



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**

**TESIS DOCTORAL**

**Dos mentores y un ideal:  
un paralelo entre el nacionalismo musical brasileño y español  
a partir de las propuestas estéticas de Mário de Andrade  
y Felip Pedrell (1880-1945).**

**Doctorando: José Roberto de Paulo**

**Directores de tesis: Dr. Germán Gan Quesada y Dr. Francesc Cortès i Mir**

**Departamento de Arte y de Musicología**

**Facultad de Filosofía y Letras**



**Universitat Autònoma de Barcelona**

**2019**



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**

**TESIS DOCTORAL**

**Dos mentores y un ideal:  
un paralelo entre el nacionalismo musical brasileño y español  
a partir de las propuestas estéticas de Mário de Andrade  
y Felip Pedrell (1880-1945).**

**Doctorando: José Roberto de Paulo**

**Directores de tesis: Dr. Germán Gan Quesada y Dr. Francesc Cortès i Mir**

**Departamento de Arte y de Musicología**

**Facultad de Filosofía y Letras**



**Universitat Autònoma de Barcelona**

**Curso Académico 2018-2019**

<b>Dr. Germán Gan Quesada</b>	<b>Dr. Francesc Cortès i Mir</b>	<b>José Roberto de Paulo</b>



**A mi madre, *in memoriam***

**A mi padre, *in memoriam***



# ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos .....	11
Resumen.....	13
Notas preliminares .....	15
Índice de ilustraciones .....	17
Introducción .....	21
1. Interés y Justificación .....	23
2. Objetivos.....	31
3. Hipótesis.....	34
4. Metodología .....	38
5. Estado de la cuestión .....	47
Capítulo I: Nacionalismo Musical - Marco Teórico.....	57
I.1 Nación y nacionalismo: observaciones conceptuales.....	59
I.2 Nacionalismo general.....	71
I.3 Nacionalismo musical.....	80
I.3.1 Europeo.....	80
I.3.2 Latinoamericano .....	87
I.3.3 Nacionalismo musical en España .....	108
I.3.4 Nacionalismo musical en Brasil.....	111
Capítulo II: Felip Pedrell .....	115
II.1 El contexto cultural .....	117
II.2 El contexto estético .....	126
II.3 La estética propia.....	133
II.3.1 Las bases del lenguaje propio.....	133
II.3.2 Elementos del Folklore y Orientalismo.....	145
II.3.3 La cuestión temática .....	152
II.3.4 Formas musicales .....	156
II.3.5. Armonía.....	159
II.3.6 Orquestación .....	162
II.3.7 La música histórica como material.....	165
II.4 Las propuestas estéticas para una escuela nacional española.....	171
II.4.1 Las bases.....	171



II.4.2 Estructuras de lenguaje musical .....	183
II.4.3 El folklore y la música histórica como material .....	198
Capítulo III: Mário de Andrade .....	219
III.1 El contexto cultural .....	221
III.2 El contexto estético .....	240
III.3 El pensamiento estético de Mário de Andrade .....	258
III.3.1 El <i>Prefácio Interessantíssimo</i> y <i>A Escrava que não é Isaura</i> .....	258
III.3.2 <i>Introdução à estética musical</i> y la oposición entre “arte desinteresado” e “interesado” .....	271
III.3.3 Reflexión en Rio de Janeiro y retorno a São Paulo .....	277
III.3.4 <i>O Mundo Musical, O Banquete</i> y el último texto .....	280
III.4 Propuestas estéticas para la música brasileña.....	284
III.4.1 Los caminos para una estética musical nacional .....	284
III.4.2 Los consejos de Andrade a los compositores .....	290
III.4.3 La necesidad del estudio del folklore .....	294
III.4.4 El legado del <i>Ensaio sobre a música brasileira</i> .....	303
III.4.5 La crítica musical andradiana como divulgadora de su proyecto musical .	319
III.4.6 Un refuerzo para la estética musical nacionalista en los escritos de <i>Música,</i> <i>Doce Música</i> (1933) .....	323
III.4.7 La música nacional como música de combate .....	339
Capítulo IV: Dos mentores y un ideal: interacciones entre pensamientos estéticos ...	353
IV.1 Contexto cultural.....	355
IV.2 <i>Por nuestra música versus Ensaio sobre a música brasileira</i> .....	372
IV.3 Dos mentores y sus estéticas .....	384
IV.3.1 Las bases estéticas .....	384
IV.3.2 Los elementos folklóricos .....	392
IV.3.3 La estructura musical .....	403
IV.3.4 Restauración y Redescubrimiento .....	411
IV.3.5 Pedrell y Andrade: puntos de contactos.....	417
IV.4 Un ideal: la búsqueda de la música nacional.....	422
IV.4.1 Las bases .....	422
IV.4.2 Estructuras del lenguaje musical.....	429
IV.4.3 El material compositivo: folklore, música histórica y redescubrimiento histórico.....	439
Conclusiones.....	449

Bibliografía y Fuentes .....	459
Anexos .....	477
Manifesto da Poesia Pau – Brasil (1924) .....	479
Manifiesto Antropófago (1928) .....	483



## **Agradecimientos**

A lo largo de nuestras vidas nos damos cuenta que no es posible caminar solitario. Tenemos el apoyo de la familia, de los amigos, de los compañeros y de tantas personas que hacen parte de nuestras vidas.

Así que no podría dejar de agradecer a estas personas maravillosas que me apoyaron con ánimos y palabras de incentivo, que me ayudaron de maneras distintas para que pudiera realizar este doctorado.

En primer lugar me gustaría agradecer a mis directores de tesis, Dr. Germán Gan Quesada y Dr. Francesc Cortès i Mir, por las tutorías en reuniones, por las tutorías por e-mail, por las conversas de pasillo, por los comentarios y por las revisiones, por el apoyo y atención en cuestiones académicas y personales, por la tranquilidad e inteligencia con que me condujeron por este doctorado, por la dedicación y por el trabajo de excelencia en pro de la musicología y la música en general, y por todos estos años de convivencia, que os considero como amigos.

Me gustaría agradecer especialmente a mi familia, hermanas y hermanos, a mi esposa, a mis cuñadas y cuñados, a mis sobrinos y sobrinas que siempre me apoyaron en el camino de la música.

A mis profesores de toda la vida y a mis alumnos, gracias por enseñarme a ser músico.

A mis viejos y nuevos amigos, de larga jornada y de poca jornada, de Brasil, de Catalunya, de España y de otros países, mi aprecio y gratitud.

A Iraci Martinez Pereira Gonçalves, que además de amiga y una gran incentivadora, fue persona fundamental ayudándome a resolver todos los problemas en Brasil en mi nombre.

A João Paulo Stefano, que además de alumno, fue un gran amigo ayudándome con las investigaciones en Brasil durante el doctorado.

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil) por el apoyo con la beca de estudios que me ayudó a realizar este doctorado en la Universitat Autònoma de Barcelona.

A los funcionarios y profesores del Departamento de Arte y Musicología de la UAB.

A los funcionarios de la Biblioteca de Humanidades de la UAB.

A los funcionarios de la Biblioteca de Catalunya.

A los funcionarios y profesores del Centro Cultural de Brasil en Barcelona.

A todos aquellos, que de una manera o de otra me apoyaron, incentivaron y convivieron conmigo durante el doctorado.

***Meu muito obrigado.***

## Resumen

La presente tesis doctoral se propone a hacer un paralelo entre el nacionalismo musical brasileño y español a través de la comparación entre el pensamiento estético de Felip Pedrell y Mário de Andrade y sus propuestas para una música nacional artística. Como guía principal para nuestra investigación nos inclinamos sobre las teorías puestas en los libros-manifiestos *Por Nuestra Música* y *Ensaio sobre a música brasileira*, de Pedrell y Andrade respectivamente, que se convertirían en un modelo de partida para los compositores interesados en crear una obra nacional. Además del estudio de los contextos históricos y estéticos de Pedrell y Andrade, en esta tesis doctoral se hizo un estudio de sus estéticas propias y de las propuestas para la música nacional de ambos países basándose en textos de autoría de ambos protagonistas.

La investigación se plantea a demostrar las semejanzas y divergencias entre las propuestas estéticas para la construcción de esta música con carácter nacional en España y Brasil elaboradas por Pedrell y Andrade. El paralelo entre la escuela nacionalista musical brasileña y la española se justifica por el hecho de que los compositores más relevantes no fueron los que elaboraron el contenido estético que permearía sus obras, sino que siguieron la orientación de un mismo mentor. Por sus labores en pro de la música nacional y por su preocupación en señalar un lenguaje musical artístico, Pedrell y Andrade se transformarían en los mentores para sus compatriotas y compartirían un mismo ideal: construir y establecer una escuela musical nacional capaz de unir a los artistas y el público en favor de la valoración de la identidad cultural, perfeccionar y promover esta música artística autóctona para que alcanzase el respeto y la admiración para fuera de sus fronteras.

## **Abstract**

This doctoral thesis is meant to do a parallelism between the Brazilian and the Spanish musical nationalism through the comparison between the rhetorical thinking of Felip Pedrell and Mário de Andrade and their proposals for an artistic national music. As the main guide for our investigation we tend towards the theories proposed in the books-manifestos *Por Nuestra Música* y *Ensaio* about the Brazilian music, of Pedrell and Andrade respectively, who would become a prototype for composers interested in creating a national work. Besides the study of the historical and esthetic contexts of Pedrell and Andrade, in this doctoral thesis we made a study of their own esthetics and the proposals for the national music from each country, based on texts written by both protagonists.

This investigation contemplates to demonstrate the similarities and differences between the esthetical proposals for the construction of this music with a national character in Spain in Brazil, made by Pedrell and Andrade. The parallelism between the Spanish and Brazilian national musical school is justified by the fact that the most relevant composers were not the ones who elaborated the esthetical content that would permeate their works, but they followed the directions from the same mentor. Thanks to their labors in support of the national music and to their preoccupation for signaling an artistic musical language, Pedrell and Andrade would become mentors to their countrymen and they would share the same ideal: to build and establish a national musical school capable of uniting the artists and the public in favor of the cultural identity appreciation, perfecting and promoting this native artistic music to reach the respect and admiration outside the country borders.

## **Notas preliminares**

### **Notas preliminares**

Las traducciones de los textos en portugués para el castellano fueron realizadas por el autor de la tesis.

Todas las imágenes pueden disponer de derecho la hora de reproducirse. Aquí son solamente utilizadas con la finalidad de investigación académica.

### **Abreviaturas**

n.	número
p. /pp.	página/páginas
s.	siglo
UAB	Universitat Autònoma de Barcelona
USP	Universidade de São Paulo





## Índice de ilustraciones

<b>Ilustración Introducción.1:</b> Portada del manuscrito autógrafo de la obra <i>Três Poemas Afro-brasileiros para canto e orquestra</i> (1955) del compositor brasileño Camargo Guarnieri.....	25
<b>Ilustración Introducción.2:</b> Felip Pedrell.....	28
<b>Ilustración Introducción.3:</b> Mário de Andrade.....	29
<b>Ilustración III.1:</b> Portada de la revista "Caretta", de 1926, con una caricatura donde se retratan dos "gigantes" representando los estados de São Paulo y Minas Gerais en la política.....	222
<b>Ilustración III.2:</b> Portada del periódico <i>A Lanterna</i> .....	224
<b>Ilustración III.3:</b> Lampião y Maria Bonita fotografiados por Benjamin Abrahão Botto (1936).....	226
<b>Ilustración III.4:</b> Lampião y Maria Bonita al centro y su grupo de Cangaço fotografiados por Benjamin Abrahão Botto (1936).....	226
<b>Ilustración III.5:</b> Exposición de las cabezas de Lampião y su grupo en 1938.....	227
<b>Ilustración III.6:</b> Avenida Central, actual Av. Rio Branco. Rio de Janeiro, década de 1910.....	229
<b>Ilustración III.7:</b> Revista Fon-Fon, Edición 0002, 27/Abril/1907 (p.8).....	230
<b>Ilustración III.8:</b> <i>O Homem Amarelo</i> (1915-1916), óleo sobre lienzo de Anita Malfatti.....	239
<b>Ilustración III.9:</b> Cartel de la Semana de Arte Moderno de 1922 – São Paulo. Autor: Di Cavalcanti.....	242
<b>Ilustración III.10:</b> Catálogo de la exposición de la Semana de Arte Moderna de 1922. Autor: Di Cavalcanti.....	243
<b>Ilustración III.11:</b> Escritores de la Semana de Arte Moderno.....	244

<b>Ilustración III.12:</b> Invitación para el primer día de la Semana de Arte Moderno de 1922.....	245
<b>Ilustración III.13:</b> Portada del primer número de la revista <i>Klaxon</i> (São Paulo, 1922).....	253
<b>Ilustración III.14:</b> Portada del primer número de la revista <i>Verde</i> (Cataguases,1927).....	253
<b>Ilustración III.15:</b> Portada de la <i>Revista de Antropofagia</i> (1928) donde fue publicado en <i>Manifiesto Antropófago</i> .....	255
<b>Ilustración III.16:</b> Portada de la primera edición del libro <i>Paulicea Desvairada</i> (1922) de Mário de Andrade.....	258
<b>Ilustración III.17:</b> Aleijadinho: detalle de la subida del calvario (escultura en madera) y profeta Daniel (escultura en piedra de jabón) en el atrio del Santuario de Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas - Minas Gerais).....	296
<b>Ilustración III.18:</b> Aleijadinho: iglesia de San Francisco de Asis en la ciudad de Ouro Preto - Minas Gerais (proyecto arquitectónico).....	296
<b>Ilustración III.19:</b> Aleijadinho: Via Crucis (O Carregamento da Cruz - O Salvador Carregando o Madeiro). Madera policromada.....	297
<b>Ilustración III.20:</b> Aleijadinho: detalle del Cristo en la Via Crucis (O Carregamento da Cruz - O Salvador Carregando o Madeiro). Madera policromada.....	297
<b>Ilustración III.21:</b> Mário de Andrade, en foto sacada durante su viaje por la Amazônia, en 17 de junio de 1927.....	299
<b>Ilustración III.22:</b> Ritual de los <i>praiás</i> , en la aldea <i>Pankararu</i> (región de Tacaratu – Pernambuco) registrado en 1938 por la <i>Missão de Pesquisas Folclóricas</i> .....	301
<b>Ilustración III.23:</b> Reyes de Congo en la ciudad de Pombal, estado de Paraíba, registrado en 1938 por la <i>Missão de Pesquisas Folclóricas</i> .....	301
<b>Ilustración III.24:</b> Lundu <i>Gosto da negra</i> .....	305

<b>Ilustración III.25:</b> <i>Toada</i> recolectada en el estado de Paraná.....	305
<b>Ilustración III.26:</b> Canto de candomblé-de-caboclo recolectado por Camargo Guarnieri en Bahia. <i>Vamos Passeá</i> .....	307
<b>Ilustración III.27:</b> Escala Mixolidia encontrada en la canción <i>Vamos Passeá</i> .....	307
<b>Ilustración III.28:</b> Célula rítmica denominada <i>Sambinha</i> .....	307
<b>Ilustración III.29:</b> Canto de candomblé de matriz Kêto recolectado por Camargo Guarnieri en Bahia. <i>Airá- Airá</i> .....	308
<b>Ilustración III.30:</b> Escala exátona encontrada en el canto de candomblé <i>Airá- Airá</i> .....	308
<b>Ilustración III.31:</b> Versión paraibana de la música de tradición popular <i>Mulher Rendeira</i> .....	308
<b>Ilustración III.32:</b> <i>Coco do engenho novo</i> . Coco originario de Rio Grande do Norte.....	309
<b>Ilustración III.33:</b> <i>Coco Meu Barco é Veleiro</i> : ejemplo de una música tradicional popular con la forma A-B.....	316
<b>Ilustración III.34:</b> Esquema de la evolución de las etapas por las que debería pasar la música nacional y el lenguaje musical de los compositores pensado por Mário de Andrade.....	345



# Introducción



## 1. Interés y Justificación

Durante mi graduación en música en la Universidad de São Paulo - USP, fui direccionando mis estudios para la comprensión de la música brasileña de concierto. El interés por la composición y la formación inicial como músico de banda en el interior de Minas Gerais, incluso con los estudios de piano que privilegiaban a los compositores europeos, me hicieron reflexionar, siempre que posible, al respecto del repertorio brasileño y sus compositores. Desde el estado de Minas Gerais, donde nací, hasta la ciudad de Río de Janeiro (el estado vecino) me guiaba por la búsqueda de volverme compositor, y me encontré con el compositor Cesar Guerra-Peixe en la Escuela de Música Villa-Lobos en 1992 y me entusiasmé con la posibilidad de convertirme en su alumno de composición: hecho que no ocurrió a causa de su muerte en 1993. Desde Río de Janeiro a la capital del estado de São Paulo, ya como alumno de grado en el Departamento de Música de la Universidade de São Paulo - USP, descubrí dos compositores paulistas importantísimos: Francisco Mignone y Camargo Guarnieri, que a pesar de ya tener alguno contacto a través del estudio de sus composiciones, no los conocía tan profundamente. Estudiando estos dos compositores descubrí un Mário de Andrade musicólogo y preocupado con la música folklórica brasileña y con la creación de una música artística brasileña<sup>1</sup>. En medio a mis estudios en el grado, redescubrí o descubrí académicamente el interés por la música popular de matriz africana: como soy afrodescendiente y nací en una familia de músicos populares, conocía la música afrobrasileña por el sesgo de quien la hace y no por el de quien la estudia. A partir de ahí, nació el interés por el estudio de la relación entre la música brasileña de concierto y la música afrobrasileña y consecuentemente estas investigaciones me llevaron a interesarme por el nacionalismo musical brasileño.

