escrita, ninguém a tocará tal como figura no pentagrama” (1982, p. 164).

Segundo o autor, isso foi uma consequência da América Latina ter tido que criar sua própria cultura musical a partir de modelos europeus (formas, estruturas, escalas, sistema harmônico, instrumental). Acosta observou que nos meios cultos da classe dominante houve uma dependência da música européia que durante um tempo foi absoluta, mas as classes

populares criaram sua música segundo módulos distintos, e nela entraram elementos indígenas e africanos. No processo de formação desta cultura popular deve-se tomar em conta a complexa divisão da sociedade colonial em classes e camadas, até formar um verdadeiro sistema de castas no qual intervinham fatores econômicos, nacionais e raciais numa gradação quase infinita. O autor afirma que o desenvolvimento da música popular do continente americano a miúdo é contraposto à música culta e logo descoberta e redescoberta por esta em momentos críticos, para alimentar a mais encarniçada e interminável polêmica que tenha surgido em parte alguma sobre o nacionalismo musical, e que mantém sua vigência em nossos dias.

Para o autor, o desenvolvimento da música latino-americana se deu em um ambiente contraditório, sendo que nesta parte do mundo, ao mesmo tempo que a música artística padecia do inevitável atraso colonial e esmorecia entre a indiferença oficial e a carência de um verdadeiro público, proliferavam paralelamente as formas de uma arte genuinamente própria, espontânea e original. Durante muito tempo foi nos estratos populares, quase exclusivamente, onde se refletiu a originalidade da América Latina na música. Acosta cita Alejo Carpentier:

...a música latino-americana tem que ser aceita em bloco tal como é, admitindo-se que suas expressões mais originais tanto podem sair das ruas como vir das academias...a história musical de América Latina, onde em épocas ainda recentes, uma boa canção local podia resultar de maior enriquecimento estético que uma sinfonia medianamente feita que nada somava à bagagem sinfônica universal.

Para Acosta, o músico popular latino-americano se caracteriza por maneiras de fazer diferentes dos músicos europeus, embora tome destes os instrumentos e elementos formais que mudaram imediatamente de valor e função em suas mãos. O autor acredita ser um feito mais que curioso, altamente significativo, que uma música já muito elaborada, codificada e com uma notação precisa, se converta aqui em uma música não escrita, senão transmitida

mais bem por tradição oral, quer dizer, que se reverta o processo habitual na história da música. O músico latino-americano encontrou um ponto de partida – um marco de referência – que corresponde a um momento dado da evolução da música ocidental particularmente propício para seus fins, e daí empreendeu um caminho – ou muitos caminhos, coincidente no fundamental – no que expressa seu modo particular de ser e atuar no mundo histórico em que vive.

1.1 A formação do nacionalismo musical na Bolívia

Na Bolívia, consoante à posição de Leonardo Acosta em relação à América Latina, observamos através da literatura local a preferência da classe dominante pela música européia, e o desprezo pelo popular. Na história do país, segundo o compositor e musicólogo Oscar García, vemos que a construção de uma

oligarquia se assume desde finais do século XIX a partir de um ilusório europeísmo, em um meio que não pode eludir ao “índio” como parte integrante do Estado nacional. Sobre a base de um sentimento de distância frente aos processos populares, o Estado oligárquico fundou seus ideais sobre um escasso percentual de 10% da população dominante, o que deu como resultado dois âmbitos culturais interrelacionados em que a cultura popular - e nesse caso particular, a música – foi resolvendo seus processos internos de maneira quase sempre autodeterminada, com expressões que hoje formam o amplo espectro da música popular boliviana. (1999, p.591).

Comparativamente com as práticas musicais do restante da América Latina, a música das classes populares na Bolívia desenvolveu-se paralelamente às músicas européias em voga na classe dominante. O processo de descoberta e redescoberta do popular por parte da elite e a imitação da elite por parte das camadas populares, formou as músicas conhecidas como “peças de salão”. Como afirma García, a cidade de La Paz

se converteu em um centro de recreação e criação artística, berço das formas musicais urbanas das cidades da região ocidental. Estas formas, concebidas sobretudo como “músicas de salão” em círculos da classe dominante, tomaram constantemente elementos de expressões populares dos pequenos povoados próximos à cidade, de tal maneira que foram formando

formas fechadas com mútuas influências mas com diferenças, sobretudo na constituição instrumental dos grupos de intérpretes (1999, p. 591).

O modo de vida boliviano das últimas quatro décadas do século XIX, era separatista quanto às classes sociais. A preferência da elite por tudo que era europeu e o rechaço ao popular (ao menos aparentemente), definiu as bases da música popular urbana, que permanecem até nossos dias.

García explica esse processo, afirmando que

a vida do país esteve ligada às áreas rurais, com uma intermediação de pequenos povoados mestiços que se relacionavam com as cidades, de onde a classe dominante (proprietários crioulos – assentados - que representavam 1% da população total) controlava pelo menos 50% da melhor terra cultivável. De fato, esta classe dominante adotou um ideal mesclado pelas correntes filosóficas e modelos culturais europeus, o que incidiu de maneira definitiva nas formas musicais populares urbanas cujas estruturas continuam vigentes (1999, p.591).

Segundo o autor, os três gêneros musicais que se legitimaram neste meio foram a *cueca*, o *bailecito* e o *triste*, e “conseguiram vigência por sua estrutura formal e por suas capacidades expressivas, com um texto (mensagem) que esteve também ligado às correntes literárias da época na *enunciación* e na *revelación*” (1999, p. 591). Tais intentos demonstravam a ideologia nacionalista que se difundiria mais tarde a partir dos clubes artístico-literários - círculos de artes fundados no início do século XIX na cidade de Sucre e depois em La Paz. Entre os primeiros compositores alinhados a uma busca de temáticas locais, estava o filho de espanhóis Luis Pablo Rosquellas (1823-1883), residente nesta cidade e que escreveu a peça *Variações sobre o tema de um kaluyo*, entre outras (AUZA, 1985, p. 82). Residente na cidade de La Paz, a compositora Modesta Sanjinés Uriarte (La Paz, 1832 - França, 1887) apresenta tendências nacionalistas, embora tenha sempre escrito aos moldes europeus. Entre os compositores bolivianos da atualidade ela é considerada

“uma das precursoras no processo de reconhecer em sua arte ao menos um fato histórico ou um ponto geográfico nos títulos de suas obra” (PARRADO, 2001, p. 6).

Este processo histórico mostra como na Bolívia, a formação de uma linguagem artística de expressão nacional intensificou-se na passagem para o século XX e teve repercussões fortíssimas para além dos círculos eruditos:

Entre 1880 e 1900 ocorreu uma etapa de fecunda criação literária, no qual o trabalho individual se fez cada vez mais importante nos círculos urbanos, de maneira que começaram a surgir compositores e poetas com formação acadêmica que fizeram grandes contribuições à música popular. O compositor mais importante dessa geração foi Simeón Roncal (GARCÍA, 1999, p. 591).

Segundo o musicólogo Gerard Béhague, em seu livro *La música en América Latina – una introducción*, é neste contexto da geração do último quarto do século XIX que surgem “os primeiros compositores bolivianos de orientação nacional” (1983, p. 255). De acordo com o autor, Eduardo Caba (1890-1953) e Simeón Roncal (1870-1953) aparecem como os pioneiros do nacionalismo na música artística boliviana.

Sobre o compositor Simeón Roncal, Béhague enfatiza que

dedicou a maior parte de sua carreira como compositor à estilização da dança nacional da Bolívia, a *cueca*. Um álbum de 20 *cuecas* para piano constitui seu maior aporte à música boliviana. A coleção ainda goza de grande popularidade entre os pianistas bolivianos. As peças mostram um claro conhecimento da tradição folclórica crioula e, no processo de estilização, uma transposição dessa tradição ao ambiente de salão e da sala de concertos. (1983, p. 255).

Em uma breve retrospectiva sobre a música latino-americana, o musicólogo finlandês Eero Tarasti (1995, p.11) explica que no final do século XIX e início do século XX – período em que se iniciou a formação de uma linguagem nacional nos países da América Latina - a música para piano seguiu duas linhas: “danças curtas ou miniaturas, álbuns ou afins – em outras palavras, típica dança de salão – ou, obras compostas na linha romântico-

virtuosística, paráfrases de óperas bem conhecidas, cânticos populares ou outros temas populares” (1995, p.11). Assim, ele faz um paralelo entre o compositor cubano Ignacio Cervantes (1847-1905), o brasileiro Ernesto Nazareth (1863-1934) e o boliviano Simeón Roncal (1870-1953): “eles desenvolveram um gênero de peças breves, tipo danças, para piano, modeladas estilisticamente não no virtuosismo romântico de Liszt, mas nas mazurcas de Chopin. As qualidades cubana em Cervantes, brasileira em Nazareth e boliviana em Roncal são inerentes, elas emergem da sensibilidade musical e não de empréstimos extrínsecos” (1995, p.12).

Neste ponto observamos concordância com Béhague quando afirma: “culturalmente e etnicamente se reconhece a Bolívia como um dos países mais indígenas da América do Sul...a simples utilização ou imitação da música folclórica indianista ou mestiça pelos compositores nacionalistas bolivianos não seria em princípio um mero exotismo” (1983, p.254).

Por sua vez, o compositor e historiador Atiliano Auza León, ao escrever sobre o início do nacionalismo musical boliviano, afirma que este pode ser

chamado de ‘classicismo indigenista’, quer dizer, uma combinação feliz entre o modo dos grandes mestres da música universal e as melodias folclóricas nativas, traduzidas em ‘suites aimaras e quechuas’, ‘paisagens andinas’, ‘*kaluyos* e *yaravis*’, ‘canções collas’, caprichos e fantasias’, ‘hinos e corais’, ‘ares índios’, etc., são temas que podem ser apreciados na produção de vários compositores que fazem sua aparição na primeira metade do século XX (1985, p.96)

e cita Eduardo Caba e Simeón Roncal como os principais expoentes.

Sobre a obra de Roncal, o compositor Auza encontra no álbum *20 Cuecas* uma plena compreensão do povo e identificação com seu o ímpeto e sensibilidade. Fazendo um paralelo com o compositor Eduardo Caba, afirma que “assim como Caba foi um estilista do indigenismo nacionalista, Roncal o foi no social” (1985, p.128). Segundo Auza, a obra de

Roncal possui forte apelo popular pelos seus contornos melódicos. Mas o seu virtuosismo torna-a acessível somente a intérpretes de um nível técnico elevado.

...Simeón Roncal, compositor chuquisaqueño, rompe os moldes coloniais e estilos à francesa ou italiana, do início do século e irrompe, com natural estilo crioulo-mestiço, nos salões capitalinos ao impor com força lírica, suas 20 *cuecas*, marchas e *kaluyos* provenientes do elemento habitat Yampara Chuquisaqueño...Na sensibilidade do compositor, se encontra vestígios abundantes de sua adesão ao surgimento da proposta latino-americana de liberação e não dependência, que hoje em dia, se proclama (1989, p. 44).

1.2 A representação das identidades étnicas no projeto do nacionalismo musical boliviano

Em um trabalho mais recente, a musicóloga e historiadora boliviana María Eugenia Soux discute o processo de formação do nacionalismo boliviano, tomando a música como fator de representação de identidade étnica e social. Tendo a cidade de La Paz como foco, a autora observou que durante o século XIX a urbanização ainda refletia o sistema colonial, mantendo-se a cidade socialmente fragmentada. Existiam bairros de índios, e partes “não índias” onde habitavam mestiços e crioulos, que era a classe dominante (2002, p. 250).

Segundo a autora, no decorrer do século XIX o indígena passa a prestar serviços entre os mestiços e crioulos. Entre o crescente número de mestiços, o quadro social tornou-se mais complexo devido aos diversos níveis que variavam não somente pela cor da pele mas também pela posição econômica. Eram fatores de identificação deste grupo social não apenas a profissão, mas também o bilinguismo e a vestimenta: a cholita vestia *pollera* e a índia *acsu*. O cholo usava calças compridas com sapatos ou botas e o índio, calças curtas e sandálias feitas à mão (*abarcas*) (2002, p.256).

Ao estudar o papel da música nos diversos grupos étnicos de seu país, Soux observou que as práticas musicais da população indígena estavam relacionadas à tradição ancestral da

dança acompanhada pela música. A simbiose das festas do calendário agrícola com o calendário religioso católico facilitava as celebrações nas ruas, como as procissões. Nessas ocasiões, com o apoio da igreja católica, os índios “invadiam” o espaço dos brancos com sua dança e música, a contragosto das autoridades civis. Os instrumentos utilizados eram principalmente os de sopro: *zampoña* e *quena*. Excepcionalmente ouvia-se cordas como o *charango* e a harpa, mas a utilização destes já é considerada um sinal de mestiçagem. Algumas danças chamavam-se: *quena-queñas*, *choquelas* e *pato-ángeles* ou *angelones* (p. 253). A autora comenta que no século XIX, os intelectuais brancos opinavam nos jornais sobre esses dançarinos com “costumes selvagens”, utilizando adjetivos como: antisocial, anacrônico, ridículo, ominoso e “colonial”, todos com sentido pejorativo (2002, p. 256).

Ainda segundo Soux, dentro do âmbito da população mestiça, as principais manifestações estavam nas danças de comparsa de rua. Além dos instrumentos de sopro indígenas (*queñas*, *zampoñas*, etc), utilizava-se também os de cordas, trazidos pelo colonizador espanhol: violino, guitarra, bandurria, mandolina e harpa. O *charango* era próprio dos *cholos pacenhos*. Com a difusão das bandas de música militares na segunda metade do século XIX, os instrumentos de metais foram também introduzidos e acabara, se mesclando nos conjuntos musicais autóctones (2002, p.258).

Entre as classes urbanas, a música crioulo-mestiça foi um dos vínculos mais efetivos. As *cuecas*, *huayños* e *bailecitos* foram tocados, difundidos e popularizados pelos mestiços, mas também estavam nos salões da aristocracia ao serem interpretados pelas senhoritas pianistas. Essas formas musicais voco-instrumentais eram dançáveis e às vezes com textos bilíngües que narravam a vida local (SOUX, 2002, p.258).

Cantadas e dançadas indistintamente nas reuniões de mestiços e crioulos, eram executadas na guitarra por conjuntos de cordas ou outros instrumentos. O público também

podia ouvi-las nas retretas pelas bandas de música, em geral as militares (SOUX, 2002, p.258-259).

Para a autora, os textos demonstravam a característica mestiça por serem escritos tanto em castelhano quanto nos idiomas nativos (quechua e aimara) (2002, p.259). Entre a elite, essa linguagem estava condicionada: a música nacional era reservada às reuniões familiares, com amigos de confiança. Nas festas mais sociais (de etiqueta) se executavam as danças de salão européias (SOUX, 2002, p.259).

Soux conclui seu trabalho afirmando que entre os pacenhos da classe dominante havia a preocupação de não serem titulados como mestiços (eles chamavam-se brancos, ou bolivianos), embora sua origem o demonstrasse. A pretendida modernidade buscada por eles estava associada ao “não índio”. A música popular seria apenas tolerada no âmbito familiar. Erradicar costumes mestiços seria a principal preocupação da aristocracia do final do século XIX (2002, p.265).

Entre as melhores famílias a prática musical de instrumentos populares, como a guitarra, eram relacionados com ambientes de *chicherías* e prostíbulos. Esse conceito irá permanecer até o início da guerra do *Chaco* (SOUX, 2002, p.262). Encontramos um exemplo do preconceito quanto à música indígena por parte do público pacenho que frequentava o Teatro Municipal na história da recepção da estréia da *Suite Aymara* do compositor e investigador da música indígena-aymara, José Salmón Ballivián (1881-1963):

Em 1926, Salmón Ballivián, organizou um concerto de gala para o Círculo de Artes no Teatro Municipal de La Paz. Para encerrar o concerto estrondosamente, ele estreou sua *Suite Aymara*, levando ao palco um grupo de músicos de Italaque, com roupas nativas e instrumentos nativos. Recém iniciada a apresentação, a audiência expressando radicalmente sua repugnância, foi tapando seus ouvidos e saindo do Teatro Municipal, desprezando esses ‘selvagens’ no teatro (BIGENHO, 2002, p. 117).

Segundo Auza (1985, p. 88), a música de Ballivián refletia a tristeza e mostrava o choro (através da *quena*) e a rebeldia (através da *zamponha*) causados pelos anos de sofrimento da raça. Contudo, para a etnomusicóloga Bigenho (2002), o Indigenismo que se formou nessa época se engaja com ideologias de pureza racial, conexão telúrica entre o indígena e a natureza em seu entorno, e uma referência romantizada à época perdida dos Incas. Em verdade, a problemática social causada pela discriminação étnica que ocorria no país não era discutida nestas obras!

