



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**FUSIÓN DEL FOLCLOR Y LA MÚSICA CLÁSICA EN BRASIL
DOS TENDENCIAS, DOS COMPOSITORES: NAZARETH Y VILLA-LOBOS.**

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA (Interpretación musical)

PRESENTA

MONIQUE CAROLINE RASETTI ALBUQUERQUE

TUTOR

Doctora ESTHER CARMEN ANTONIA ESCOBAR BLANCO
Facultad de Música - UNAM

CIUDAD DE MÉXICO. SEPTIEMBRE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

ÍNDICE

GLOSARIO	4
INTRODUCCIÓN	5
HISTORIA DE BRASIL (cuadro sinóptico)	7
ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LAS DANZAS	9
DANZAS	
- Batuque	11
- Chôro	11
- Maxixe	13
- Modinha y Lundu	14
- Samba	15
- Tango brasileiro	17
ERNESTO NAZARETH (1863- 1934)	
- Síntesis curricular	19
- Síntesis estilística	21
- Elementos nacionalistas en algunas de sus piezas para piano	25
HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)	
- Síntesis curricular	26
- Síntesis estilística: “El folclor soy yo”	30
- Elementos nacionalistas en algunas de sus piezas para piano	32
CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	39

GLOSARIO

Batuque: conjunto de percusiones que ejecuta “ritmos acelerados” y repetitivos. Pueden ser conjuntos reducidos, pero llegan a ser muy numerosos cuando acompañan a las Escuelas de Samba en el desfile del Carnaval.

Caboclo: mestizo de blanco europeo con indígena americano.

Caipira: persona originaria de zonas rurales del estado de São Paulo.

Carioca: persona originaria de Rio de Janeiro.

Cavaquinho: instrumento de origen portugués, parecido a una guitarra, pero más pequeña. Tiene cuatro cuerdas.

Chôro: género instrumental de carácter alegre, ligero y sumamente rítmico. Es una fusión de las danzas europeas con los ritmos de los nativos, descendientes de esclavos africanos.

Chorões: grupo de músicos ambulantes originarios de Rio de Janeiro.

Lundu: danza que se desarrolló de manera paralela a la *modinha*, pero de origen africano. Fue prohibida entre la élite brasileña, siendo considerada como demasiada sensual y lasciva. Al paso de los años, se le agregó la voz.

Maxixe: baile que apareció en Rio de Janeiro alrededor de 1870; fue conocido en la alta sociedad de la época como el “baile prohibido” por ser considerado inmoral y sensual. Se volvió género musical cuando los grupos de músicos de *chôros* empezaron a agregarle el *jeitinho brasileiro* (manera brasileña) con los ritmos de origen africano. No tiene una forma definida, más bien se desarrolla de manera libre, siguiendo un esquema de variaciones.

Modinha: Es un tipo de canción melódica y cortesana, que tenía gran éxito en los salones de Portugal en el siglo XVII. La *modinha* se volvió una canción expresiva de las masas, que trata de una melodía generalmente acompañada por la guitarra.

Ostinato: recurso de la escritura musical en el que una figura rítmica se repite sin cesar por largo tiempo.

Samba: es un género musical brasileño que se originó entre las comunidades afro-brasileñas urbanas de Rio de Janeiro al inicio del siglo XX.

Saudade: nostalgia.

Sertanejo: gente que vive lejos de los centros urbanos y de los litorales.

Tango brasileiro: tanto en Brasil como en el área del Rio de la Plata, “tango” era el nombre dado a la misma habanera durante la última parte del siglo XIX. El *tango brasileiro* fue al inicio nada más que una adaptación local de la habanera cubana. Se rige por su melodía y su velocidad puede variar hasta llegar a tiempos relativamente rápidos.

Toccata: pieza musical generalmente compuesta para teclado, de carácter virtuoso y movimiento rápido. Su forma es libre y permite al intérprete exhibir su virtuosismo.

INTRODUCCIÓN

Explicar la razón por la cual escogí un programa de música brasileña podría parecer evidente por mi origen: padre suizo y madre brasileña. Desde la infancia he escuchado repertorio de compositores brasileños así como música popular de este país, ya que viví en Brasil por cinco años, desde un año hasta los seis. No sólo aprendí el idioma, sino que me tocó vivir, en este tiempo, algunas de las tradiciones nacionales (las Fiestas de São João, el Carnaval de Río de Janeiro con el desfile de las Escuelas de Samba y sus *baterías*, o *batuques*). Esta investigación sobre la fusión de las tradiciones folclóricas brasileñas con la música clásica de Brasil es mi manera de rendir homenaje a esta parte de mi herencia. ¿De qué manera el folclor de Brasil permea en la obra de Ernesto Nazareth y de Heitor Villa-Lobos? es el tema de este ensayo. Aunque mi programa de recital abarca a más compositores, escogí a Nazareth y a Villa-Lobos por representar dos facetas muy distintas del nacionalismo a través de su lenguaje musical.

Primeramente, aclaro que todas las traducciones, tanto del inglés como del portugués (que fueron la mayor parte), son propias. Esta fue también una de las razones que influyeron en la elección del tema: al hablar el portugués tenía la posibilidad de consultar fuentes directas.

La investigación de este ensayo gira alrededor de páginas de internet, libros impresos, libros virtuales y artículos de revistas virtuales. Algunas publicaciones, no tan recientes (de la segunda mitad del siglo XX), son de gran interés ya que sus autores conocieron a los compositores personalmente, a sus familias, o vivieron muy de cerca este momento crítico de la fusión entre el folclor y la música clásica.

Decidí poner el **Glosario** al inicio de este trabajo, antes de la introducción. Estimo necesario estar familiarizados con algunos términos en portugués que cito con frecuencia, para que así la lectura pueda fluir sin recurrir constantemente a pies de página.

En seguida, a manera de marco histórico, puse un cuadro sinóptico con los datos más relevantes de la **Historia de Brasil** en el que subrayé, solamente, los hechos que ejercieron una influencia decisiva sobre el desarrollo de la música brasileña del período abarcado en

este ensayo. A pesar de haber recopilado mucha información tanto de la historia de Brasil como del nacionalismo en general, en América y finalmente en Brasil, escribir detalladamente sobre estos temas excedía los límites de este ensayo. Sin embargo, estas lecturas fueron de gran importancia para poder tener en mente un contexto más amplio y sintetizar la información relevante.

En el apartado **Antecedentes históricos de las danzas** doy un panorama general sobre los diferentes pobladores del continente americano a partir de la conquista y los elementos principales de sus aportaciones musicales.

En el apartado dedicado a las **Danzas**, menciono aquellas que están directamente relacionadas con el repertorio que interpretaré para la obtención del grado académico. Esta parte del trabajo es sustancial, ya que casi la totalidad del repertorio que presentaré en el examen está basado en alguna de ellas. De igual manera, es importante estar familiarizado con sus características antes de abordar las síntesis estilísticas de ambos compositores.

En el apartado sobre **Ernesto Nazareth**, empiezo por describir los sucesos principales de su vida (en la **Síntesis curricular**) para explicar, en la **Síntesis estilística**, cómo se fue dando, en su caso, la integración de la música folclórica al repertorio clásico. En **Elementos nacionalistas en algunas de sus piezas para piano** doy una breve descripción de los géneros presentes en estas piezas.

En el apartado dedicado a **Villa-Lobos**, empiezo por un breve resumen de su vida (en la **Síntesis curricular**) ya que su acercamiento a la música fue un caso de éxito sorprendente y poco común. En la **Síntesis estilística** intento describir cómo llegó a ser una de las principales figuras del siglo XX. En **Elementos nacionalistas en algunas de sus piezas para piano** explico cómo se da la fusión de estilos de dos continentes, sin que se pierda el sello nacionalista.

Finalmente, en las **Conclusiones**, presento una síntesis de todo lo expuesto en la investigación, externando mi manera de entender el fenómeno de la fusión de dos estilos de música tan lejanos uno del otro.

HISTORIA DE BRASIL

Fechas importantes	Hechos	Personajes
22 de abril de 1500	<p>Descubrimiento de Brasil. La misión inicial de los colonizadores era la explotación de maderas muy raras y preciosas, esclavizando a los indios nativos para este fin. Pero ellos no estaban acostumbrados a un trabajo tan brutal; muchos huyeron y otros murieron a consecuencia de las enfermedades importadas de Europa por los colonos. Los portugueses tuvieron entonces que traer esclavos africanos para continuar con la explotación de la madera. Alrededor de 1730, tras el descubrimiento de minas de oro, diamantes y esmeraldas en Minas Gerais, empezaron a llegar a la Colonia una gran cantidad de carpinteros, pintores, escultores, alarifes, artesanos y obreros de Portugal, con el fin de construir nuevas ciudades.</p>	Almirante portugués Pedro Álvares Cabral
1822 – 1831	<p>Primer Imperio Brasileño: el 7 de septiembre de 1822, sin actos de violencia, Pedro (hijo del Rey Dom João VI de Portugal) proclama la independencia de Brasil y se proclama a sí mismo Emperador con el nombre de Pedro I.</p>	Pedro I
1840 – 1889	<p>Segundo Imperio Brasileño: Al renunciar Pedro I, los liberales presionaron al Congreso para la anticipación de la mayoría de edad de Pedro II (de 14 años e hijo de Pedro I) con el fin de que accediera al trono. Ello se logró en 1840, cuando Don Pedro II fue declarado Emperador.</p> <p>Entre 1850 (prohibición del tráfico de esclavos) y 1888 (abolición definitiva de la esclavitud), empezó la Gran Inmigración desde Europa, sobre todo a partir de 1871, año en que se promulgó una ley que apoyaba económicamente a las haciendas cafetaleras</p>	Pedro II

	para traer gente de Europa con el fin de incorporarse al trabajo agrícola. En 1889, un golpe de estado militar termina con el reinado de Pedro II.	
1889 – 1930	Primera República o “la vieja República”: La transición entre la Monarquía y la República se dio sin incidentes mayores. En estos años entraron 3.8 millones de extranjeros al país (portugueses e italianos en gran mayoría). A partir de entonces hubo 13 presidentes hasta llegar al largo mandato de Getulio Vargas.	El primer presidente fue Deodoro da Fonseca y el último Júlio Prestes
1930 – 1945	La dictadura de Getulio Vargas: en 1930 una junta militar liderada por Getulio Vargas –quien asumió la presidencia-, tomó el poder. Pero el entusiasmo popular por la caída del fascismo en Europa (segunda Guerra Mundial) golpeó también la dictadura de Vargas y, a pesar de su alineamiento con los Estados Unidos, el 29 de octubre de 1945 los militares obligaron a Getulio Vargas a dejar el poder.	Getulio Vargas
1946 – 1964	Segunda República o “Republica Nova” : en 1946 se promulgó una nueva constitución, donde se establece claramente que “El Poder Ejecutivo sería ejercido por el presidente de la República, electo por voto directo y secreto para un período de cinco años”, lo que ha venido sucediendo hasta el día de hoy.	El primer presidente fue José Linhares y el último Joao Goulart.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LAS DANZAS

Las poblaciones amerindias de Brasil fueron perdiendo identidad propia a partir del siglo XVI debido a dos factores sociales principalmente: la colonización europea del continente americano y la llegada de esclavos provenientes de África.