---

<sup>1</sup> Creo que todavía, para muchos brasileños, Mário de Andrade es conocido como el poeta y escritor modernista, autor de *Pauliceia Desvairada*, *Amar: Verbo Intransitivo*, *Macunaíma* (para comentar las obras más conocidas) y el cabeza de la Semana de Arte Moderna de 1922. Muy pocos son los que saben que el escritor también es un musicólogo y que posee una obra vasta al respecto de la música brasileña.



Al investigar las obras del compositor Camargo Guarnieri hice mi trabajo de final de grado (TFG) escribiendo sobre la Influencia de la música afrobrasileña en su música a partir de la obra *Tres Poemas Afro-brasileños* para canto y orquesta de 1955. En este período, entablé un contacto mayor con las obras de Mário de Andrade y sus propuestas estéticas para una música nacional artística. El nombre de Francisco Mignone apareció enseguida debido a su conexión con las ideas estéticas de Mário de Andrade y la inclinación de este compositor hacia el uso de los elementos afrobrasileños en su música, período de su creación que se conoció como el "Ciclo Negro" o la "Fase Negra". Estos estudios me llevaron a proponer como tema de maestría la comparación de los lenguajes musicales adoptados por los dos compositores - Guarnieri y Mignone - al utilizar los elementos característicos de la música afrobrasileña bajo las reflexiones de las propuestas estéticas de Mário de Andrade, cuyas investigaciones fueron desarrolladas en el máster en Musicología en el Departamento de Artes de la Universitat Autònoma de Barcelona como becario del Programa Internacional de Becas de Postgrado de la Fundación Ford.

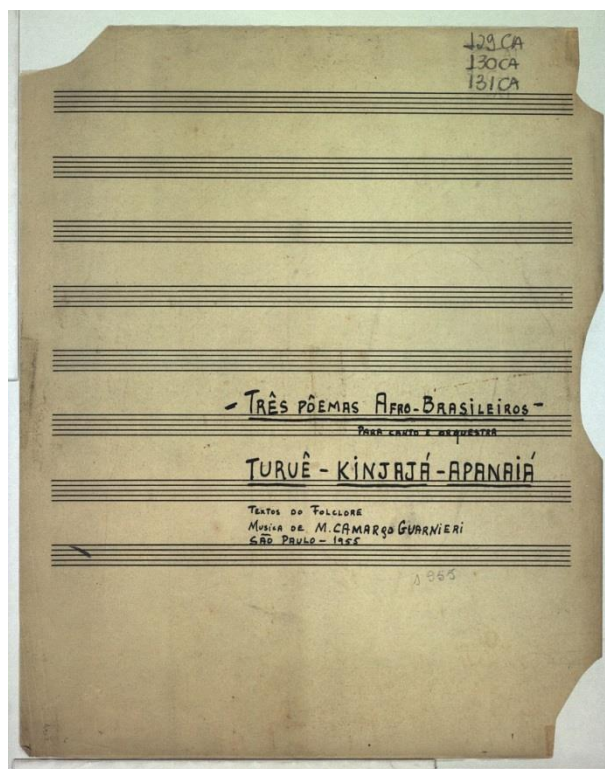


Ilustración Introducción.1.1: Portada del manuscrito autógrafo de la obra *Três Poemas Afro-brasileiros para canto e orquestra* (1955) del compositor brasileño Camargo Guarnieri. Fondo del compositor Camargo Guarnieri del Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

El contacto con la música española en el propio país durante el máster me llamó la atención para el mismo movimiento estético musical que estudiaba en Brasil: el nacionalismo musical. Al asistir a las clases, conversando con los compañeros de curso, escuchando conciertos, participando de charlas y acompañando las manifestaciones populares en España, fui percibiendo gradualmente puntos de contacto con la música de concierto brasileña desde el punto de vista de la música nacionalista: una cultura folclórica fuerte y una atención especial por parte de los artistas en retratarla en sus obras. Conjuntamente, al desarrollar el trabajo del máster fue percibiendo cierta aproximación de lenguaje musical entre el compositor brasileño Francisco Mignone y el español Manuel de Falla. El propio compositor brasileño comentaría en sus memorias que había sido influenciado por el lenguaje del compañero español:

Todos los grandes artistas de todas las artes fueron enormes plagiarios. El plagio sólo es condenable cuando se hace con la intención de robar el éxito ajeno. Cuando se hace para aprovechar la lección ajena en provecho de la obra de arte es plenamente legítima y siempre existió. Por lo demás no se trata de plagiar, en la estricta significación del término, sino de aprovechar, sólo, los elementos fecundos de la creación ajena, conformándolos a mi orientación personal. Por ejemplo: es incontestable que me aproveché de las obsesiones rítmicas de Stravinski y de Falla, en el "Maracatú do Chico-Rei" y en algunas "Fantasías" para piano y orquesta. Se quedó genial. Este elemento era prodigiosamente fecundo porque coincidía con la rítmica negra-brasileña, y trajo más carácter a mis obras. Esto no es imitar, es estudiar y... aprender<sup>2</sup>.

Siendo así, empecé a preguntarme si habría más relaciones de proximidad o mismo de influencia entre el nacionalismo musical español y el brasileño. Otros elementos fueron apareciendo para corroborar mis dudas como el hecho de Mignone haber vivido en España, el hecho de Villa-Lobos y de Falla coincidir en París, algunas tradiciones populares (como los gigantes y cabezudos) que son compartidas por ambos países, el hecho de Andrade citar el nombre de Felip Pedrell en su libro *Ensaio sobre a música brasileira*, el hecho de ambos países estar bajo la misma corona en el pasado y la presencia de españoles en tierras brasileñas ya de hace mucho tiempo.

Estos puntos de convergencia entre los compositores brasileños y españoles son muy interesantes, y en el caso de Mignone, su relación cultural con el país ibérico entre los años de 1927 a 1928 lo llevaría a ser influenciado por su música y sus compositores. Es probable que este sea el período en el que Mignone se interesará por la obra de Manuel de Falla y bajo la influencia

---

<sup>2</sup> "Todos os grandes artistas de todas as artes foram enormes plagiários. O plágio só é condenável quando feito com a intenção de roubar o sucesso alheio. Quando feito para aproveitar a lição alheia em proveito da obra-de-arte é plenamente legítimo e sempre existiu. Aliás não se trata de plagiar, na estricta significação do termo, mas de aproveitar, apenas, os elementos fecundos da criação alheia, conformando-os à minha orientação pessoal. Por exemplo: é incontestável que me aproveitei das obsessões rítmicas de Stravinsky e de Falla, no "Maracatú do Chico-Rei" e em algumas "Fantasias" para piano e orquestra. Ficou ótimo. Esse elemento era prodigiosamente fecundo porque coincidia com a rítmica negro-brasileira, e trouxe mais carácter às minhas obras. Isso nem é imitar, é estudar e... aprender". (Mignone, 1947, p. 40).

de la cultura española compondría la *Suite Asturiana*, algunas canciones y también su ópera *L'Innocente* (1927) con libreto de Arturo Rossato y basado en la novela de Concha Espina (1869-1955), una importante escritora española de Cantabria. Sobre este período de Mignone en Europa, Mário de Andrade escribió:

Se abre entonces para el paulista la fase de formación, en la que se cultiva, recorre ambiciosamente todas las Europas musicales, adquiere técnica, pero divaga tanto en su funcionalidad que casi se naturaliza franco-español con la *Suite Asturiana*. Pero todo tiene valor de relación en los artistas verdaderos; y sus intentos italianizantes de ópera, su atracción permanente por Debussy y Ravel, su noche en los jardines de España traían el paulista de nuevo a Brasil con una fuerte riqueza de experiencia y la saciedad europea<sup>3</sup>.

En este trabajo doctoral tenemos como los protagonistas el compositor y musicólogo Felip Pedrell y el escritor y musicólogo Mário de Andrade.

Felipe Pedrell i Sabater nace en Tortosa en 1941, la capital de la comarca del Bajo Ebro, situada en la provincia de Tarragona, Cataluña, y muere en 1922 en Barcelona. Sus estudios musicales empiezan en su ciudad natal. El primer maestro fue Joan Antoni Nin i Serra (1804-1867) que era maestro de capilla de la catedral de Tortosa y que había sido discípulo de Ramon Aleix (1784-1850), maestro de la capilla de Santa Maria del Mar de Barcelona. Pedrell consideraba su primer maestro el único que había tenido. Desde Tortosa empezaría su actividad musical hasta llegar a Barcelona.

---

<sup>3</sup> “Abre-se então para o paulista a fase de formação, em que ele se cultiva, percorre ambiciosamente todas as Europas musicais, adquire técnica, mas divaga tanto em sua funcionalidade que quase se naturaliza franco-espanhol com a *Suíte Asturiana*. Mas tudo tem valor de relação nos artistas verdadeiros; e as suas tentativas italianizantes de ópera, a sua atração permanente por Debussy e Ravel, a sua noite nos jardins de Espanha traziam o paulista de novo para o Brasil com uma forte riqueza de experiência e a saciedade europeia”. (Mariz, 1997, p. 20).

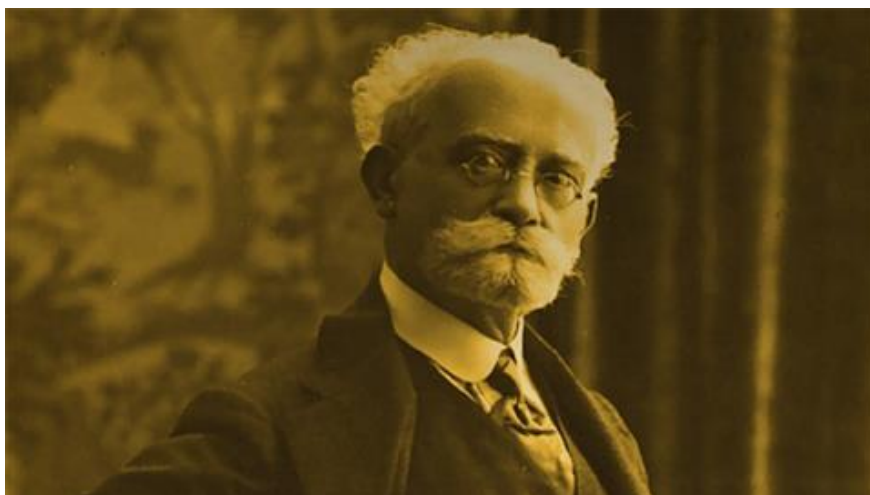


Ilustración Introducción.1.2: Felip Pedrell. Detalle de la portada del libro *Felip Pedrell a la biblioteca de Catalunya*. (Cortès i Mir, 2017). Recuperado de <https://www.uab.cat/web/sala-de-prensa/detalle-noticia/francesc-cortes-presenta-el-libro-felip-pedrell-a-la-biblioteca-de-catalunya>.

Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 1893-1945, São Paulo) es uno de los intelectuales y escritores brasileños más conocidos debido a su obra literaria y por su vínculo con la organización de la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922. Con formación musical sólida como pianista, también estudió filosofía, lo que convirtió en profesor de estética musical en el Conservatorio de São Paulo. Además de poeta y escritor de novelas importantes como *Macunaíma*, también ejerció la función de periodista y la de crítico de arte.



Ilustración Introducción.1.3: Mário de Andrade. Foto: Secult/Divulgación y USP/Divulgación. Recuperado de <http://g1.globo.com>.

Así como Mário de Andrade realizó sus investigaciones folclóricas en Brasil, habiendo él mismo ido a campo recoger las músicas tradicionales e informaciones al respecto, o animando a otros investigadores (como su discípula y colaboradora Oneyda Alvarenga), o siendo el mentor de trabajos de investigación como la *Missão de Pesquisas Folclóricas* en 1938 (Misión de Investigaciones Folkloricas); en España tendríamos el compositor y musicólogo Felip Pedrell, que fue el mentor estético de la búsqueda por una música genuinamente nacional en su país. Ambos ansiaban la elaboración de una música con identidad propia, cuya fuente de inspiración fuera rescatada en la creación popular (la música de tradición oral o folklórica) de sus países. Mário de Andrade defendería sus ideas estéticas para la creación de una música artística brasileña en su libro *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928; y Felip Pedrell, Inmediatamente después de acabar de componer su ópera *Los Pirineus* en 1890, escribiría su libro *Por nuestra música*, donde expone sus ideas estéticas en favor del redescubrimiento de un camino renovado para la

música española de concierto. Las ideas estéticas de Felip Pedrell se convertirán en realidad musical junto con la composición de su ópera *Los Pirineus*: como diría el musicólogo Francesc Bonastre en su artículo, su composición serviría para proporcionarle más detalles y observaciones acerca de sus ideas y así poder incluirlas en el texto final de su manifiesto<sup>4</sup>. Entre los compositores más significativos, que llevarían a cabo las ideas estéticas de Pedrell, tenemos a Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949) y Robert Gerhard (1896-1970). En Brasil, Mário de Andrade fue el mentor estético de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993) y ejercería influencia en el compositor Cesar Guerra-Peixe (1914-1993), entre otros compositores. Confrontando los dos movimientos musicales, encontramos algunas semejanzas en su origen: la preocupación por desligarse de la sumisión de la música italiana y alemana, la valoración del material musical popular autóctono y la fundamentación de unas nuevas bases estéticas para la construcción de un lenguaje musical nacional. Felipe Pedrell y Mário de Andrade contribuyeron definitivamente con sus investigaciones musicológicas: ambos recogieron canciones populares en sus países de origen, las estudiaron y a partir de ellas elaboraron algunas normas estéticas para el uso de este material al adaptarlo para la música de concierto, además de añadir las técnicas musicales contemporáneas.