O etnomusicólogo boliviano Walter Sánchez Canedo (1996), buscando desvendar o processo histórico de “construção” e “invenção” do que é denominado “música folclórica nacional”, examina os cânones e percepções sobre o “índio” formulados por escritores e intelectuais indigenistas. O autor observa que a guerra do *Chaco* “foi considerada como um momento propício a importantes mudanças na geografia política, social e cultural da Bolívia”. Ao comentar sobre o fator político de “reinvenção” da Nação, o autor constata que “o pós-guerra abriu os marcos políticos para a reinvenção das identidades históricas e das novas formulações para imaginar-se a ‘nação’. É consolidada a idéia da perfeição do índio e se iniciam os primeiros passos para sua incorporação em uma cultura de características nacionais, proposta política sustentada por organizações de tendência indigenista e nacionalista”.

Apoiando-se na musicóloga boliviana Jenny Cárdenas, Sánchez afirma que depois da derrota *del Chaco*, o *espírito nacional* foi representado auricularmente na *música*

*criolla*³. Segundo o autor, foi nesse período que o gênero crioulo *cueca*, entre outros, alcançou sua expressão máxima nas mãos de Simeón Roncal. A emergência da *música criolla* e sua popularização reflete-se, por exemplo, em gravações discográficas feitas por bandas militares e orquestras típicas entre as décadas de 1920 e 1940 (1996 p. 54).

O papel da música durante a guerra do *Chaco* também é destacado no trabalho do historiador boliviano Roberto Fernández Terán (2002). Para o autor, as separações entre as manifestações musicais índias e mestiço-crioulas do final do século XIX (comentadas por Soux, 2000), se mantiveram até o início da guerra do *Chaco*. Nesse período de início do século XX, a elite crioula passaria a renegar as *cuecas* e os *huayños* e toda a “música da terra”, que durante o século XIX animaram seus salões. A elite crioula passa a dar preferência à zarzuela, às operetas, aos clássicos e também ao tango argentino, além da polka, valsa e mazurcas já mencionados. A *cueca* estaria relegada ao âmbito popular da *chicheria*. Os freqüentadores desses ambientes eram trabalhadores como os ebanistas, motoristas e obreiros. O desprezo pelo popular evidenciava-se na prática da negação da manifestação cultural dos grupos subalternos, em particular de sua música (FERNÁNDEZ, 2002, p.210). Contudo, em 1932, às portas do conflito do *Chaco*, a Bolívia se deparou com as conseqüências da falta de formação de uma nação homogênea. Não havia integração entre os setores agrícola, mineiro, econômico e a maioria indígena não estava incluída na sociedade. Não existia um sentimento comum de ser “boliviano”, sendo este sentimento exclusividade da elite crioula (FERNÁNDEZ, 2002, p.209).

³ No século XIX, a música de salão de origem européia (*criolla*) – *cueca, bailecito, carnavalito, vals, marcha, pasodoble, polca, pasacalle* - populariza-se ao mesclar-se com a música indígena – *huayño, kacharpaya, kaluyos, taquirari etc.* - , gerando a *música mestiça*. De acordo com Soux, “*Cuecas, waiños y bailecitos* foram tocados, difundidos e popularizados pelos mestiços e pisavam firmemente nos salões da aristocracia, tornando-se peças obrigatórias no repertório pianístico das senhoritas (SOUX, 2002, p.8).

Utilizando o rádio de alcance internacional, o inimigo Paraguai difundia a imagem boliviana como sendo “um país cuja população índia, mestiça e branca e seus conflitos regionais, se convertiam nos desvios (taras) culturais e nos vícios que eram as causas essenciais de sua inviabilidade como nação” (FERNÁNDEZ, 2002, p. 221).

Para combater tal propaganda, o governo boliviano rapidamente procuraria difundir seu imaginário cultural integrando o índio à nação e fazendo com que a música mestiço-crioula “deixasse a ‘imoralidade’ alegre da chicheria chola e seu furtivo amancebamento com alguma prazerosa e ‘impudica’ fração crioula que a desfrutava em segredo, para chegar aos estúdios da rádio e começar a se converter no gosto estético nacional” (FERNÁNDEZ, 2002, p. 212).

Fernández explica que a importância de difundir a música crioulo-mestiça surgiu não apenas da necessidade de combater a propaganda paraguaia, mas também para estimular o recrutamento, levantar a moral dos soldados, distraí-los e ainda distrair a população em geral, vincular as diversas regiões do país, conseguir o apoio popular ao governo e projetar ao público internacional a imagem cultural da Bolívia (2002, p. 234-235).

Exercendo estas essenciais funções, a música crioulo-mestiça seria reconhecida como o rosto da nação boliviana. Neste contexto estão incluídas a *cueca*, *kaluyos*, *huayños*, *taquirari*, *carnavalito* e toda variedade de gêneros musicais bolivianos.

Como vimos acima, a rádio era o principal meio de divulgação da música nacional. As duas rádios de La Paz: a rádio Nacional e a rádio Illimani, apresentavam música nacional, que dividia espaço de igual importância com a música estrangeira. O estúdio da rádio Illimani era freqüentado por artistas da elite boliviana, entre eles, Simeón Roncal. Segundo Fernandez (2002, p. 236), Roncal tocou ao vivo no programa de 25 de agosto de 1934, no horário das 19:30 às 21:00, dividindo a programação com gravações,

noticiário de guerra, música boliviana em discos, um quarto de hora de colaborações em canto, reproduções solistas de violino e orquestra e noticiário mundial.

A música crioulo-mestiça saía da clandestinidade a que havia sido relegada desde o final do século XIX e passava a fazer parte da identidade cultural boliviana. Com o apoio da rádio, as elites crioulas se apropriavam da música mestiça bem como de ritmos e “aires” indígenas. *Cuecas, huayños, kaluyos e taquiraris* eram apreciados em todas as camadas sociais, e inclusive, através da rádio, pela audiência internacional. A música crioulo-mestiça começa a converter-se no gosto estético da nação boliviana (FERNÁNDEZ, 2002, p. 237).

Na mesma linha de Sánchez e Fernández, o compositor boliviano Javier Parrado, em seu projeto de pesquisa *Música boliviana para piano de la segunda mitad del siglo XX* (2001), observa nas obras de compositores bolivianos do final do século XIX e início do século XX, uma “aproximação paulatina às expressões sonoras pertencentes às maiorias (indígenas) *aymaras* e *quechuas*, com a valorização das formas musicais produzidas pelos mestiços nas cidades e suas periferias” (2001, p. 3).

Parrado explica a problemática do compositor mestiço na Bolívia da época, e como essa problemática refletiu-se na produção musical acadêmica. Em uma sociedade que apresentava (e apresenta até hoje) forte hierarquia social definida pela raça, era comum, por parte da classe intermediária (mestiços), o rechaço à música das culturas indígenas. Esse fator ajuda-nos a compreender porque Parrado afirma que o “rechaço aos elementos da música das culturas originárias e popular mestiça, com o conseqüente afastamento e desconhecimento dos valores musicais próprios, foi reforçado pela imitação de modelos europeus (música de salão e zarzuela, por exemplo)” (2001, p.4). A formação acadêmica do músico boliviano de inícios do século XX adequava-se à concepção da música em termos harmônicos, melódicos e formais à música européia de tradição romântica, chopiniana e

lisztiana em específico. De acordo com o autor, os muitos “mundos sonoros” que coexistem no indivíduo mestiço eram

polarizados, filtrados e modificados pela assimilação subconsciente de modelos de pensamento musical estrangeiros, cujo sistema de valores musicais é distinto...Esse filtro, imposto por uma formação de tipo europeu, condicionou ao estudante, e impôs aos criadores bolivianos do século XIX uma percepção, concepção e reelaboração dos elementos sonoros próprios, em termos motivicos, harmônicos, rítmicos e formais dentro das possibilidades de formação e acesso aos arquétipos europeus (2001, p.4).

Segundo o autor, as poucas partituras e documentação referentes à música da época “refletem seres colonizados”, que elegeram a utilização de recursos técnicos claramente europeus.

Parrado observa que as formas específicas de pensamento musical das culturas americanas foram ignoradas até “bem entrado o século XX” (2001, p.4). O autor chama atenção para a inadequação da categorias musicais européias na compreensão da música vernacular: “na música nativa andina não existem os conceitos e princípios de construção nem funcionalização harmônica, as elaborações contrapontísticas, desenvolvimentos motivico-temáticos que requerem uma afinação estável e única (temperada). A estabilidade métrica tampouco é uma característica dominante” (2001, p. 5).

O autor observa nas composições para piano de vários autores bolivianos da primeira metade do século XX, o uso de pequenas formas, que apresentam

diversos tipos de referenciais sonoros, sejam eles de tipo formal ao ordenar as partes como nas danças folclóricas, de tipo melódico ao incrustar motivos rítmico-interválicos ‘nacionais’, em formas e estruturas da tradição européia ou ao utilizar escalas modais em seu pensamento linear. Essa dimensão horizontal demonstra aspectos meramente decorativos onde as funções da harmonia tradicional suportam melodias que tangenciam o exótico (2001, p. 5).

O autor observou também que esse panorama iria se alterar somente a partir da década de 1970, com a existência de “obras que são o resultado de um trabalho distinto, em que os referenciais são mais sutis ao incorporar processos mais que objetos, ao apropriar-se

de elementos da tradição européia e modelos de composição do século XX a uma linguagem própria, ao executar um ofício que vai mais além da mera imitação, ao concretizar suas necessidades criativas em uma obra e não somente em um grupo de peças isoladas” (2001, p. 5).

Do acima exposto, salientamos que o posicionamento estético da música na Bolívia do final do século XIX e início do século XX seguiu as correntes em voga no continente, embora enfrentado muitas adversidades devido aos constantes conflitos bélicos do país. A busca de uma linguagem nacional foi referência para os artistas da época, que se voltaram para as fontes culturais populares e vernáculas que formam a nação boliviana. A música popular estava em constante intercâmbio com a música acadêmica. O popular era ouvido nos salões da aristocracia, e a estilização acadêmica das danças populares se tornaria, durante a década de 1930, o “rosto da nação boliviana”. Surgiu, então, uma linguagem musical misturando elementos da cultura hispânica e da cultura andina, chamada música mestiço-crioula.

O modo de representação do indígena na música seguiu duas correntes. Uma com compositores como Eduardo Caba e José Ballivián, que tomaram como inspiração o indígena pré-colombiano, criando uma estilização acadêmica com aspirações de representação “autêntica” da sonoridade dos Andes, como vimos anteriormente no episódio envolvendo a estréia da Suite Aymara de Ballivián. O outro modo de representação inspirou-se no indígena contemporâneo, e seguiu a linguagem romântica da música de salão crioulo-mestiça, amalgamando, elementos hispânicos com a cultura local, como veremos na obra de Simeón Roncal.

2 SIMEÓN RONCAL: um compositor boliviano

Buenos Aires, Diário LA PRENSA, Domingo, 9 de novembro de 1924

Hoy ofrecemos una cueca, "Lágrimas", del compositor boliviano Simeón Roncal, autor de numerosas obras al estilo incaico o preincaico, dignas de conocerse en Buenos Aires, donde con tanto entusiasmo se está trabajando por crear una música genuinamente continental.

A preocupação dos intelectuais e artistas latino-americanos em formar uma linguagem musical própria do continente transparece nesta nota do jornal La Prensa de Buenos Aires. Na década de 1920, este importante periódico portenho divulgava obras de compositores latino-americanos em suas edições dominicais com comentários de crítica musical. O artigo citado⁴, reflete o pensamento em voga na época:

Nos últimos tempos, em toda a América ibérica tem surgido interesse pelo cancionero popular. Compositores artísticos ou intuitivos, sobre motivos populares ou originais em seu estilo, tratam de criar uma música americana, com maior ou menor acerto, com meios mais ou menos pessoais e técnicos, mas sempre com um elevado ideal artístico, digno de estímulo e de aplauso.

A busca pela linguagem nacionalista latino-americana direcionou a atenção de compositores de todos os países da América Latina à música popular e folclórica. Como vimos anteriormente com Acosta, a música popular do continente ora transita pelas academias, ora retorna ao seu meio. Na Bolívia da década de 20 vemos nos compositores de

⁴ Esta notícia da redação do jornal não está assinada. ALBA (1970) supõe que esta referência à obra de Roncal seria do crítico Sr. De Ojeda, que segundo o autor era considerado 'a mais alta autoridade em crítica musical em Buenos Aires'. Porém segundo tentamos confirmar com os bibliotecários do Arquivo do Jornal La Prensa, em Buenos Aires, esses negaram tal atribuição, afirmando ser o artigo 'uma nota da redação'.

formação acadêmica inspiração no popular, seja na temática (títulos nacionais) de suas obras, seja em citações de temas populares ou mesmo em *aires* indígenas e populares. O esforço destes compositores estaria justamente em amalgamar as técnicas de composição aprendidas tradicionalmente nas academias com a música popular boliviana, problema este já discutido na seção anterior deste trabalho. Mas para os musicólogos bolivianos, de modo geral, a Bolívia não pôde acompanhar esse processo na mesma velocidade e escala de outras partes do continente por causa dos diversos conflitos bélicos em que se envolveu (Guerra do Pacífico (1879-1880), Guerra do Acre (1899-1903) e *Guerra del Chaco* (1932-1935)) e que impediram um maior intercâmbio cultural com os demais países da América Latina.

O articulista do jornal La Prensa aqui citado, defende que mesmo com os diversos problemas de cada um dos países da América Latina, há uma unidade que pode ser observada somente com o conhecimento dos esforços dos compositores latinos como um todo:

O conhecimento destes esforços, isolados, por desgraça, devido ao escasso intercâmbio espiritual entre os povos da América ibérica, prova que em todos eles existe perfeita unidade, acontece com a música, o mesmo que com a literatura: descartados alguns modismos locais, mais objetivos que subjetivos, que em nada afetam o interior da obra, toda a arte musical do continente forma um só corpo, uma unidade, apenas poderíamos assinalar algumas distinções nos procedimentos técnicos, que em certos países são mais tradicionais que modernos, procedimentos que também se unificarão no dia em que o intercâmbio seja mais intenso e em que a técnica adquira modalidades próprias.

Nessa época a unidade da linguagem artística latino-americana representava um ideal de integração continental. Os procedimentos técnicos e estilísticos utilizados pelos compositores deste continente formariam a unidade a que o articulista se refere. Nesse processo de formação identitária, o retorno à cultura andina será um dos fatores de definição da linguagem musical, característica dos países do altiplano. Apesar do desejo de unificação da cultura do continente, o intercâmbio necessário para essa unificação era precário. Roncal

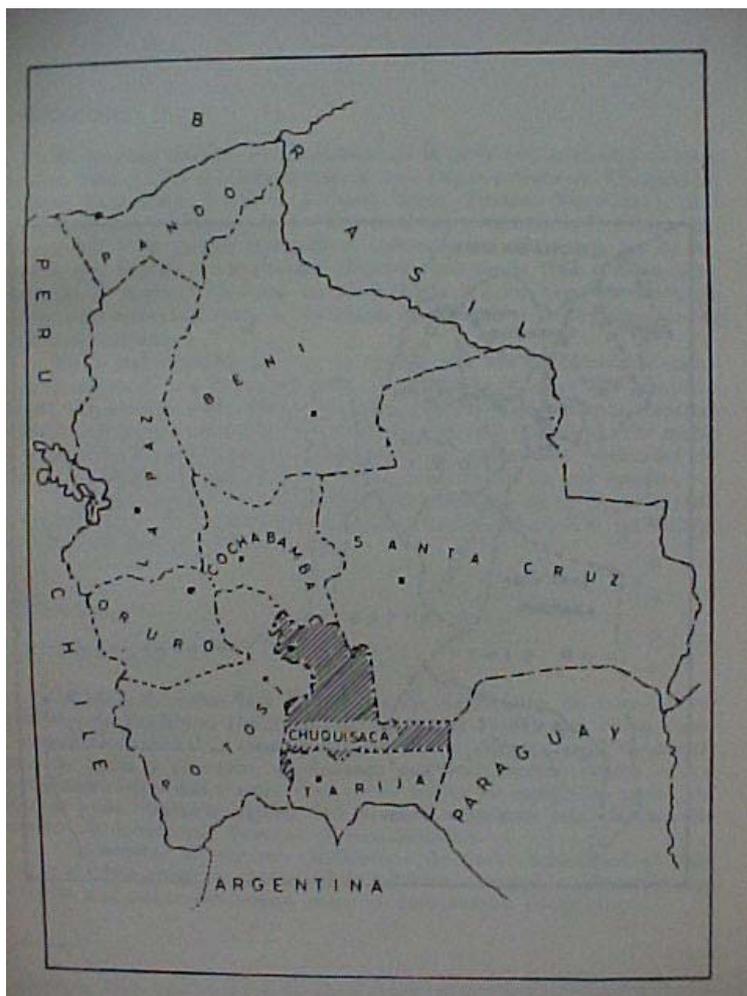
formou-se na Bolívia e esperou anos para ter a oportunidade de mostrar seu trabalho em outro país.