En el plano musical, los colonizadores introdujeron dos clases de música: la sacra y la secular. La primera se escuchaba en iglesias y conventos de las ciudades, esparciéndose poco a poco hacía los rincones más alejados de los centros urbanos, mientras que la música secular como las danzas, los villancicos, las baladas y las canciones infantiles, tuvieron una gran influencia en los gustos de esta nueva sociedad, tanto en ciudades como en el campo. Algunos de los principales elementos musicales que fueron introducidos por los colonizadores fueron el uso de la notación musical y de las partituras, obras compuestas con una métrica fija, una melodía escrita (no improvisada) desarrollada sobre una base armónica compleja, la combinación de una línea vocal con instrumentos de cuerdas pulsada y de arco.

Por otro lado, entre los siglos XVI y XIX, se registraron alrededor de once millones de esclavos traídos de todas partes de África. Éstos se dividían en dos categorías: los que fueron esclavizados por varios siglos y los que lograron escaparse y vivir libres en comunidades independientes. Los esclavos africanos trajeron sus propias tradiciones, instrumentos, rituales y creencias. La música acompañaba sus rituales religiosos y había una constante interacción entre los músicos y oyentes. Usaban diferentes tipos de tambores y su rítmica era extremadamente compleja, con el manejo de la polirritmia o ritmos por capas. Al ser liberados de la esclavitud, los músicos africanos encontraron fuentes de trabajo migrando de las plantaciones a las urbes. Acabaron por integrarse a la cultura local y modificar de manera substancial la música que empezaba a escucharse.

Existe otro elemento social, que, aunque de menos presencia, también es de importancia en este nuevo mundo. Ellos son las comunidades de inmigrantes – portugueses e italianos sobre todo – que eran conformadas por personas que huían de conflictos armados, religiosos o sociales en sus países de origen, o que buscaban mejores condiciones de vida

para su futuro. Dejaron su huella en el ámbito musical (la ópera, por ejemplo) y cultural a pesar de no haber pertenecido a la clase dominante.

Los nativos (amerindios), por su parte, fueron casi exterminados, debido a que no podían ser esclavizados y a las enfermedades que los europeos trajeron a estas tierras. Las características de la música de los amerindios giraban alrededor de sus creencias, ciclos de cacería o de agricultura, así como eventos astronómicos como el solsticio por ejemplo. Llevaban a cabo rituales en los que el canto, la danza y los instrumentos de percusiones, además del tabaco, el alcohol y diversos tipos de alucinógenos apoyaban su búsqueda. La repetición era un recurso muy importante como estructura musical.

Estos elementos sociales y culturales convivieron en el día al día al menos por tres o más siglos, lo que dio como resultado esta simbiosis cultural tan particular que es la música popular brasileña, misma que marcó a los compositores de música clásica de este país. La corriente nacionalista de los siglos XIX y XX trajo como consecuencia la búsqueda e investigación de esas ricas tradiciones, siendo documentadas por escrito y en partituras. (Seeger, 2001, I. Music traditions of the Americas, II. Encountering and mixing communities and traditions)

A continuación, veremos cuales elementos mencionados aquí encontramos en las principales danzas que acabaron por incursionar en el repertorio clásico brasileño.

DANZAS

Batuque

Si buscamos la definición de *batuque*, encontramos varios conceptos:

Según la Real Academia Española, es un “baile popular afrobrasileño que se acompaña con instrumentos de percusión”, o “un conjunto de personas que ejecutan una *batucada*, generalmente en la calle” (Rae, 2021). Según el sitio de *wordreference.com*, *batuque* significa “alboroto, confusión, ruido” (*wordreference.com*, 2021). Hasta encontramos que *batuque*, según Educalingo, “es una de las religiones afrobrasileñas que se extendieron por gran parte de América Latina” (Educalingo, 2021). Se trataba efectivamente de una religión. No describiré el culto del *batuque*, si no el significado que está directamente ligado con la música popular de Brasil. Seguramente el vínculo entre ambos viene de las ceremonias y festividades populares que estaban ocasionalmente acompañadas por un conjunto de percusiones que ejecutaba “ritmos acelerados” y repetitivos. Por su misma característica, se conforma de cualquier instrumento que sirva para reproducir figuras rítmicas y llega a reunir hasta grupos de 3000 personas participando en desfiles como el Carnaval.

Chôro

El *chôro* es un género instrumental. Se documenta sus inicios alrededor de 1870 en Rio de Janeiro (Béhague, 2001) gracias a las primeras composiciones de Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880). Los *chorões* eran grupos de personas de la clase media baja que se reunían con la finalidad de beber, comer, tocar y bailar. Su música era interpretada espontáneamente a partir de material “prestado”: la parte melódica se inspira de temas portugueses (*modinha*) así como de danzas provenientes de Europa, como lo son la polca, la mazurca, el chotis (schotis o schottisch) y el vals. La parte rítmica (*lundu*) la habían asimilado los músicos por ser en su mayoría descendientes de los esclavos africanos. En cuanto a los orígenes del término, citaré a Ricardo Canzio:

Los orígenes del término choro pueden ser atribuidos a la convergencia de significados – lo que Siqueira llama “colisión cultural” – entre la palabra choro (de llorar) y chorus (coro).

Curt Lang propone como teoría sobre el origen del choro, el término *choromeleiros* con el que se designaba a los que tocaban la *charamela*, un instrumento que precedió al clarinete. Camara Cascudo nos propone el término *xolo*, fiesta de negros en el medio rural como la etimología de la palabra. (Canzio, 1996, *Chôros e chores: El género, el repertorio y la brasilidad*)

Es importante aclarar que en este género predomina el carácter alegre, ligero y sumamente rítmico, contrariamente a la traducción de la palabra *chôro* que significa “llanto”.

La polca, la mazurca, el chotis y el vals (entre otros) eran parte del repertorio que los colonos interpretaban con frecuencia en los salones y teatros, poniendo al alcance de los músicos populares locales estos nuevos géneros. De inmediato empezó la fusión de las melodías importadas con la rítmica y los instrumentos locales. A partir de esta fusión, encontraremos en el repertorio obras con los siguientes títulos: *valsa-chôro*, *mazurca-chôro*, *schottisch-chôro*, *polca-chôro*, entre otros. Si a esto le sumamos el nacimiento del tango argentino y su rápida expansión, así como el *boom* del jazz a nivel mundial, logramos abarcar sus principales fuentes de inspiración.

Ésta fue una de las principales características del *chôro*: estar siempre abierto a fuentes externas de inspiración. No copiaba, sino que tomaba prestado temas y elementos diversos para asimilarlos a su alegría de tocar. “Es una manera de ser brasileño musicalmente” (Canzio, 1996). Su timbre tan particular proviene en gran medida de su instrumentación: la flauta, el mandolín o el clarinete daban la melodía (jamás era cantada), la guitarra (*violão*) y el *cavaquinho* daban la armonía y las cuerdas graves de la guitarra daban los bajos (años después, se empezaron a tocar estos bajos en una guitarra de 7 cuerdas, teniendo así un rango más amplio hacia el registro grave). Luego, se fueron anexando instrumentos de percusión. Poco después de sus inicios, la dotación instrumental ya no tuvo tanta importancia. Los amantes del *chôro* se reunían sin importar cuales instrumentos iban a ser tocados este día. Pero los tres niveles tenían que estar siempre presentes: la melodía, la armonía (con el bajo) y las percusiones. Cada quién se ajustaba a ello dependiendo de su instrumento. Por lo demás, era pura improvisación, llegando a ser ésta de gran virtuosismo. Es difícil definir formalmente al *chôro*, ya que una de sus características principales es la espontaneidad de los músicos reunidos en el momento. Siempre tiene estribillo y estrofas, ritmos sincopados, acordes primarios, pero hasta allí su descripción formal. Grajales cita en su tesis sobre Villa-

Lobos: “El *chôro* (...) siempre es de los músicos que lo tocan, de músicos buenos y malos que tocan por placer, frecuentemente en las noches, siempre improvisando, donde el músico exhibe su talento, su técnica”. (Grajales, 2010)

Para el siglo XX, el *chôro* no sólo está emparentado al *maxixe*, sino también al *tango brasileiro* y a la *samba* (Béhague, 2001). Almeida retoma esta idea:

Porém, nesses tempos, tanto o maxixe quanto o choro não apresentavam forma musical definida, tratando-se, portanto, não de um gênero, mas de uma maneira de se interpretar o “tango brasileiro”. Nos dias de hoje, muitas publicações ainda vêm tentando, sem muito sucesso, por um ponto final no assunto. Ou seja: apresentar características que diferenciem choro de maxixe. (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*)

Sin embargo, en aquellos tiempos, tanto el *maxixe* como el *chôro* no tenían una forma musical definida. Por lo mismo, no se trataba de un género sino de una manera de interpretar el *tango brasileiro*. Hoy en día, muchas publicaciones se ven tentadas, sin mucho éxito, a poner un punto final en este asunto. O sea: presentar características que diferencien el *chôro* del *maxixe*.

Al ser una música interpretada por gente de la clase media baja, este género tardó en escalar la estructura social hasta alcanzar un reconocimiento a nivel nacional. A pesar de ser una música muy “contagiosa”, no era bien vista por la clase alta, debido a sus orígenes. No es sino hasta bien entrado el siglo XX – en parte gracias a la popularidad de músicos como Ernesto Nazareth - que el *chôro* escaló las clases sociales hasta ser aceptado por todos como parte de la identidad cultural nacional. (Canzio, 1996)

Maxixe

El *maxixe* es un baile que apareció en Rio de Janeiro alrededor de 1870; fue conocido en la alta sociedad de la época como el “baile prohibido” por ser considerado inmoral y sensual. La coreografía nació de un modo libre de bailar la polca, la mazurca y el chotis europeos. Luego se volvió género musical cuando los grupos de músicos de *chôros* empezaron a agregarle el *jeitinho brasileiro* (manera brasileña) con los ritmos de origen africano. Tanto la melodía como el acompañamiento son sincopados (Béhague, 2001, *Maxixe*). Pero Béhague también menciona que el *maxixe*, igual que otros géneros populares, fueron desarrollados a partir de la habanera (Béhague, 2001, *Tango*). La *Memória do Rádio – Bauru-SP* en su artículo dedicado al *maxixe*, confirma que:

“[...] a polca europeia lhe forneceu o movimento, a habanera cubana lhe deu o ritmo, a música popular afro-brasileira como o lundu e o batuque também concorreram e finalmente o jeitinho [sic] brasileiro de dançar e tocar completaram o trabalho”. (Memória do Rádio – Bauru-SP, 2006)

[...] la polca europea proveyó el movimiento, la habanera cubana le dio el ritmo, la música popular afrobrasileña como el *lundu* o el *batuque* también participaron y finalmente el *jeitinho brasileiro* - manera brasileña - de bailar y tocar completó el trabajo.