El asunto de la identidad musical brasileña a través de las ideas de Mário de Andrade y la importancia de los estudios de Felipe Pedrell para redescubrir la música española ha sido estudiando por separado, pero un paralelo entre estas contribuciones y la trayectoria estética de sus pensamientos es algo nuevo. Podemos saber quién son los principales compositores que se influenciaron por estas ideas estéticas y que las colocaron en práctica en sus obras. Sin embargo, identificar con qué procedimientos

---

<sup>4</sup> “La lectura serena i desapassionada de *Por nuestra música* ens impedeix de creure que la seva redacció fos ripida i sorgida al voltant de les notes que podia prendre en el transcurs de la composició de *Els Pirineus*. La trilogia fou composta entre el 7 d'agost de 1890 i el 6 de juny de 1891; l'opuscle *Por nuesa música* fou publicat el primer de setembre. No sembla gaire desencertat pensar que el desenvolupament de les idees i la seva articulació en un cos doctrinal hagués estat formulat amb anterioritat a la pròpia composició: l'òpera, el treball de la qual, certament, li pogué oferir més detalls i observacions per a la redacció final”. (Bonastre, 1991-1992, p. 26).

absorbieron estas propuestas estéticas y pasaron a sus composiciones, a partir de un trabajo de comparación entre lenguajes musicales de estos compositores, todavía hoy es un estudio poco realizado. Normalmente se estudia los compositores por separado y no en grupo verificando las semejanzas y diferencias entre sus procedimientos musicales y el grado de entendimiento que realizaron de las propuestas de sus mentores. Sin embargo, el interés de esta tesis doctoral está en el estudio de las propuestas estéticas en las que los compositores nacionalistas españoles y brasileños utilizaron como línea maestra a seguir. La propuesta de este trabajo doctoral es necesariamente hacer un paralelo entre las escuelas nacionalistas española y brasileña, pero a partir de las propuestas estéticas de los dos responsables por discutir la cuestión: Pedrell y Andrade. Esta confrontación en el campo de las propuestas estéticas ayudará a comprender los rumbos de la música nacional en los dos países. El paralelo entre la escuela nacionalista musical brasileña y la española se justifica en por el hecho de que los compositores más relevantes no fueron los que elaboraron el contenido estético que permearía sus obras, sino que siguieron la orientación de un mismo mentor. Además, las dos publicaciones de ambos mentores estéticos son muy parecidas en su formato/estilo de manifiesto buscando salir de la sumisión de la música extranjera para crear la música nacional. Veremos más adelante que este paralelo, esta confrontación nos dará a comprender una serie de ideas y prácticas muy semejantes llevadas a cabo por Pedrell y Andrade, pero también podremos observar las divergencias de sus pensamientos.

## **2. Objetivos**

Como el Movimiento Musical Nacionalista fue un fenómeno que ocurrió en varios países y tuvo repercusión mundial, ¿es posible que Mário de Andrade –atento a todos los movimientos artísticos de su época– pudiera haber conocido las ideas del manifiesto musical de Felipe Pedrell? ¿Y será que tal vez llegaría a conocer algunas de las obras del creador del movimiento



español? Tanto uno como el otro veían en las músicas populares la inspiración para la creación de la música artística nacional. Las ideas estéticas de Mário de Andrade sobre el material popular a ser usado como fuente de inspiración no privilegiaba una determinada cultura (fuera ella de matriz africana, indígena o de pueblos europeos venidos para Brasil) en detrimento de otras, pero todas aquellas formadoras de la cultura brasileña. En su libro, enumera una serie de reglas para utilizar el material popular y propone que tanto las obras como los compositores deberían pasar por tres fases para lograr mejores resultados y llegar al final a lo que él entendía como la música artística verdaderamente nacional.

El objetivo principal de esta tesis es hacer un paralelo entre las ideas estéticas de Felip Pedrell y Mário de Andrade y sus propuestas para la música nacional artística, los cuales consideramos los responsables por proponer estas estéticas y por eso, los identificamos como los mentores estéticos de ambos movimientos nacionalistas musicales en España y Brasil respectivamente. Además, tenemos como las ramificaciones de este objetivo principal, hacer un paralelo entre sus lenguajes estéticos individuales y buscar las convergencias y divergencias entre las propuestas estéticas que pensaron para la música de carácter nacional, verificando cómo cada uno organizó las bases para este lenguaje musical ser ejecutado por los compositores interesados en esta estética musical. A pesar del estudio de varios libros y artículos de los protagonistas de este trabajo, la base principal está en sus libros manifiestos – *Por nuestra música* de Pedrell y *Ensaio sobre a música brasileira* de Andrade.

El periodo entre la divulgación formal del pensamiento estético de ambos mentores a través de sus libros-manifiestos –Pedrell en 1891 y Andrade en 1928– tiene un espacio muy largo. Por eso, para este trabajo fue delimitado un período cronológico de estudio abarcando la vida y contribuciones de ambos: la fecha inicial en la década de 1880, década en la que Pedrell compone sus primeras obras bajo la conciencia de una estética nacionalista, hasta la fecha de 1945, año en que ha muerto Mário de Andrade y su pensamiento estético estaba en su auge. Para un desarrollo adecuado del trabajo, además de los análisis de la cuestión estética y del lenguaje musical, fue elaborado un breve

relato de los acontecimientos musicales nacionalistas en Latinoamérica (principalmente en México, Argentina y Cuba) y un análisis del contexto histórico en que se vio involucrado el Nacionalismo Musical en España y Brasil.

En el inicio de la tesis, teníamos la intención de extender el paralelo a los procedimientos individuales de los compositores que han sido los principales discípulos de los dos mentores, para comparar como cada uno de ellos absorbieron y manipularon el pensamiento estético de sus mentores con la finalidad de elaborar sus propias creaciones musicales y como tuvieron sus trayectorias estéticas para la consolidación de sus lenguajes musicales. Además, nos gustaría saber si estos compositores consiguieron de hecho crear un lenguaje musical artístico autóctono y si durante sus trayectorias musicales se mantuvieron fieles al legado del pensamiento estético de sus tutores. A lo largo de las investigaciones para la tesis, fuimos verificando que tan solamente hacer una investigación de los escritos y por supuesto, de las trayectorias y de las ideas estéticas de cada mentor – Pedrell y Andrade – ya por si sería un gran trabajo. Y la comparación entre ellos fue demostrando que el trabajo sería en doble y que no cabría en esta tesis extender la comparación a los discípulos de ambos. Así, nuestro objetivo en esta tesis se centró en hacer el paralelo de la figura de los mentores, de sus contextos históricos y culturales, de sus ideas estéticas individuales y de sus propuestas estéticas para la formación de una escuela nacional musical.

Con esta tesis, quisimos saber si hubo influencia entre los dos movimientos, si hubo puntos de contactos entre ellos, y si a través de la comparación conseguiríamos encontrar concordancias entre los pensamientos para crear una escuela nacional. La primera diferencia la tenemos en la ubicación de cada país y por cuestiones que iremos comentar más adelante, a pesar de ambos movimientos empezaren muy próximos, la formalización de la sistematización tuvo momentos distintos. Así que un paralelo entre los dos movimientos musicales y centrados en los personajes de Pedrell y Andrade, nos anima a buscar los puntos de convergencia y divergencia entre ellos. Podemos sintetizar los objetivos de este proyecto de doctorado en los siguientes puntos:

- 1) Verificar el contexto histórico y cultural en lo que Pedrell y Andrade organizaron sus propuestas estéticas.
- 2) Comparar las ideas de Pedrell y Andrade contenidas en sus libros-manifiestos *Por nuestra música* y *Ensaio sobre a música brasileira*.
- 3) Verificar cómo Mário de Andrade y Felipe Pedrell decodificaron sus ideas estéticas en reglas prácticas para la composición musical.
- 4) Verificar si hubo intercambios e/o influencias entre ellos.
- 5) Comparar las estéticas propias de ambos mentores, sus conceptos y las cuestiones formadoras de sus pensamientos y el resultado en la elaboración de una estética con carácter nacional.
- 6) Verificar los puntos de convergencia y divergencia entre las dos escuelas nacionalistas: desde el punto de vista estético y desde la perspectiva del lenguaje musical.

### **3. Hipótesis**

La presente tesis doctoral parte de la idea de hacer un paralelo entre las ideas estéticas para la música nacional española y brasileña elaboradas por Felipe Pedrell y Mário de Andrade (respectivamente considerados los mentores estéticos de estos movimientos musicales en España y Brasil) con la intención de averiguar si hubo una aproximación entre estos pensamientos estéticos o quizá alguna influencia de uno sobre el otro.

Tanto Pedrell como Andrade escribieron un libro-manifiesto convocando a los músicos a valoraren la música autóctona y a crear una música nacional a partir de unas normas de lenguaje musical y estéticas discutidas por ellos en estos textos. Además, ambos comparten el estatus de poseer discípulos importantes como compositores nacionalistas. A medida que vamos investigando al respecto de los dos protagonistas van surgiendo más semejanzas.

Sin embargo, en los estudios existentes, este tema no tiene aportaciones suficientes para que podamos saber si de hecho hubo aproximaciones o influencias entre la labor de los dos idealistas en sistematizar una estética para el nacionalismo musical de sus países. En su mayoría, como ya decimos, las investigaciones estudian por separado las dos escuelas y sus protagonistas. A partir de este panorama de las investigaciones realizadas, el problema de investigación de esta tesis doctoral se vuelve necesario para rellenar una laguna en los estudios sobre el nacionalismo musical iberoamericano.

Cómo Pedrell es el primer a escribir su texto-manifiesto y también el primer en poner en práctica su sistematización para organizar la estructura musical de la música con carácter nacional, normalmente se puede pensar que Andrade hubiera conocido estas propuestas antes de escribir y organizar las suyas. ¿Sería posible que Andrade ya conociera las propuestas estéticas de Pedrell para una escuela nacional? ¿O, como el nacionalismo musical había ocurrido en diversos países europeos, Andrade solamente había importado la idea de buscar en la música de tradición popular autóctona los elementos característicos para basar la música de carácter nacional? Sabemos que, a pesar de que Andrade jamás ha viajado a Europa, él era un gran consumidor de revistas europeas y por supuesto, estaba siempre a la par de lo que pasaba en Europa. Además, muchos de los artistas brasileños que viajaban a Europa para complementar sus estudios eran amigos de Andrade y también le mantenían informado de las novedades estéticas europeas. A pesar de estas constataciones no se puede saber con exactitud si Andrade tenía acceso a las revistas en las que Pedrell escribía sus artículos o si su libro había llegado a sus manos en Brasil.

No obstante, en nuestro trabajo intentaremos saber si hubo contacto entre ellos. Sabemos que en 1910, Pedrell estuvo en Argentina para acompañar el estreno de su ópera *Los Pirineus* en el continente americano. De acuerdo con lo estudios hasta hoy publicados, esta fue la única vez que Pedrell estuvo en Latinoamérica. A pesar de en esta fecha Andrade contar con apenas 17 años, tal vez el compositor español podría haber se encontrado con algún compositor o periodista brasileño. El primer trabajo de Andrade como crítico de música es de 1918, cuando empieza escribir de forma esporádica para el

periódico *A Gazeta*, pero ya había escrito una crónica para el periódico *O Commercio* en 1915<sup>5</sup>. Su primer libro es *Há uma gota de sangue em cada poema*, libro de poesía publicado en 1917 donde el autor demuestra su conmoción con la Primera Guerra Mundial. ¿Un contacto entre Andrade y Pedrell sería posible en estas condiciones? No obstante, Pedrell tenía un sobrino, Carlos Pedrell (1878-1941) que era compositor y nacido en Uruguay. ¿Podría ser posible que hubiera habido un contacto entre Andrade y el sobrino de Pedrell? Y si hubiese habido este contacto, y si el sobrino hubiese comentado al respecto de la labor e ideas estéticas de su tío con Andrade, ¿el enlace de la conexión entre Pedrell y Andrade estaría resuelto?

Como podemos averiguar, la diferencia de edad entre Pedrell y Andrade es substancial y por consecuencia será también el contexto histórico en que ambos transitaban. Si por un lado, Pedrell pertenece a la estética nacionalista dentro del Romanticismo europeo de finales del siglo XIX y presencia los movimientos de *la Renaixença* y el *Modernisme* catalán, Andrade pertenece al inicio del siglo XX y la estética modernista implantada por él en conjunto con otros artistas brasileños. De cualquier modo, aunque Andrade estuviera actuando en un momento histórico diferente de Pedrell, la idea de crear un arte autóctono era un ideal en común. ¿Es posible que la distancia entre el contexto histórico de ambos podría ser un factor de diferencia entre sus propuestas estéticas? El nacionalismo musical, como un movimiento estético es perteneciente al Romanticismo, y eso podría ser un obstáculo para las ideas de Andrade. Además, el Romanticismo normalmente desarrolla temas vinculados a héroes del pasado histórico: el medievo y sus leyendas serían asuntos muy abordados en las óperas de compositores europeos; en Brasil, a través de Carlos Gomes y otros compositores de óperas brasileños el indígena tomaría la posición de héroe del pasado. ¿Cómo trabajaría Andrade sobre este aspecto? En el pasado brasileño estaba también el negro venido de África y el blanco

---

<sup>5</sup> “Mário de Andrade, em 11 de novembro de 1915, em *O Commercio*, jornal de São Paulo, estreia na prosa bem comportada de bom aluno do Conservatório. Tem 25 anos. É católico e congregado mariano. Na seção “Notas de Arte” desse diário paulistano, publica a notícia combinada com crítica, “No Conservatório Dramático e Musical – Sociedade de Concertos Clássicos”, para a qual assinatura – que não saiu! – deveria ter sido “M”. O autor que recorta seu texto nele apontado, a tinta, a data certinha e o crédito do jornal, reverencia a memória e inaugura seu dossiê ao repor a tinta inicial”. (Lopez, 2004, p. 268).

colonizador europeo. Sin embargo, Andrade proponía una teoría del mestizaje total, es decir, que la cultura brasileña era el resultado de la mezcla de la contribución de las tres razas que constituía la población. Por eso acuña la idea de *brasilidade*.

El paralelo entre el nacionalismo musical español e brasileño también nos lleva a reflexionar al respecto de si esta diferencia geográfica e histórica contribuiría para que las propuestas estéticas fueran divergentes entre los mentores de cada escuela nacional. El contexto estético es un elemento que deberá ser llevado en consideración en este trabajo. La mirada hacia atrás de cada escuela nacional encontraría temas y problemas diferentes, eso es cierto. No obstante, ¿todo sería distinto? Ambos pensadores buscaban reencontrar sus raíces nacionales, su identidad cultural y para eso acaban por hacer el mismo trabajo de investigación de la música popular autóctona. Como en todo nacionalismo cultural, la identidad cultural autóctona es un elemento importante a valorar o reivindicar, de acuerdo con la situación en la que se encuentra determinado grupo social que quiere practicar el nacionalismo cultural. La tarea de Pedrell y Andrade en este punto es semejante, pues necesitan restaurar o redescubrir sus características autóctonas esenciales como nación que detiene una cultura local. Y a partir de este planteamiento trabajarían para encontrar las soluciones del que hacer y el cómo hacer para lograr crear una escuela musical de carácter nacional. Sin embargo, el contexto estético en lo cual ambos están insertados podría suponer cambios de dirección en el tratamiento del conjunto de los materiales utilizados como en la técnica musical usada y en los enfoques ideológicos pretendidos.

Una vez reflexionado sobre estos puntos ya comentados, llegamos la siguiente pregunta: ¿habrá más puntos convergentes o divergentes entre las propuestas estéticas de Pedrell y Andrade para la música nacional? Si ambos buscan el establecimiento de una escuela nacional de música, ya sabemos de antemano que habrá puntos convergentes. No obstante, las cuestiones abordadas anteriormente como contexto histórico y estético, técnicas utilizadas y enfoques ideológicos podrían generar algunos puntos de divergencia entre las propuestas estéticas elaboradas por Andrade y Pedrell. A partir de estas preguntas sobre la problemática de investigación al respecto de la comparación

entre el nacionalismo español y brasileño podemos formular las hipótesis de esta tesis doctoral:

- 1) A pesar de las propuestas de Pedrell ser elaboradas antes de las de Andrade no está evidente que uno influenció al otro.
- 2) Aunque el contexto histórico y cultural sean distintos, las propuestas estéticas pueden ser semejantes o contener puntos de convergencia.
- 3) El hecho de que estén en ubicaciones geográficas distintas, es decir Europa y Latinoamérica, sus propuestas pueden asumir intereses diferentes de acuerdo con las necesidades socioculturales a que están sometidos.
- 4) La necesidad de crear una sistematización para la música con carácter nacional tenía como objetivo, además de constituir una escuela nacional de música homogénea, promover la música artística de ambos países con la intención de figurar entre las naciones consideradas como potencias musicales.