Com a publicação, em 1924, da *cueca* “Lágrimas” na página *Lectura sobre temas musicales* do citado artigo do La Prensa de Buenos Aires, o reconhecimento de Roncal como representante da corrente de compositores nacionalistas do continente começa a delinear-se além fronteiras. O artigo chama a atenção justamente para a maneira simples com que Roncal registra a temática musical incaica que no entender do articulista é índice da nacionalidade de seu país:

O maestro Simeón Roncal só trata de produzir obras simples e características: suas harmonizações não são nem complicadas, como poderia fazer um músico intuitivo que houvesse tido algum contato com a música lírica do século passado. O compositor boliviano deixa rédea solta à sua inspiração, genuinamente incaica, e escreve, entre muitos, o caderno de “*Veinte cuecas*” e dois “*Kaluyos*” [sic], que falam com extrema simplicidade e ingenuidade do altiplano boliviano, das danças e canções dos descendentes dos incas, de uma raça gloriosa cuja tradição espiritual está se renovando, em forma moderna, na terra da América Ibérica.

A música de Roncal causava impacto por sua inspiração “genuinamente” incaica. Com certeza, ao comentar que as *cuecas* e *kaluyos* “falam com extrema simplicidade e ingenuidade do altiplano boliviano” (La Prensa, 1924, p.14) o articulista referia-se às citações de melodias pentatônicas ao “modo incaico”, sobrepostas à uma harmonização tonal. O comentário “deixa rédea solta à sua imaginação” remete ao imaginário do compositor, notoriamente abundante no conhecimento da própria cultura e de como representá-la musicalmente como veremos mais adiante. O artigo vê na linguagem musical de Roncal o “autêntico” e não uma mera busca pelo exótico. A linguagem musical andina soa única por si mesma. A harmonização de Roncal, segundo o articulista, soa simples e ingênua, mas com caráter próprio, que é o que a torna original dentro das linhas nacionalistas do continente.

Estas considerações do articulista do La Prensa são importantes para o entendimento de como se refletiu na obra do compositor a formação musical realizada inteiramente na Bolívia, mais especificamente na sua cidade natal Sucre (ou Chuquisaca), importante centro cultural e intelectual do país desde os tempos coloniais.⁵



⁵ Durante o período colonial a capital, Sucre, era um dos importantes centros intelectuais e artísticos da América Espanhola, principalmente por sua Universidade de San Francisco Xavier e por sua catedral. Esta, durante os séculos XVII e XVIII possuía um dos arquivos de música mais ricos da América do Sul (BEHÁGUE, 2001, p. 823).

Roncal recebeu suas primeiras lições de teclado de seu pai, Juan Roncal, que era músico da Catedral Metropolitana de Sucre. Seu pai o incentivaria na prática da música religiosa desde cedo, tanto como cantor no coro quanto como organista. O trabalho de Roncal na Catedral foi uma oportunidade para estar periodicamente em contato com obras musicais e teóricas como tratados de harmonia. Auza acredita que essas leituras formaram as bases de sua composição: “com a leitura de tratados de harmonia e formas musicais estabeleceu as bases de sua particular linha melódica, chamando-a *cueca, kaluyo* ou baile”. (1999, p.405). Durante os anos de sua juventude foi aluno do músico espanhol Emilio Gott, do qual se diz que recebeu lições de harmonia e composição musical. De fato, a música religiosa, a formação musical em contato como meio artístico da cidade de Sucre e o inevitável contato com a música popular de rua (entradas e festivais de música popular nacional), somados com a própria condição social do compositor (Roncal teve acesso a uma instrução musical formal, mas sua família não possuía meios para enviá-lo a estudar na Europa), balizaram as diretrizes que Roncal seguiria, mais tarde, como compositor. A formação erudita em sua juventude foi marcada pelo professor Eduardo Verdecio, que deu a Roncal a oportunidade de apoiá-lo em seu trabalho de difusão artística na cidade, frente à Sociedade Artística *Filarmónica de Sucre*.⁶ Convivendo entre artistas e intelectuais da

⁶ As sociedades artísticas na Bolívia surgiram a partir do início do século XIX. Sendo instituições de iniciativa privada, a princípio tiveram como finalidade promover concertos e difundir a música europeia. O conseqüente fomento da música erudita incentivou os compositores bolivianos a desenvolverem sua própria arte aos moldes do nacionalismo musical que era buscado pelos compositores europeus. O movimento cultural se difundiu entre as principais cidades bolivianas, sendo que os artistas de todas as diversas associações espalhadas pelo país compartilhavam idéias, passando a ter como principal preocupação a formação de uma linguagem musical nacional. Principais associações:

1835 – Sucre: *Sociedade Filarmónica y Dramática*. Auza menciona que a partir de 1886, passaria a ser chamada de *Sociedade Filarmónica de Sucre*. A sociedade oferecia concertos e representações dramáticas (AUZA 1985, p.100).

1863 – La Paz – *Sociedad Filarmónica La Paz*

1917 – Potosí – *Círculo de Belas Artes de Potosí*

A prática musical fomentada pelos Círculos de Artes, que durante o século XIX foi da iniciativa privada, passaria, nas primeiras décadas do século XX, ao Estado: “O que havia sido produto da iniciativa privada começou a ser assumido pelo Estado, que foi ditando uma série de disposições e decretos mediante os quais se criaram conservatórios e escolas de música” (SEOANE 2002, p. 574). Entre eles, o Conservatório Nacional de Música com sede na cidade de La Paz, e as escolas estatais de música das cidades de Sucre, Potosí, Oruro e Cochabamba. O autor atribui ao mesmo movimento a criação da Orquestra Sinfônica Nacional em 1945.

época, Roncal e alguns de seus amigos formariam um grupo que seria chamado *Grupo dos cinco artistas de Sucre*. Segundo Alba (1970), o grupo foi formado inicialmente por Roncal, que junto “com seu amigo e discípulo Miguel Angel Valda, descobriu no gênero musical popular a veia a explorar nas criações de compositores de categoria”. Valda, amigo íntimo do compositor, incentivou-o muito a registrar suas composições, tornando-se seu transcritor, como veremos adiante. Mais tarde, Roncal teve e exerceu influência em compositores uma década mais jovens. Seriam eles o trio José Lavadenz, Telmo Solares e Belisario Zárate; que criou, como afirma Alba, um repertório musical próprio e valioso como sequência da obra (cimera) do “Maestro” (como Roncal era chamado). Alba faz um paralelo entre o “Grupo dos Cinco Russos” e o grupo de cinco artistas de Sucre que Roncal formaria juntamente com Valda, Lavadenz, Solares e Zárate, afirmando ser Roncal “*para nosotros el verdadero Balakirev*”.

Neste ponto observamos o pensamento voltado às correntes nacionalistas da música européia que fluía entre os artistas que faziam parte dos Círculos de Artes do país. Vemos que Roncal conscientemente buscava no popular elementos que identificassem seu país, assim como o fizeram os nacionalistas europeus e russos de quem se comentava entre os intelectuais dos Círculos de Artes.

Sabendo da importância de formar uma identidade musical nacional, e estimular essa busca entre os artistas de seu país, Roncal formaria na cidade de Potosi um Círculo de Artes. Havendo se mudado para esta cidade no início da década de 1910, o compositor se reúne com escritores, poetas, músicos e artistas de teatro, e em 1917 fundam o Círculo de Belas Artes de Potosi, que manteria suas atividades até a guerra do *Chaco*. Tendo como membros escritores, poetas, músicos e artistas de teatro, compartilhavam os ideais dos demais círculos

de artes do país, seguindo tendências nacionalistas. Segundo Alba (1970), os integrantes do Círculo faziam reuniões semanais no salão de música da casa do mecenas Armando Palmero Nava, e as apresentações públicas ocorriam no Teatro Omiste. Simeón Roncal participou ativamente dessa agrupação, organizando e oferecendo concertos. O círculo incentivou o compositor a registrar em partitura sua obra e também a editá-la, como veremos adiante.

Os artistas de Potosi tinham na casa do mecenas Armando Palmero Nava seu ponto de encontro. Era onde as obras eram ‘testadas’ e apreciadas por uma audiência interessada em desenvolver a cultura do país. Em seu salão de música havia um piano Bechstein que era tocado todas as sextas-feiras pelos mais destacados artistas. Alba observa que “nenhuma casa daqueles dias era tão gentil e hospitaleira como a de Palmero. Ninho excepcional para arte da música, o salão musical de Palmero esteve sempre aberto aos artistas locais e aos que visitavam a cidade” (1970). Nesse meio Roncal era tratado com distinção, respeito e afeto, e ainda era apreciado pelos jovens que o tinham como modelo.

Os encontros de artistas do Círculo de Belas Artes de Potosi foi um grande estímulo à carreira de Roncal. Relata Alba que certa vez, por iniciativa de Armando Palmero Nava, o Círculo promoveu três concertos com a bilheteria destinada à publicação em Buenos Aires dos *kaluyos* para piano do maestro.

Antes, porém, da publicação da *cueca Lagrimas* no jornal La Prensa em 1924, o Círculo promoveu uma viagem a Buenos Aires, onde Roncal ofereceria concertos de suas composições. Infelizmente, o compositor não fez o sucesso esperado nesta turnê. A volta à Bolívia foi marcada por desânimo, consequência da frustração sentida. Alba acredita que foi devido à idade do maestro, que já sofria de reumatismo, somado ao desinteresse do público argentino que na época se preocupava mais com a arte européia. Em 1920 Roncal estaria

apenas com 50 anos, mas na Bolívia da época a longevidade era muito menor que a atual, devido aos poucos recursos do país. O desinteresse do público argentino é compreensível, observando que o nacionalismo estava em formação, e que a recepção favorável às novas tendências muitas vezes não é imediata.

Contudo, a publicação de uma de suas *cuecas*, quatro anos mais tarde no já citado artigo do diário La Prensa, demonstra que o compositor obteria reconhecimento na capital argentina como um dos representantes da linguagem musical de corte nacionalista do continente. A iniciativa de publicar a obra partiu de um de seus discípulos e amigo, Armando Alba, quem mais tarde seria Ministro da Cultura e biógrafo do compositor. Alba enviou o *Álbum 20 Cuecas* de Roncal ao jornal de Buenos Aires. Passados alguns meses, encontrou para sua surpresa a *cueca Lágrimas* estampada no La Prensa.

Roncal fez da docência seu meio de sobrevivência e foi modelo para os jovens de sua época. Em Potosi exerceu a profissão de professor de música no Colégio Pichincha, e também dava aulas de piano a domicílio. Entre seus colegas, Roncal era muito respeitado, e sempre lhe solicitavam a composição de hinos para colégios ou em homenagem a heróis.

Após os conflitos da guerra do *Chaco* na década de 1930, Roncal mudou-se para La Paz com seus 3 filhos menores: Raquel, Julia e Simeón. Vivia de sua pequena aposentadoria como professor. Foi muitas vezes convidado a dar recitais na rádio Illimani onde divulgava suas *cuecas* e *kaluyos*. Nessa cidade, no dia 12 de janeiro de 1953, aos 83 anos, “morreu modestamente, como havia vivido” (ALBA, 1970).

Alba, que acompanhou a vida do maestro durante vários anos, descreve-o como um “cidadão de uma simplicidade cativante”, e que unia a essa simplicidade uma “modéstia bem entendida, diferente da timidez. Falava comedidamente, usando expressões exatas, opinava em matérias que ele entendia ou fazia comentários caseiros, com dignidade e discrição”

(1970). Roncal sentia-se à vontade nas conversas entre amigos – geralmente núcleos de artistas – e estava sempre atento aos assuntos debatidos. Seu silêncio natural talvez fizesse com que muitos pensassem que ele não possuía uma cultura apreciável, mas “ele conhecia muito mais do que se podia supor”, como observa Alba (1970).

2.1 O OFÍCIO DE COMPOR

Como vimos acima, a formação de Roncal como compositor deu-se integralmente na Bolívia. Durante a primeira fase de sua vida, graças a seu pai, Roncal teve seu aprendizado musical ligado à Catedral de Sucre, onde depois foi organista. Estudou também com o músico espanhol Gott, o que certamente reforçou o seu contato com a música espanhola da segunda metade do século XIX. No entanto, sua técnica de composição, segundo este autor, desenvolveu-se baseada na improvisação: “saindo do marco da orientação paterna, improvisou pequenas peças pianísticas, demonstrando habilidade na técnica de composição e na interpretação” (AUZA LEÓN, 1999, p.405).

O processo de composição de Roncal é explicado por Alba, que afirma que Roncal tinha uma “capacidade de memória admirável, que o permitia compor integralmente uma peça musical, sem que lhe faltasse uma nota, e a interpretava muitas vezes, polindo frases, aumentando ou suprimindo acordes, até que estava seguro de haver depurado a obra” (1970).

Roncal compôs suas *cuecas* durante os anos que viveu em sua cidade natal. Como já vimos, a companhia de seus amigos do grupo dos 5 artistas de Sucre foi um grande incentivo para a estilização das danças de salão. Especialmente a amizade com Miguel Angel Valda, discípulo e amigo, foi de crucial auxílio para o maestro. No processo de escrita das obras, Roncal contava com a ajuda de Ángel Valda que costumava ficar na janela do maestro

escutando-o improvisar. Quem nos esclarece esse assunto é o professor de música Don Juan Manuel Torres⁷, amigo e ex-aluno de Valda. Don Juan Manuel lembra-se de quando tinha oito anos e assistiu uma apresentação de Roncal. Devido à grande diferença de idade entre eles, Don Manuel não teve muito contato diretamente com Roncal, mas Valda sempre lhe transmitia seus conhecimentos sobre o maestro. Na entrevista, Don Manuel nos esclareceu sobre o processo de escrita das *cuecas*, acreditando que “Simeón Roncal nunca escreveu a música que compôs”, afirmando ser o próprio Valda quem contava a seguinte história:

Don Miguel Angel Valda solia quedarse escuchando tocar a don Simeón al pie de sus ventana, sin que este se diera cuenta, al mismo tiempo, que escribía las cuecas que el maestro ejecutaba al piano, y un dia, Don Miguel Angel dejó sobre el piano una de estas transcripciones intencionalmente para que las viera don Simeón. Y fue de esperarse su sorpresa porque al encontrarlas quedó muy extrañado ya que sabía que él no la había escrito pero que si era suya, además de llevar debajo del título las iniciales M.A.V. Don Simeón se enojó bastante y comenzó a indagar sobre quien podría ser el que se tomó el atrevimiento de poner sus iniciales a una cueca suya. Don Miguel Angel, que era espectador silencioso de lo que pasaba, decidió darse conocer ante Don Simeón como su transcriptor. (Juan Manuel Torrez Rojas, entrevista concedida em 30 de março de 2004).

Sobre o auxílio que Valda prestou ao maestro durante a primeira fase de sua vida, Alba (1970) afirma que o próprio Roncal reconhecia Valda como “um de seus íntimos, e lhe ajudou muito a escrever no pentagrama as composições que criava em Sucre”. Quando já não mais podia contar com a ajuda de Valda, o próprio compositor escrevia sua obra, mas somente quando estas já haviam sido depuradas, depois de diversas improvisações sucessivas.

⁷ Tivemos oportunidade de entrar em contato com o Prof. Don Juan Manuel Torrez Rojas através de uma entrevista realizada em 30 de março de 2004. A entrevista foi feita, a pedido da autora, pela prof. de música Silvia Mayorga que reside na cidade de Sucre. Don Juan Manuel nasceu nesta cidade no ano de 1920 e fez do ensino sua principal atividade. Formou pianistas a nível de concertistas locais e professores. É autor de hinos escolares. Foi Presidente da Escola Normal (1959). Em 1961 fundou a Escola de música “Simeón Roncal”. Compartilhou uma profunda amizade com Don Miguel Ángel Valda, o qual, sendo discípulo de Simeón Roncal, pôde transmitir-lhe muito sobre o compositor.

Desta maneira, a obra sempre foi escrita a partir de muitas performances prévias. Isto nos leva a concluir que Valda buscou representar, nas transcrições do que ouvia aspectos da execução do compositor ou da sua “performance practice”. Acreditamos que elas acabaram sendo tomadas como base para a edição que o próprio Roncal realizou de seu *Album 20 Cuecas*.

Para Dom Juan Manuel, as 20 *cuecas* de Roncal constituem um importante legado. Na verdade, elas representam a cultura local, pois como explicou em seu testemunho, “as *cuecas* de Roncal são características da cidade de Sucre, exclusivamente, pois cada região dos vales e do altiplano boliviano possui um estilo diferente de *cuecas* quanto à sua estrutura e sua dança. É um estilo que quando Simeón Roncal o desenvolveu, já tinha pelo menos 100 anos de antigüidade. É uma dança que resulta da amálgama do *huayño* com a *jota* espanhola” (Juan Manuel Torrez Rojas, entrevista concedida em 30 de março de 2004).