Primero se dio, pues, el baile, mismo que fue prohibido y perseguido por la iglesia, la policía y por los jefes de familia. Fue hasta años después, cuando la Primera Dama (esposa del presidente Fonseca) hizo tocar un *maxixe* en una reunión oficial - lo que causó gran escándalo – que comenzó a aparecer esta danza mencionada en partituras como género musical. Almeida, citando a Siquiera, explica que el *maxixe* no tiene una forma definida: más bien se desarrolla de manera libre, siguiendo un esquema de variaciones (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*). Se trata de una manera de interpretar el *tango brasileiro*. En otras palabras, el *maxixe* no es un género musical, como lo es el *chôro* o el *tango brasileiro*. Almeida, citando al musicólogo Mario de Andrade añade:

[...] a gente é quase levado à constatação penosa de que a originalidade do maxixe consiste apenas no jeitinho. No jeitinho de tocar e de cantar. (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*)

[...] estamos casi llevados a la penosa constatación de que la originalidad del *maxixe* consiste apenas en el *jeitinho* (literalmente: manera, refiriéndose a la manera brasileña). En la manera (*jeitinho*) de tocar y de cantar.

Modinha y Lundu

La *modinha* y el *lundu* aparecen desde los inicios del siglo XVIII como las dos primeras formas musicales existentes en Brasil.

La *modinha* llega directamente de Portugal. “Era un tipo de canción melódica y cortesana, que tenía gran éxito en los salones de Portugal en el siglo XVII. Por lo tanto, al llegar a Brasil, era un género aristócrata y erudito. Poco a poco, el género comenzó a ser aceptado popularmente...” (Wikipedia, *Modinha*). Por su letra sentimental era lo que conocemos como “serenata”, o sea una canción de amor y desamores. Al salir del ámbito de los salones, empezó a adoptar características rítmicas e instrumentales que acabaron por

asimilarla al folclor nacional. (Wikipedia, *Modinha*) Según H. de Carvalho, el final del período colonial trajo consigo cierta búsqueda, aun tímida, de sentimientos nacionalistas. Poetas y escritores miraron hacia las manifestaciones artísticas populares, en especial la música. La *modinha* se había vuelto una canción expresiva de las masas y se trataba de una melodía generalmente acompañada por la guitarra. (Carvalho, 2011, pp.88-89) Aunque en Brasil llegó a tener gran influencia de la ópera italiana (elaborando mucho más las líneas melódicas con ornamentación superficial), finalmente fusionó con el folclor nacional, representando a través de su lirismo el espíritu romántico brasileño. (Béhague, 2001, *Modinha*).

Por su lado, el *lundu* era una danza que se desarrolló de manera paralela a la *modinha*, pero de origen africano. Llegó de Angola pero es posible que haya pasado por Portugal, ya que Angola fue colonizada por los portugueses. De cualquier manera, fue prohibida tanto en Portugal como entre la élite brasileña, siendo considerada como demasiado sensual y lasciva. Al paso de los años, se le agregó la voz y finalmente fue el primer género en ser aceptado por los blancos. (Wikipedia, *Lundu*)

Estos dos géneros fueron muy populares en los salones tanto de Portugal como de Brasil. Sus características melódicas (*modinha*) y rítmicas, (*lundu*) marcaron todos los géneros que se fueron dando posteriormente en Brasil.

Samba

[...] é um gênero musical brasileiro que se originou entre as comunidades afro-brasileiras urbanas do Rio de Janeiro no início do XX [...] é considerado um dos mais importantes fenômenos culturais do Brasil^[8] e um dos símbolos do país. (Wikipedia, 2021, p.1)

[...] es un género musical brasileño que se originó entre las comunidades afrobrasileñas urbanas de Río de Janeiro al inicio del siglo XX [...] es considerado uno de los fenómenos culturales más importante de Brasil y un símbolo del país.

En el siglo XIX, el término *samba* representaba a una danza popular. Como todas las danzas de origen popular en Brasil, la *samba* no escapó a los prejuicios de la élite brasileña ya que era interpretada por los esclavos africanos radicados e integrados en el país. Fue a partir de la segunda década del siglo XX que la *samba* adoptó nuevos patrones rítmicos y

una instrumentación más recargada hacía las percusiones. Las Escuelas de *Samba*¹ son las que acabaron de “delimitar y legitimar definitivamente las bases estéticas del ritmo”.

(Wikipedia, 2021, p.1)

La samba urbana *carioca* (de Río de Janeiro) se construye principalmente sobre un compás de 2/4. Su instrumentación consta, por una parte (la más importante), de percusiones y, por otra, del acompañamiento armónico tomando prestados los instrumentos que se usaban en los grupos de *chorões*, es decir la guitarra y el *cavaquinho* principalmente. Al igual que en la samba *caipira* (de zonas rurales del estado de São Paulo), su acompañamiento es sincopado, pero en esta última, la parte cantada se lleva comúnmente por terceras paralelas.

(Béhague, 2001, *Samba*)

Alrededor de 1930, durante la gestión de Getulio Vargas como Presidente de Brasil, la radio empezó a tener una presencia muy importante. Vargas aprovechó del nuevo artefacto para difundir la música popular a todo el país, consiguiendo crear cierta unidad cultural (Wikipedia, 2021, *Era do rádio e popularização do samba*). La samba, ampliamente difundida por este medio, recibió tal aceptación que fue asociando muchos géneros a su nombre, como la *samba-chôro*, *samba-canção*, *samba-maxixe* (Wikipedia, 2021, *Novas vertentes comerciais do samba*) y *samba de morro* que fue específica de las *favelas* de Río de Janeiro, más conocida como *batucada*, con la característica de que, en ella, predominan los instrumentos de percusiones. (Béhague, 2001, *Samba*)

En 2007, la samba fue declarada Patrimonio Cultural de Brasil. (Wikipedia, 2021, *Samba*)

¹ En las primeras décadas del siglo XX se crearon en los suburbios de Río de Janeiro las *Escolas de Samba* (Escuelas de Samba). Fueron asociaciones populares dedicadas al baile y al canto y que pronto empezaron a competir entre ellas. Cada Escuela tiene un nombre, llega a reunir hasta cinco mil participantes y cada año escoge un tema a representar en un desfile. La competencia que reúne el desfile de varias Escuelas de *Samba* se llama Carnaval.

Tango brasileiro

Según Béhague, existen varias hipótesis sobre el origen de la palabra “tango”. Encontramos la palabra “tango” al designar una especie de desfile carnavalesco en Cuba (comparsa cubana). En cuanto al ritmo, sin embargo, no queda duda del parentesco entre el tango argentino y uruguayo con la habanera cubana y el tango cubano. A mediados del siglo XIX, estos ritmos empiezan a recorrer gran parte de América Latina:

In Brazil as well as in the Rio de la Plata area ‘tango’ was the name given to the habanera itself during the latter part of the 19th century. The tango brasileiro was at first nothing more than a local adaptation of the Cuban habanera. (Béhague, 2001, Tango)

Tanto en Brasil como en el área del Río de la Plata, “tango” era el nombre dado a la misma habanera durante la última parte del siglo XIX. El *tango brasileiro* fue al inicio nada más que una adaptación local de la habanera cubana.

También Almeida cita a Mario de Andrade reafirmando esta idea:

O que o brasileiro chamou um tempo de tango, não tem relação com o tango argentino. É, antes, a habanera e a primitiva adaptação nacional dessa dança cubana. (Almeida, 2014, Tango brasileiro)

Lo que el brasileño llamó un tiempo “tango” no tiene relación con el tango argentino. Es antes, la habanera y la primitiva adaptación nacional de esta danza cubana.

El tango argentino está construido, de manera predominante, a partir de su base rítmica y su velocidad es moderada, lo cual le confiere un carácter dramático. En cambio, el tango brasileiro se rige por su melodía y su velocidad puede variar hasta llegar a tiempos relativamente rápidos. (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*)

El mismo Béhague, en otro escrito sobre música brasileña, nos explica el origen del *tango brasileiro* de otra manera:

From about 1850 the European waltz and polka became ‘brazilianized’, the former under the influence of the modinha and the latter combining with certain rhythmic traits of the lundu to form the hybrid polca-lundu, the source of the tango brasileiro and the Maxixe. (Béhague, 2001, Brazil, p.45)

Alrededor de 1850 el vals y la polca, originalmente de Europa, se transformaron al estilo brasileño. El primero bajo la influencia de la *modinha* y la segunda, combinando

ciertos rasgos rítmicos del *lundu*, para crear la forma híbrida *polca-lundu*, el origen del *tango brasileiro* y el *Maxixe*.

Después del primer registro en 1863 (año en que nació Nazareth) de la representación de un tango en Brasil, desembarca en Rio el pianista y compositor americano Louis Moreau Gottschalk en 1869, dando a conocer no solo sus dotes de gran virtuoso del piano, sino también sus composiciones. Varias de ellas están basadas sobre la rítmica cubana. Así fue como el ritmo caribeño impregnó su sello en Brasil.

Pero, ¿cómo llegó esta combinación rítmica al alcance de Nazareth? Según Almeida, el famoso violinista cubano José White fue quien llevó a Rio de Janeiro una *Zamacueca* (tango chileno), alrededor de los años 1880. Esta obra alcanzó tal éxito que empezó a ser escuchada en muchos lugares, hasta que llegó a los oídos de Nazareth, en una adaptación para piano. Quedó fuertemente impresionado por ella (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*). Nazareth publica su primer tango *Brejeiro*, en 1893. En 1905, después de componer más de quince tangos, aparece el apodo de “Rey del tango” en la edición de una de sus partituras. El punto común entre estas danzas son varios: la forma (construcción musical) derivada de la polca europea (a – b – a, a veces con una introducción y una *coda*), el metro de 2/4 y el patrón rítmico del acompañamiento.