#### **4. Metodología**

Este trabajo de investigación está situado dentro de la Musicología Histórica por tratarse del estudio de la vida y obra de los protagonistas involucrados en ello, de la evolución del pensamiento estético y del lenguaje musical adoptado o propuesto por los mismos y por la función social a que esta música y las propuestas estéticas ejercieron sobre los músicos, críticos y público. Todo el trabajo será realizado a partir del estudio de los libros, artículos, cartas, partituras y grabaciones de Felip Pedrell y Mário de Andrade y del estudio de obras en general que tratan del tema investigado en esta tesis doctoral. Para que el desarrollo de la investigación sea satisfactorio y podamos encontrar resultados consistentes utilizaremos algunos de los métodos aplicados en la musicología: el histórico, empírico-analítico, filosófico (estética) y comparativo.

Por histórico se buscará entender y establecer el momento histórico en el cual se encontraba cada tutor estético estudiado en este proyecto de

doctorado. Es importante hacer este trabajo para comprender claramente si sus ideas son coherentes con el momento en que viven y cómo se comportan políticamente ante tal momento. El período histórico en que se sitúa este trabajo es grande y con enormes cambios principalmente en el sector político y los dos movimientos musicales estudiados aquí tienen sus comienzos cronológicamente diferentes. Aunque el nacionalismo musical brasileño tiene sus primeros pasos con el compositor Alberto Nepomuceno ya en la década de 1890 (principalmente a partir de 1895, como veremos más adelante) será solamente con los trabajos de Andrade que efectivamente se sistematizará la idea de crear una escuela nacional. Por este motivo, este trabajo doctoral se centra en el paralelo entre las ideas estéticas de Andrade y Pedrell. A partir de esta primicia, delimitamos el periodo cronológico para nuestra tesis entre la década de 1880 (que acompaña la trayectoria de consolidación de Pedrell como compositor nacionalista) y la fecha de 1945, cuando silencia la labor de Andrade en pro de la música nacionalista en Brasil. Para comprender tanto el momento histórico y cultural en los que están insertados Pedrell y Andrade como el movimiento estético en que están moviéndose, el marco teórico estará basado en las observaciones conceptuales sobre nacionalismo, nacionalismo cultural general y direccionado al nacionalismo musical, tanto en Europa como en Latinoamérica.

Una vez entendido el movimiento histórico-cultural y las corrientes estéticas en boga en que se sitúan ambos mentores y compositores nacionalistas, el trabajo se desarrollará sobre los análisis de sus obras. Analizaremos primero las obras teóricas de Mário de Andrade y Felipe Pedrell en que expusieron sus propuestas estéticas y que sirvieron de manual para los compositores. Los libros-manifiestos serán la base para los estudios de ambos mentores, donde analizaremos sus propuestas estéticas para la formación de una escuela de carácter nacional. Para complementar la investigación al respecto de sus pensamientos estéticos, analizaremos los libros escritos por ellos que contienen subsidios para comprender sus pensamientos estéticos y propuestas prácticas para el establecimiento del nacionalismo musical en sus respectivos países. Verificaremos a que corrientes estéticas estaban vinculadas y cómo forjaron sus propias propuestas estéticas individuales, para



después discutir las propuestas elaboradas para los compositores que quisieran formar parte del proyecto musical nacional. Como comentamos anteriormente, estaba previsto el análisis de algunas obras composicionales de los principales discípulos de cada tutor estético, donde desarrollaron sus lenguajes musicales construyéndola a partir de la lectura e interpretación de estas propuestas estéticas, sus gustos e inspiraciones individuales y las técnicas de composición que creyeron ser las más adecuadas para se expresaren, pero el tiempo de realización de este doctorado no nos ha facilitado tal disponibilidad. Trabajo éste que podrá ser realizado más adelante en otras propuestas de investigación. Por eso, nuestro trabajo prácticamente enfocará en los análisis de los textos escritos por Pedrell y Andrade buscando comprender sus intenciones y sus proyectos expuestos en estas propuestas. Además, buscaremos en los textos académicos al respecto del asunto tratado en esta tesis elementos que puedan proporcionar lecturas analíticas y aportaciones recientes al estado de la cuestión del tema de esta tesis doctoral. No obstante, podremos hacer el análisis musical de cantos populares y de obras compuestas bajo las propuestas estéticas de ambos mentores, que se basará en el método tradicional de la verificación de los parámetros de la composición musical: forma, escalas y ritmos, armonía/polifonía, orquestación y temas abordados.

Para finalizar, como tenemos el interés de realizar un paralelo entre los dos movimientos musicales, la metodología comparativa será de suma importancia para conseguir los resultados que queremos. Para eso planificamos la estructura de los capítulos individuales de cada mentor de manera idéntica para proporcionar una mejor comparación en el capítulo de la confrontación de las ideas estéticas entre Pedrell y Andrade. Así que podemos ordenar los distintos objetivos que nos habíamos fijado en etapas a ser superadas y metodologías aplicadas:

1ª etapa: Contextualización histórico-cultural y observaciones conceptuales de los dos movimientos musicales nacionalistas –metodología histórica y comparativa.

2ª etapa: Análisis de los pensamientos estéticos de Felip Pedrell y Mário de Andrade contenidos en sus obras –metodología del análisis filosófico (estética) y comparativa.

3ª etapa: Análisis de las obras que tienen como objeto de investigación el tema de esta tesis, análisis de fragmentos de obras representativas de compositores vinculados a los dos mentores y de cantos de tradición popular relacionados con este trabajo –metodología empírico-analítica y análisis musical tradicional.

4ª etapa: Paralelo entre las propuestas estéticas y el movimiento nacionalista musical español y brasileño –metodología comparativa.

Una primera fase fue hecha con investigaciones realizadas aún en Brasil: investigaciones en las bibliotecas y otras instituciones donde están depositados los acervos relacionados al objeto de estudio de este proyecto de doctorado. Podemos dividir esta fase en dos etapas: investigación realizada en los acervos de São Paulo y Rio de Janeiro recogiendo y consultando material específico, bien como levantando bibliografías vinculadas al tema de estudio de esta tesis. La investigación en estas dos ciudades estaba relacionada con los acervos de Mário de Andrade y de compositores vinculados al él. La segunda fase fue enteramente realizada dentro del programa de doctorado:

1ª etapa: Recopilar material relacionado con las propuestas estéticas de Mário de Andrade y Felipe Pedrell: estudios académicos (monografías, tesinas), libros, artículos y críticas. Entender las corrientes estéticas vigentes y las que posiblemente influenciaron los dos mentores del movimiento musical nacionalista. Análisis de los textos de Andrade y Pedrell: comparaciones estéticas y decodificación de las propuestas para la creación musical. Analizar las críticas y estudios sobre las ideas estéticas de estos dos agentes.

2ª etapa: Estudiar la contextualización histórico-cultural y estética española/brasileña en la que está involucrada nuestro tema de investigación. Estudiar y analizar el momento histórico y cultural en que cada mentor forjó sus ideas, comprender los conceptos de nacionalismo y comparar las estéticas vigentes y sus relaciones con los momentos históricos.

3ª etapa: Comparación de las escuelas musicales nacionalistas: puntos convergentes y puntos divergentes. Análisis comparativo buscando establecer las semejanzas y diferencias entre las dos escuelas estéticas nacionalistas.

4ª etapa: Establecimiento del texto: organización de los textos producidos a partir del trabajo realizado en las etapas anteriores. Conclusión y establecimiento de la tesis doctoral.

En un trabajo como éste, algunos términos utilizados pueden ser interpretados equivocadamente, y hace necesario dilucidarlos para no provocar controversia o confusión en su interpretación. En nuestro caso en particular, los términos que necesitan una explicación sobre la conceptualización empleada en esta investigación son los que se refieren a la terminología de las músicas creadas por el pueblo. La cuestión es que a lo largo de los años, las costumbres mantenidas por los pueblos han ganado el interés de los investigadores y diversas áreas del conocimiento han repartido los estudios al respecto de este tema.

El diccionario de la Real Academia Española – RAE, define la palabra Folclore (también Folklore)<sup>6</sup> como el “conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular”<sup>7</sup>. Y para la palabra Popular, las siguientes definiciones:

1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo.
2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él. Lírica popular.
3. adj. Perteneciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo. Apl. a pers., era u. t. c. s.
4. adj. Que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural. Precios populares.
5. adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Por cierto, en este trabajo optamos por la ortografía de la palabra Folklore con K, pues verificamos esta adopción en diversos libros consultados.

<sup>7</sup> (Diccionario de la Lengua Española Real Academia Española Actualización 2017, 2018).

<sup>8</sup> (Diccionario de la Lengua Española Real Academia Española Actualización 2017, 2018).

No obstante, es de consenso general que el término “Folklore” fue creado por el inglés William Thoms en 1845 a partir de la junción de los términos *folk* y *lore*: procedente del inglés antiguo *folk*, que significa pueblo y de *lore*, que puede significar acervo, conocimiento o saber. Sin embargo, el nombre del alemán Johann Gottfried von Herder es importante, pues fue a través de sus estudios ya en la década de 1770 que el folklore empezó a desarrollarse como una disciplina autónoma. A lo largo del siglo XIX otros estudiosos ayudaron a que el folklore como campo de estudios se desarrollase, pero aún estaba vinculado a las costumbres de los campesinos, al medio rural. Ya en el siglo XX, los estudios sobre la música de tradición popular, además de continuar investigando la música elaborada por el pueblo en ambientes rurales, es decir, pueblos, ciudades pequeñas, también pasaron a investigar la música creada por la gente que vivía en la ciudad, en el medio urbano. También será en finales del siglo XIX e inicio de los XX que surgirá el término Etnomusicología, a partir de la musicología comparativa, como la disciplina o el área académica que estudia la música vinculada a la creación popular o al fenómeno musical con correspondencia a lo étnico. De cualquier manera, la discusión al respecto de las terminologías y la conceptualización sobre folklore, música de tradición oral, música popular y los caminos y desarrollos de la etnomusicología tienen una larga bibliografía y diversos académicos de prestigio y con trabajos sólidos publicados. Podemos destacar aquí los trabajos iniciales de Guido Adler y Jaap Kunst; y luego los de Alan Merriam, Fritz Bose, Bruno Nettl, Edward Said, John Blacking, etc. De hecho, Edward W. Said cambia los paradigmas sobre las concepciones del término “Orientalismo” al discutir en su libro de 1978 los prejuicios culturales del occidente contra los del oriente, principalmente a los pueblos árabes e islámicos. En nuestro trabajo, limitaremos a utilizar el término cuando empleado por autores en trabajos anteriores a las críticas elaboradas por Said, que hacían uso para nominar elementos de tradición oral pertenecientes al oriente. En nuestra opinión, las críticas de Said son pertinentes y el término, creado por el occidente, menospreciaba la cultura oriental e intentaba consolidar la hegemonía eurocéntrica sobre civilizaciones estereotipadas como culturalmente inferiores.

Sin embargo, cuando leemos libros o artículos que tratan del tema de la música elaborada y desarrollada por el pueblo, podemos nos deparar con los términos folklore, música tradicional, música de tradición oral, repertorio tradicional, música popular como sinónimos. Por eso, en este trabajo, también hacemos uso de estos términos como sinónimos, pues resulta monótono repetir siempre una única palabra cuando se quiere hablar de la música creada por el pueblo. Nos gustaría aclarar que la intención es tan sencillamente proponer una variedad de palabras sinónimas que puedan dar al texto una cierta lectura estimulante al disminuir la monotonía de la repetición de palabras. Así que utilizamos los términos música del pueblo, música folklórica, música popular, música de tradición oral como sinónimos, significando la música creada, heredada y cultivada por la gente, por el pueblo. No obstante, utilizamos términos diferentes para denominar la música popular creada y cultivada por el pueblo en el medio rural (pueblos y ciudades muy pequeñas) y la música popular creada en la ciudad: para esta última utilizamos el término música popular urbana. De igual modo, utilizaremos los términos desde un punto de vista étnico, es decir, empleando las mismas palabras de la época, con los significados que entonces tenían. Además, asumiremos el constructo de aquello anónimo como propio de la tradición, y también la visión heredera de Herder que tanto Pedrell como Andrade solían utilizar.

Cabe también aclarar otras expresiones utilizadas en esta tesis doctoral. Material popular es en este trabajo el material musical de origen popular con tradición oral, o sea, que tiene su origen en la creación popular anónima o de un colectivo. Éste popular puede ser lo que está vinculado con el pueblo que vive en área rural, lejos de los grandes centros urbanos, o con el pueblo que vive en el centro urbano, pero que aún mantiene su creación lejos de las influencias oriundas de otros elementos que coexisten en el medio urbano, es decir, de elementos extranjeros. Para esta música popular que existe en la región urbana y que sufre influencias de otros estilos y características estructurales extranjeras, la denominamos en este trabajo de música popular urbana. Podemos averiguar que tenemos como sinónimos la música popular rural y urbana desde que esta última no sufra influencia de elementos extranjeros: lo que cambia es el lugar donde la música es creada y cultivada.

Se pensamos en una ciudad como Rio de Janeiro la música popular creada en ella ya era una mezcla de diversos estilos en los meados del siglo XIX: una música popular urbana. Pero, si pensamos en ciudades del norte y nordeste del país, la música popular creada y tocada en la ciudad urbana todavía mantiene su originalidad popular característica; pues, una música popular, con sinónimos de música folklórica o tradicional. Un buen ejemplo es la *Embolada*, un género musical popular del nordeste brasileño que continua siendo practicada en las ciudades y manteniendo sus estructura de hace tiempos, conservando su carácter de música de tradición oral o música folklórica en un entorno urbano.

La terminología “fusión” aparece en este texto como la etapa de la creación musical donde el compositor mezcla los elementos constitutivos de la música de tradición oral (el folklore musical) y las técnicas modernas (lo que hay de nuevo y de vanguardia en la música en su momento histórico) con la intención de dotar de carácter nacional su obra. Por tanto, no es la primera etapa en la que el elemento musical folklórico es aplicado directamente a la música culta como una cita literal ni la segunda etapa, cuando el compositor todavía no ha conseguido filtrar del todo el elemento popular en su creación. Aquí podemos diferenciar las tres etapas que normalmente los mentores estéticos del nacionalismo musical, o los compositores preocupados con la estética del nacional suelen proponer: la primera etapa donde el material folklórico, es decir, el material de tradición oral o el material popular es empleado para componer la obra; la segunda etapa cuando el compositor es capaz de crear una obra de sabor nacional, pero que aún es posible notar los elementos nacionales de una manera muy evidente; y la tercera etapa, cuando pasado el filtro estético en la obra, ésta resulta una música artística, donde el carácter nacional está diluido y busca la pretensión de la música universal.

Con el propósito de establecer el corpus de nuestra tesis doctoral planificamos nuestro trabajo en cuatro capítulos, además de la introducción, conclusión y bibliografía.

El primer capítulo trata de las aproximaciones y discusiones conceptuales sobre nacionalismo. Para eso nos servirá de apoyo teórico los estudios de autores como Eric Hobsbawn, Anthony Smith, Ernest Gellner y Terry Eagleton que son los que aportan sus visiones críticas al respecto de

nacionalismo, nación, identidad cultural, ideología a nuestra investigación. En este capítulo también comentamos sobre el nacionalismo general histórico, el nacionalismo general musical y sus derivaciones europeas y latinoamericanas, además de los casos específicos de España y Brasil.

El segundo capítulo versa sobre Felip Pedrell, donde comentamos su entorno cultural y estético y analizamos su estética propia a partir de los siguientes parámetros: los elementos folklóricos, la cuestión temática, el ritmo y las formas musicales, su manera de lidiar con la armonía, el trabajo con la orquestación y sus reflexiones al respecto de la música histórica como material a ser usado en la música de carácter nacional. Enseguida comentamos y analizamos sus propuestas estéticas para la música nacional española explorando las bases en las que establece sus ideas, las estructuras de lenguaje musical propuestas y el tratamiento del folklore y la importancia de rescatar en la música del pasado histórico español (Renacimiento y Barroco) las particularidades autóctonas nacionales.