3 ESTUDO DO CORPUS MUSICAL

*Cheguei à Bolívia em 1999, para a festa de ano novo. Foi justamente nesta ocasião o meu primeiro contato com o gênero cueca, no âmbito doméstico, onde os familiares de meu cunhado cantavam e acompanhavam ao violão algumas **cuecas**. Então aprendi que cueca se dança balançando um lenço em uma das mãos, e no final se acompanha com palmas e se canta: la, la la lai, la la lai....Essa prática se repetia em todas as festas de família que participei durante os três anos que morei em Santa Cruz de La Sierra. Fui professora de piano, história da música e percepção musical no Instituto de Belas Artes. Franz Terceros, diretor desta instituição, tinha composto uma Sonatina que estava a espera para ser estreada, e em 2001; ele convidou-me para tocá-la em La Paz durante o I Festival de Música Boliviana, promovido pelo Conservatório Nacional. No último dia do festival, depois do recital de encerramento onde outros professores convidados e eu tocamos, houve uma confraternização. Num cenário tipicamente andino, onde da janela se observava o gelado pico do monte Illimani, eram servidas salteñas, e os rostos lembravam a famosa etnia indígena milenar, ouvi uma música que tornou o ambiente ainda mais tipicamente boliviano. Um professor de Cochabamba improvisava ao piano uma música que parecia demasiado elaborada para ser dançada e com um ritmo muito dançante para ser ouvida. Isto me causou curiosidade. Ao ver minha fisionomia inquisitiva, uma professora me disse: são cuecas. O pianista estava tocando suas composições... Pouco satisfeita com a resposta fiquei ainda pensando: não é esse o gênero que se canta e dança nas festas de família? O que essa música faz aqui, tocada ao piano no palco do Conservatório Nacional? O que torna essa música tão boliviana?*

O objetivo desta seção é analisar o conjunto das *cuecas* e *kaluyos* de Simeón Roncal procedendo a uma análise de superfície contextualizada pela literatura musicológica/etnomusicológica sobre os gêneros musicais bolivianos. Faremos um exame das incorporações da cultura musical andina e hispânica, suas combinações dentro dos gêneros *Cueca* e *Kaluyo*, e como estes elementos se mostram na *performance practice* desses gêneros de dança.

3.1 REFERENCIAL ANALÍTICO

Como buscaremos apontar os elementos musicais que identificam as culturas indígena e hispânica na obra de Roncal necessitamos de um referencial que nos auxilie a combinar aspectos estruturais e culturais. Para tal, partimos de uma análise de superfície das obras seguindo o esquema descritivo de Kotska (1999) e La Rue (1989). Para análise das referências da cultura local com as estruturas musicais, utilizaremos como referencial estudos de etnomusicólogos e musicólogos como Henry Stobart (1999), Michelle Bigenho (2002), Isabel Aretz (2003) e José Maria Benavente (1983). Apresentaremos abaixo um roteiro dos principais temas abordados por estes autores relacionados com nossos propósitos analíticos.

O trabalho de campo do etnomusicólogo Henry Stobart realizado na região rural de Potosi (década de 1990) chama a atenção para a fusão da cosmologia andina com a música vernacular. Este autor discute os princípios cosmológicos da cultura andina e sua relação com a cultura musical local. Segundo ele,

“a interpretação de instrumentos musicais forma parte do universo masculino, do qual, com muitas exceções, ficam tacitamente excluídas as mulheres. Mas as mulheres são, em troca, cantoras por excelência. A interpretação musical, especialmente com flautas e instrumentos do tipo da guitarra, associa-se as vezes com a etapa de galanteio e com a fertilidade agrícola” (1999, p. 578).

O costume da dança acompanhada de música ao vivo tocada por pequenos conjuntos é esclarecido pelo autor, que observou que

“até a década de 1980 era infreqüente a dança em pares nas comunidades campesinas mais tradicionais, salvo nos casamentos. Mas nos ambientes dos povoados (pueblerinos) e urbanos é comum que os wayñus, *cuecas*, bailecitos e outras formas musicais se cantem e dancem aos pares, com o acompanhamento de charango, de guitarra espanhola ou de acordeão” (STOBART, 1999, p. 580).

Outro conceito da cultura andina que se reflete na música é o de dualidade. Stobart esclarece este conceito ao explicar que muitos tipos de flautas de pan (*sicus*) e de *pinkillus*

do norte de Potosí dividem as notas da escala entre instrumentos que formam pares. Stobart, baseado nos estudos de Max Peter Baumann, afirma que a combinação de instrumentos pares em uma melodia, como por exemplo o “macho” de três tubos e a “fêmea” de dois tubos dos [índios] *chipaya*, se compara às vezes com o ato sexual. Baseando-se em Platt, Stobart explica que esta prática também deve ser compreendida em termos do princípio organizador da dualidade ou *yanantin*, segundo o qual os elementos que formam pares devem estar juntos, posto que isolados são estéreis e incompletos. Para o autor, de forma similar, a palavra aymara “tara” se refere ao timbre de alguns instrumentos de sopro, significa “doble”, cheio. Stobart explica que este som vibrante, rico em harmônicos, considera-se criativo, como *qhari-warmi* (homem e mulher). Mas quando os instrumentos produzem sons “delgados”, com poucos harmônicos, não soam bem ou desentoadam com o resto do conjunto, referem-se a eles chamando-os *q'iwa*. Stobart explica ainda que o conceito de *q'iwa* refere-se a *ch'ulla*, que significa único, só, algo que está sem par. Aos animais castrados, as plantas inférteis, aos homossexuais ou às pessoas mesquinhas com o dinheiro, também são chamadas de *q'iwa*. Assim, nas comunidades tradicionais o timbre musical relaciona-se diretamente com a regeneração, a produtividade e a criação em todos os aspectos da vida (STOBART, 1999, p. 581).

Já a etnomusicóloga Isabel Aretz, baseada nos estudos classificatórios de Carlos Vega, estudou o uso de escalas pentatônicas nas comunidades indígenas andinas. Em seu livro *Música prehispânica das altas culturas andinas* explica que “a tradição conservou um extenso cancionero de melodias pentatônicas, muitas delas expressadas em pequenas frases de ritmo binário” (2003, p. 109). A autora cita o etnomusicólogo argentino Carlos Vega, que observou que tais melodias “estão sujeitas a rígidas e estreitas normas tonais e rítmicas” (2003, p. 109) e que estas melodias persistem oralmente até nossos dias. São citados dois

modos pentatônicos principais: o modo A e o modo B, sendo que a maioria das melodias incaicas são executadas em um destes modos. Sobre a maneira de executar as canções andinas, a autora comenta que entre as mulheres observa-se o costume de executar ao final de algumas frases um mordente o qual pelo glissando rápido de uma nota a outra, produz uma espécie de gemido, característico do canto feminino andino. A autora destaca que estes ornamentos são muito diferentes daqueles encontrados na música espanhola.

O musicólogo espanhol José Maria Benavente, por sua vez, oferece em seu livro *Aproximacion al lenguaje musical de J. Turina* (1983), excelentes subsídios analíticos, pois estudou detidamente os elementos estruturais (harmônicos, escalares, ritmico-melódicos) da música espanhola de tradição oral e popular codificados na música erudita. São analisadas diversas figurações rítmicas como a tercina andaluz e a hemíola; na configuração melódica, o autor estuda o uso de modalismos, que estão presentes também na harmonia, onde se observa a cadência andaluz.

Seguiremos os conteúdos das análises propostas por estes autores com o intuito de apontar os processos e modos de incorporação de elementos das culturas musicais vernaculares e européia, o que irá nos auxiliar na interpretação do processo de mestiçagem ocorrida no corpus escolhido.

Por fim, para verificar como estes elementos se mostram na *performance practice* dos gêneros *cueca* e *kaluyo*, nos apoiaremos na recente etnografia da antropóloga e etnomusicóloga Michelle Bigenho (2002). Esta autora parte do princípio de que a partitura em si não é suficiente para transmitir a tradição musical, e busca exemplificar práticas de performance que se relacionam com uma idéia culturalmente construída de “tradição musical boliviana”. A etnografia de Bigenho foi desenvolvida na Bolívia nos anos de 1993 a 1995, e em viagens nos verões de 1996, 1997, 1999 e 2000. Seu livro *Souding*

Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance aborda a problemática do intérprete ao ler uma partitura de outra cultura musical, tomando como exemplo sua própria experiência de leitura à primeira vista de *cuecas* bolivianas, quando participava como violinista do conjunto boliviano *Música de Maestros*, que inclui em seu repertório peças de mestres bolivianos como Simeón Roncal. Sobre a performance do gênero cueca, a antropóloga observou que sua formação como musicista acadêmica capacitava-a a ler à primeira vista estas obras, no entanto, como em qualquer outro gênero musical, constatou que a partitura é insuficiente para transmitir por si própria a tradição musical (2002, p.49).

Partindo desta observação, Bigenho discute o que tornaria a performance da *cueca* mais ‘autêntica’, desenvolvendo o conceito de autenticidade experiencial. Para a autora, “Uma performance de autenticidade experiencial é real porque é sentida como um ‘groove’” (2002, p.16) O conceito de *groove* pode ser entendido como um jeito de vivenciar a música, algo que se tornou um hábito cultural pela transmissão oral: está incorporado; o músico apropria-se desse sentimento e expressa-o na performance.

Partindo do conceito de *groove* proposto por Bigenho, discutiremos em nossa análise como Roncal (ou seu transcritor) deu pistas de como conseguir tal apropriação através de suas partituras.

3.2 SOBRE AS CUECAS

A revisão da literatura mostra diferentes enfoques sobre a origem da dança *cueca*. Todos os autores porém, confirmam que no início do séc. XVIII, através do vice-reinado de Lima, veio da Europa uma nova dança que, ao acrioular-se, ficou conhecida como

zamacueca. Para alguns etnomusicólogos, como Brusa (2000) e Vega (1956), esta nova dança era o fandango. Para outros, como Paredes (1977) e Cohen (1981), a dança vinda da aristocracia espanhola era a Jota. Todos eles afirmam que esta dança espalhou-se pelo Peru, Chile, Argentina e Bolívia, amalgamando-se com as danças locais. A data mais provável do surgimento da *Cueca* na Bolívia é a que remete às primeiras décadas do século XIX, sendo que Brusa acredita que a *cueca* chegou à Bolívia no mesmo período que no Chile (1824-1825) e confirmando esta informação, Dom Juan Manoel em sua entrevista (citada à p.37) afirmou que, “quando Simeón Roncal desenvolveu [a *cueca*], já tinha pelo menos 100 anos de antigüidade”, o que nos remete às primeiras décadas do século XIX.

Uma forma mais efetiva de combinar a discussão histórica desta dança com os propósitos analíticos desta seção, encontra-se no já citado estudo de Michelle Bigenho. Segundo essa autora, a *cueca* é uma forma de dança-canção que segue a estrutura de introdução, tema, repetição do tema, *quimba* e *jaleo*. Os músicos populares bolivianos usam esse vocabulário para ensaiar e falar sobre *cuecas*. A estrutura musical segue a forma da dança que encena o cortejamento entre um homem e uma mulher. A introdução dá aos dançarinos tempo para encontrar um parceiro e o lenço necessário para o jogo de sedução. Uma vez em seus lugares, a mulher dança a introdução enquanto o homem bate palmas. Durante a dança, ambos, homem e mulher, irão rodar seus lenços sobre suas cabeças, aproximando-se e afastando-se um do outro. Como a *cueca* é uma dança de conquista, homem e a mulher nunca se tocam durante a mesma – quase, mas na verdade não se tocam. Tanto na primeira quanto na segunda vez que se executa o tema principal, os dançarinos dançam em volta um do outro: da primeira vez eles movem-se meia volta, e na segunda dão uma volta completa entre eles. A *quimba* é uma seção delicada, insinuante. Como me disse um boliviano, esta é a seção onde o homem secretamente faz sua proposta para a mulher.

Enquanto algumas *cuecas* têm a *quimba* que suavemente repete o tema principal, outras se moverão em uma tonalidade diferente, retornando à tonalidade principal para a conclusão no *jaleo*. O *jaleo* repete o tema principal numa dinâmica mais forte. Se a *cueca* for lírica, inevitavelmente iniciam o *jaleo* com um simples “la la la”, cantado no ritmo da *cueca* específica, terminando com uma repetição da linha principal do tema. Como um sinal da aceitação feminina, então um sucesso da conquista, esta seção é dançada vigorosamente. A platéia boliviana conhece a estrutura da *cueca* e bate palmas em um ritmo específico durante o *jaleo*. A mesma *cueca* é sempre tocada e dançada duas vezes em seqüência (BIGENHO, 2002, p. 48).

Bigenho (2002, p. 52) afirma que “o tempo deve ser sentido dançando”, e propõe que o *very groove* da *cueca*, do bailecito e carnaval está precisamente na ambigüidade da métrica (hemíola) – às vezes binária, às vezes ternária, às vezes binária e ternária simultaneamente. A tensão binário-ternário da *cueca* é gerada por uma complexa relação entre métrica e ritmo. O *groove* do gênero *cueca* trabalha entre duas métricas primárias, provocando sensação de estar simultaneamente em binário e ternário. A notação musical tradicional tende a fechar essas peças em uma ou outra métrica, colocando-as numa posição de ambigüidade subordinada à execução do intérprete. Para a etnomusicóloga, as partituras escritas das *cuecas*, como representações prescritas de performance, nunca poderão representar completamente a autenticidade experiencial, que é conseguida, atingida pela incorporação da experiência musical (2002, p.17).

A autora conclui o debate sobre a distância entre a escrita e a interpretação da *cueca*, se esta está em binário ou ternário, sendo esse debate um exemplo dos diversos modos que ‘empíricos’ – termo usado para referir-se a quem aprende música assistindo e ouvindo alguém tocar - e leitores à primeira vista sentem na performance musical. Para conseguir o

swing, *groove*, ou pulso da *cueca* tem-se que ir além de contar em dois ou em três. Para músicos que não lêem música, a métrica binária ou ternária é irrelevante: “no meu próprio questionamento sobre autenticidade histórico-cultural, perguntei a Pepe Rivera da Sociedade Arte e Trabalho como eles contavam suas *cuecas*. Depois de uma longa pausa para reflexão ele respondeu com incerteza, ‘eu acho que nós contamos em dois’” (BIGENHO, 2002, p.129).

3.3 ÁLBUM 20 CUECAS

Na capa da primeira edição do álbum *20 Cuecas* (1922) expressa-se a preocupação em definir esta música como nacional: "*Música nacional boliviana: 20 Cuecas*". O imaginário sobre a nacionalidade boliviana expressa-se através do desenho ao estilo francês (predominante no início do século), relacionado diretamente com a elite social boliviana, formada por descendentes de europeus que tinham acesso ao estudo e apreciação da música pianística.



Roncal preocupou-se em escolher um título para cada uma das 20 *Cuecas*. Alguns deles foram em homenagem à seus filhos: *Julia* (nº3), *Ramón* (nº5), *Rosa* (nº6), *Simeón* (nº10) e *Raquel* (nº14). *La Huérfana Virginia* (nº7) foi escrita em homenagem à sua esposa. Roncal homenageia também a mulher: *La Mujer* (nº13) e *La Soñadora* (nº16). Outros dos títulos refletem cenas da vida diária, como *Lección de Piano* (nº8), *Noche Tempestuosa* (nº4), *El Arroyo* (nº19). Os demais títulos abordam os sentimentos humanos, como o amor,

saudade, decepção, solidão. Os títulos relacionam-se com o conteúdo expressivo de cada peça. Por exemplo, *La Ausencia* (nº1) possui caráter melancólico, *La Huérfana Virginia* (nº7) é triste e melancólico, *Lección de Piano* (nº8) é uma brincadeira que desafia a técnica dos jovens pianistas. A preferência temática de Roncal segue os moldes dos títulos escolhidos por compositores de música popular, que utilizam o gênero cueca para cantar a vida, o amor e o sofrimento humanos.

As *cuecas* de Roncal são de certa forma estilizações para serem ouvidas da dança que descrevemos na seção anterior. Do ponto de vista formal, constatamos que elas seguem a seqüência da dança descrita por Bigenho: introdução, tema, repetição do tema, *quimba* e *jaleo*.

Quanto à proporcionalidade da forma, a introdução apresenta 8 compassos. O tema, *quimba* e *jaleo* compreendem 12 compassos cada. A única exceção que encontramos deste esquema é a *cueca* número 3, em que estas partes têm 14 compassos cada. Isto demonstramos que no registro escrito preponderou a idéia “clássica” de equilíbrio e simetria entre as distintas seções da dança reiterando o seu caráter de transposição da cultura musical oral para a escrita.

Introdução	∴ ∴∴ Tema ∴∴ ∴	Quimba	Jaleo
8 c.	12 c.	12 c.	12 c.