Ahora bien, hoy en día, cuando hablamos de música clásica brasileña, lo primero que nos viene a la mente no es el *Tango brasileiro*, es el *chôro*. Se lo debemos a los editores, quienes, sin el consentimiento de la familia, después de fallecido Nazareth, prefirieron cambiar el género de *tango* por *chôro*. Desde que el tango argentino conquistó al mundo, el término *chôro* les pareció más adecuado para representar este estilo nacional. Es de notar que Nazareth compuso solamente dos *chôros* y nada menos que 88 tangos. (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*)

ERNESTO NAZARETH (1863- 1934)

Síntesis curricular

Pianista y compositor brasileño. Nació y murió en la ciudad de Rio de Janeiro:

Ainda criança, começou a estudar piano com a mãe, excelente pianista. Já aos 10 anos, sofreu violenta concussão na cabeça, ao cair de uma árvore; iniciando-se, assim, uma série de problemas auditivos que o levariam, no correr dos anos, à quase completa surdez. (Almeida, 2014, Resumo biográfico)

De niño, empezó a estudiar piano con su madre, una excelente pianista. A los 10 años sufrió de una violenta contusión en la cabeza al caerse de un árbol; empezó así una serie de problemas auditivos que lo llevarían a lo largo de los años a una casi completa sordera.

En sus inicios como pianista, fue muy influenciado por la música de Chopin. A los 11 años, al fallecer su madre, siguió clases con otros dos profesores, uno de ellos un pianista de New Orleans (Charles Luci n Lambert). Tomó clases por poco menos de dos años y, a partir a allí, siguió de manera autodidacta. Desde 1877, con sólo 14 años de edad, se dedicó de lleno a la música, tanto como compositor como pianista. Este mismo año compuso su primera obra *Você bem sabe* (una polca-*lundu*), misma que fue publicada al siguiente año (Béhague, *Nazareth*, 2001). Dos años después compuso su primer *tango brasileiro*. Desde entonces sus obras se situaron dentro de un estilo musical que representó la fusión entre la influencia tanto del Viejo Continente como de la música africana (Carvalho, 2011, p.82). A los 17 años empezó su carrera de pianista, misma que lo llevaría a tocar en salas de concierto, estaciones de radio, clubes privados, bailes, bautizos, bodas y otras ceremonias sociales. A partir de entonces, vivió de la venta de sus composiciones, de clases particulares y de sus presentaciones en público. A los 23 años (1886) se casó y tuvo 4 hijos. En 1893 se imprimió su obra *Brejeiro* (*tango brasileiro*), que sería su éxito más grande a lo largo de los siguientes años. En 1894, fue contratado por una editorial (Casa Vieira Machado & Cía.) para tocar obras de diferentes compositores publicadas por ellos y así darlas a conocer a los clientes potenciales. En los siguientes años, se grabaron varias obras suyas en disco y su música fue llevada a los Estados Unidos por un pianista americano (Ernest Schelling) quien quedara impresionado en su viaje a Brasil con las obras de Nazareth. En 1905 apareció por

primera vez el epíteto “Rey del Tango” debajo de su nombre, en la publicación de una de sus partituras: (Almeida, 2014, *Resumo biográfico*)

Aos 6 de junho de 1909, Nazareth tomou parte em um recital realizado no Instituto Nacional de Música, [...] e acompanhou, no mesmo evento, Heitor Villa-Lobos na peça Le cygne, de Saint-Saëns, para violoncello e piano. Foi também nesse ano que iniciaram suas atividades como pianista da sala de espera do antigo Cinema Odeon [...]. Em 1910, editou, por conta própria, o “tango” Odeon, dedicado à empresa proprietária do estabelecimento. (Almeida, 2014, *Resumo biográfico*)

El 6 de junio de 1909, Nazareth participó en un recital realizado en el Instituto Nacional de Música [...] y acompañó, en el mismo evento, a Heitor Villa-Lobos en la obra *Le Cygne* de Saint-Saëns, para violoncelo y piano. Fue también en este año que iniciaron sus actividades como pianista en la sala de espera del antiguo *Cinema Odeon* [...]. En 1910, editó por cuenta propia el tango *Odeon*, dedicado a la empresa propietaria del establecimiento.

En 1914 publicó *Apanhei-te, cavaquinho*, (polca-*chôro*) obra que igualmente alcanzó un enorme éxito. En 1913 dejó de trabajar en el Cinema Odeón, para luego regresar en 1917 por corto tiempo:

[...] como pianista de uma pequena orquestra, na qual Villa-Lobos tomava parte como violoncelista...sendo oportuno lembrar que em sua segunda temporada junto a esse estabelecimento, Ernesto Nazareth conheceu Arthur Rubinstein, Darius Milhaud e Francisco Mignone. (Almeida, 2014, *Resumo biográfico*)

[...] como pianista de una pequeña orquesta en la cual Villa-Lobos participaba como violoncelista...siendo oportuno recordar que en su segunda temporada en este establecimiento, Ernesto Nazareth conoció a Arthur Rubinstein, Darius Milhaud y a Francisco Mignone.

Según Villa-Lobos, Nazareth representa “la verdadera encarnación del alma brasileña” (Béhague, 2001, *Nazareth*). Los numerosos tangos, valsos, polcas y *maxixes* lo llevaron a ser una de las principales influencias no solo en Brasil, sino también en Europa y Estados Unidos. A partir de 1926, realizó numerosas giras por Brasil y sus composiciones tuvieron tanta aceptación que, después de la segunda mitad del siglo XX, muchas de ellas fueron (y siguen siendo) grabadas y publicadas en Europa y Estados Unidos. (Béhague, 2001, *Nazareth*)

En 1932, en una de sus últimas giras, sufrió un ataque de nervios en Uruguay. De regreso a Rio, fue diagnosticado con sífilis y un cuadro neurológico irreversible. Por ello, fue internado. En 1934 se escapó del manicomio y lo encontraron ahogado en la aguas de la presa que se encontraba cerca de allí.

Compuso un total de 211 obras: 88 tangos², 41 valsas, 28 polcas, sambas, marchas, “schottisches”, “fox-trots”, romances y chôros entre otras. (Almeida, 2014, *Ernesto Nazareth, Resumo Biográfico*)

Síntesis estilística

Almeida cita a **Heitor Villa-Lobos**:

É a verdadeira encarnação da alma musical brasileira; ele transmite, na sua índole admirável, espontaneamente, as emoções vivas de um determinado povo, cujo caráter apresenta tipicamente na sua música. (Almeida, 2014, *A Importância de Ernesto Nazareth*)

Es la verdadera encarnación del alma musical brasileña; transmite, en su índole admirable, espontáneamente, las emociones vivas de una determinada categoría de gente del pueblo, cuyo carácter presenta típicamente en su música.

De igual manera, Almeida cita a **Baptista Siqueira**:

Está mais ligado à terra em que nasceu. É um maravilhoso compositor carioca. (Almeida, 2014, *A Importância de Ernesto Nazareth*)

Está más ligado a la tierra donde nació. Es un maravilloso compositor carioca.

Las clases sociales se dividían en dos niveles: por un lado, la élite conformada por descendientes de los colonos y los europeos llegados después de la conquista, los cuales tenían un cierto nivel educativo y preparación profesional. Los que tenían inclinación por la

² *Grande tango característico (01), tango (56), tango argentino (01), tango brasileiro (11), tango brasileiro com estilo de habanera (01), tango característico (02), tango característico brasileiro”, tango característico para piano (01), tango carnavalesco (02), tango carnavalesco para piano (01), tango carnavalesco para piano e canto, tango de massada (01), tango de salão (01), tango estilo milonga (01), tango-habanera (01), tango meditativo (01), tango para piano (07) y tango para piano e canto.* (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*)

música (sea profesionalmente o como *amateur*), trajeron tanto instrumentos de Europa, como partituras impresas: polcas, valsos, mazurcas o chotis entre otras.

Por otro lado, teníamos a los esclavos, que como lo expliqué en el cuadro sinóptico sobre la historia de Brasil, eran descendientes de los esclavos africanos traídos a Brasil por los colonos. Los africanos llegaron con su cultura y sus tradiciones orales, mismas que se fueron perpetuando a través de las generaciones. Los esclavos en Rio de Janeiro tenían una vida bastante diferente que la de los esclavos del campo. Los de la ciudad vivían en la casa de sus amos, llegando a convivir con ellos y compartir su música. Mientras seguían en casa de sus amos, gozaban de cierta libertad. Además de cumplir con sus labores, tocaban y cantaban para los señores de la casa y éstos disfrutaban del folclor de aquellos. Como los amos llegaban a “rentar” a sus esclavos para ceremonias o fiestas, se preocuparon por darles cierta instrucción musical. Cuantas más habilidades tenía un esclavo, mas podía cobrar el amo por la “renta” de sus servicios. Así escucharon el repertorio traído de Europa y empezaron a recibir cierto conocimiento musical teórico/práctico. Tenían un temperamento ligero y habiendo terminado su jornada, se divertían retomando los temas tocados por sus amos y sobre estas melodías, improvisaban un acompañamiento con una gran complejidad rítmica, que llamaban el *batuque* (Carvalho, 2011, pp.85-87).

Así fue como las tradiciones de origen africano empezaron a permear con las danzas europeas. Se podía observar que el gusto de la alta sociedad por las danzas europeas empezaba a ceder frente a sus réplicas con influencia afrobrasileña.

Sin embargo, después de la abolición de la esclavitud (1888) y la caída de la monarquía (1889), el desarrollo de la identidad nacional y la búsqueda de la música nativa lleva el interés de los artistas independientes hacía las manifestaciones populares propias de la sociedad afrobrasileña con su mestizaje cultural, dando inicio al nacionalismo brasileño.

El piano jugó un papel decisivo en la aceptación de los nuevos estilos por la élite, empezando por la *modinha*. Inicialmente tocada con el piano acompañando a la voz, este género evolucionó a piezas para piano solo. El repertorio se amplió a otros géneros y empezaron a publicarse partituras con los nuevos estilos nacidos de la fusión entre lo europeo y lo popular. La gente de la élite podía comprar sus partituras y conseguir el acceso a estos nuevos géneros. Así fue como “la música afro-brasileña fue colocada como

obras para piano...” “...el piano representó un icono de ascensión social”. (Carvalho, 2011, pp. 88, 89)

Gracias al hecho de que los pianos empezaron a ser revendidos a buen precio, los músicos fueron teniendo acceso a ellos y al repertorio para este instrumento. Esto ayudó a que los abuelos de Ernesto Nazareth - que, aunque de origen portugués, tenían pocos recursos económicos - se hicieran de un piano vertical alrededor de 1850: (Carvalho, 2011, p.90)

A única pretensão de Ernesto Nazareth era criar, para o piano, algo belo, bem feito e estruturado nas mais rígidas normas musicais, pois acreditava que, dessa maneira, sua arte jamais seria relegada a um plano inferior. Ele tinha consciência de que agradando ao espírito mais sensível e ao intérprete mais exigente, sua música se tornaria imortal. (Almeida, 2014, *A Importância de Ernesto Nazareth*)

La única pretensión de Ernesto Nazareth era crear para el piano algo bello, bien hecho y estructurado según las normas musicales más estrictas, pues creía que, de esta manera, su arte nunca sería relegado a un plano inferior. Tenía conciencia de que, agradando al espíritu más sensible y al intérprete más exigente, su música se volvería inmortal.