El tercer capítulo se ocupa de Mário de Andrade y sus propuestas estéticas para la creación de una música artística nacional en Brasil. Como en el capítulo de Pedrell, comentamos y aclaramos el contexto histórico-cultural y estético en lo cual está insertado Andrade. En la parte relativa a su propia estética, como Andrade es un poeta y escritor (además de musicólogo), examinamos su pensamiento en libros claves donde nos ofrece las explicaciones de sus ideales estéticos como el *Prefácio Interessantíssimo* del libro *Pauliceia Desvairada* donde comenta sobre la influencia de la poesía francesa de vanguardia al mismo tiempo en que deja claro que no tiene vínculos con el Futurismo de Marinetti; y el libro *A Escrava que não é Isaura* donde reflexiona al respecto de la técnica y de la estética por detrás de la poesía modernista. Aún en la parte de su estética propia comentamos su libro *Introdução à estética musical*, importante para conocer las fuentes bibliográficas donde estudió sobre estética, la parte del libro *Ensaio sobre a música brasileira* en que discute sobre arte interesado y desinteresado, una reflexión sobre el momento de su vida en la que vive en Rio de Janeiro y retorna a São Paulo y sus últimos textos publicados en la columna *O Mundo Musical* en el pie de página del periódico *Folha da Manhã*. A continuación, la última parte del capítulo

discurre sobre las propuestas estéticas para la música nacional brasileña. En esta parte comentamos las propuestas contenidas en su libro-manifiesto *Ensaio sobre a música brasileira*, su acercamiento con el estudio del folklore brasileño, su proyecto musical para la música artística brasileña y sus preocupaciones al respecto de la función social que la música nacional debería englobar.

El cuarto capítulo es el momento de la comparación entre los contextos histórico-culturales y estéticos de ambos mentores, como también es donde haremos la confrontación entre sus libros-manifiestos y sus estéticas. En la parte “Dos mentores y sus estéticas” analizamos y confrontamos el pensamiento de Pedrell y Andrade buscando decodificar los elementos que serán aplicados en sus propuestas estéticas. También es donde discutimos si hubo o no puntos de contactos entre los dos mentores y constatamos elementos de convergencia y divergencia en sus pensamientos estéticos. Por fin, la última parte del capítulo examina y demuestra las convergencias y divergencias en las propuestas estéticas y de lenguaje musical idealizadas por Pedrell y Andrade para la música artística nacional de ambos países.

## **5. Estado de la cuestión**

La revisión bibliográfica relacionada con las figuras de Felip Pedrell y Mário de Andrade es muy abundante desde una perspectiva general. Tanto uno como el otro son figuras muy conocidas en sus respectivos países y eso ha estimulado un gran número de estudios sobre sus vidas y sus obras. Por otro lado, hay que destacar la propia producción de textos de estos protagonistas de esta tesis doctoral que tienen un número elevado de publicación. Si por un lado esta profusión de obras escritas por nuestros personajes nos da a conocer sus pensamientos, su manera de analizar su entorno, sus intereses y nos proporciona detalles de su vida, de su labor y sus ideales, por otro nos puede conducir a reproducir su mensaje, a tornarnos defensores de sus pensamientos, pues podemos acabar seducidos por sus ideales.



De todos modos, ambos artistas fueron estudiados según los intereses de los investigadores en intentar explicar, analizar, discutir, revisar sus vidas, sus obras y sus influencias. Evidentemente son estudiados también cuando relacionados a los momentos históricos-culturales o a movimientos en los que participaron. Debemos tener en cuenta que Pedrell fue estudiado como compositor, como musicólogo, como ensayista, como profesor, como el que propuso la creación de la ópera española, como el que propuso una reflexión sobre la música nacional de su país. Con Andrade pasa lo mismo al ser estudiado como escritor, poeta, musicólogo, ensayista, periodista, misivista, profesor, agitador cultural y organizador del Movimiento Modernista Brasileño, como el que propuso la sistematización para la creación de la música nacional brasileña.

Pedrell tiene una producción propia de textos que nos permite conocer sus ideas y su entorno cultural. A través de sus libros autobiográficos el autor nos relata hechos de su vida y hechos que enmarcaron la composición de sus obras. Su labor en estudiar la música y músicos del país, el folklore nacional<sup>9</sup> y la música Renacentista y Barroca española llevó a publicar diversas obras con este contenido que comentaremos más adelante. Además, como ensayista, trabajó en diversas revistas y periódicos publicando una gran cantidad de artículos, algunos de estos, seleccionados entre los de crítica musical, publicados en su libro *Musicalerías* de 1906<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “En su artículo «Los cantos flamencos», Pedrell dejará constancia de esa necesidad de volver a recuperar nuestras raíces en base a la utilización y sublimación del canto popular, en lo que él llama «sello genial de raza» o «el sabor puro de la tierra madre». Al igual que sucediese con los artículos relativos a la organografía, los que hacen referencia a la música folklórica supondrán los prolegómenos de esa gran obra que será el *Cancionero musical popular español*, aparecido en 1919-1922”. (Lolo, 1991- 1992, p. 348).

<sup>10</sup> “Así indignado, en mofa, despectiva e irónicamente, bajo la impresión de momento, como juicio fugaz destinado a la publicidad y efectos fugacísimos del periódico, que a tantos proporciona la intelectualidad que necesitan para vivir de prestado al día, así fueron escritos todos los artículos que hoy se acogen al libro y que – si he de hablarte con ingenuidad y sin falsa modestia—lo merecen, sin duda, porque la gran mayoría de ellos, escogidos y seleccionada la materia bajo el título común de MUSICALERÍAS (palabra que no se halla en ningún diccionario y cuyo sentido de cavilosas, manías y minucias de índole musical fácilmente comprenderá el lector), ha sido tan modificada que pueden presentarse como nuevos, y por consiguiente, inéditos”. (Pedrell, 1906, p. vi).

[Pedrell] Será articulista del periódico *Diario de Barcelona* entre los años 1891 y 1892, labor que se verá continuada regularmente por sus colaboraciones en *La Vanguardia* desde 1902 hasta el año de su muerte, en 1922. No es el maestro Pedrell el que toma la iniciativa de introducirse en el mundo de la crítica, sino que será el propio director del periódico *Diario de Barcelona*, D. Juan Mañé y Flaquer, el que solicite su urgente colaboración para hacerse cargo de una sección que, con carácter semanal, aparecerá en el periódico a continuación de las noticias sobre Barcelona, constituyendo lo que hoy en día denominamos «artículos de fondo». El primer artículo aparecerá con fecha 13 de noviembre de 1891, el último, el 14 de septiembre de 1892. Sustituirá en esta labor de crítico al articulista Fargas, sin embargo, se sentirá discípulo y seguidor del crítico Piferrer, de quien realizará una elogiosa alabanza en su primer escrito<sup>11</sup>.

Asimismo, la bibliografía al respecto del compositor tortosino es amplia y mereció configurar como tema central de los estudios en las publicaciones de la *Revista Recerca Musicològica* en sus ediciones de número 11-12 de 1991, número 14-15 de 2004, y una gran parte en el número 20-21 de 2013.

Al respecto de Mário de Andrade podemos decir que ocurrió lo mismo. Su producción propia es enorme abarcando, además de temas relacionados a la música (como libros sobre el folklore musical brasileño, estudios sobre historia de la música en Brasil, estética musical, crítica musical, etc.), textos sobre crítica artística en general, ensayos para revistas y periódicos, su inmensa obra misiva, y evidente, su obra literaria comprendiendo novelas, contos, crónicas, poesías, libretos para ópera, etc. Su obra es tan grande y multifacética que en uno de sus poemas parece se autodefinir como un artista plural, como alguien que al ser varios no se da a ser rotulado; un investigador que por la curiosidad del conocimiento va a todas las partes:

---

<sup>11</sup> (Lolo, 1991- 1992, p. 346) No obstante, Francesc Cortés, en artículo reciente, comenta “que un hermano de Pedrell colaboraba en una de las primeras revistas musicales de Barcelona. Probablemente esto le facilitaría que Andreu Vidal Llimona le encargara los primeros artículos en los años sesenta. Luego, Pedrell no dejó de implicarse en la industria editorial, muy activo en publicaciones que serían de referencia. Lo más destacado fue su *Ilustración Musical Hispanoamericana*, iniciada en 1888, y que seguía la moda editorial de una revista de artes y cultura muy popular, la *Ilustración Hispanoamericana*. La fama que había obtenido en los medio editoriales explican que el *Diario de Barcelona* le encargara críticas, cosa que también le ayudó económicamente”. (Cortés i Mir, 2018).

Yo soy trescientos, soy trescientos y cincuenta,  
Las sensaciones renacen de sí mismas sin reposo,  
¡Oh espejos, oh Pirineos! ¡Oh caiçaras!  
¡Si un dios morir, iré al Piauí buscar otro!

...

Yo soy trescientos, soy trescientos y cincuenta,  
Pero un día al fin me toparé conmigo...  
Tengamos paciencia, golondrinas cortas,  
Sólo el olvido es que condensa,  
Y entonces mi alma servirá de abrigo<sup>12</sup>.

En el caso particular de Andrade, algunas obras fueron publicadas póstumamente como material inédito para el público. Andrade tenía una planificación para las publicaciones de sus textos y eso facilitó el trabajo de su principal colaboradora, Oneyda Alvarenga, quien publicó muchas obras del escritor. No obstante, como su obra es importante tanto para la musicología como para la literatura, investigadores de ambas áreas trabajaron sobre sus textos para publicarlos: así apareció muchas obras como *Dicionário Musical Brasileiro*, *Introdução à estética musical*, *O turista aprendiz*, *O Banquete*, diversos libros con las correspondencias de Andrade, etc. Asimismo su obra y vida ten sido tema para inúmeras tesis doctorales, monografías, artículos, exposiciones, documentarios, etc., y aún sigue siendo publicadas obras

---

<sup>12</sup> “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,

As sensações renascem de si mesmas sem repouso,

Ôh espelhos, ôh Pirineus! Ôh caiçaras!

Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,

Mas um dia afinal eu toparei comigo...

Tenhamos paciência, andorinhas curtas,

Só o esquecimento é que condensa,

E então minha alma servirá de abrigo.” Fragmento inicial y final del poema *Eu sou trezentos...* de Mário de Andrade de 1929. (Andrade, 2003, p. 99).

inéditas a partir de sus manuscritos. De acuerdo con la web del Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, responsable por el fondo Mário de Andrade, el acervo personal del escritor contiene 17.624 volúmenes de su biblioteca particular totalmente procesado por el equipo del instituto, 1.234 piezas de su colección de arte visuales (entre obras de arte, piezas de tenor religioso y popular y piezas de mobiliario), y aproximadamente 30.000 documentos entre manuscritos relacionados a prosa y poesía, textos de crítica musical, textos sobre artes plásticas y literatura que hasta el momento están parcialmente procesados por el equipo de la institución<sup>13</sup>.

La bibliografía al respecto de Pedrell y Andrade es vasta, pero desde la perspectiva de nuestra propuesta en esta tesis doctoral que busca hacer un paralelo entre los dos artistas a partir de sus propuestas estéticas para el establecimiento de la música artística nacional, prácticamente los estudios son escasos.

En las publicaciones recientes al respecto de Pedrell tenemos algunas obras que podemos calificar de imprescindibles para la investigación sobre el compositor catalán: *Història crítica de la música catalana* (2009) de Francesc Cortès y Francesc Bonastre; *Història de la Música a Catalunya* (2011) de Francesc Cortès; *Felip Pedrell. Biografia crítica* (2015) de diversos autores y *Felip Pedrell a la biblioteca de Catalunya* (2017) de Francesc Cortès. En este último trabajo, el musicólogo Francesc Cortès presenta una bibliografía actualizada sobre el compositor, además de la bibliografía de las ediciones modernas de las obras de Pedrell, la discografía y los recursos electrónicos donde es posible encontrar sus obras y noticias a su respecto. Sin embargo, en toda esta bibliografía no hay temas que tratan de la comparación entre Pedrell y Andrade o entre el nacionalismo musical español y brasileño<sup>14</sup>.

Entre las publicaciones recientes sobre Mário de Andrade tenemos los libros *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz* (1993) de diversos autores; *Mário de Andrade - a morte do poeta* (2005) de Eduardo Jardim; *Mário, Otávio. Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*

---

<sup>13</sup> Consulta realizada a la web del Instituto de Estudos Brasileiros – IEB. (Mário de Andrade, 2019).

<sup>14</sup> (Cortès i Mir, 2017).

(2006) de Marcos Antonio de Moraes; *Eu sou trezentos – Mário de Andrade: vida e obra* (2015) de Eduardo Jardim; *Mário de Andrade – Exílio no Rio* (2016) de Moacir Werneck de Castro.

Para verificar la posibilidad de encontrar tesis que tuviesen como tema central la comparación entre los nacionalismos musicales de España y Brasil a partir de las propuestas de Pedrell y Andrade y definir el estado de la cuestión fue realizada una búsqueda en los repositorios de tesis.

En el banco de datos Tesis Doctorales en Red (TDR), repositorio gestionado y coordinado por el Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC), encontramos algunas tesis sobre Pedrell, enfocadas en su obra o/y pensamiento, pero ninguna tenía como tema central el propuesto por esta tesis doctoral. Entre las tesis que configuran en el banco, la más reciente es *El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841 - 1922)* de Cristina Álvarez Losada, defendida en 2017 en la UAB.

En el repositorio de tesis TESEO, tras las búsquedas con palabras claves como Pedrell, Felip Pedrell, nacionalismo musical, tanto en el título como en el resumen de las tesis no se ha encontrado nada parecido con el tema central de este trabajo. En la búsqueda en el repositorio DIALNET el resultado es parecido con el CSUC y el TESEO, encontrando como tesis doctorales con referencia a Pedrell las de autoría de Francesc Cortès y de Cristina Losada.

Para verificar el estado de la cuestión en los estudios realizados en Brasil sobre el tema de esta tesis doctoral recurrimos al repositorio nacional de la CAPES, entidad del gobierno brasileño que concede becas a estudiantes brasileños para investigaciones de nivel de doctorado y posdoctorado, y al repositorio de la Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), entidad que integra los sistemas de información de tesis y disertaciones existentes en las instituciones de enseñanza e investigación de Brasil. Tras las búsquedas en estas dos bases de datos, no encontramos ninguna tesis que tratase del mismo tema central de este trabajo. En el repositorio de la CAPES el trabajo más reciente relativo a Mário de Andrade y la música es *Mário de Andrade e a síncope do Brasil*, de Enrique Valarelli Menezes defendida en 2017 en la Universidade de São Paulo – USP, donde el autor analiza un

manuscrito del poeta con diversas anotaciones sobre la síncopa en Brasil. En el repositorio de la BDTD también no fue encontrada ninguna tesis cuyo tema de estudio fuera la comparación entre escuelas musicales nacionales españolas y brasileñas o mismo la relación entre Pedrell y Andrade o algo que se acercase a este asunto. Las tesis más recientes en este repositorio es la tesis ya mencionada encontrada en la base de la CAPES y otra tesis que relaciona la labor hecha por Mário de Andrade y por Curt Lange, de autoría de Fernanda Nunes Moya titulada *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940*, defendida en 2014 en la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

En el banco de datos WorldCat, que pretende ser un gran repositorio a nivel mundial, fue encontrado las tesis doctorales *El Nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes : Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau* (1995) de Francesc Cortés en la Universitat Autònoma de Barcelona y *Nineteenth-century cultural renaissance in Spain : -el regeneracionismo- and its expression in the musical-historiographic thought of Felipe Pedrell (1841-1922)* (2004) de Dochy Lichtensztajn en la Tel Aviv University relacionadas a Pedrell; y *Feste und Proteste : Literatur und Musik in der lateinamerikanischen Moderne bei Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Alejo Carpentier und José María Arguedas* (1998) de Thomas Sträter en la Universität zu Köln; *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945* (2010) de André Acastro Egg en la Universidade de São Paulo – USP y *Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi* (2010) de Vilani Maria de Pádua en la Universidade de São Paulo – USP relacionadas al universo musical de Mário de Andrade.