3.3.1 Introdução

Pela coreografia da cueca, esta parte corresponde ao convite que o homem dirige à mulher escolhida para a dança. Ambos tiram seus lenços dos bolsos, caminham até o centro do salão e colocam-se frente a frente, a mulher ensaia acenos com o lenço enquanto o homem bate palmas, simulando o jogo de aproximação.

Nas *cuecas* para piano de Roncal, a introdução compreende quase sempre 4 compassos com repetição, casa 1 e casa 2. Nas *cuecas* 4, 7, 8, 14, e 20 a introdução compreende 8 compassos; a de número 8 mantém a estrutura de 4 compassos com repetição (casa 1 e casa 2) porém, escritos por extenso, e as de números 4, 7, 14 e 20 desenvolvem-se em 8 compassos. As melodias dessas seções introdutórias da dança apresentam frases de oito compassos, geralmente agrupados em duas semi-frases de 4 compassos.

Sobre a relação entre a introdução e as demais seções da *cueca*, Garcia afirma que Roncal “Soube impor um trabalho rigoroso, em que a introdução não serve de simples abertura à melodia do tema, senão que trabalha basicamente no sentido deste [...]; em geral, a introdução consolida a tonalidade do tema [seção Tema] e esboça sua melodia” (GARCÍA,1999, p. 591). Constatamos que as introduções seguem o padrão tônica-dominante-dominante-tônica, exceto as introduções das *cuecas* *La Ausencia* (nº1 - Fá# m), *Noche Tempestuosa* (nº4 - Sib m) e *La Mujer* (nº13 - Fá# m) que apresentam o encadeamento: dominante da relativa - tônica relativa - dominante e tônica.

Nº 13.

Introduccion. (M. ♩ = 200.)

Piano.

Simeón Roncal.

Figura 1: *cueca* nº 13 - *La Mujer*

O ritmo harmônico de cada compasso das três *cuecas* referidas acima (*La Ausencia* nº1, *Noche Tempestuosa* nº4 e *La Mujer* nº 13) denota ambigüidade (dualidade) maior – menor, como por exemplo, na *cueca* n.1 que apresenta o encadeamento Mi, Lá, Dó#7, Fá#m. Ao final destas introduções, a tonalidade consolida-se no modo menor e permanecerá no restante da peça. Stobart (1999) comenta a ambigüidade (dualidade) como sendo uma das características da linguagem andina: compreendemos a dualidade maior-menor como sendo uma forma de representação musical do masculino/feminino. Adiante veremos que a ambigüidade (dualidade) está presente também no ritmo.

Indícios da cultura hispânica estão presentes nas introduções de Roncal. Na *cueca* número 10, dedicada ao seu filho – *Pequeño Simeón* – encontramos, por exemplo, o chamado “ritmo andaluz”: mãos alternadas, a direita em contratempo com a esquerda, um sinônimo de espanholismo difundido na literatura pianística desde pelo menos Isaac Albeniz (1860-1909), o principal codificador de um estilo nacional baseado nas diferentes culturas musicais de Espanha e ainda hoje fonte de referência na formação dos pianistas bolivianos.

Nº 10.

Simeón Roncal.

Introduccion.
(M. ♩ = 184.)

Piano. *p*

1. 2. *secco*

Figura 2: introdução da *cueca* nº 10 – *Pequeño Simeón*

Outro espanholismo que observamos na escrita musical das *cuecas* de Roncal diz respeito à imitação da guitarra espanhola (violão). Na introdução de algumas *cuecas* vemos acordes arpejados imitando o ‘rasgueo’ da guitarra. As *cuecas* números 1 (figura 3), 2 (figura 4), 3 (figura 5) e 20 apresentam estes acordes:

Nº 1.

Simeón Roncal.

Introduccion.
(M. ♩ = 168.)

Piano. *p*

1. 2.

Figura 3: introdução da *cueca* nº 1 – *La Ausência*

Nº 2.

Simeón Roncal.

Introduccion.
(M. ♩ = 200.)

Piano.

The musical score for the introduction of cueca nº 2, 'La Brisa', is written for piano. It begins with a tempo marking of (M. ♩ = 200.) and a dynamic of *f*. The piece is in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score includes first and second endings, with a dynamic of *mf* at the end.

Figura 4: introdução da cueca nº 2 – La Brisa

Na cueca nº. 3 – Julia, em dó maior, o acorde arpejado da casa 2 é outro exemplo da imitação da guitarra espanhola.

Nº 3.

Simeón Roncal.

Introduccion.
(M. ♩ = 184.)

Piano.

p

1. 2.

Cueca.

cresc. *f* *secco* *mf* *dim.*

The musical score for the introduction of cueca nº 3, 'Julia', is written for piano. It begins with a tempo marking of (M. ♩ = 184.) and a dynamic of *p*. The piece is in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score includes first and second endings, with dynamic markings of *cresc.*, *f*, *secco*, *mf*, and *dim.*

Figura 5: introdução da cueca nº 3 – Julia

De acordo com Bigenho⁸ (2002), a guitarra é a linha condutora nas *cuecas* folclóricas. Ela “faz com que se queira dançar”, isto é, ela conduz o *groove*. O que sugere que a escrita de Roncal tenha a intenção de fazer com que o intérprete execute a voz que imita a guitarra um pouco mais forte que as demais vozes (produzindo o *voicing*).

Ainda na *cueca* acima (*Julia*), o esquema rítmico-melódico da introdução remete a outro espanholismo, que associamos ao fandango espanhol, encontrado em várias obras musicais do século XIX. O mesmo esquema é encontrado na *cueca* n.º 6 – *Rosa*, em *Db* maior.



Figura 6: esquema rítmico-melódico: introdução da *cueca* n.º 6 – *Rosa*

Observamos semelhança deste esquema rítmico do fandango nas *cuecas* n.º3 - *Julia* (figura 6) e *Rosa* - n.º6, com outras peças típicas do repertório de salão do século XIX em que os espanholismos foram utilizados como recurso expressivo. Podemos citar como referências peças como o *Minuit à Seville* ou *Souvenirs d'Andalousie* do pianista e

⁸ Bigenho cita Rolando, o diretor do grupo Música de Maestros, que justifica a decisão de colocar a pista da guitarra em um volume mais alto que as demais, na versão final de uma gravação em estúdio, mostrando “...a importância da guitarra na nossa música: é ela que nos faz querer dançar. Se você não a escuta não há *cueca*, não há dança. Quando estou dançando, é isso o que eu quero ouvir.” Como músico integrante do Música de Maestros, é a linha da guitarra, sobre todas as outras, que eu quero escutar claramente em meu monitor. Durante a performance em que todo instrumento é amplificado e os aparelhos de som são menos que o ideal, estar ouvindo a linha da guitarra muitas vezes salvou-me de estar atravessado com outros 24 instrumentistas que tocam junto sem um regente formal” (BIGENHO, 2002, p. 54). O grupo gravou, entre outras, *cuecas* de Roncal.

compositor estadunidense L. M. Gottschalk. Embora Gottschalk não tenha visitado a Bolívia, suas obras foram largamente difundidas e serviram de modelo para pianistas de várias regiões da América Latina. Outra referência marcante é a larga recepção das sarzuelas espanholas nos teatros da Bolívia a partir de meados do século XIX.

3.3.2 Tema

Esta é a seção onde começa a dança propriamente dita. O par de dançarinos move-se aproximando-se e afastando-se um do outro, quase se tocam mas nunca chegam a se tocar. Dão meia volta entre eles e balançam o lenço sobre suas cabeças. É neste ato que se introduz a melodia principal da *cueca*. Quanto à sua estrutura musical formal, García afirma que a linha melódica da seção denominada Tema estrutura-se quase sempre na forma ab-cd-cd... sendo dois compassos para cada segmento (1999, p. 591).



Figura 7: Estrutura melódica da seção Tema na *cueca* n.º 1 – *La Ausencia*

Quanto ao caráter da linha melódica desta seção, observamos no contorno melódico descendente com diversos intervalos de 4J da *cueca* número 1, a representação tipificada da melancolia e lamento atribuídos culturalmente ao sofrimento do indígena, inclusive na

indicação de expressão *con malincolia*. Tal caráter aparece muitas vezes na literatura local junto a uma visão ainda colonialista e preconceituosa da cultura mestiça boliviana:

...o mestiço em suas danças se agita sapateando, faz contorções com o corpo, mas seu semblante tem ao meio da dança um sinal de amargura. Enquanto se move ao compasso da dança, escuta a música com suspiros e desalentos lacerados. É um doce veneno envolvido na harmonia. Ao fim, acaba por causar seus efeitos, e assim o mestiço, ao terminar suas danças ou já embriagado, se põe a gemer ou ainda se exaspera e enfurece maldizendo sua sorte. (PAREDES, 1977, p. 122)

No acompanhamento, o uso de acordes de tônica (T) e de dominante (D) em geral é estandardizado, seguindo o esquema: TTDTT, e TTDDT. O ritmo harmônico muda a cada compasso. Embora Roncal não tenha recorrido ao modalismo na linhas melódicas como na música espanhola, ao final do Tema (exceto nas *cuecas* números 2, 5, 17, 18, 19) encontramos indícios desta utilização ao valer-se da chamada “cadência andaluza”: III, II, I.⁹



Figura 8: *cueca* nº 1 – *La Ausencia*, c. 19-21

⁹ Como explica BENAVENTE (1983, p.26), a Cadência Andaluz ou cadência frígia é retirada do segundo tetracorde da escala frígia, e.g., lá-solV-fá-mi, seqüência de quatro graus conjuntos descendentes.

A *cueca La Huérfana Virgínia* nº 7 em fá# menor, dedicada à Virginia Cortés, esposa do compositor, nos compassos 11 e 12 apresenta o encadeamento harmônico: Tônica relativa – Dominante – tônica (novamente a ambiguidade harmônica está no jogo maior-menor). Sobreposta a esse encadeamento temos a citação de uma melodia ao modo andino. A escala utilizada é o modo pentatônico incaico A, (fa#, mi, dó#, si, la) que veremos com mais detalhes na seção 3.5.2. A presença de intervalos de 4J lembra as melodias tocadas nas queñas. Esta é a única *cueca* onde observamos a citação de melodia ao modo andino. Considerando o simbolismo dessa cultura, chegamos à comparação do sofrimento historicamente atribuído ao indígena com o sofrimento provocado pela solidão da orfandade.



Figura 9: *cueca* nº 7 – *La Huérfana Virgínia*, citação de melodia ao modo andino

Por último, comentaremos a estrutura rítmica da seção Tema por encontrarmos aí o elemento mais característico da dança *cueca*: a hemíola. Para o analista espanhol Benavente (1982, p. 19), esta estrutura métrica está associada à cultura musical do sul da Espanha: "São muito andaluzes, os ritmos resultantes de combinar o 6/8 com o 3/4, obtendo-se o famoso ritmo de *Petenera* ou uma de suas variantes".

Behágue (2001, p.342) ratifica que o uso da hemíola na dança popular latino-americana é uma característica advinda da Espanha: “A ancestralidade hispânica é também evidente no uso da hemíola (alternância entre os compassos 6/8 e 3/4)”.



Figura 10: hemíola por alternância

A hemíola descrita acima é por alternância dos compassos 6/8 e 3/4. Veremos também nas *cuecas* de Roncal a hemíola por justaposição de vozes, que segue o esquema (com suas variantes):

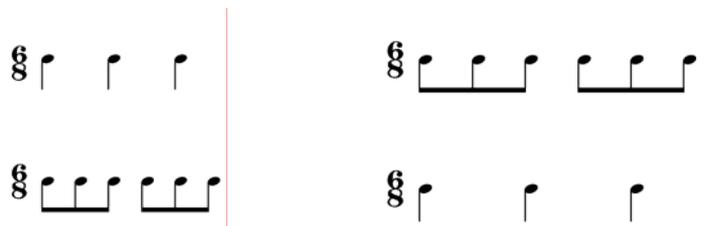


Figura 11: hemíola por justaposição

Na seção 3.2 abordamos o problema da escrita e da performance da hemíola nas *cuecas* bolivianas. A ambiguidade da métrica, a sensação de estar ao mesmo tempo em binário e em ternário, seria comunicada pela *performance practice* do intérprete impregnada pela cultura local. No álbum *20 Cuecas*, de Roncal, a hemíola está sempre escrita em 6/8, porém, podemos agrupá-las em dois grupos: o grupo rítmico A: 6/8

$\varepsilon \theta \theta \varepsilon$ (binário), que compreende as *cuecas* números: 2, 3, 4, 8, 9, 11, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 19;



Figura 12: *cueca* n° 13 - *La Mujer*

e o grupo rítmico B: $6/8 \theta \theta \theta$ (ternário), que compreende as *cuecas* números: 1, 2, 7, 12, 14, 20.



Figura 13: *cueca* n° 20 – *Soledad*, c.11 e 12

As duas mãos estão em constante jogo de justaposição binário-ternário.

Na *cueca* n° 1, *La Ausencia*, ao início, compassos 17 a 22, a mão esquerda está em ternário e a mão direita em binário. No compasso 23 as duas mãos estão em ternário.

17 *Cueca*

legato con malinconia

21

sf cresc.

dim.

Figura 14: *cueca* n° 1 - *La Ausencia*

Na *cueca* n° 7, no compasso 38, as mãos direita e esquerda estão em binário, logo passando a ternário no compasso 39. Nos compassos 40 a 42 estão juntas em binário. No compasso 43 e 44, estão em ternário.



Figura 15: cueca n° 7 – La Huérfana Virgínia.

Mesmo estando a hemíola relacionada à herança musical hispânica, podemos associá-la também ao conceito de ambigüidade andina, que se traduziria nesta dualidade rítmica. Havendo sido amalgamada aos ritmos folclóricos bolivianos, acreditamos que a hemíola representa a dualidade na cosmologia andina conforme Stobart (1999). Assim, podemos associar o jogo binário/ternário com o conceito masculino/feminino e o flerte da dança.

3.3.3 Quimba

Esta é uma seção mais delicada, intimista, que representa o cortejamento. Como vimos anteriormente, é nesta seção que o ‘homem faz sua proposta para a mulher’. Roncal a representa utilizando-se sempre da dinâmica *piano*, a qual podemos associar com o caráter particular da conversa entre o homem e a mulher. Em geral há mudança no ritmo do baixo e arpejos ou intervalos de sextas no acompanhamento da mão esquerda (onde antes eram acordes), e uma tessitura mais aguda na melodia (uso da oitava acima). Essa mudança de textura poderia representar as vozes masculina e feminina.

Harmonicamente, há mudança nesta seção para a tonalidade relativa, representando a mudança de ambiente. Nas *cuecas* números 6, 8 e 14 a Quimba está escrita no tom do enarmônico menor. A quimba da número 13 está no tom da relativa maior, e a número 12 apresenta ambigüidade harmônica maior-menor (t – T rel.)

Quanto à forma, García (1999, p. 591) explica que esta seção mantém a mesma estrutura melódica da seção A: ab-cd-cd. O tema da quimba em geral é apenas uma variação da linha melódica encontrada na seção anterior (Tema), excepcionalmente apresentando um novo perfil melódico, como por exemplo nas *cuecas* nº 6 e nº 11. Muitas vezes escrita em terças, estão presentes nestas melodias os ornamentos, como as tercinas andaluzas, os mordentes e melismas em semicolcheia que remetem uma vez mais aos espanholismos do “*cante hondo*”. Nesta parte encontramos as indicações de expressão: *con dolore*, *dolce*. Na *cueca* número 9 (figura 21) , encontramos estes elementos:



Figura 18: *Cueca nº 9 – Recuerdo*

Na *cueca* número 20 a delicadeza do cortejo da quimba está representada pela dinâmica *pp*, arpejos no baixo e tessitura mais aguda na linha melódica (oitava acima):



Figura 19: *Cueca nº 20 – Soledad*

Como vimos acima, a literatura sobre a trajetória histórica da *cueca* sugere sua vinculação com a dança popular “jota aragonesa”. Tanto a jota quanto a *cueca* são danças em ternário, dançadas aos pares, que se alternam de posição sem se tocarem. Na Espanha a jota é dançada com castanholas e na Bolívia a *cueca* é dançada com um lenço em uma das mãos. Sendo uma dança comum em diversas regiões da Espanha, a jota expandiu-se também para a América Latina durante o século XIX e amalgamou-se com expressões musicais locais, como pudemos constatar no depoimento de Don Juan Manoel Torrez (p.40).

O esquema rítmico da Jota é exemplificado na seção *quimba* das *cuecas* nº 1 e nº 11, que apresentam o mesmo padrão abaixo:



Acreditamos que a maneira de improvisar de Roncal, incrementando a repetição do tema (jaleo) foi inspirada nas práticas de improvisação à maneira dos pianistas de salão do século XIX. Tais improvisações terminam com uma textura mais densa, que torna a peça mais virtuosística. Gottschalk, como comentamos anteriormente, seria uma referência sobre este estilo improvisatório virtuosístico. Pelas referências biográficas disponíveis, acreditamos que a maneira de improvisar dos pianistas virtuosos da segunda metade do século XIX foi uma referência também para Roncal.