Nazareth fue un músico nacional, a diferencia de Villa-Lobos que es considerado como músico nacionalista. Por nacional, se entiende que no hace algún esfuerzo erudito por componer música en estilo nacionalista. Simplemente compone en el estilo de la música que lo rodea, la del medio en el que se desarrollan sus actividades. Nazareth tuvo la ventaja de navegar con su música entre dos esferas sociales, la popular y la élite, consiguiendo por lo mismo, introducir en esta última la música tocada por los *chorões*, que eran de origen muy humilde.

Almeida cita al propio Nazareth (Almeida, 2014, *A Importância de Ernesto Nazareth*) para explicar en qué consistía la “academicidad” de su música, ya que con frecuencia se le veía como un folclorista: *Minhas músicas não foram feitas para serem dançadas; mas, sim, ouvidas!* [...] (Mis obras no fueron hechas para ser bailadas; pero sí, ¡para ser escuchadas!). Recordemos que cuando los *chorões* se reunían para tocar, la gente bailaba. Era (y sigue siendo) una fiesta popular.

Almeida cita a otro musicólogo brasileño importante, Mozart de Araújo, quien agrega:

A posição de Ernesto Nazareth, na história da música brasileira, é da maior importância, porque foi ele o fixador, na pauta musical, de fórmulas melódicas, de esquemas harmônicos e de células rítmicas que se tornaram representativas da musicalidade nacional. [...] Para o piano, Nazareth canalizou toda aquela música que andava dispersa pelas esquinas. (Almeida, 2014, A Importância de Ernesto Nazareth)

La posición de Ernesto Nazareth en la historia de la música brasileña es de la mayor importancia, porque él fue quien fijó en la pauta musical fórmulas melódicas, esquemas armónicos y células rítmicas que se volvieron representativas de la musicalidad nacional. [...] Para el piano, Nazareth canalizó todo aquella música que andaba dispersa por las esquinas.

En concreto, la genialidad de Nazareth consiste en la simplicidad y equilibrio con los que construye sus piezas, sobre motivos rítmico-melódicos generalmente cortos y repetitivos, pero siempre atractivos y un uso de armonías muy sencillas, mismas que eran las que empleaban los grupos de *chorões* (Carvalho, 2011, pp. 97-100). Como lo describí en el apartado del *chôro*, la parte tanto melódica como armónica venía de las danzas europeas (por ejemplo la polca, la mazurca, el chotis y el vals entre otros). Aunque la base rítmica tenía este mismo origen, fue la parte que recibió mayor transformación al entrar en contacto con el folclor local.

Cabe mencionar que la presencia del compositor francés Darius Milhaud, quien vivió dos años en Brasil (1917/1918), ayudó al reconocimiento de Ernesto Nazareth por la élite brasileña. El compositor francés quedó fuertemente impresionado tanto por la música de Nazareth, como por la del folclor del país. Le llamó la atención la mezcla de los ritmos de origen africanos con el uso de armonías europeas. El intercambio fue fructífero para ambos; en especial, el manejo de armonías sencillas por parte de Nazareth que permitió a Milhaud hacer uso de la bitonalidad, manteniendo los ritmos escuchados en Brasil. Es curioso mencionar que según Milhaud, el valor de Nazareth era infinitamente mayor al de un Villa-Lobos, quien estaba, según él, muy influenciado por los compositores europeos, y principalmente los franceses como Debussy. (Carvalho, 2011, p.92-95)

Podemos concluir estas ideas con una frase de E. Squeff retomada por Carvalho, que define muy bien el proceso de nacionalización de la música brasileña y en especial la de Nazareth:

O nacionalismo brasileiro foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação. O que importava não era a expressão nacional, mas a adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. (Carvalho, 2011, p.104-105)

El nacionalismo brasileño fue menos un movimiento de independencia cultural y más un proceso de adaptación. Lo que importaba no era la expresión nacional, pero su adaptación para ser aceptada como tal en los países desarrollados.

Elementos nacionalistas en algunas de sus piezas para piano

Brejeiro:

Nazareth publica su primer tango en 1893, *Brejeiro*. El patrón rítmico del acompañamiento es el del *tango brasileiro*, derivado de la habanera cubana:



Pero al igual que los *chorões*, la pieza no escatima en variar el ritmo de tango.

Brejeiro tiene connotación de alguien de carácter jovial, travieso.

Apanhei-te cavaquinho:

Es una *polca-chôro*. De la polca tiene la inspiración melódica, el compás binario, es rápida y de carácter muy alegre. Y del *chôro* tiene la instrumentación: en este caso el *cavaquinho*, que es uno de los instrumentos principales de los grupos de *chorões* que da tanto la parte rítmica como la armónica.

La traducción del título de esta obra es “Te agarré, cavaquinho”.

Odeon:

Es una de estas obras publicadas bajo el nombre de “tango”, pero en la cual las transformaciones al ritmo original son tantas, y tantas las síncopas agregadas, que de “tango” apenas queda el subtítulo. Es un tema que llegó a tener tal éxito que es retomado por muchos músicos, sin importar la dotación instrumental ni las variantes al ritmo original. Es exactamente lo que sucede con los grupos de *chorões* y por lo mismo podemos afirmar que se acerca mucho más a la idea del *chôro*.

Odeon es el nombre del cine en el que tocaba Nazareth y al cual dedicó la pieza.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Síntesis curricular

La figura de Villa-Lobos fue creciendo a través de los años, empezando por ser un músico ambulante sin educación académica (salvo la que recibió de su padre cuando era niño) hasta ser reconocido como genio a nivel nacional y posteriormente internacional. Fue de los pocos compositores que disfrutó de este reconocimiento en vida, al nivel de Stravinsky o Liszt.

Tenía 12 años cuando falleció su padre, quién logró inculcarle en este corto tiempo el amor por la música a través del violonchelo primero, luego del clarinete. Posteriormente le dio nociones de guitarra y piano. Lo llevaba frecuentemente a conciertos y óperas y le exigía reconocer la altura de cualquier sonido, aunque no fuera creado por un instrumento musical (Storni, 1988, p.34). Pero además de una atracción espontánea que sentía por la música de Bach (gracias a una de sus tías que interpretaba el *Clave Bien Temperado*), Heitor sentía el llamado de la música tocada por los grupos de *chorões*:

[...] *mas também fascinado pela música dos chorões cariocas, fascínio este, que suscitava no jovem artista o desejo incontrolável pelas noitadas musicais o qual só era satisfeito, saltando da janela do quarto, para tocar clandestinamente o violão.* (Crepalde, 2012, p.232)

[...] pero también fascinado por la música de los *chorões cariocas*, fascinación que suscitaba en el joven artista el deseo incontrolable por la tardeadas musicales, el cual solamente era satisfecho saltando por la ventana de su cuarto para tocar clandestinamente³ la guitarra.

De esta primera etapa de su vida, podemos destacar que las bases musicales las recibió únicamente de su padre, sin frecuentar ninguna institución. Es importante destacar este hecho, ya que, al fallecer su padre (1899), se dedicó unos años a tocar con grupos callejeros

³ Clandestinamente, porque en este momento la música tocada por los *chorões* era considerada música de esclavos (aunque éstos ya eran libres) y no gozaba aun de la aprobación de la élite brasileña.

(*chorões*) para aportar unos pocos ingresos al hogar. A los 16 años, abandonó el hogar y los estudios de humanidades.

Inició una peregrinación de varios años por el país, tocando con quien pudiera, para apenas poder subsistir (Storni, 1988, pp. 36-38). Algunos hacen el paralelismo con Bartók, quien recorrió varias regiones del sureste europeo (entre otras) recopilando temas del folclor local que usó como material de base en muchas de sus composiciones. Si bien es cierto que Villa-Lobos conoció el folclor de Brasil en esta peregrinación, mismo que le sirvió de inspiración para composiciones posteriores, no lo hizo aplicando una metodología de campo, sino que este folclor era para él “vida, medio y fin” (Storni, 1988, p.46). Hasta rechazaba todo tipo de acercamiento erudito a esta música, que impedía sentir su esencia:

Villa-Lobos conheceu de perto quase todos os aspectos do Brasil sonoro. Suas viagens por grande parte do país, a convivência prolongada com os “chorões” cariocas, o seu nacionalismo inato forneceram-lhe copioso material para a criação de música autenticamente brasileira. (Mariz, 2005, p.160)

Villa-Lobos conoció de cerca casi todos los aspectos del Brasil sonoro. Sus viajes por gran parte del país, la convivencia prolongada con los *chorões cariocas* y su nacionalismo innato le proporcionaron un gran material para la creación de música auténticamente brasileña.