En lo que concierne a publicaciones de artículos hay una gran profusión de ellos relacionados a las figuras de Pedrell y Andrade. Al respecto de Pedrell ya comentamos los varios artículos publicados por la *Revista Recerca Musicológica*, y podemos verificar que entre ellos muchos estudian el

pensamiento y el lenguaje musical del compositor<sup>15</sup>. Además, los más recientes encontrados publicados son: *Luces y sombras de Felipe Pedrell* (2019) de Joaquim Zuera Navarro en *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*; *La lírica en España (VI): la historia y los protagonistas del género* (2018) de Verónica Maynés en *Opera actual*; *Die Anfänge der spanischen Musikwissenschaft aus dem Blickwinkel der deutschsprachigen Kollegenschaft. Eine kleine Spurenlese zu Felipe Pedrell und Higinio Anglès* (2018) de Thomas Hochradner en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*; *Reescrituras celestinescas musicales: apuntes para una historia del libreto celestinesco* (2017) de Laura Mier Pérez en *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*; *"Música divulgata": la labor divulgativa de Felipe Pedrell en Madrid (1894-1900)* (2017) de Zoila Martínez Beltrán en *Revista de musicología*.

Al respecto de Andrade entre los más recientes publicados tenemos: *Estudo das fontes de O Samba Rural Paulista: tradição e variantes autorais* (2016) de Manoel Mourivaldo Santiago Almeida y Mario Santin Fruguele en *Signótica*; *Mário de Andrade e a liberdade formalizante* (2016) de Sonia Inez Fernandez en *FronteiraZ*; *Entre o artista e o artesão* (2016) de Tiago Hermano Breunig en *FronteiraZ*; *Mário de Andrade, the Other Way Around: Popular Music and "National Unconsciousness"* (2016) de Paula de Queiroz Carvalho Zimbres en *El Oído Pensante*; *Mário de Andrade en Klaxon De joven estudioso a crítico erudito: la construcción de un proyecto intelectual* (2016) de Karina Vasquez en *Intellèctus*. Adicionalmente podemos comentar los principales investigadores sobre el pensamiento y obra de Andrade que en estos años vienen trabajando y publicando textos a su respecto: son ellos Jorge Colí, Arnaldo Daraya Contier, Flávia Toni y más recientemente André Egg en textos direccionados a las cuestiones musicales; Eduardo Jardim y Moacir Werneck de Castro en la cuestión bibliográfica; Antonio Candido y Telê Ancona Lopez en el área de literatura, siendo Ancona Lopez la mayor especialista y referencia mundial en la vida y obra de Mário de Andrade.

---

<sup>15</sup> En la edición de 1991, número 11-12, encontramos 23 artículos versando sobre Pedrell de un total de 27 artículos; en la edición de 2004, número 14-15, encontramos 9 artículos y en la edición de 2013, número 20-21, encontramos 4 artículos.

Al estudiar la bibliografía sobre el tema del nacionalismo musical en España y Brasil, al estudiar las figuras de Felip Pedrell y Mário de Andrade y sus relaciones con la música de carácter nacional, o al hacer las búsquedas por los repositorios de tesis doctorales de ambos países o buscando en otros bancos de datos relacionados al tema, no fue posible encontrar obras que tuviesen como tema central de sus investigaciones el paralelo entre los nacionalismos musicales español y brasileño a partir de las propuestas estéticas elaboradas por Pedrell y Andrade respectivamente. Como ya habíamos comentado, el tema de la relación directa entre Pedrell y Andrade con la institución de una sistematización para la música nacional, o sus influencias sobre compositores e intérpretes, o sus pensamientos o ideales, o el estudio de sus vidas y obras son frecuentes en trabajos académicos, sean en artículos, monografías, tesinas, tesis doctorales o libros. Sin embargo, la comparación entre nacionalismos musicales ya es más escasa en trabajos académicos y la comparación de estas estéticas todavía más. El caso particular de esta tesis, envolviendo dos naciones distintas geográficamente, pero similares en algunas cuestiones culturales, propone esta comparación con el interés de comprender la similitud del proceso de lucha, y quizá utópico, por crear una música artística nacional: el protagonismo de dos artistas que poseen un mismo ideal y se articulan de igual manera al escribir un libro-manifiesto y proponer una estética direccionada a construir este ideal. Como podemos comprobar, la presente tesis doctoral es un trabajo original e inédito, puesto que hasta el momento actual no ha sido llevado a cabo una investigación al respecto del tema tratado y analizado en este trabajo académico. No obstante, sabemos que, a pesar de este asunto ser muy vasto, esperamos contribuir para la comprensión de ello. Una vez surgidas las preguntas al respecto de esta comparación que nos proponemos a dilucidar, elaboradas las hipótesis de la problemática de esta investigación, nos restaba estudiar, investigar, analizar y buscar las respuestas que cada día de este doctorado fue el alimento y la energía para seguir adelante.





# **Capítulo I**

## **Nacionalismo Musical**

### **Marco Teórico**



## I.1 Nación y nacionalismo: observaciones conceptuales

Si miramos el significado de nación y nacionalismo en los diccionarios podemos encontrar una respuesta concisa de qué es una nación y qué es nacionalismo. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, nación puede ser “conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno” y “conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común”. Y Nacionalismo tiene como acepción “Sentimiento fervoroso de pertenencia a una nación y de identificación con su realidad y con su historia” y “Ideología de un pueblo que, afirmando su naturaleza de nación, aspira a constituirse como Estado”<sup>16</sup>.

Sin embargo, estos conceptos son los encontrados en las ediciones actuales de estos diccionarios y son los que la gente, hoy en día, al menos aquellos que el interés no es tan académico, irá buscar para saber de qué se trata. Eric Hobsbawm comentará en su libro *Naciones y nacionalismo desde 1780*<sup>17</sup> sobre la diferencia entre los significados de nación en el diccionario de la Real Academia Española, o en cómo es dado el significado desde la primera edición<sup>18</sup>. Y esto es importante para nuestro trabajo, pues estamos investigando el nacionalismo musical que tuvo su inicio en la segunda mitad del siglo XIX y ha seguido actuante en los principios del XX. Así que, es interesante saber las modificaciones a lo largo de estas décadas en el concepto de nacionalismo y nación, desde la época inicial hasta el concepto actual, en un mundo totalmente globalizado en lo cual las ideologías y las cuestiones políticas y de interés económico han cambiado bastante el concepto inicial.

---

<sup>16</sup> (Diccionario de la Lengua Española Real Academia Española Actualización 2017, 2018).

<sup>17</sup> (Hobsbawm, 1991).

<sup>18</sup> Para esta versión en castellano, el autor tuvo la iniciativa de preocuparse con los términos en el diccionario de la RAE, comentándolos en el primer capítulo. Además de los escritos en el primer capítulo podemos leer en el final de su Prefacio el siguiente párrafo: “*En esta edición española, he ampliado y modificado ligeramente el capítulo 6 para tomar en consideración los acontecimientos acaecidos desde que finalicé la redacción del texto de la primera edición de la presente obra en 1989. E. J. H. Londres, 1991*” (Hobsbawm, 1991, p. 8).

El *Diccionario de la Real Academia Española*, cuyas diversas ediciones se han examinado atentamente para este fin, no utiliza la terminología del estado, la nación y la lengua en el sentido moderno antes de su edición de 1884. En ésta, por primera vez, leemos que la *lengua nacional*, es «la oficial y literaria de un país y más generalmente hablada en él, a diferencia de sus dialectos y los idiomas de otras naciones». El artículo correspondiente a «dialecto» establece la misma relación entre él y la lengua nacional. Antes de 1884, la palabra *nación* significaba sencillamente «la colección de los habitantes en alguna provincia, país o reino» y también «extranjero». Pero en 1884 se daba como definición «estado o cuerpo político que reconoce un centro común supremo de gobierno» y también «territorio que comprende, y aun sus individuos, tomados colectivamente, como conjunto», y en lo sucesivo el elemento de un estado común y supremo ocupa un lugar central en tales definiciones, al menos en el mundo ibérico<sup>19</sup>.

De cualquier manera, los investigadores como Eric Hobsbawm, Anthony Smith, Ernest Gellner y Terry Eagleton, que son algunos de los autores en que estamos basando nuestro estudio al respecto del nacionalismo general, son unánimes en decir que no es tarea fácil conceptuar estas palabras y mucho menos encontrar soluciones finales para la problemática que es este campo de los estudios: utilizando las palabras de Smith, “un campo minado”<sup>20</sup>.

Los conceptos sobre nación y nacionalismo son muy discutidos entre los estudiosos y no hay, al que parece, una sistematización cerrada sobre ello. Muchos estudiosos intentaron concebir teorías y significados para este fenómeno mundial, pero acabaron por mantener algunos puntos en concordancia y otros en discordancia. Más claro, es posible percibir que, a pesar de existir muchos puntos en común entre los nacionalismos, dependiendo de la época (si ha pasado en el occidente o en el oriente, del país

---

<sup>19</sup> (Hobsbawm, 1991, p. 23).

<sup>20</sup> “Por lo tanto, comenzaré con los términos y los conceptos, señalando las principales diferencias de enfoque en las definiciones de conceptos clave como “etnia”, “nación”, “nacionalismo” y “estado nacional”, presentando al mismo tiempo mi propia vía a través de este campo minado.” (Smith, 2004, pp. 15-16).

o la región de alguno), hay también diferencias y maneras de hacerlo. Podemos decir que sería casi imposible establecer un único significado o concepto para nacionalismo y nación; así que cada estudioso acaba por proponer un concepto basado en sus estudios, investigación y reflexión acerca de este fenómeno contribuyendo para el entendimiento global y en algunos estudios, los casos específicos y especiales.

Anthony Smith en su libro *Nacionalismo: teoría, ideología, historia*<sup>21</sup> utiliza el primer capítulo para exponer los conceptos alrededor de nacionalismo y nación. Empieza diciendo que el término “nacionalismo” es bastante moderno (un punto que el autor afirma haber un acuerdo entre los estudiosos) y que solamente fue en el final del siglo XIX que adquirió el significado que es conocido actualmente<sup>22</sup>. El autor destaca los más importantes usos:

- 1) un proceso de formación, o crecimiento, de naciones;
- 2) un sentimiento o consciencia de pertenencia a la nación;
- 3) un lenguaje y un simbolismo de la nación;
- 4) un movimiento político-social en nombre de la nación;
- 5) una doctrina y/o ideología de la nación, sea desde un punto de vista general o particular<sup>23</sup>.

Smith propone una definición para nacionalismo: “un movimiento ideológico para alcanzar y mantener la autonomía, la unidad y la identidad de una población que algunos de sus miembros consideran que constituye una nación presente o futura”<sup>24</sup>. Sin embargo, el autor reconoce que en su definición de qué es nacionalismo está insertado el concepto de nación. Y

---

<sup>21</sup> (Smith, 2004).

<sup>22</sup> (Smith, 2004, p. 19).

<sup>23</sup> (Smith, 2004, p. 20).

<sup>24</sup> (Smith, 2004, p. 23).

luego propone una reflexión al respecto de la definición para el concepto de nación. Smith nos propone a reflexionar sobre las posibilidades de las definiciones de nación:

Las definiciones de nación van desde las que se centran en factores «objetivos» como el lenguaje, la religión y las costumbres, el territorio y las instituciones, hasta aquellas que simplemente enfatizan los factores «subjetivos», tales como las actitudes, las precepciones y los sentimientos<sup>25</sup>.

Pero, de acuerdo con Smith y basándose en citas de otros estudiosos, verificase que los criterios objetivos y subjetivos son distintos y que por eso las naciones podrán encajar en los dos o solamente en uno de ellos. Y llega en el siguiente:

La solución generalmente adoptada ha sido la elección de criterios que abarquen todo el espectro «objetivo-subjetivo». Esta estrategia ha provocado muchas definiciones útiles e interesantes, pero no el consenso de los académicos. Sin embargo, muchos estudiosos de la materia han llegado a un acuerdo en al menos dos puntos: que una nación no es un estado y que tampoco es una comunidad étnica<sup>26</sup>.

Aquí aparecen otros dos elementos: estado y comunidad étnica. Siguiendo a los estudiosos del tema, el autor del libro *Nacionalismo* afirma que “estado” está vinculado con la actividad institucional y que una comunidad étnica no tiene un referente político y tampoco una dimensión territorial. Y que nación, al contrario, “...son comunidades vividas y sentidas cuyos miembros comparten un territorio, una comunidad y una cultura” y que “...necesitará

---

<sup>25</sup> (Smith, 2004, p. 25).

<sup>26</sup> (Smith, 2004, p. 26).

poseer también una cultura pública y el deseo de cierto tipo y cierto grado de autodeterminación”<sup>27</sup>. Smith propone las siguientes definiciones de nación y comunidad étnica:

Propongo definir el concepto de nación como «una comunidad humana con nombre propio que ocupa un territorio propio y posee unos mitos comunes y una historia compartida, una cultura pública común, un sistema económico único y unos derechos y deberes que afectan a todos sus miembros». El concepto de etnia puede definirse, a su vez, como «una comunidad humana con nombre propio, asociada a un territorio nacional, que posee mitos comunes de antepasados, que comparte una memoria histórica, uno o más elementos de una cultura compartida y un cierto grado de solidaridad, al menos entre las élites»<sup>28</sup>.

Gellner en su libro *Naciones y nacionalismo*<sup>29</sup>, en el inicio define nacionalismo como “fundamentalmente un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política”<sup>30</sup>. Más adelante refuerza su concepto:

...en pocas palabras, el nacionalismo es una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos, y especialmente –posibilidad ya formalmente excluida por el principio en su formulación general– que no deben distinguir a los detentadores del poder del resto dentro de un estado dado<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> (Smith, 2004, pp. 26-27).

<sup>28</sup> (Smith, 2004, p. 28).

<sup>29</sup> (Gellner, 1988).

<sup>30</sup> (Gellner, 1988, p. 13).

<sup>31</sup> (Gellner, 1988, p. 14).



Como en la definición de nacionalismo Gellner utiliza el estado, en tal caso propone una definición de estado. En su teoría, el estado sería el responsable por mantener el orden y la división social del trabajo. Gellner parte de la definición de Max Weber<sup>32</sup>: “(el estado) es el agente que detenta el monopolio de la violencia legítima dentro de la sociedad”<sup>33</sup>. Esto conduce a Gellner decir que “de entre las varias formas autorizadas de mantener el orden, la última –la fuerza– sólo puede ser utilizada dentro de la sociedad por un agente especial, claramente identificado, fuertemente centralizado y disciplinado. Ese agente o conjunto de agentes es el estado”<sup>34</sup>. Al respecto de la división de trabajo, Gellner propone que las sociedades que tienen un estado, lo tiene para garantizar la división del trabajo de acuerdo con las condiciones sociales, para mantener el nivel de vida que la élite quiere y para centralizar y fiscalizar la cooperación compleja entre las partes involucradas en el trabajo<sup>35</sup>. Para Gellner, “el estado constituye una elaboración importante y altamente distintiva de la división social del trabajo. Donde no hay división del trabajo ni siquiera puede empezarse a hablar de estado”<sup>36</sup>.

Por otra parte, la definición de nación para Gellner es algo muy complicado, pero asimilando sus teorías e intentando resumirlas, podríamos decir que es un sistema formado por una cultura propia donde sus miembros comparten y se reconocen como pertenecientes a este mismo sistema<sup>37</sup>.

Dentro del universo del nacionalismo, encontramos otros términos que están agregados a ello. Uno de estos es el término «identidad nacional». Según Smith, el término identidad nacional es más reciente y se ha ganado cierta popularidad, y “ha reemplazado a términos anteriores como «carácter nacional», y a otros más recientes como «conciencia nacional», que fueron

---

<sup>32</sup> Gellner no comenta en el texto la obra de Weber donde sustrajo esta definición. Pero, en la bibliografía del libro indica la obra *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* de Max Weber. (Weber, 1976).

<sup>33</sup> (Gellner, 1988, p. 15).

<sup>34</sup> (Gellner, 1988, p. 16).

<sup>35</sup> (Gellner, 1988, p. 18).