3.4 SOBRE OS *KALUYOS*

Walter Sanchez, citando J. Llamnos Murillo (1978), afirma que o *kaluyo* é uma dança social cantada que se pratica nas *punas* e vales potosinos, nas províncias de Lipez e Chichas: “música de caráter coletivo, misto, geralmente aos pares, tomados às mãos [...] se identificava nesta forma musical o *tusuy* (sapateado)”. Dançado na época do carnaval é acompanhado com a *anata* ou, no âmbito mestiço, acompanhado com o *charango*. Quanto ao tema dos textos, o autor explica que os versos dos *kaluyos* são interpolados sem relação alguma com o motivo argumentado da copla, e repetem-se a modo de estribilho temático. Sanchez cita como exemplo o seguinte texto:

“La naranja nació verde
te has buscado dueño
y el tiempo la maduró,

tarde te pese sin remedio
mi corazón nació libre,

te has buscado dueño
y el tuyo lo cautivó
tarde te pese sin remedio.

Também tratando da temática das estrofes (*coplas*) do *kaluyo*, Rigoberto Paredes cita o seguinte texto: (1977, p. 147-148)

Ya estarás durmiendo
viday [sic]
En cama caliente
viday [sic]
Mientras el aire de la calle
viday [sic]
Me hace dar diente com diente
chuncuy.

Mi gusto es cabal
Cantar y bailar,
Lo que se hizo para dar
No hay como negar.

Samba mole caña
Ya ni quieres moler
Porque tu trapiche
Se há echado a perder.

Como vimos, a temática dos textos dos *kaluyos* aborda o lamento da vida rotineira do indígena, no romance, na dureza do trabalho no campo e na vontade de ter uma vida melhor para poder se divertir. O canto das *coplas* do *kaluyo* é quase sempre acompanhado pela guitarra, pulsada ao *rasguño* (rasgueado). A afinação (*temple*) usada é a corrente, chamada *guitarra* (Mi maior)¹⁰. Dançado até as primeiras décadas do século XX nas cidades, pouco a pouco foi desaparecendo, sendo ainda mantido como gênero de dança social executado pelos conjuntos folclóricos (SANCHEZ, 1999, p. 926).

Sobre o percurso histórico desta dança, Rigoberto Paredes explica que do Fandango espanhol se derivaram o *Khaluyu* e a *Mecapaqueña*, ainda que o ritmo da primeira seja semelhante ao do *huayño*. Paredes afirma que a influência indígena na zona andina deu às danças peninsulares que ali chegaram novas formas, figurações de maior movimento e mais alegres. Como coreografia, o *khaluyu* é diferente do *huayñu*. A “*mecapaqueña* e o *khaluyu*

¹⁰ Ver *Charango* no Glossário.

diferem um pouco. A última apresenta menos figurações que a outra, mas é mais animada e de mais constante sapateado” (1977, p.120).

A relação destas danças locais com o fandango apontada pela literatura leva-nos a um estudo mais detalhado desta dança espanhola.

Segundo o musicólogo Israel J. Katz, o fandango é a dança tradicional espanhola mais difundida. Com métrica ternária, pode ser acompanhada por guitarra e castanholas ou palmas. Como canção, o fandango possui duas partes: “uma introdução (ou variações) instrumental e um *cante* que consiste em quatro ou cinco versos octossilábicos (*coplas*) ou frases musicais (*tercios*), algumas vezes seis, se um verso é repetido (geralmente o primeiro)” (KATZ, 2001, p. 542-542).

O musicólogo Faustino Nuñez aponta como características do fandango espanhol o caráter modal-tonal, a alternância Tônica/Dominante e o bimodalismo. Durante o início do século XX, os fandangos eram interpretados com um padrão de ostinato fixo no acompanhamento (1999 p.924).

Segundo Nuñez,

“os dois ostinatos que funcionam como base harmônica no acompanhamento do fandango se encontram cada um em uma tonalidade distinta. Os ritornelos são modais (cadência andaluz) enquanto que a copla (verso) se canta sobre um ostinato tonal (maior). Isso responde a um fenômeno próprio dos fandangos: a alternância de uma tonalidade harmônica com uma modal, que comumente se conhece como cadência andaluz, com quatro acordes construídos sobre o tetracorde dórico la-sol-fá-mi. A tríada construída sobre o Mi é maior (Mi-Sol#-Si) e isso tem feito muitos estudiosos crerem que se trata do quinto grau (dominante) da tonalidade de La menor, quando na verdade o ritornelo se constrói sobre uma “tonalidade modal” em que Mi é o primeiro grau e Lá o quarto grau. O ostinato que acompanha a copla se realiza na tonalidade harmônica, e a passagem de uma a outra se realiza convertendo o terceiro grau da tonalidade modal (Sol-Si- Ré) em dominante de Dó maior, tonalidade que se manterá em toda a copla realizando o seguinte esquema harmônico: I-IV-I-V-I-IV. Esse último grau, subdominante de Dó maior, ao final da copla cantada, modula convertendo-se (por enarmonia) no segundo grau da tonalidade modal (Fá-Lá-Dó) para realizar a cadência andaluz ao Mi e começar de novo o ritornelo (1999, p.925).

Segundo Nuñez, o fandango espanhol praticado nos cafés do ambiente andaluz de finais do século XIX permitia que “o cantador utilizasse o ostinato e a estrofe própria do fandango para criar uma linha vocal de criação própria que leva o nome de seu criador” (NUÑEZ, 1999, p.924). Sobre tal linha melódica nos fandangos artísticos, o autor afirma que havia “uma infinita variedade que não mostram os outros gêneros, pois neles se pretende conservar elementos melódicos tipificadores de cada um” (1999, p.924).

O ostinato rítmico do *kaluyo*, base sobre a qual assenta-se o pulso desta dança, lembra o ostinato do fandango, como explicaremos na próxima seção. Porém, devemos considerar que o *huayño* praticado na região andina boliviana também possui ostinato rítmico semelhante ao padrão do fandango feito com caixa e bumbo, como nos explica o etnomusicólogo Marcelo Thorrez López (1997, p.64). A dificuldade de identificar a origem de elementos musicais na cultura musical mestiça na região dos Andes é comentada por Behágue que considera

difícil, em muitos contextos do fazer musical, diferenciar os elementos musicais de origem Ameríndia dos elementos musicais de tradição Européia, como os elementos de duas culturas combinadas para formar uma unidade inseparável. Enquanto a cultura e a sociedade mestiça tem sido dominante (e hegemônica), a dança e música mestiça tem incorporado mais dos antecedentes Ameríndios do que qualquer outra região da América do Sul, e os elementos musicais europeus têm sido ‘Andinizados’ em grande parte (BEHÁGUE, 2001, p. 343).

A semelhança do *kaluyo* com o *huayño* acima observada por Paredes pode ser encontrada na constituição e contorno rítmico-melódico das frases. Marcelo Thorrez Lopez, ao estudar os *huayños* fonografados por Isabel Aretz em 1942 nos departamentos (estados) de Potosí, Oruro e La Paz – Bolívia, selecionou um total de vinte e seis *huayños* instrumentais¹¹ e agrupou-os por instrumento, apontando as características rítmico-melódicas por grupo. Thorrez encontrou como características mais recorrentes o uso da

escala pentatônica, melodias predominantemente descendentes, a métrica binária e o fraseado de padrão simétrico. O grupo de nove *huayños* executados em quena descrito por Thorrez nos chamou a atenção pela semelhança de elementos ritmico-melódicos com os *kaluyos* de Roncal, como veremos na análise. Do seu estudo Thorrez destacou as seguintes constatações (1977, p. 73):

Escala: Predomina a pentatônica, sendo dois em diatônica e um em hexatônica.
Tônica: quatro em Lá, três em Fá e dois em Ré.
Ambito: diferentes, que vão desde uma sexta até uma décima.
Caráter: Predomina o descendente, no entanto tem cinco que oscilam e um cuja melodia é ascendente.
Repouso: Todos na tônica.
Ritmo: oito em binário e um em ternário.
Padrões rítmicos básicos:



Na Bolívia do final do século XIX, o *huayño* mestiço diferenciava-se do indígena por não ter “o ritmo limpo e definido do *huayño* indígena. O *huayño* pueblerino (mestiço) é sentimental, chorão e bem acompanhado” (PAREDES CANDIA, 1966, p. 72). Para o mesmo autor, “o *kaluyo* é claramente indígena, a dois tempos e com vivos movimentos” (1966, p. 25). Assim sendo, ao escolher o gênero *Kaluyo*, Roncal volta-se para as características consideradas em sua época “claramente indígenas”.

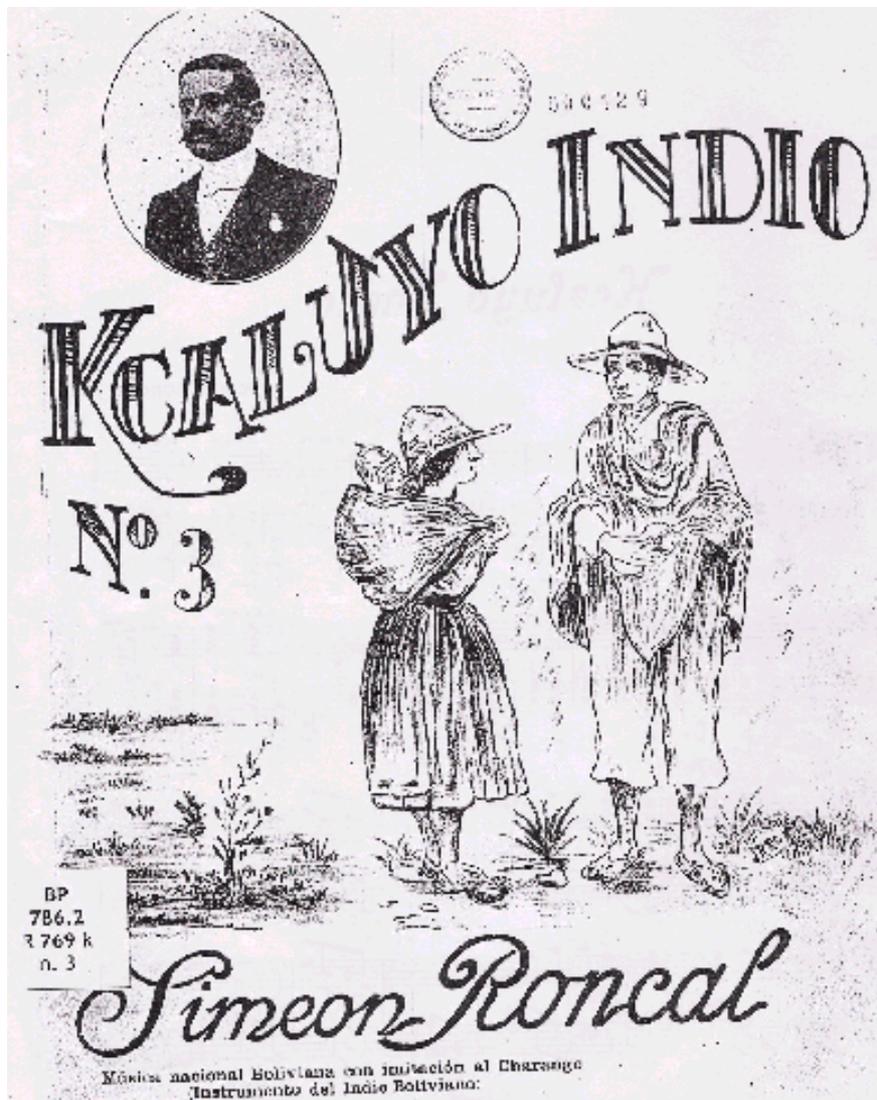
¹¹ Os *huayños* cantados têm letra em quechua, aymara ou espanhol, e é comum o mesmo *huayño* ser cantado em idioma indígena e em espanhol.

Entre as recordações de Alba (1970), podemos observar que Roncal dispensava especial apreço por melodias indígenas. Um dos amigos do compositor, Don José Prudencio Bustillos, era cultor de melodias improvisadas no charango por tropeiros das províncias de Sucre, denominadas em língua nativa *burro-katinas*. Encontramos nessa amizade um forte elo de transmissão da prática musical indígena para a obra de Roncal. O costume de reunir-se com amigos para conversar e tocar facilitava a transmissão oral de tais melodias. É provável que Roncal tenha citado literalmente algumas destas melodias ou se inspirado nelas para compor o indigenismo de suas peças.

Esse contato direto do maestro com o canto indígena é confirmado por Alba:

Guardo do maestro Roncal, recordações de uma deleitosa intimidade nos diálogos. E da interpretação de suas obras com um espírito de seleção: *cuecas*, *bailecitos*, *kaluyos*, marchas e hinos, algumas valsas e do gênero irmão menor do *kaluyo* que no idioma nativo se chama ‘burro-katinas’, improvisados pelos tropeiros de Quivincha, de El Retiro, Millares, Yotala, Tinquipaya e Actara (províncias de Chuquisaca - Sucre). Temas espontâneos que o charanguista ao carregar suas lembranças, costumava interpretar no instrumento para não sentir a solidão torturante e emotiva de ser tomado casualmente por recordações de amor. Cultor apaixonado destes motivos no charango, mostrou-se o forte e recordado Don José Prudencio Bustillo, a quem Roncal dispensara sempre cordialíssima estima (1970, p.5).

Por último, chamamos a atenção para o fato de que na capa das partituras dos *Kcaluyos Índios* de Roncal, editadas em Buenos Aires [s.d.], expressa-se a preocupação em destacar o tema do indigenismo boliviano, representando-o musicalmente: “*Música nacional Boliviana con imitación al Charango (Instrumento del Indio Boliviano)*”. O desenho da capa chama a atenção para o instrumento típico masculino, o charango, que é tocado pelo homem para a mulher que está diante dele, com um bebê em seu *ahuayo*. Ambos usando roupas típicas dos campesinos, tratam de demonstrar uma cena comum aos desta etnia. A imagética escolhida remete para o universo da cultura musical indígena que como vimos anteriormente, a partir da Guerra del Chaco, foi tomada como “o rosto da nação boliviana”.



3.5 DOIS *KCALUYOS* ÍNDIOS

De acordo com folcloristas bolivianos, a dança *kaluyo* atualmente possui a seguinte ordem: *entrada*, quando os dançarinos entram na roda; o *lamento*, lento e melancólico, dançado de mãos dadas; o *sapateado*, seção intermediária e um pouco mais rápida e o *enérgico*, rápido e dançado com energia. Da mesma maneira que as *cuecas*, os *kaluyos* de Roncal são estilizações da dança para serem ouvidos.

Na descrição que se segue destas obras, comentaremos os aspectos formais de cada uma das seções estruturais de ambas peças (Introdução-A-B-A') relacionando-os com as representações da cultura musical indígena e hispano-americana.

O esquema formal tripartite para o *Kcaluyo Indio n° 2* apresenta a seguinte distribuição da relação número de compassos/estrutura melódica:

Introdução	Seção A	Seção B	Seção A'
8c.	<i>a</i> : :16 c. :	<i>c</i> : :16 c. :	<i>a''</i> : :16 c. :
	<i>b</i> : :16 c. :	<i>a'</i> : 32 c.	<i>b''</i> : :16 c. :
		<i>b'</i> : :16 c. :	

Para o *Kcaluyo Indio n° 3*, o esquema adotado apresenta:

Introdução	Seção A	Seção B	Seção A'
16c.	<i>a</i> : :32c. :	<i>c</i> : :12c. :	<i>a''</i> : :32c. :
	<i>b</i> : :32c. :	<i>a'</i> : :32c. :	<i>b''</i> : :32c. :
		<i>b'</i> : :32c. :	Coda (8c.)
		<i>c</i> : :12c. :	

Portanto, no *Kaluyo Indio n°2*, as frases musicais *a* e *b* são reiteradas em cada uma das seções A-B-A' com pequenas variações. A frase musical *c* é uma transição instrumental

que imita o charango no início da seção B. No *Kaluyo Indio nº3*, também observamos as frases *a* e *b* se repetirem três vezes. Neste *kaluyo*, porém, a frase *c*, que é a transição imitando o toque do charango, aparece duas vezes, entre as seções A e B, e B e A'. Este *kaluyo* possui ainda uma coda que repete a introdução.

3.5.1 Introdução

A palavra “entrada” impressa no início das introduções dos *kaluyos* de Roncal sugere a entrada dos bailarinos no local da dança. A indicação “vivo, paso gimnastico”, sugere o caráter saltado e rápido das coreografias das danças andinas.

Observando as introduções dos dois *kaluyos* estudados, vemos que as características de mestiçagem hispano-ameríndia estão aí representadas. A introdução do *kaluyo* nº 2 apresenta o mesmo espanholismo que vimos na cueca nº10: o chamado “*ritmo andaluz*”, com alternância das mãos, a direita em contratempo com a esquerda. O esquema harmônico I-V-I remete ao fandango espanhol: t, D, t, Dr, Tr, D, t.