El primer registro de Villa-Lobos como compositor e intérprete es de 1915 (cuando tenía 28 años), en un concierto ofrecido en Río de Janeiro. Desde entonces, por las atrevidas armonías y el uso de polirritmia entre otros elementos poco usuales para aquel entonces, se ganó la enemistad de la crítica local, como de gran parte del público. Hay que entender que en aquellos años, la música europea aun no llegaba a estas tierras (ni la Segunda Escuela de Viena, ni Stravinsky) (Storni, 1988, p.49). Esto es aún mayor mérito para Villa-Lobos, quien seguía una intuición autodidacta y no se dejaba influenciar por los comentarios de su entorno. A partir de estos años, su producción musical tomó un ritmo desenfrenado, casi sin descanso. Pero lo que lo sostenía económicamente era su trabajo como músico de cine y la participación en eventuales conciertos. “La estrechez económica es el marco habitual” (Storni, 1988, p.51). En 1917 conoció a Darius Milhaud con el cual entabló buena amistad, llevándolo a conocer las maravillas del folclor musical de Rio de Janeiro. (Mariz, 2005, p.143)

Durante el siglo XX, en la década de los 20, hubo dos eventos de gran importancia para el futuro de Villa-Lobos: el primero fue haber sido invitado a participar en La Semana de Arte Moderno (1922), evento que suscitó gran polémica pero que abrió nuevos horizontes para la música nacionalista. El otro fue conocer a Arthur Rubinstein, quién había ido a presentar conciertos en Brasil. El encuentro fue corto, pero fructífero. Rubinstein añadió obras de Villa-Lobos a su repertorio, presentándolas por primera vez en Brasil durante este mismo viaje. ¡Y a manera de anécdota, queda el registro de haber sido abucheado por el público, que esperaba otro tipo de repertorio! (Storni, 1988, p.54, 55). No sólo siguió difundiendo estas obras en Europa, sino que contribuyó al primer viaje de Villa-Lobos a Francia (1923/1924). No fue el único en apoyarlo económicamente, sin embargo, solo se quedó un año aproximadamente: se acabaron sus recursos para poder aceptar algunas invitaciones de participación en varios conciertos de vanguardia:

[...] Rubinstein y otros muchos amigos apoyaron la idea, crearon ambiente y, ya en la capital francesa, contribuyeron a consolidar la propuesta, pese a lo cual el compositor debió regresar a Rio antes de haber cumplido un año y medio de estadía (junio de 1923/noviembre de 1924). (Storni, 1988, p.66)

En este primer viaje, consiguió el contacto con la casa editorial Max Eschig y el aprecio de un grupo de conocedores. Con el público, la recepción fue bastante fría, a pesar de contar con intérpretes como Rubinstein, Souza Lima, Vera Janacópulos y Gina Falvy entre otros. Pero lo importante es que se dio a conocer y consiguió que siguieran difundiendo su obra no solo en Francia, sino también en Londres y Venecia. (Mariz, 2005, p.148)

Regresó a Brasil, a sus conciertos y a la composición, siempre igual de prolífera. Recibió una invitación de Argentina, en donde lo recibieron ya con el reconocimiento de un gran compositor. En 1927, Rubinstein regresó a Brasil para una gira de conciertos, patrocinados por un magnate brasileño, Carlos Guinle. Al trabar amistad con él, Rubinstein lo convenció de la importancia de apoyar a un compositor brasileño, en su opinión el mejor de todo el continente americano: se trataba de Villa-Lobos. En ese mismo año, Villa-Lobos, acompañado de su esposa, emprendió el segundo viaje a Paris (de una duración aproximada de tres años), en condiciones mucho más favorables para el desarrollo de su carrera. Ahora obtuvo críticas favorables y sus obras empezaron a oírse por toda Europa (Storni, 1988,

p.71). Trabajó amistad con artistas importantes como Florent Schmitt, Stokowsky, Edgar Varese o Léger entre otros. Recibió invitaciones para dirigir orquestas en Londres, Amsterdam, Viena, Berlin, Bruselas, Madrid, Barcelona y varias ciudades de Francia. (Mariz, 2005, p.149)

A partir de su regreso a Brasil, la mayor parte de sus actividades (músico, compositor, pedagogo, director, conferencista) las llevó a cabo en su propio país:

[...] peça chave no governo de Getúlio Vargas ocupando o cargo de diretor do SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística – e trabalhando ativamente no Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico no Brasil e em vários empreendimentos musico-pedagógicos no país. (Crepalde, 2012, p.233)

[...] pieza clave en el gobierno de Gatulio Vargas ocupando el cargo de director del SEMA – Superintendencia de Educación Musical y Artística – y trabajando activamente en el Curso de Pedagogía de Música y Canto Orfeónico en Brasil así como en varios proyectos músico-pedagógicos en el país.

Él, que se había formado por esfuerzo personal y de manera autodidacta, se dio a la tarea de educar musicalmente al pueblo. Fundó un Conservatorio que preparó centenas de profesores y directores de coro muy competentes con el fin de que estos pudieran enseñar a su vez a los niños de todo el país (Mariz, 2005, p.157). Entre algunos de sus proyectos, llegó a juntar y dirigir (en un estadio de futbol) a un coro de unos 40 mil niños (Mariz, 2005, p.157). El gobierno de Getulio Vargas no desaprovechó esta oportunidad y apoyó los proyectos de Villa-Lobos. Thomas Turino nos describe la idea detrás de las acciones del gobierno:

En el siglo XX, varias naciones de América Latina, entre ellas Brasil (bajo Getulio Vargas, 1930-1945), se dieron cuenta de la fuerza e importancia de las masas para el desarrollo económico del país, y empezaron a favorecer este sector de la población. Se le puede considerar una estrategia para alejarse del antiguo régimen. Otra estrategia para incrementar el número de consumidores fue incluir a las masas en partes del desarrollo político, económico y cultural. En Brasil, el problema no era fácil de resolver: al ser un país de territorio tan extenso con tal variedad étnica, era necesario fomentar el nacionalismo cultural con el fin de crear una nación unida. Así fue como el gobierno de Getulio Vargas invirtió en mejorar la educación y la cultura. A través de la radio, llevó la música popular brasileña a todo el territorio, lo que ayudó a valorar el sentimiento patriótico. (Turino, 2003, pp. 181-186)

Además de este trabajo titánico dentro de su país, siguió componiendo numerosas e importantes obras y realizó viajes frecuentes al extranjero (Storni, 1988, p.77). Siguió dirigiendo orquestas europeas y fue invitado a dirigir en Estados Unidos, conquistando los públicos de Nueva York, Chicago y Boston entre otros. Con estas orquestas realizó varias grabaciones memorables y recibió muchos reconocimientos y homenajes en Miami, Paris, Nueva York, Alemania y Brasil: (Mariz, 2005, pp.154-156)

Tornou-se o campeão da música brasileira no exterior, fazendo apelo ao seu prestígio mundial para divulgar as obras de outros compositores brasileiros. Esse esforço final de Villa-Lobos renovou a gratidão e a admiração de todos os brasileiros. (Mariz, 2005, p.159)

Se volvió campeón de la música brasileña en el extranjero, aprovechando de su prestigio a nivel mundial para divulgar las obras de otros compositores brasileños. Este esfuerzo final de Villa-Lobos renovó el agradecimiento y admiración de todos los brasileños.

Síntesis estilística: “El folclor soy yo”

Este lema de Villa-Lobos viene de la convicción que tenía de que el espíritu de la música de su pueblo siempre está presente en su obra: (Orrego-Salas, 1965, pp.26-28)

[...] las tradiciones que en él convergen, o por selección deliberada o por un simple proceso de absorción natural, son desarrolladas hacia adelante con la libertad de un espíritu absolutamente reñido con toda imposición de orden académico. (Orrego-Salas, 1965, p.29)

Situando al nacionalismo en la música brasileña, dice Crepalde:

[...] a música brasileira não é uma reinvenção musical, mas uma adequação da música popular aos padrões estéticos eruditos, talvez numa espécie de legitimação da música, até então, considerada “de segunda classe” [...]. (Crepalde, 2012, p.236)

[...] la música brasileña no es una reinvención musical, sino una adecuación de la música popular a los moldes estéticos eruditos, tal vez en una especie de legitimación de la música hasta entonces considerada “de segunda clase” [...]

Recordemos aquí que las bases de la música nacionalista vienen en gran parte de la música tocada por los esclavos. Por lo mismo, era considerada como inferior, indigna y lasciva. El camino recorrido por los compositores hasta lograr validar la integración de este origen a la

música erudita ha sido tortuoso, al tener que superar cantidad de prejuicios por parte de una sociedad clasista.

En resumen, antes de llegar al nacionalismo, podemos resaltar el siguiente camino: después de la música compuesta en el marco de la religión, bajo la influencia de los músicos portugueses llegados a partir de la conquista, el principal compositor brasileño del siglo XIX había sido Carlos Gomes, cuya estética giraba en torno a la ópera italiana exclusivamente. Hasta la década de 1920, algunos de los compositores más importantes que buscaron un encuentro entre la música popular y la erudita fueron Alberto Nepomuceno, Alexandre Lévy y Ernesto Nazareth. A partir de 1920, las cosas iban a cambiar: había entrado Villa-Lobos en el panorama musical brasileño (Mariz, 2005, p.27). Loque Arcanjo menciona una frase de Andrade que resume muy bien la situación de la música en Brasil. “Primero Dios, luego el amor y finalmente la nacionalidad” (Arcanjo, 2011, p.118):

Villa-Lobos consolidou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo da sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou, com linhas vigorosas, a brasilidade sonora. A obra de Villa-Lobos representa o alicerce sobre o qual compositores brasileiros mas jovens estão construindo um edifício sólido. (Mariz, 2005, p.28)

Villa-Lobos consolidó la música nacionalista en Brasil, despertó el entusiasmo de su generación para el opulento folclor patrio, trazó, con líneas vigorosas, la sonoridad de Brasil. La obra de Villa-Lobos representa un punto de partida sobre el cual compositores brasileños más jóvenes están construyendo un edificio sólido.

Es cierto que a partir de su primer viaje a Francia su horizonte musical se amplió considerablemente, pero no podemos decir que hubo un cambio notorio en su lenguaje: solo se fue enriqueciendo; por lo mismo, es difícil dividir su obra en períodos, como se hace comúnmente con otros compositores. Su personalidad fue tan imponente que fue él quien marcó un “antes y después” en la historia de la música de su país. (Mariz, 2005, p.159) (Orrego-Salas, 1965, p.36, 37).

Su punto de partida y de llegada siempre fue la música de su gente, de su tierra. Por esto nunca pierde el sabor de su país, a pesar de la internacionalización de su arte. La formalidad de la música culta europea es el elemento unificador de la fusión espontánea entre elementos de la música rural, urbana, indígena, lusitana y africana: (Orrego-Salas, 1965, p.37)

Contrapondo ao rigor da música Europeia o seu informalismo caótico, jovem e cheio de vida [...], Villa-Lobos usa de técnicas identificadas no impressionismo francês, blocos sonoros polirrítmicos e politonais, identificados na música de Stravinsky, temas de música indígena, os cantos sertanejos, [...] a valsa suburbana, a bateria de escola de samba, [...] os cantos rituais indígenas, as cantigas de roda e daí por diante. (Crepalde, 2012, p.239)

Contraponiendo al rigor de la música europea su informalismo caótico, joven y lleno de vida [...], Villa-Lobos usa técnicas identificadas en el impresionismo francés, bloques sonoros poli-rítmicos y poli-tonales, identificados en la música de Stravinsky, temas de música indígena, el canto de los *sertanejos*, [...] el vals suburbano, las percusiones de la escuela de samba [...], los cantos rituales indígenas, los cantos infantiles y más.