<sup>36</sup> (Gellner, 1988, p. 16).

<sup>37</sup> Ver al primer capítulo de Gellner, 1988.

ampliamente usados en los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX<sup>38</sup>. Smith propone la siguiente definición para el término identidad nacional:

La continua reproducción y reinterpretación del patrón de valores, símbolos, recuerdos, mitos y tradiciones que componen el patrimonio distintivo de las naciones, y las identificaciones de los individuos con ese patrón y esa herencia, así como con sus elementos culturales<sup>39</sup>.

Smith también comenta sobre la cuestión del nacionalismo poseer o no una ideología. Según el autor, aunque suelen decir que el nacionalismo no tiene una ideología, él apuesta que sí y afirma que “las ideologías nacionalistas tienen unos objetivos bien definidos de autogobierno colectivo, unificación territorial e identidad cultural, y a menudo también un programa político cultural muy claro y preciso para alcanzar esos objetivos”<sup>40</sup>.

Detallando los objetivos de la ideología nacionalista, de acuerdo con Smith, el autogobierno es la autonomía de la nación donde tendrá libertad para expresarse y la puesta en práctica de sus convicciones, crear sus propias leyes y estar libre de las leyes externas. La unificación territorial sería la unidad social y cultural a partir de sentimientos y voluntades individuales, pues “el nacionalista no exige que todos los individuos tengan que ser iguales, sino que tienen que sentir un intenso vínculo de solidaridad para luego actuar al unísono en todas aquellas materias de importancia nacional”<sup>41</sup>; la identidad cultural/nacional se caracterizaría “...por su preocupación por el carácter colectivo y su base histórico-cultural”<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> (Smith, 2004, p. 33).

<sup>39</sup> (Smith, 2004, p. 33).

<sup>40</sup> (Smith, 2004, p. 37).

<sup>41</sup> (Smith, 2004, p. 43).

<sup>42</sup> (Smith, 2004, p. 43).

Este tercer objetivo, en nuestra opinión, es aquello que nos interesa para nuestro trabajo; pues es aquí donde los agentes artísticos y culturales estarán contribuyendo con la nación creando materiales artísticos a partir de la valoración de la cultura autóctona. Smith comenta que “la tarea de los nacionalistas es redescubrir el genio cultural único de la nación y restaurar al pueblo su auténtica identidad cultural”<sup>43</sup>. En sus reflexiones, Smith comenta que también es a causa de la identidad cultural nacional que aparecerán los intelectuales con sus posicionamientos y sus disciplinas que serán herramientas para la consolidación de los nacionalismos:

Este énfasis sobre la identidad nacional nos ayuda a explicar por qué los nacionalismos están tan frecuentemente acompañados y alimentados por los esfuerzos de los intelectuales que intentan buscar las «raíces» y el «carácter» de la nación en disciplinas como la arqueología, la antropología, la sociología, la lingüística y el folclore. Estas disciplinas académicas ofrecen las herramientas y los marcos conceptuales para encontrar una respuesta a la pregunta ¿quiénes somos?, ¿cuándo comenzó nuestra historia?, ¿cómo nos desarrollamos? Y quizás, ¿adónde vamos?<sup>44</sup>...

Para los nacionalistas, según Smith, todo aquello que es autóctono es popular y eso significa que redescubrir las raíces culturales del pueblo y valorarlas debería ser una práctica cotidiana: eso generaría un amor nacional hacia a la cultura popular. Este amor repercutiría en las actitudes populares y en el aspecto romántico, es decir, en la conmovión cargada de simbolismos que muchos grupos o colectivos mantienen alrededor de sus convicciones como constructores de una nación<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> (Smith, 2004, p. 44).

<sup>44</sup> (Smith, 2004, pp. 44-45).

<sup>45</sup> “Para los nacionalistas todo aquello que sea indígena es *ipso facto* popular; por lo tanto, hemos de redescubrir la cultura «del pueblo» a través de la educación popular e inculcar un amor nacional al pueblo. De ahí los fuertes elementos populistas y románticos de la mayor parte de los nacionalismos, tantas veces señalados”. (Smith, 2004, p. 51).

La búsqueda por la identidad nacional no solo recae sobre la manutención de la tradición popular, pero también, sobre la redescubierta, el rescate y el estudio del pasado histórico cultural como forma de restablecer el vínculo entre presente y pasado:

Como hemos visto, el nacionalismo reclama el redescubrimiento y la restauración de la identidad cultural exclusiva de la nación, y esto supone regresar a sus raíces primigenias en la comunidad cultural histórica en que se encontraba su territorio ancestral<sup>46</sup>.

¿Y de qué manera los nacionalistas infundirían en los miembros de la nación esta cultura popular y el pasado histórico? La respuesta es sencilla: educando el pueblo. Para eso, necesitan escuelas, museos, entidades culturales e instituciones para que sea difundida su cultura y su historia nacional. Además, utilizarán para eso su lengua como vehículo de comunicación y a través de sus artes y de sus costumbres mantendrán vivo el pasado histórico. Smith llama la atención para la postura de los miembros de la nación con relación a este formato de educación cultural:

Como forma de cultura, en la nación de los nacionalistas sus miembros tienen que ser conscientes de su unidad cultural y de su historia nacional, y cultivan su individualidad nacional en sus lenguas vernáculas, sus costumbres, artes y paisajes por medio de la educación y las instituciones nacionales<sup>47</sup>.

De ahí el posicionamiento de los intelectuales o mismo de los políticos de crearen instituciones nacionales o instituciones especializadas en promover la cultura nacional o local. La gente por iniciativa propia también creará las

---

<sup>46</sup> (Smith, 2004, p. 51).

<sup>47</sup> (Smith, 2004, p. 51).

entidades culturales, las asociaciones artísticas con la intención de contribuir para la preservación de la memoria cultural y la divulgación de su cultura, pero también, muchas de estas entidades o asociaciones poseen un enfoque en la posibilidad de la enseñanza para los extranjeros que quieran aprender al respecto de la cultura local.

A partir de este punto de vista, podemos decir que la cultura de un pueblo, o la cultura nacional será un instrumento importante para el nacionalismo. Terry Eagleton, en su libro *La idea de cultura*<sup>48</sup>, comenta que, como idea, la cultura adquiere importancia en cuatro momentos en los que es posible percibir una inestabilidad en la historia, o, como él dice, en momentos de crisis histórica<sup>49</sup>. Entre los cuatro momentos, el tercero está estrictamente ligado a los movimientos nacionalistas, principalmente aquellos en los que los pueblos buscan su emancipación política:

Con nacionalistas románticos como Herder y Fichte surge, por primera vez, la idea de una cultura étnica específica, dotada de derechos políticos simplemente en virtud de su propia peculiaridad étnica. La cultura, pues, se vuelve vital para el nacionalismo, pero no así la lucha de clases, los derechos civiles o la ayuda contra el hambre (o, al menos, no con el mismo grado). Desde cierto punto de vista, el nacionalismo es un modo de adaptar los lazos ancestrales a las complejidades modernas<sup>50</sup>.

Y, al mismo tiempo en que la cultura autóctona pasa a ser valorada y debe ser estudiada y cultivada, la mirada hacia a la cultura de otras naciones, o solamente a la cultura de la nación a la que la otra nación quiere emanciparse, pasa a ser rechazada y los miembros de la nueva nación podrían rotularla de una cultura que no comparte las mismas costumbres, que podrán ser calificadas de exóticas, distintas o mismo inferiores. Eagleton, al comentar

---

<sup>48</sup> (Eagleton, 2001).

<sup>49</sup> (Eagleton, 2001, p. 44).

<sup>50</sup> (Eagleton, 2001, p. 45).

sobre el significado de cultura relacionado al sentido de identidad, nos muestra como el Occidente analiza su cultura y de los otros:

En dos palabras: cultura significa «gente distinta». Como ha sostenido Fredric Jameson, la cultura siempre es «una idea del Otro (incluso cuando se reasuma por uno mismo)». No es sorprendente que los victorianos se concibieran a sí mismos como una «cultura»; eso no sólo significaba elevarse por encima, sino concebirse como una posible forma de vida entre otras. Pero, claro, si defines tu mundo como una cultura, te arriesgas a relativizarlo. Así pues, tu forma de vida ha de ser humana sin más; mientras que la forma de vida étnica, idiosincrásica y peculiar culturalmente, siempre es la de los otros. Tus puntos de vista son razonables; los de otra gente, fanáticos<sup>51</sup>.

El nacionalismo también puede tener el aire de religión, es decir, ser un sustituto de la religión. Podemos percibir en el nacionalismo la valoración de los líderes, de aquellos que han muerto luchando por los ideales nacionales; de la historia de la nación como una historia exclusiva a partir de los hechos cívicos de su historia que supondría un pueblo elegido, como lo que pasa en las historias bíblicas. A partir de esta visión, Smith arriesga añadir más un entendimiento de nación: “una comunidad sagrada de ciudadanos, caracterización que concuerda con la interpretación del nacionalismo como sustituto de la religión”<sup>52</sup>.

Podemos hacer una pequeña conclusión parcial que, en la cuestión de nacionalismo y nación, de identidad cultural, del conocimiento de los saberes de un determinado grupo social o de un país, el pueblo es pieza clave en estas estructuras y argumentaciones conceptuales. Una nación, un nacionalismo y sus ideologías no serían nada sin la presencia del pueblo, sin su trabajo, sin sus conocimientos heredados a lo largo de los años. Y, después de tanto

---

<sup>51</sup> (Eagleton, 2001, p. 46).

<sup>52</sup> (Smith, 2004, p. 52).

hablar de pueblo, ¿Cuál sería un concepto para pueblo?, o, ¿Qué es el pueblo? Como la definición de nación y nacionalismo, la de pueblo también no es nada fácil y los autores consultados no necesariamente lo conceptualizan claramente. No obstante, después de pensar en las posibilidades de una conceptualización, gostaríamos de contribuir con una reflexión al respecto. En nuestra opinión, entendemos que pueblo es la gente que convive en una comunidad (pequeña o grande, que puede ser una ciudad o un estado), que comparte costumbres, creencias y saberes, lenguas, pero que pueden constituir un universo plural (en el sentido de congregar etnias, lenguas, culturas distintas) o singular (en el sentido de que toda la gente tenga la misma identidad cultural). En otras palabras, pensamos que pueblo es la identidad cultural viva de una nación, el guardián de las costumbres y también el elemento más importante y crucial de una nación.

Para nuestro trabajo, las implicaciones de estas observaciones conceptuales nos dan cuenta que la cultura popular es el origen del genuino, es el carácter nacional de una nación. Además, queda perceptible la función primordial de la cultura en el establecimiento de una nación y su nacionalismo, sea a través de los estudios y manutención de la cultura autóctona, de la valoración de las costumbres y manifestaciones populares, del cultivo de la lengua como medio principal de comunicación como también elemento de expresión artística, de la acción de intelectuales promoviendo las reflexiones acerca de la identidad cultural y de los incentivos para crear instituciones que puedan investigar, mantener y promover dicha identidad local. Veremos en los capítulos siguientes que tanto Pedrell como Andrade, como intelectuales del nacionalismo cultural, reconocían esta fuerza del pueblo y la contribución para la música nacional. Pedrell afirmaría que “el canto popular, esa voz de los pueblos, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia...”<sup>53</sup> transformándose en la base para la música nacional. Andrade garantizaba que:

---

<sup>53</sup> (Pedrell, 1991, p. 39).

...como el pueblo es inconsciente, es fatalista, no puede errar y por eso no confunde unas artes con otras, la música popular no es jamás la expresión de las palabras. Nace siempre de estados psicofísicos generales de los que también las palabras nacen. Y por eso en vez de ser expresiva momento a momento, la música popular crea ambientes generales, científicamente exactos, resultantes fisiológicas de la gracia o de la comodidad, de la alegría o de la tristeza<sup>54</sup>.

## I.2 Nacionalismo general

Según los teóricos del nacionalismo, éste es un fenómeno del siglo XIX. Antes sería muy improbable una nación tener un sentimiento nacionalista, ya que para eso era necesario primero ser una nación homogénea, con cultura, lengua y costumbres iguales. Y sabemos que no era así: prácticamente todas las naciones fueron en el pasado una mezcla de varias culturas, idiomas y costumbres, con su manera de ser y actuar. La Europa del medievo tenía en términos culturales una influencia fuerte de la cultura romana o griega, pero las coincidencias no iban más adelante que eso. Gellner nos comenta que estas naciones potenciales habían vivido en unidades territoriales entremezcladas en patrones complejos, lo que generaba una diversidad cultural y la dificultad de una nación étnicamente homogénea<sup>55</sup>. El intento de solucionar la cuestión y construir una nación homogénea, según Gellner, podría ocasionar unas actitudes nada pacíficas en el proceso de consolidación de este objetivo:

---

<sup>54</sup> “...como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura.” (Andrade, 2006, p. 33).

<sup>55</sup> (Gellner, 1988, p. 15).



...una unidad política territorial sólo puede llegar a ser étnicamente homogénea, bien expulsando, bien asimilando, a todos los nacionales. La poca paciencia a la hora de sobrellevar estas expectativas puede hacer difícil la consumación pacífica del principio nacionalista<sup>56</sup>.

Pero todo eso fue observado a partir del desarrollar de los acontecimientos políticos en Europa. Para los teóricos del nacionalismo, la Revolución Francesa y las ideologías por detrás de ella pueden haber sido el primer paso para los ideales nacionalistas y de unificación de una nación. Estas ideas revolucionarias llegarían hasta la América, primeramente con la Guerra de independencia de los Estados Unidos y después podríamos observar la influencia en la independencia de la mayoría de las colonias latinoamericanas transformándose en naciones que buscarían encontrar su autonomía e identidad propia. No pasaría muchos años y veríamos en el siglo XIX los procesos de unificación de Italia y Alemania. Claro que todo eso supondría cambios y, en un primer momento, una tentativa de descubrirse como nación, lo que llevaría a estas naciones recién-nacidas a buscar su propia identidad nacional. El sentimiento de patriotismo desembocaría en un nacionalismo donde el interés por el autóctono sería la base para la edificación del sentido de pertenencia.

De acuerdo con Smith, la “historia del nacionalismo”, aceptada por los estudiosos, empezaría a finales del siglo XVIII con las revoluciones europeas y expandiría por otras partes de Europa y Latinoamérica<sup>57</sup>. Entre revoluciones, guerras e independencias, la oleada de nacionalismo tomaría todo el siglo XIX e inicio de los XX:

---

<sup>56</sup> (Gellner, 1988, p. 15).

<sup>57</sup> “Comienza en el último cuarto del siglo XVIII, con las participaciones de Polonia y la Revolución Americana, pasando por la Revolución Francesa, hasta la reacción a las conquistas de Napoleón en Rusia, España y Prusia. Los nacionalismos, según esta visión, nacieron durante estos cuarenta años de revoluciones. Posteriormente se fueron expandiendo a otras partes de Europa como Serbia, Grecia y Polonia (otra vez), así como entre las élites criollas de América Latina, entre 1810 y 1820.” (Smith, 2004, p. 109).

La primera gran oleada de nacionalismos culminó en las revoluciones de 1848 en Europa –la llamada «primavera de los pueblos»–, siendo sus grandes logros la unificación de Alemania e Italia bajo los auspicios piemonteses y prusianos, así como la ascensión de Hungría dentro del Imperio de los Habsburgo. En el último tercio del siglo XIX, una segunda oleada de nacionalismos azotó el este y norte de Europa –Chequia, Eslovenia, Rumania, Bulgaria, Lituania, Finlandia, Noruega y los judíos–, así como algunos nacionalismos fuera de Europa –el Japón, Meiji, India, Armenia y Egipto. A estos últimos pronto se les unió en las primeras décadas del siglo XX una variedad de nacionalismos étnicos en Asia –turcos, árabes, persas, birmanios, pueblos de Java, filipinos, vietnamitas y chinos– y las primeras agitaciones nacionalistas de África –en Nigeria, Ghana y Sudáfrica<sup>58</sup>.