Figura 22:

The image shows a musical score for two pieces. The top system is titled "ENTRADA VIVO, PASO GIMNASTICO" and "Nº 2 PIANO". It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a 7-measure rest. The bottom system is titled "Kcaluyo" and is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It also has a treble clef, the same key signature, and a 4/4 time signature. Both systems include a bass line with a similar rhythmic pattern. A red vertical line is present on the right side of the score.

O esquema harmônico da introdução do *Kaluyo Indio nº3* (Figura 23) é: Tônica (t) (fá#m) - Tônica relativa (Tr) (lá maior) – t - Tr – t - t7 - t - t7 – t - t7 – t. A sequência fá#m- LáM- fá#m- LáM causa a momentânea incerteza se a peça está no modo maior ou menor. Ao final da introdução, a tonalidade se estabilizará no modo menor. Esta introdução segue o modelo de mudança de ritmo harmônico a cada compasso e instabilidade maior-menor da mesma maneira que vimos nas *cuecas* nº1, nº4 e nº13. A ambigüidade harmônica, como vimos anteriormente, é característica da linguagem andina e a compreendemos como sendo a representação musical do masculino/feminino. A ambigüidade harmônica presente nesta introdução será observada também no restante da peça, como veremos na Seção A.

The image shows a musical score for 'VIVO. PASO GIMNASTICO' (Nº 3). It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'INTROD' and features a piano part (left staff) and a violin part (right staff). The piano part starts with a dynamic marking of *mf* and includes markings for *dim* (diminuendo) and *poco rit* (ritardando). The violin part includes markings for *a tempo* and *poco rit*. The second system continues the piano part with markings for *p* (piano), *rall* (rallentando), *rit* (ritardando), and *mf*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Figura 23: *Kcaluyo Indio nº 3*

3.5.2 Seção A

Esta seção corresponde ao canto das coplas acompanhados do baixo ostinato da dança. Na partitura encontramos aí a indicação *kaluyo*. Entre os cantores bolivianos de música folclórica, *kaluyo* é “una pieza de lamento, para expresar las tristezas de las

personas”. Esta descrição remete-nos ao sentimento de melancolia e lamento atribuídos culturalmente ao indígena, como já comentamos. Como podemos observar, na *performance practice* dos pianistas sucrenses, esta seção dos *kaluyos* de Roncal é tocada um pouco lento (com a sugestão de metrônomo 110 para a semínima), e com o caráter lamentoso das performances dos músicos populares.

Assim, quanto ao caráter, as melodias da seção A de ambos *kaluyos* representam a convencional nostalgia andina. Ambos *kaluyos* apresentam temas pentatônicos que serão apresentados de forma contrastante ou com variantes, que enquadrados no modo pentatônico incaico A¹², conforme classificação de Aretz (2003, p. 109).



Figura 24: escala pentatônica, modo A

O contorno melódico das frases *a* e *b* deste *kaluyo* é predominantemente descendente. A melodia procede por saltos intervalares de 6m ascendente, 3m ascendente e 4J ascendente, que remete às melodias executadas pelas flautas *quen* e *anatas* no contexto indígena. Os intervalos utilizados na linha melódica descendente são a 3m e 2M, intervalos estes provenientes do modo pentatônico A descrito por Aretz, o que conjuntamente com a

¹² “O uso do pentatonicismo se nota em todo o continente latino-americano, mas geralmente aparece junto a outras escalas num mesmo grupo cultural. Entre os descendentes dos Incas constitui um sistema tonal básico, o qual vem acompanhado de um sistema rítmico particular, que Vega desentranhou quando falou do Cancioneiro pentatônico. Nós o chamamos Cancioneiro pentatônico incaico, para distingüi-lo dos outros tipos de pentatonias que ocorrem nos países da América Latina” (ARETZ, 1980, p.104-105).

direção descendente da melodia, como vimos com Thorrez, confere o caráter andino à melodia.



Figura 25: *Kaluyo Indio nº 2* - seção A, frases a e b: escrita no modo pentatônico A (Fa#, mi, do#, si, la)

Discorrendo sobre o cancionero incaico, Aretz afirma que “a tradição conservou um extenso cancionero de melodias pentatônicas, muitas delas expressadas em pequenas frases de métrica binária [...] que costumam desenvolver-se em um dos modos pentatônicos A ou B” (2003, p. 108). A melodia do *Kcaluyo Indio nº 3*, apresenta essas características: modo pentatônico incaico A, métrica binária e pequenas frases. Quanto à proporção, a frase a possui semifrases de 5 compassos. Para seguir a proporção de 8 compassos, os 3 compassos

que faltam são preenchidos com uma espécie de eco da melodia. Temos então a seguinte proporção: 2x (semifrase de 5 c. com anacruse, motivo de 3 c.); semifrase de 3 c., motivo de 2 c. e motivo de 3 c.; e semifrase de 3 c. com anacruse, motivo de 2c. e motivo de 3c.



Figura 26: *Kcaluyo Indio n° 3* – frase *a*: modo pentatônico A

Nesse exemplo observamos nos compassos 3 a 5 da frase *a*, a acentuação ternária, que forma hemíola por alternância. A hemíola por alternância foi encontrada nas canções estudadas por Thorrez (1977, p. 62,66,71) estando entre os elementos que definem o caráter andino.

Quanto ao timbre, as frases pentatônicas das seções A de ambos *kaluyos* imitam as flautas andinas (quena, zamponha). Os ornamentos são semelhantes aos que os indígenas

andinos até hoje executam nestes instrumentos, e também aos ornamentos do canto feminino. Tais ornamentos distanciam-se muito daqueles utilizados nas *cuecas*, que remetem ao espanholismo. Aretz (2003, p. 110) aporta para a maneira com que os andinos executam os ornamentos. Citando um mordente de final de frase, a autora explica que este soa como uma espécie de gemido. Da mesma maneira soam os ornamentos do canto feminino autóctono. A imitação motívica em oitava, presente no *kaluyo* nº 3, remete-nos à esta sonoridade de carácter agudo, estridente, de grande valor estético na cultura musical andina, conforme vimos antes em Stobart (1999).



Figura 27: *Kcaluyo Indio* nº 3: imitação motívica (c. 21, figura 26)

A dualidade masculino/feminino – *qhari-warmi* – está presente na diferença de tessitura entre as vozes: a voz superior (mão direita) imita o canto feminino das mulheres andinas, de registro agudo e estridente ou instrumentos melódicos, como as flautas, a voz inferior (mão esquerda) representa os instrumentos acompanhantes, caracteristicamente masculinos, como o charango.

As melodias pentatônicas desta seção estão sobrepostas a um padrão ostinato que conduz a dança. O ostinato do *kaluyo* remete ao ritmo do acompanhamento dos *huayños* que são feitos na caixa e no bumbo, como descritos por Thorrez (1977, p.61), que apresentam as variantes rítmicas:

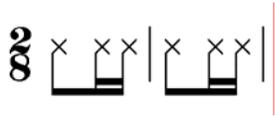
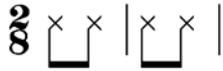


Figura 28: ritmo de acompanhamento dos *huayños*

O ostinato ritmico com as variantes descritas no exemplo acima pode ser observado no acompanhamento das seções A e A' em ambos *Kcaluyos*.

Harmonicamente, o ostinato dos *Kcaluyos Indios* de Roncal remetem ao fandango espanhol, apresentando padrão harmônico tonal. No ostinato do *Kcaluyo Indio n°3*, observamos que os 16 primeiros compassos do tema da seção A estão na relativa maior (Lá Maior). O esquema harmônico desta parte remete àquele da copla do fandango (ostinato tonal – maior, como na seção anterior): Subdominante relativa (Sr), Tônica relativa (Tr), Dominante relativa (Dr), Tr, Sr, Tr, Dr, Tr. Como Roncal não utiliza modalismos à moda espanhola, o último acorde que seria o IV grau na copla do fandango foi substituído pela Tônica da relativa de Fá#m, isto é, Lá maior.



Figura 29: seqüência harmônica à maneira da copla do fandango: *Kcaluyo Indio n° 3*, c. 17-31

Os próximos 16 compassos alternam a Tônica relativa (Lá maior) e a tônica (fá#m). Assim como na introdução deste *kaluyo*, ao final destes 16 compassos (com repetição) a tonalidade se estabilizará no modo menor.



Figura 30: *Kcaluyo Indio n° 3*, c. 33-50

O ostinato do *Kcaluyo Índio nº2* em fá menor também apresenta jogo maior/menor, alternando a tônica (t)/Dominante (D) do modo menor com a Tônica (Tr)/Dominante (Dr) da relativa maior. A alternância T-D-T remete ao fandango. O esquema harmônico da frase *a* da Seção A é: Tr, t, Dr, Tr, Dr, Tr, t, D7, t, D, t, D, t. Neste *kaluyo* não foram observamos trechos melódicos na relativa maior.

Se o jogo maior/menor lembra o caráter modal/tonal do fandango, ele remete também à ambiguidade andina, em que as tonalidades maior/menor podem traduzir a oposição masculino/feminino.

3.5.3 Seção B

Na dança, essa seção corresponde ao sapateado. Ambos, homem e mulher sapateam, porém a mulher o faz de maneira mais delicada. Na performance practice dos pianistas sucrenses, esta seção é um pouco mais rápida que a anterior (sugestão de metrônomo 115 para a semínima).

As mesmas frases *a* e *b* da seção A são ligeiramente alteradas quanto ao ritmo, para atender a indicação da partitura: *Charango*, que sugere a imitação do ‘rasgueo’, do modo que os indígenas bolivianos tocam este instrumento. O elemento mais característico é o ritmo, pois representa a idéia do sapateado na dança descrito na seção 3.4 por Sanchez (1999, p. 926). O jogo rítmico colcheia pontuada-semicolcheia e semicolcheia-colcheia pontuada presente nas frases *c* de ambos *kaluyos* correspondem ao sapateado da dança.



Figura 31: ritmo do sapateado: frase *c* do *Kcaluyo Indio n° 2*

No *Kcaluyo Indio n°2* ainda na frase *c*, temos outro motivo que lembra o ritmo do

huayño citado por Thorrez (1977, p.73): 



Figura 32: motivo rítmico *Kcaluyo Indio n° 2* frase *c*

3.5.4 Seção A'

Esta seção retoma a seção A, porém, a dinâmica é *f*, acrescida das expressões: *energico* ou *estrepitoso*. Entre os pianistas sucrenses, o metrônomo sugerido é 120 para a semínima, portanto, a seção mais rápida da peça. Na coreografia atual, possui um vigor super enérgico.

Observamos, como nas cuecas, que a escrita pianística segue o estilo improvisatório dos pianistas do século XIX. A linha melódica pentatônica é preenchida com acordes da

tonalidade principal, formando intervalos de quartas, quintas e oitavas. Há presença de paralelismos, principalmente de quartas e quintas. No baixo, predominam as oitavas paralelas, e na formação dos acordes, as quartas e quintas destacam-se. Embora o caráter virtuosístico seja aos moldes dos pianistas da época, o paralelismo é característica andina dos conjuntos de quenás, como já abordamos anteriormente.

Concluindo, do ponto de vista formal, a dança *kaluyo* apresenta as partes: A – canto lamentoso, com baixo ostinato (dançado pela mulher e pelo homem), B - sapateado (dançado por ambos, mas destacando a coreografia masculina) e A' - retorno ao canto, (dançado por ambos), mais rápido e enérgico.

Simbolicamente, o feminino (na cultura andina simbolizado pela *pachamama*: mãe terra que é a geradora) é representado na mão direita do piano pela melodia pentatônica andina que imita o registro agudo estridente e os ornamentos que são cantados pelas mulheres andinas como se fosse um gemido. Acreditamos que o *groove* das seções A/A' do *kaluyo* está justamente em seguir a melodia ao modo incaico, juntamente com o ostinato do acompanhamento na mão esquerda do piano, representando o masculino. Na seção B, o sapateado representa o masculino – o homem que planta na terra – o ritmo que faz com que a terra germine. Na seção A', a reiteração da relação masculino e feminino é intensificada musicalmente pela duplicação dos baixos e oitavas na voz superior, representando a alegria da fecundidade da terra: saltos (masculino) e melodia (feminino). Está presente o sentimento andino da riqueza de pertencer a um lugar onde a terra (*pachamama* – feminino) é fecundada pelo masculino e gera – por isso a felicidade representada pela coreografia saltada da dança, que é a felicidade de ter a riqueza da terra: colheita, animais, etc.

CONCLUSÃO

No início do século XIX vieram para a América Latina as danças populares do continente Europeu, como as danças espanholas jota e fandango. Na Bolívia, a maneira autóctona de receber estas danças levou-as a derivarem-se nos gêneros crioulo-mestiços *cueca* e *kaluyo*, respectivamente. Socialmente, as danças crioulo-mestiças passaram desde os salões da aristocracia, ao início do século XIX, até os ambientes mais populares, como os de *chicheria* e prostíbulos aos quais foram relegadas ao final do século XIX.

Paralelamente, vingava na Bolívia a ideologia nacionalista aos moldes do romantismo europeu, que tiveram suas primeiras manifestações musicais a partir da segunda década do século XIX. O nacionalismo indigenista fazia referência à figura idealizada do indígena pré-colombiano em um cenário andino imaginário. Tal nacionalismo é observado na obra de compositores acadêmicos como José Ballivián e Eduardo Caba. No âmbito da música de salão, compositores como Simeón Roncal voltavam-se para o nacionalismo que estava em voga no continente americano, buscando uma linguagem própria que refletisse a cultura do país. Tais compositores encontraram no folclore e na música indígena a referência para a música de salão executada nos diversos encontros entre intelectuais e amigos das sociedades artísticas da época. O meio artístico de Roncal, que lhe permitiu conviver ora com intelectuais e músicos acadêmicos, ora com músicos e a cultura popular,

foi a mola propulsora para a estilização e escrita das danças populares da época: a *cueca* e o *kaluyo*. A estilização destas danças que o maestro costumava improvisar ao piano apresenta elementos pertinentes à diversidade da cultura musical das etnias que formaram a população boliviana.

Sua estilização trouxe para a escrita pianística a música vernacular, que mescla melodias e ritmos da música andina com a técnica de composição européia. Inclui imitação de temas populares, harmonia tradicional, e imitação de instrumentos indígenas e populares. Os elementos musicais encontrados na obra de Roncal contribuíram para exemplificar musicalmente os ideais nacionalistas de unificação política e social da Bolívia.

Em nossa análise de superfície, identificamos no álbum *20 Cuecas* elementos musicais que representam a cultura espanhola e andina. Da cultura espanhola podemos destacar o ritmo andaluz (alternância entre as mãos, a direita em contratempo), arpejos que imitam o “rasgueo” da guitarra espanhola, esquema rítmico-melódico que remete ao complexo de músicas e danças relacionadas ao Fandango espanhol; cadência Andaluz: III, II ,I; tercina andaluz; ornamentos que remetem ao “cante hondo” e esquema rítmico da Jota. Porém, o elemento mais identificador da cueca é a hemíola. Estão presentes os dois tipos: por alternância e por justaposição. É a hemíola que produz a sensação auditiva de estar ao mesmo tempo em métrica binária e ternária. Tal conceito pode ser também relacionado à cultura andina, devido à dualidade rítmica. Acreditamos que a decisão de escrever separadamente o compasso 6/8 em binário e/ou ternário, formando a hemíola, foi uma forma de representar o *groove* do próprio Roncal ao piano. Dentre os elementos musicais da cultura andina identificamos o conceito de dualidade presente na harmonia maior/menor como sendo uma forma de representação do masculino/feminino; o contorno melódico que remete à melancolia e lamento atribuídos culturalmente ao sofrimento do indígena e a

citação de melodia ao modo andino, em escala pentatônica. Concluímos, portanto, que a maior parte de elementos técnico-estilísticos utilizados pelo compositor nas *cuecas* remetem à cultura musical hispano-européia.