Es interesante notar la facilidad con la que Villa-Lobos componía: podía estar escuchando una radionovela o un programa de televisión y al mismo tiempo estar componiendo (Mariz, 2005, p.158). Como él mismo lo decía, componer respondía a una necesidad biológica. Una de las principales características de su manera de componer fue la improvisación. Y la diferencia entre el bosquejo de una obra suya y el manuscrito final era muy pequeña. Esta es posiblemente una explicación de la cantidad de obras que compuso (Orrego-Salas, 1965, p.34, 35). Su catálogo, dependiendo de las fuentes, varía entre mil números hasta más de dos mil. Seguramente dependerá en parte si se cuenta el número de piezas que conforman sus ciclos, sea como los haya llamado.

Elementos nacionalistas en algunas de sus piezas para piano

Vasco Mariz menciona un comentario del pianista brasileño Souza Lima sobre la música para piano de Villa-Lobos:

O fato de não ser um especialista do piano surpreende-nos quando constatamos que sua produção pianística manifesta, desde os primeiros trabalhos, uma maneira tão particular de tratar o instrumento, [...] conhecedor de todas as minúcias e os segredos da técnica e, o que é ainda mais extraordinário, relevando processos novos, fórmulas diferentes de mecânica pianística, problemas rítmicos absolutamente fora dos usuais, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos. (Mariz, 2005, p. 167)

El hecho de no ser un especialista del piano nos sorprende cuando constatamos que su producción pianística manifiesta, desde sus primeros trabajos, una manera tan particular de tratar el instrumento, [...] conocedor de todas las minucias y secretos de la técnica y, lo que es aún más extraordinario, destacando procesos nuevos, fórmulas diferentes de la mecánica

pianística, problemas rítmicos absolutamente fuera de los usuales, todo siempre al servicio de efectos sonoros inéditos.

O Polichinelo, W140 (1918)

Es una de las piezas de la *suite A Prole do Bebê no.1*. A los siete años aproximadamente, tenía ya cierto dominio del violonchelo y empezaba a improvisar sobre canciones infantiles (*cantigas de roda*) que cantaba con sus compañeritos de juego. Villa-Lobos no tuvo hijos propios, pero le encantaban los niños. Compuso no menos de 15 *suites* con temas que hacen referencia a la infancia o la juventud, de entre 3 a 16 piezas cada una. Una de ellas es la *suite A Prole do Bebê no.1*, que consta de 8 piezas que representan diferentes muñecas y sus temperamentos: (Mariz, 2005, p. 167, 168)

Villa-Lobos sempre foi um apaixonado pela infância. Para ele, a melhor maneira de reeducar o espírito é aproximar-se das crianças, conviver com elas. (Mariz, 2005, p. 167)

Villa-Lobos siempre fue un apasionado de la infancia. Para él, la mejor manera de reeducar el espíritu es aproximarse a los niños, convivir con ellos.

Esta pieza es elaborada sobre la alternancia de triadas entre ambas manos, siendo que la mano derecha lleva la melodía en la nota superior de las triadas (que recuerda una canción infantil) con un manejo tonal tradicional. La izquierda nos da acordes que “manchan” la tonalidad, estando siempre a medio tono de distancia de la mano derecha. El resultado es una pieza humorística que representa un tema de canción infantil con un lenguaje bitonal. Aquí es pertinente recordar que precisamente los temas de canciones infantiles tienen raíces e inspiración directa de canciones de Portugal principalmente. (Béhague, 2001, *Brazil, Traditional music*)

Alma Brasileira, Chôro no.5, W207 (1925)

Inició su larga serie de *Chôros* en 1920 (notemos, para la anécdota, que el *Chôro* no.1 fue dedicado a Ernesto Nazareth). En 1923 y 1924, realizó su primer viaje a Francia. El hecho de haber conocido allí la música de Debussy y Stravinsky, entre otros, le abrió nuevos horizontes sonoros que explotaría de cierta manera, integrándolos en la riqueza de la música de Brasil, aunque nunca llega a perder el “sabor” de su tierra natal (Mariz, 2005, pp.160, 161).

¿Porque “*Alma brasileira*”? Villa-Lobos, al recorrer su país de punta a punta, conoció los diferentes aspectos de la música de sus habitantes. Recordemos el tamaño de este país y su diversidad cultural. En el *Chôro* no.5, están presentes varios aspectos del nacionalismo musical de Brasil: la *saudade* típica de Brasil con una melodía muy sencilla - sencilla en apariencia, ya que, desde un inicio, la coloca sobre un complejo tratamiento rítmico de cuatro voces que bien podría recordar una especie de *rubato* en las improvisaciones de los grupos locales-. Luego viene una sección con una melodía optimista y alegre, sobre acordes sincopados con séptimas y novenas que nos recuerdan los acompañamientos de las guitarras en la música tocada por los grupos callejeros de Rio, los *chorões*. En la siguiente sección viene el encantamiento creado por un tratamiento rítmico hipnotizante, hasta llegar al *trance* (recordando los rituales de los indígenas). El clímax es una especie de locura donde se mezcla la polirritmia y las armonías rasposas. Ya pasado este *trance*, regresamos al tema inicial, casi como si nada hubiera sucedido.

La serie de los *Chôros* consta de 16 números creados a lo largo de 10 años aproximadamente, con instrumentación muy variada, que va desde la guitarra sola (no.1) hasta emplear dos orquestas y una banda (no.13), pasando por otros de tres trompas y trombón (no.4), u otro con conjunto de cámara, coro masculino y percusión (no.3). (Mariz, 2005, p.161).

Dança do Indio Branco, W374, (1936/1937)

Es una de las 4 piezas del *Ciclo Brasileiro*. Primera publicación en 1940 en Rio de Janeiro. Obra dedicada a Arminda Neves de Almeida (su segunda esposa).

Aunque no lleva la indicación, podríamos decir que se trata de una *toccata*, ya que el principal recurso de la pieza es el *ostinato*, donde casi nunca se interrumpe el movimiento de dobles corcheas; a la mitad de la primera parte, cambia a tresillos aún más veloces que tampoco tienen descanso hasta llegar a la re-exposición. A pesar de escribir la primera sección en dobles corcheas solamente, va creando una sensación de polirritmia con una escritura a tres voces. Y en cuanto a la melodía, se puede observar una total independencia de ésta con respecto al ritmo, siguiendo su curso como si estuviera ignorando la base rítmica que la acompaña (Fig.1). Este recurso es frecuente en obras de Villa-Lobos, incluyendo *El Polichinelo*. Para cualquier intérprete, se trata de un trabalenguas

extremadamente complejo donde el éxito dependerá del nivel de concentración y soltura muscular. Quisiera llamar la atención en este punto sobre el hecho de que, desde temprana edad, Villa-Lobos fue un gran admirador de la música de Bach. Y precisamente en la música de Bach, encontramos una escritura en la que, en ocasiones, por los patrones melódicos que escoge, destaca de manera natural una melodía que no corresponde a la métrica de la obra: (Fig.2)

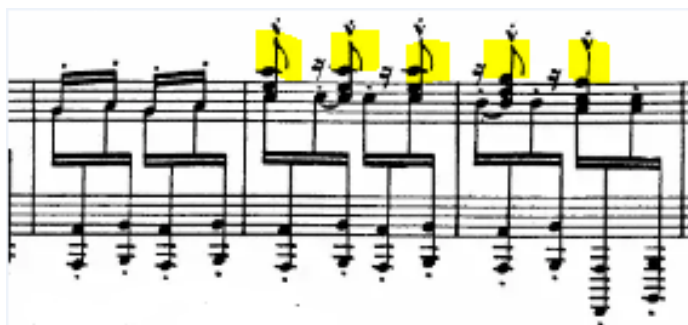


Fig.1 Dança do Indio Branco, cc. 13 a 15



Fig.2 Bach: Courante Suite Francesa no.2 cc.44 a 46

No me sorprendería que Villa-Lobos tuviera este recurso muy arraigado en su interior, dándole un tratamiento equivalente dentro de su estética musical:

O ritmo sincopado não é um dos elementos da linguagem tipicamente indianista de Villa-Lobos. Dentre eles estão [...] a construção de melodias de âmbito estreito (até uma quinta justa) e em graus conjuntos sobre um modo diatônico, com figuras rítmicas sobre o

pulso ou suas subdivisões simples; a utilização de estruturas em quartas e quintas [...] e uso extensivo de ostinati. Foram encontradas trinta e cinco referências ao indianismo no catálogo. (Zanella dos Santos, 2018, p.142, 143)

El ritmo sincopado no es uno de los elementos del lenguaje típicamente indianista de Villa-Lobos. Entre ellos si están [...] la construcción de melodías dentro de un ámbito estrecho (hasta la quinta justa) y por grados conjuntos sobre un modo diatónico, con figuras rítmicas sobre el pulso o sobre sus subdivisiones simples; la utilización de estructuras en cuartas y quintas [...] y el uso extensivo de *ostinati*. Fueron encontradas 35 referencias al indianismo en el catálogo [de Villa-Lobos].

Estos elementos están todos presentes en esta obra. De igual manera, Orrego-Salas menciona el elemento rítmico obstinado como originario de las tradiciones indioamericanas. (Orrego-Salas, 1965, p.41, 42)

Según Mariz, Villa-Lobos retrata aquí al hombre blanco libre de prejuicios sociales, haciendo referencia en específico al *caboclo*. (Mariz, 2005, p.169)

CONCLUSIONES

La fuerza que emana de la música popular brasileña tiene tanto alcance que no solo influyó - de manera distinta – a todos los compositores brasileños a partir de finales del siglo XIX, sino que salió de las fronteras nacionales para ganarse el aprecio de gente de todo el planeta. ¿Quién no conoce *A Garota de Ipanema*, *O Samba de uma nota só* o *O Tico tico no Fubá*? Porque, más allá del idioma, está el atractivo de la riqueza rítmica y de los instrumentos de percusión tan particulares (*Reco-reco*, *cuica*, *birimbao*). Las melodías no se quedan atrás, como tampoco las armonías que, bajo la influencia del jazz, fueron enriqueciendo la escritura musical. El resultado ya lo conocemos. Ningún compositor de este país escapó a los encantos de su folclor.

Lo que me llamó la atención de los dos compositores que escogí para este ensayo fue la manera tan distinta de llevar la tradición popular al ámbito de la música de concierto. Nazareth empezó siendo un músico popular que bien hubiera podido quedar en esta categoría, de no ser porque la élite encontró en él la posibilidad de acercarse a las tradiciones musicales que hasta entonces eran prohibidas para ellos por haber pertenecido a los descendientes de los esclavos. Nazareth logró, gracias al piano y a las ediciones

musicales, llevar la música de los *chorões* a los hogares de la clase media y alta. Se especializó en el género del *tango brasileiro* en su gran mayoría y compuso exclusivamente para el piano. No lo hace menos importante, ya que varios de sus tangos (comercializados bajo el nombre de *chôros* por cuestiones de identidad nacional y de mercadotecnia) son conocidos y tocados al mismo nivel – o casi – que algunos de los *ragtimes* de Scott Joplin. En cualquier caso, lo importante para este ensayo es entender que la fusión del folclor con la música clásica en la obra de Nazareth tuvo lugar a través del género de danza.