No quadro seguinte sintetizamos os elementos técnico-estilísticos encontrados em cada peça do álbum *20 Cuecas*:

TÍTULO	TONALIDADE	CARACTERÍSTICAS MUSICAIS
1. La Ausencia	Fá# menor	Hemíola Dualidade maior/menor Imitação do "rasgueo" da guitarra Contorno melódico com 4J: melancolia indígena Cadência Andaluza Baixo ostinato de Jota
2. La Brisa	Dó maior	Hemíola
3. Julia	Dó maior	Hemíola Imitação do "rasgueo" da guitarra Ritmo do fandango espanhol Cadência Andaluza
4. Noche Tempestuosa	Sib menor	Hemíola Dualidade maior/menor Cadência Andaluza
5. Ramón	Láb maior	Hemíola Cadência Andaluza

6. Rosa	Réb maior	Hemíola Ritmo do fandango espanhol Cadência Andaluza <i>Quimba</i> no tom enarmônico menor <i>Quimba</i> apresenta novo tema
7. La Huérfana Virginia	Fá# menor	Hemíola Cadência Andaluza Citação de melodia ao modo andino
8. Lección de Piano	Réb maior	Hemíola Cadência Andaluza <i>Quimba</i> no tom enarmônico menor
9. Recuerdo	Sib menor	Hemíola Cadência Andaluza Ornamentos remetem ao "cante hondo"
10. Pequeño Simeón	Réb maior	Hemíola "Ritmo andaluz" Cadência Andaluza
11. El Olvido	Dó# menor	Hemíola Cadência Andaluza <i>Quimba</i> apresenta novo tema Baixo ostinato de Jota
12. Lágrimas	Fá# menor	Hemíola Cadência Andaluza

13. La Mujer	Fá# menor	Hemíola Dualidade maior/menor Cadência Andaluza <i>Quimba</i> no tom da relativa menor
14. Raqué!l	Réb maior	Hemíola Cadência Andaluza <i>Quimba</i> no tom enarmônico menor
15. Decepción	Fá# menor	Hemíola Cadência Andaluza
16. La Soñadora	Solb maior	Hemíola Cadência Andaluza
17. Amor	Fá# maior	Hemíola
18. Impresiones	Fá# maior	Hemíola Baixo ostinato de Jota
19. El Arroyo	Réb maior	Hemíola
20. Soledad	Láb maior	Hemíola Imitação do "rasgueo" da guitarra Cadência Andaluza

Na série dos *kaluyos*, destaca-se a presença de elementos indígenas, como a imitação do charango, a ambiguidade harmônica (jogo maior/menor e pentatônico/tonal), o uso do modo pentatônico incaico, o contorno melódico descendente e a predominância de intervalos de 3m e 2M descendentes e 6m,3m e 4J ascendentes, que remete às melodias

executadas pelos indígenas em seus conjuntos instrumentais. Observamos também o ostinato rítmico e padrões rítmicos que seguem esquemas de huayños fonografados nas comunidades andinas da Bolívia. Encontramos como característica destas melodias a alternância do binário/ternário, que forma a hemíola. Aqui, porém, encontramos somente a hemíola por alternância, que é sobreposta a um ostinato e aparece uma única vez em cada frase, sendo predominante a métrica binária. Observamos também o caráter melancólico-lamentoso atribuído ao indígena andino presente nas melodias. Os ornamentos são aos moldes do canto feminino autóctono, em registro agudo estridente. Consideramos evidente a presença do simbolismo andino. Como característica da cultura hispânica observamos o ritmo das danças espanholas, o esquema harmônico I-V-I que remete ao fandango, e a seqüência harmônica que remete à copla do fandango. Concluimos assim, que os *Kcaluyos Indios*, diferentemente das *Cuecas*, possui maior número de elementos técnico-estilísticos que representam a cultura andina.

Contudo, os elementos descritos acima são utilizados como técnica de composição em diversas culturas, sendo que sua presença “somente adquire um caráter nacional distinto em um contexto e não de forma isolada” (DAHLHAUS, 1989). Desta maneira, elementos musicais comuns como pentatonismo, ornamentos como mordentes e tercinas, hemíola, e outros espanholismos e indigenismos não fazem por si só que a música soe boliviana, ou nacional. Existe assim a necessidade de contextualizar tais elementos, compreendendo seu significado na cultura local. Por isto, vimos com Bigenho na secção 3.2 deste trabalho o *groove* na música, que considera o modo como tais elementos são executados, ou seja, a sua *performance practice*. O *groove* ocorre a partir da experiência na cultura e da sensação de pertencer a ela e de expressá-la musicalmente. Tal conhecimento, infelizmente, não está escrito na partitura. Depende do conhecimento e vivência do

intérprete. Seguramente o ex-aluno de Roncal, Don Armando Alba, falava sobre o *groove*, ao perceber um “sentimento popular” em alguns intérpretes. Afirma este autor que escutou “a muitos bons artistas estrangeiros estudar e executar as *cuecas* de Roncal, mas faltava na maioria deles a expressão nossa, vigorosamente nossa, que parece intransferível.” (ALBA, p. 8)

Para conseguir o *groove*, o intérprete, estrangeiro ou não, precisa conhecer os elementos técnico-estilísticos formadores da obra musical e o seu significado dentro do contexto histórico. Este trabalho contribuiu no reconhecimento dos elementos que, no momento histórico estudado, propiciaram a identificação desta música com o projeto nacionalista boliviano. O desvendar destes elementos auxilia no processo de imersão cultural necessário à interpretação.

GLOSSÁRIO

Acsú: vestimenta de lã trançada com desenho na borda usado sobre a *aymilla* (vestido com saia reta). Diferencia as índias das *cholas* (que usam *pollera*) e das brancas (que usam vestido ocidental).

Ahuayo: pano tecido pelas mulheres índias que serve, entre outras utilidades, para enrolar o bebê.

Anata: Segundo a antropóloga Bigenho (p. 251) a *anata*, também chamada “*tarka*”, é uma flauta de tubo fino (*duct flute*) de seis furos feita de uma única peça de madeira e tocada nas celebrações do carnaval em Toropalca (província de Potosí). Aretz (2003, p. 99) descreve a *anata* como um ‘instrumento de sopro com canal de insuflação [embocadura] externo’, utilizado na região dos Yungas e também em Jujuy e Salta (Argentina). Para a mesma autora (1980, p.102), são instrumentos típicos dos aymaras, tocados aos pares, formando melodias por quartas paralelas.

Cante Hondo: “Termo genérico que abrange o mais puro e antigo estrato de canções da tradição flamenca, que é originária das províncias de Andalusia, no sul da Espanha. *Cante hondo* (ou, em suas aspirações, forma Andalusiana, *jondo*) refere-se, mais apropriadamente, a um timbre vocal particular, o termo tem sido usado erroneamente para designar uma

forma. Hondo sugere um profundo sentimento em que o cantor ou cantora expressa seus mais íntimos pensamentos, enfatizando o lado trágico da vida. [...] As melodias, geralmente baseadas em um hexacorde, enfatizam certas tessituras. Ornamentos vocais são às vezes abundantes e complicados, particularmente nos finais de frase e cadências, e geralmente destacam certas palavras. A cadência Frígia descendente (lá, sol, fá, mi) aparece proeminentemente” (TREND/KATZ, 2001, p.42-43).

Charango: Goyena, citando Carlos Vega, explica que “...o charango representa uma antiga espécie européia situada entre a guitarra e o Bandolim modernos...” (1986, p.9). Para Goyena, a semelhança do charango com o bandolim está nas cordas duplas, na curvatura da caixa (montada em cascos de tatu) e no tamanho; e com a guitarra, pelas cravelhas, pela tampa em forma de 8 e o conseqüente entalhe do corpo de ressonância. A afinação normal das 5 cordas duplas é mi⁵- la⁴- mi⁴; mi⁵-do⁵-sol⁴, tomando o dó central do piano como dó⁴. Todas as cordas duplas são afinadas em uníssono, exceto o terceiro grupo que é oitavado(mi⁴;mi⁵). No Departamento de Sucre o repertório tocado no charango divide-se em dois grupos: na zona rural, *huayños*, *tonadas* ou toques instrumentais para determinada época ou celebração; e na cidade de Sucre, *bailecitos*, *cuecas* ou *kaluyos* (GOYENA, 1986, p.9-23).

Chicheria: ambiente de prostíbulo, onde se consome a chicha (cerveja de milho). Como a chicha é a bebida elaborada pelos indígenas desde os tempos pré-colombianos, esses ambientes são freqüentados principalmente pelos desta etnia, que têm o costume de se embriagar e chorar o triste destino.

Cholita: mestiça. Sua roupa usual é: chale, saia (franzida e rodada, preferencialmente com anáguas para armar), chapéu (as solteiras o usam de lado), sapatilhas tipo "boneca", e longas tranças no cabelo.

Cholo: termo pejorativo utilizado pelos crioulos para referir-se ao mestiço (ascendência espanhola com indígena).

Criollo: descendente de espanhóis nascido na Bolívia.

Cueca: dança ternária crioulo-mestiça. Sua principal característica é a hemíola (6/8 e 3/4 sobrepostos). Tocada duas vezes, é composta das seções: introdução, tema, repetição do tema, quimba e jaleo.

Espanholismos: elementos musicais generalizados pelo Romantismo como o exótico da cultura da Espanha. Na música boliviana é uma representação tipificada da música espanhola.

Groove: esta palavra inglesa, tem sido traduzida para o português, no meio musical, como sinônimo de levada, batida, “swing”.

Huayño: Os *huayños* primitivos do império Kolla, Aimara, provavelmente eram de caráter instrumental, majestoso em sua rudeza e acompanhado da dança. Em troca o *wayñu* praticado pelo índio quechua, segundo Jesús Lara, era a expressão lírica musical mais completa do quechua, pela junção da poesia à música circundante. A dança do *wayñu* tinha caráter coletivo, pois executavam-na muitos pares ao mesmo tempo, mas também resultava na dança de um par frente a frente um do outro, ao centro dos bailarinos que lhes faziam uma roda. Como resultado, a música do *huayño* era mais descritiva que subjetiva; todos os motivos como sentimentos e paisagens locais, serviam-lhe de inspiração (AUZA LEÓN, 1985, p.38).

Jaleo: A palavra *jaleo* significa animação, algazarra. *Jalear* significa animar, aplaudir, incitar. Na dança *cueca* é a parte mais vigorosa, onde os bailarinos demonstram energia e o público aplaude a representação do êxito da conquista.

Kaluyo: dança binária crioulo-mestiça. Sua principal característica é o uso da escala pentatônica incaica. É composta das seções: entrada, lamento, sapateado e enérgico.

Mecapaqueña: De acordo com PAREDES CANDIA (1966, p.68) esta dança é originária de Mecapaca (povoado próximo de La Paz, onde a aristocracia boliviana da primeira metade do XIX passava o inverno). A música é o *huayño*, mas a coreografia é a quadrilha francesa (*Cuadrilha de Lanceros*).

Música incáica: elementos musicais identificados com o exótico da cultura indígena boliviana. Na música mestiço-crioula boliviana é uma representação tipificada da música indígena.

Performance: prática interpretativa.

Performance practice: interpretação usual.

Pinkillo: O *pinkillo* ou *pusiphia* (nome aymara) é semelhante à *quena*, porém pode ser maior e sem embocadura. É chamado também de *muculu* ou *mucululu* (ARETZ, 2003, p.93-99).

Puna: Planalto frio da cordilheira dos Andes, situado entre 3.000 e 5.000 m de altura.

Quena: A *quena* possui embocadura cortada em *bisel* e 5 furos. É o instrumento clássico em todos os Andes. (ARETZ, 2003, p.93-99).

fandango (espanhol)

Salteña: *Salteña* é uma comida típica boliviana. É uma espécie de pão recheado de vários tipos de batata e carne, sendo preferencialmente servido com muita pimenta.

Zampoña: De criação pré-hispânica, a *zampoña* ou *sicus* são instrumentos de sopro de tubos em fileira, tanto de fileira simples ou dupla, com uma grande variedade de tamanho e de número de tubos, que variam conforme a região. (ARETZ, 2003, p.93-99).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

ALBA, Armando. *Don Simeón Roncal*. Potosí: Editorial Potosí, 1970.

ARETZ, Isabel. *América latina en su música*. México: Siglo XXI editores/UNESCO, 1977.

_____, Isabel. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1980.

_____, Isabel. *Música préhispanica de las altas culturas andinas*. Buenos Aires: Lumen, 2003.

AUZA LEÓN, Atiliano. *História de la música boliviana*. Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro Werner Guttentag, 1985.

_____, Atiliano. *Simbiosis cultural de la música boliviana*. La Paz, Bolívia: Cima Producciones, 1989.

_____, Atiliano. Simeón Roncal. In: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Espanha: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p. 405.

BAUMANN, Max Peter. Bolívia: traditional music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, vol. 3, 2001. p. 823-827.

BÉHAGUE, Gerard. Bolívia: art music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, vol. 3, 2001. p. 822-823.

_____, Gerard. *La Música en América Latina (una introducción)*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983.

_____, Gerard. Latin America: Iberian and mestizo folk music: South America. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, vol. 14, 2001. p. 338-344.

BENAVENTE, José Maria. *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.

BIGENHO, Michelle. *Sounding Indigenous: authenticity in Bolivian music performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

BRUSA, Ana María Job de. *Música Tradicional Argentina: aborígen – criolla*. Buenos Aires: Editorial Magisterio del Río de La Plata, 2000.

CÁRDENAS VILLANUEVA, Jenny. La música criollo-mestiza de Bolivia. *Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*. La Paz- Bolivia: número 7, 1997. p.248-278.

COHEN, Susan Joyce. *The twenty piano 'cuecas' of Simeón Roncal*. Miami, 1981. 102 p. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – University of Miami.

Cueca del compositor boliviano Simeón Roncal. Diário LA PRENSA. Buenos Aires, (19, novembro, 1924), p.14.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth Century Music*. Berkeley: University of California, 1989.

FERNÁNDEZ T., Roberto. Prensa, radio e imaginario boliviano durante la Guerra del Chaco (1932-35). In: *La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Wálter Sánchez C., 2002. p.209-247.

GARCÍA, ÓSCAR. *Bolivia: La música popular*. In: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Espanha: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p. 590-596.

GONZÁLEZ CASANOVA, P. (Org.). *América Latina: história de meio século/ tradução de Marcos Bagno e Alberto de las Santos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

GOYENA, Héctor Luis. El Charango en el Departamento de Chuquisaca (Bolivia). *Temas de Etnomusicología*. Buenos Aires: vol.2, 1986. p.6-28.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

HALAS, Oldrich. De la necesidad de optar por la músico-sociología como nuevo instrumento de comprensión musical. *Revista Ciencia y Cultura*. PUC -La Paz, Bolivia: número 11, 2002.

KATZ, Israel J. Fandango. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, vol. 8, 2001. p. 542-543.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

NUÑEZ, Faustino. Fandango: Espanha. In: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Espanha: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p.923-926.

PANORAMA de la cultura. *El Diálogo*, La Paz, 17 abr. 1983.

PARRADO, Javier. *Un acercamiento a la música boliviana para piano del siglo XX*. Programa de Concerto. Palacio de Comunicaciones - La Paz: 19 de setembro, 2001.

PAREDES, Rigoberto M. *El arte folclórico de Bolivia*. Quinta edição. La Paz, Bolívia: Ediciones Puerta del Sol, 1977.

PAREDES CANDIA, Antonio. *La danza folklórica en Bolivia*. La Paz, Bolívia: Editorial Los amigos del libro, 1966.

SANCHEZ, Walter. (Ed.). *La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba. Fundación Patiño, 2001.

_____, Walter. Nacionalismo y folklore: indios, criollos y cholo-mestizos. *Taquipacha*. Revista boliviana de investigación en cultura y música número 4. Cochabamba: Editorial Serrano, 1996. p.53-64.

_____, Walter. Fandango: Bolivia. In: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Espanha: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p.926.

SEOANE, Carlos. Bolívia: La música desde la Independencia. In: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Espanha: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p.573-574.

_____, Carlos. Roncal, Simeón. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, vol. 21, 2001. p. 643.

SOUX, Maria Eugenia. Música indígena y mestiza en la ilustración y la crónica: La Paz, Siglo XIX. *Revista Ciencia y Cultura*, PUC -La Paz, Bolívia: número 11, 2002.

STOBART, Henry. Bolivia: Música indígena andina de Bolivia. In: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Espanha: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p. 575-582.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc, 1995.

TELLO, Aurelio. *Aires Nacionales en la Música de América Latina como Respuesta a la búsqueda de identidad*. Disponible em:

<<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%NACIONALES%20EN%20LA%20MÚSICA.pdf>>
Acesso em: 5 jan. 2006.

THORREZ LÓPEZ, Marcelo. *El huayño en Bolivia*. La Paz, Bolívia: Editorial Don Bosco, 1977.

TORREZ, JUAN MANUEL. Entrevista concedida a Silvia Mayorga. Sucre, mar. 2004.

TREND, J.B.; KATZ, Israel J. Cante Hondo. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, vol. 5, 2001. p.42-43.

PARTITURAS

RONCAL, Simeon. *20 cuecas: música nacional boliviana*. 1ª. edición. 1 partitura (42 p.)
Piano. [S.l.], [19--]

_____, Simeon. *Kaluyo indio n.º 2*. Imprenta Musical – Ortelli Hermanos. Buenos Aires.
[19--]

_____, Simeon. *Kaluyo indio n.º 3*. Imprenta Musical – Ortelli Hermanos. Buenos Aires.
[19--]

DISCOGRAFIA

PACHECO, Maria Antonieta García Meza de. *Simeón Roncal – Cuecas para piano*.
Discolandia Dueri y Cia – Bolívia. 1997.