El caso de Villa-Lobos es totalmente opuesto: fue considerado una fuerza de la naturaleza. Dos factores fueron decisivos en su vida: el primer acercamiento a la música fue a través de su padre que le aportó conocimiento, amor a la música y un alto nivel de exigencia. El segundo factor inició siendo un niño aún, al morir su padre: se dedicó a vivir como músico ambulante, recorriendo el país durante varios años. Estas dos situaciones forjaron el músico que llegó a ser; alguien con una personalidad muy fuerte, con un nivel de exigencia personal constante, con un amor incondicional hacía su país y la música de su pueblo. Su curiosidad lo llevó a componer para todo tipo de ensambles y a experimentar armonías y rítmicas muy atrevidas para su época y su país, teniendo además, como la joya de la corona, una inspiración melódica de gran belleza. Cabe mencionar que estas características estuvieron presente en su obra desde el inicio: sus composiciones no siguen una línea del tiempo común ya que siempre manejó este lenguaje revolucionario con trasfondo nacionalista, incluso antes de conocer a las grandes corrientes que venían dándose en Europa. Esta manera de componer despertó gran controversia; sin embargo, siempre supo que estaba haciendo lo correcto, a pesar de las críticas. Y el tiempo le dio la razón. Por supuesto, a partir de su primer viaje a Paris, tuvo frente a él un paisaje musical tan variado y frondoso que era imposible resistir a su influencia. Por su naturaleza, siempre alerta a todo lo que lo rodea, fue asimilando a su discurso nuevos recursos compositivos, sin abandonar jamás el contenido folclórico de una u otra manera.

Al estar familiarizada, por mi experiencia profesional, al nacionalismo de algunos países europeos (Hungría, España, Noruega, Rusia entre otros) y conocer parte del proceso por el cual los compositores de estos países integraron el folclor a su lenguaje musical, suponía

que, en Brasil, el proceso sería muy parecido. Pero cuanto más leía sobre el tema, me fui dando cuenta de lo difícil que fue para los compositores brasileños superar los atavismos sociales que rodeaban la música folclórica de su país. Eran tan fuertes a fines del siglo XIX e inicios del XX que, para las personas de la élite, interpretar o bailar la música popular estaba no solo prohibido sino también castigado por la ley y la iglesia.

Otro aspecto que llamó mi atención a lo largo de este trabajo fue el apartado dedicado a las danzas; incluí en él las danzas más importantes y cercanas al repertorio que interpreto. Fue extremadamente complicado intentar describir cada una de ellas, ya que las diferentes fuentes que consulté proporcionaban explicaciones muy confusas y a veces hasta contradictorias. Como bien lo menciona Almeida -siguiendo a Mário de Andrade-: "...la musicología brasileña aún se encuentra adormecida en caducadas críticas meramente literarias" (Almeida, 2014, *Tango brasileiro*). Aquí hay varios aspectos que fomentan esta confusión: por un lado, la búsqueda de los orígenes de algunos patrones rítmicos muy usados en las diferentes danzas - tarea loable dentro del esfuerzo por documentar estos orígenes. Varias de estas búsquedas nos llevan al ritmo de la habanera. Lo demás es transformación de este patrón rítmico: bajo estas condiciones, la tarea de diferenciar las danzas entre sí se vuelve complicada. No hay que perder de vista entonces, aunque provienen de la habanera, que tienen características únicas que las diferencian entre ellas. Por el otro, está el nombre que pusieron a las mismas, pensando en un aspecto más comercial o tratando de elevar algunas danzas populares o, ¡peor aún!, un estilo de tocar (como el *maxixe*) a nivel de "género musical", justificando así su integración en el repertorio musical erudito. Sin contar que para dar un sello autóctono a ciertas obras, sin más preámbulos, les cambiaban el nombre (por ejemplo algunos *Tangos brasileiros* de Nazareth que fueron comercializados por los editores bajo el nombre de *Chôros*.) Y en este tenor, para agregar material en esta controversia, dice Canzio:

Ernesto Nazareth (1863-1934) una figura de excepción en la historia del choro, pianista virtuoso y compositor de talento, hesitaba a llamar sus piezas musicales choro y prefería entonces llamarlas tangos en sus partituras impresas, a pesar de tratarse estilísticamente de choros. (Canzio, 1996)

Finalmente, vimos que varias de estas danzas combinaban en su título dos géneros distintos, como por ejemplo *polca-lundu*, *samba-maxixe*, *valsa-chôro*, *mazurca-chôro* creando formas híbridas que fomentan esta confusión.

Para mí, como lo mencioné en la Introducción, esta confusión plasma el momento crítico del intento de fusión entre el folclor brasileño y la música clásica de este país. Es un esfuerzo por catalogar y legitimar las diferentes danzas brasileñas en un intento de darles reconocimiento a nivel nacional, como parte de la cultura de Brasil. El empuje de las tradiciones populares fue tal que una vez superados los problemas de castas, se impusieron sin vuelta atrás. Lo percibo como una liberación o una catarsis para los compositores brasileños.

BIBLIOGRAFÍA

Almeida, Luiz Antonio (2014). *Vida e obra de Ernesto Nazareth*
<https://ernestonazareth150anos.com.br/>
[Consultado 20 marzo 2021].

Béhague, Gerard (2001). "Brazil" en *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003894>.
[Consultado 11 mayo 2021].

Béhague, Gerard (2001). "Choro" en *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005679>.
[Consultado 18 de febrero 2021]

Béhague, Gerard (2001). "Maxixe" en *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018147>
[Consultado 19 marzo 2021].

Béhague, Gerard (2001). "Modinha" en *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018840>.
[Consultado 19 de marzo 2021].

Béhague, Gerard (2001). "Nazareth [Nazaré], Ernesto" en *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019647>

[Consultado 3 marzo 2021].

Béhague, Gerard (2001). "Samba" en *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024449>

[Consultado 3 de mayo 2021]

Béhague, Gerard (2001). "Tango", *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027473> [Consultado 11 de mayo 2021].

Canzio, Ricardo (1996). *Chôros e choras: El género, el repertorio y la brasilidad*
<https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/14/trans-2-1996>

[Consultado 20 de febrero 2021].

Carvalho, Henri de (2011). *A obra de Ernesto Nazareth: síntesis da particularidade histórica e da música brasileiras*

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/8315/6687>

[Consultado 7 marzo 2021].

Crepalde, Neylson (2012). *Villa-Lobos: uma manifestação cultural nacional*

https://www.academia.edu/3525478/Villa_Lobos_uma_manifesta%C3%A7%C3%A3o_cultural_nacional [Consultado 10 de julio 2021].

Fausto, Boris (2006). *História do Brasil*

<https://mizanzuk.files.wordpress.com/2018/02/boris-fausto-historia-do-brasil.pdf>

[Consultado 20 de septiembre de 2019].

Grajales Hernández, Octavio Augusto (2010). *El choro y la suite popular brasileira: reflejo de la tradición popular en Heitor Villa-Lobos*

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4485> [Consultado 25 de febrero 2021].

Goldron, Romain (1965). *Histoire de la Musique*. Lausanne, Editions Rencontre et la Guilde du disque.

Mariz, Vasco (2005). *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.

Memória do Rádio – Bauru-SP_ (2006). *Maxixe, a dança proibida*

<https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/02/maxixe-dana-proibida.html>

[Consultado 23 marzo 2021].

Orrego Salas, Juan (1965). *Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo*

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13955>

[Consultado 10 de julio 2021].

Randel, Don Michael (1984). *Diccionario Harvard de Música*. México, Diana.

Seeger, Anthony (2001). "Americas" en Grove Music Online
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000040750>
[Consultado diciembre 2021].

Taruskin, Richard (2001). *Nationalism*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000050846?rskey=ljTH2q> [Consultado 15 de octubre de 2015].

Taruskin, Richard (2005). *The Oxford History of Western Music vol. 4*. New York, Oxford University Press, Inc.

Turino, Thomas (2003). "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations" en *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 24, no. 2. University of Texas Press
<http://www.jstor.org/stable/3598738> [Consultado 19 de mayo del 2015].

Scholes, Percy A. (1984). *Diccionario Oxford de la Música*, vol. 1. Trad. John Owen Ward. España, Edhasa/Hermes/Sudamericana.

Storni, Eduardo (1988). *Villa-Lobos*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A.

Zanella dos Santos, Daniel (2018). *O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características*
https://www.academia.edu/39854064/Anais_do_IV_Simp%C3%B3sio_Villa_Lobos_2018
[Consultado 23 de julio 2021].

Colaboradores de Educalingo (2021). "Batuque" en *Educalingo*
<https://educalingo.com/es/dic-es/batuque> [Consultado 3 de mayo 2021].

Colaboradores de la Real Academia Española (2021). "Batuque" en *Real Academia Española* <https://dle.rae.es/batucada> [Consultado 3 de mayo 2021].

Colaboradores de WordReference (2021). "Batuque" en *WordReference*
<https://www.wordreference.com/definicion/batuque> [Consultado el 3 de mayo 2021].

Colaboradores de Wikipedia (2021). "Modinha" en *Wikipedia, La enciclopedia libre*
<https://es.wikipedia.org/wiki/Modinha> [Consultado 19 de mayo 2021].

Colaboradores de Wikipedia (2021). "Lundu" en *Wikipedia, La enciclopedia libre*
<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Lundu&oldid=135627503> [Consultado 19 de mayo 2021].

Colaboradores de Wikipedia (2021). “Samba” en *Wikipedia, La enciclopedia libre* <https://pt.wikipedia.org/wiki/Samba> [Consultado 10 de agosto 2021].

Partituras

Bach, Johann Sebastian. *French Suite No.2 in C minor, BWV 813*. Editor: Ernst Naumann Leipzig: [Breitkopf und Härtel](#), 1895 en [https://imslp.org/wiki/French_Suite_No.2_in_C_minor%2C_BWV_813_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/French_Suite_No.2_in_C_minor%2C_BWV_813_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) [Consultado 6 de septiembre 2021].

Villa-Lobos, Heitor. *Ciclo Brasileiro N1. Dança Do Indio Branco*. Cargado por Elcio Almeida Junior, en julio 29, 2017 <https://es.scribd.com/document/354989669/Partitura-Villa-Lobos-Ciclo-Brasileiro-N1-Danca-Do-Indio-Branco> [Consultado 6 de septiembre 2021].