Es prácticamente unánime, por tanto, que el nacionalismo es un fenómeno moderno de carácter sociopolítico iniciado en Europa y que coincide con la revolución industrial, las revoluciones liberales o revoluciones burguesas. Es una ideología, pero también un movimiento sociopolítico-cultural/económico basado en los intereses de una nación que comparte entre sus miembros una cultura, idioma, costumbres y etnia con la posibilidad de tener o no un territorio. Pero también comparten entre sí un sentimiento de identidad, de pertenencia a las cosas comunes de este pueblo, algunas veces una historia pasada de logros y una cultura propia local.

Durante el período de las Guerras Napoleónicas (1803-1815) el sentimiento de nacionalidad tornase más significativo. Con el Congreso de Viena (1814-1815) el mapa geopolítico se define formando nuevos países, sea por la demarcación geográfica impuesta o por la unión a través de la empatía cultural. En verdad, las grandes potencias europeas intentan mantener un cierto equilibrio de fuerzas entre ellas para que no se pase otra vez por una guerra con las mismas proporciones. Para los historiadores, este es el momento fundamental en que la semilla del sentimiento de nación en los países europeos tiene su origen: de ahí en adelante, los intentos de unificación

---

<sup>58</sup> (Smith, 2004, pp. 109-110).

política o la búsqueda por la independencia será una constante en este período. Tal vez sea el momento en que empiecen a pensar en la cuestión de la unidad entorno de una cultura y ¿es posible decir que sería las primeras posibilidades de nacimiento de la búsqueda por una identidad nacional?

Un momento que resultará en importantes cambios para las colonias latinoamericanas será cuando la Península Ibérica, instigada por los ingleses a reaccionar contra la ocupación de las tropas francesas de Napoleón, se tornará enflaquecida. Este suceso abrirá espacio para que las colonias puedan engendrar las luchas por la independencia. En la verdad, toda la América aprovechará de estos conflictos entre los franceses de un lado, e ingleses, españoles y portugueses del otro. Los estadounidenses lucharán contra los ingleses en las Guerras Anglo-americanas (1812-1815) y a causa de la Guerra Peninsular (1808-1814) entre los franceses contra los españoles y portugueses, las colonias latinoamericanas lucharán para conseguir sus independencias y las conseguirán: las colonias americanas aprovechan el momento de enflaquecimiento de sus colonizadores. Todas estas luchas por la independencia intensificarán el sentimiento de nacionalidad en estos países recién libertos. Pero, en todos estos países, la cultura de los países colonizadores aún era fuertemente dominante por encima de la cultura autóctona. Llevaría todavía un tiempo para que la preocupación por una identidad propia empezase a surgir.

Volviendo al viejo mundo, es importante comentar que en la década de 1820, la región de los Balcanes entró en un gran conflicto: la Guerra de Independencia de Grecia, o la Revolución griega, o aún, la Gran Idea. Esta última denominación se refiere a la expresión de sentimiento nacional griego (que comenzaba en aquella época y que se ha desarrollado hasta al siglo XX) que tenía la intención de salir del sometimiento del imperio otomano, unir a los griegos y establecer una nación griega. El conflicto reunió a diversas naciones en la guerra como los rusos, ingleses y franceses en favor de Grecia y el Egipto en favor del imperio Otomano. La participación del occidente en esta guerra fue debida a la simpatía que estas naciones sentían con respecto al pasado clásico de Grecia que influenció directamente el conocimiento europeo. No solamente por la contribución a las ciencias o las artes, claro, pero este punto fue decisivo.

Además del apoyo bélico, Grecia obtuvo también el apoyo de diversos aristócratas e intelectuales que simpatizaban con la revolución en una especie de “nueva cruzada”, teniendo entre ellos, el poeta romántico inglés Lord Byron, que estaba en Grecia como miembro del Comité de Londres para la independencia del país donde murió en 1824, sin presenciar la independencia que había contribuido para acontecer. Este episodio involucrando la revolución griega y su nacionalismo reflejaría en el imaginario de los artistas románticos europeos siendo de enorme significado para el movimiento del Romanticismo<sup>59</sup>.

Tras esta década, la aparente paz que se instala en Europa, es decir, que uno país no se enfrentaba con otro como enemigo en una guerra, no ocultará la necesidad de mejoras en ello, principalmente de parte de las clases menos favorecidas y de la recién surgida burguesía.

En ese escenario acontece la Revolución de 1830 en Francia, donde los franceses llevarían al trono a Luis Felipe de Francia, tras la revuelta de las clases medias y populares contra el rey Carlos X y su gobierno autoritario. Este acontecimiento influenciaría todo un ciclo revolucionario en Europa como lo ocurrido en la futura Bélgica que consiguió independizarse de los Países Bajos, a la Polonia que se ha sublevado contra el imperio ruso, a contribuir en el proceso de unificación de Italia y de Alemania, y en el Reino Unido ha influenciado al movimiento obrero naciente. Podemos observar que este ciclo revolucionario iniciado a partir de Francia tenía un fuerte tenor nacionalista al demostrar la intensión de los pueblos en agregarse o desagregarse (de acuerdo con la situación local) en nombre de un cambio en la situación política que pudiera mejorar la vida de la nación.

La Revolución Industrial que llegaba a su apogeo y las revoluciones liberales serán telón de fondo para las manifestaciones que se desembocarán en las revoluciones de 1848: manifestaciones estas que tendrán carácter nacionalista y también social, pues tendrá lugar las primeras manifestaciones organizadas por parte de la clase trabajadora. Con las revoluciones de 1848, se pone fin a la Europa de la Restauración. Además de las revoluciones de 1848, en este período hubo una oleada de movimientos nacionalistas en

---

<sup>59</sup> (Castilhos, 2010).

Europa: sea a causa de la unificación nacional como fue el caso de Alemania o por la liberación de gobiernos extranjeros que se pasó en Italia. Entre 1853 a 1856 se desarrolla otro conflicto entre las potencias europeas: de un lado el imperio ruso y de otro la Alianza del Reino Unido, Francia, Imperio Otomano y el Reino de Piamonte y Cerdeña. Este conflicto fue denominado Guerra de Crimea que cambiaría la dinámica política en Europa y prepararía las consecuencias para la Primera Guerra Mundial. En la segunda mitad del siglo XIX los intentos de independencias de los países y los procesos de unificación empezarían a consolidarse cambiando la estructura política de los estados europeos que dejaban de ser monarquías autoritarias para convertirse en monarquías constitucionales.

En la Península Ibérica, estos sucesos tuvieron eco y efectos. En España, las revoluciones de 1848 de otras partes de Europa solamente repercutieron sus ideales, pues el gobierno consiguió sofocar los intentos de una rebelión por parte de los políticos progresistas. La consecuencia fue que el gobernante aprovechó los hechos para disolver las cortes y poder comandar el país a voluntad: con eso desencadenó represiones a los involucrados en los actos de manifestación contra el régimen poniendo fin a los intentos de cambio en la política vigente. Tras la Revolución de septiembre de 1868, inicia el período conocido como Sexenio Democrático o Sexenio Revolucionario que va hasta el año de 1874 cuando empieza la etapa política española conocida como Restauración Borbónica, aludiendo a la recuperación del trono por parte de un miembro de esta casa –Alfonso XII. En 1898, España pierde sus últimas colonias en América y Asia –Cuba, Puerto Rico y Filipinas respectivamente– tras una guerra contra los Estados Unidos conocida como Guerra Hispano-estadounidense. El Tratado de París ponía fin a la guerra, España reconocía la independencia de Cuba y entregaba la posesión de Puerto Rico y Filipinas a los Estados Unidos: este período entra en la historia española como el Desastre de 98. En Portugal, la repercusión de las revoluciones liberales ayudó a derrotar el absolutismo, pero los liberales portugueses tuvieron que aceptar la monarquía constitucionalista y se dividieron en moderados y progresistas: a los moderados que asumieron al poder (siendo entregado a ellos el puesto de ministro de justicia por la reina María II), iniciaron un período de gobierno

dictatorial. Con el descontentamiento de la población siguió un período de guerra civil que llevó a la monarquía a admitir en el poder al partido progresista que iniciaría una fase de estabilidad –la Regeneración– en un reinado de modelo monárquico constitucionalista hasta el fin de la monarquía en 1910 con la implantación del gobierno republicano.

Con la independencia de los países latinoamericanos<sup>60</sup>, las potencias europeas se volvieron para los continentes Africano y Asiático empezando manipulaciones políticas con el propósito de colonizarlos: tales acciones buscaban materia prima para su industria, mercado consumidor para su excedente de producción y por fin, fundamentados por el Darwinismo Social, impusieron su poder sobre varios países (implantando el mismo modelo cruel de colonización –dada la debida proporción– pasado a las páginas históricas como Imperialismo) que dividiría el mundo entre ricos y dominantes de un lado y pobres y dominados de otro. El reparto de África por parte de las potencias europeas –Conferencia de Berlín (1884-1885)– implicó en la transición del Imperialismo informal, que buscaba el control a través de influencia militar y dominación económica, en una postura más directa de dominación. El imperialismo y el reparto del continente africano, un complejo sistema de alianzas entre los países y contiendas anteriores con soluciones que no agradaban a los involucrados, movimientos ultranacionalistas y gobiernos no unificados, culminaría en una serie de cuestiones de intereses políticos, económicos y culturales que desencadenaría en la Primera Guerra Mundial en 1914.

Como pudimos averiguar, el clima de la época proporcionaría elementos históricos que influenciarían el pensamiento artístico, y como la cuestión de las identidades nacionales y su organización como estado-nación era un tema muy punzante, ciertamente estos fundamentos ideológicos influirían en la dirección estética que los artistas tomarían. No obstante, nuestra intención en este apartado sobre la historia general tiene la intención de hacer un breve recorrido por el contexto histórico donde el nacionalismo y los movimientos culturales

---

<sup>60</sup> Ni todos los territorios latinoamericanos consiguieron su independencia. Todavía algunos países continúan hasta hoy como colonias de Francia, Holanda y Reino Unido; o como “estado libre asociado”, es decir, un territorio no incorporado de los Estados Unidos –Puerto Rico.

vinculados al nacionalismo tuvieron lugar. El asunto histórico de todo este periodo es muy largo y muy complejo para tratarse aquí: para eso tenemos una bibliografía muy diversificada sobre el tema general y sobre temas en separado que hicieron parte de esta época<sup>61</sup>.

En la segunda mitad del siglo XIX, inúmeros descubrimientos e invenciones aparecerán como la luz eléctrica, la fotografía, el teléfono, el fonógrafo (1877) y el gramófono, los rayos X (1895), la radioactividad (1896). Si por un lado Albert Einstein publicaba en 1905 la Teoría de la Relatividad que haría a los seres humanos soñar con posibilidades futuras, por otro lado Alberto Santos Dumont (1873-1932) hizo realidad uno de los sueños de la humanidad: después de iniciar sus estudios en los globos, deseando controlar el vuelo, crea el primer dirigible en 1898 y tras varios inventos llegaba a la concretización del primer vuelo por un avión en 1906 con su "*Oiseau de Proie II*" o también conocido como "14-bis". En los fines del siglo XIX e inicio de los XX pasaremos por una profusión de varios movimientos artísticos en la música, artes plásticas, literatura y arquitectura: Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Modernismo, Simbolismo, Novecentismo, Primitivismo, Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Arte Abstracto, Constructivismo, Dadaísmo y Surrealismo.

Resumiendo: entre los fines del siglo XIX e inicio de los XX, estos acontecimientos lanzaron las bases para la sociedad contemporánea. En el campo político hubo el fin del absolutismo (el poder compartido entre la realeza, la aristocracia y la iglesia) y el surgimiento de los gobiernos democráticos (la burguesía en el poder) creando las repúblicas, además de revoluciones que ocasionaron las independencias de varios países en Latinoamérica y la consolidación de naciones en Europa. En el campo económico las fases de la revolución industrial crearán consecuencias directas como el surgimiento del capitalismo y el imperialismo, que en contrapartida

---

<sup>61</sup> En nuestro caso, sirvió de apoyo para los estudios de la historia general los libros *La crisis europea y la Primera Guerra Mundial (1904-1918)* (Renouvin, 1990), *A Primeira Guerra Mundial* (MacMillan, 2014), *História da Civilização Ocidental* (Burns, 1975), *Historia general moderna : del Renacimiento a la crisis del siglo XX* (Vives, 1971), *Historia de España en el siglo XX* (Casanova & Andrés, 2009).

verá surgir la clase media, la clase proletaria y las luchas de clase. En el campo científico las invenciones y los avances en la medicina ayudarán en la mejora de las condiciones de vida; ideologías y nuevos pensamientos al respecto de la sociedad prepararán un nuevo mundo de posibilidades, pero aún lleno de contradicciones.

El nacionalismo inicial, fuertemente de tenor político, pasaría a las artes y a las letras a través de la valoración de la cultura autóctona, teniendo en el idioma local una base por dónde empezar. Naturalmente la literatura sería la elegida para dar los primeros pasos en dirección a un arte nacional<sup>62</sup>. En la literatura europea de finales del siglo XVIII e inicio del XIX, en un primer momento, los ingleses y, luego enseguida, los alemanes cambiarían el rumbo del pensamiento en las letras. Este nuevo género literario tenía por base el subjetivismo y la idealización de la realidad. Como los escritores buscaban centrarse en el “yo” lírico, en una visión de mundo totalmente centrada en el individuo, y muchas veces pesimista, tales características lo definían como a un romántico. Estas características formarían la base del Romanticismo que se volvería un movimiento en el que el artista buscaría el lirismo, el individualismo, la idealización de la amada y de la realidad, el subjetivismo, el sentimentalismo, la naturaleza, el sublime, el medievalismo. Entre estas características, el sentimentalismo unido a la idealización y el retorno al pasado medieval llevaría a los autores a una experiencia nacionalista, al rescatar las leyendas históricas de la nación e incorporar en los personajes el ideal de héroe y en sus actos la realidad sublime esperada para su pueblo y nación.

La experiencia de poder encontrar sus propios héroes era de interés para los países europeos (como forma de intensificar su nacionalismo) como para las nuevas naciones americanas: la diferencia estaría en el tipo de héroe –en Europa serían los caballeros y nobles y en América, sin un periodo medieval, la figura del héroe sería distinta en cada país donde fueron elegidos

---

<sup>62</sup> “Pues Hobsbawm afirma que, tras la primera gran época del nacionalismo europeo, de 1830 a 1870, que era incluyente, cívico y democrático, en Europa oriental se extendió un segundo tipo de nacionalismo, caracterizado por el llamamiento a la etnicidad o la lengua, o ambas”. (Smith, 2004, p. 113).



personajes de su recién pasada historia. Pero, todas las artes sufrirían la influencia del pensamiento nacionalista y con la música no sería diferente.

## **I.3 Nacionalismo musical**

### **I.3.1 Europeo**

Hacer una música de manera elaborada, pero que sonase con un cierto sabor popular. Que fuera posible identificar en ella algo familiar, pero al mismo tiempo ser algo nuevo, que fuera local pero también universal. Y que pudiera apuntar al futuro, huyendo de la sonoridad de la música culta occidental (basada hasta aquel momento en la estructura tonal), pero mirando e inspirándose en el pasado modal que aún era presente. Estos podrían ser rasgos definitorios de un primer concepto del movimiento musical que pretendía crear una música artística autóctona. En los finales del siglo XIX, la tonalidad ya se encontraba en ruinas tras los procedimientos utilizados por los compositores como las modulaciones para regiones tonales lejanas o la dirección hacia una tonalidad indefinida (lo que caracterizaba una tonalidad suspendida), la falta de claridad tonal puesta en práctica a través de la ambigüedad tonal y el cromatismo exagerado. Por fin, los compositores ya estaban comprometidos con la fuga del centro tonal y con la búsqueda de la atonalidad. En este momento, el nacionalismo musical recién surgido contribuirá fuertemente como aliado al desmoronamiento del lenguaje tonal en la música de concierto. Con su mirada hacia a la música folklórica, los compositores nacionalistas encontraron elementos de raíz modal como la utilización de escalas modales, además de la rítmica característica de estas músicas tradicionales, lo que llevaron para lejos las relaciones tonales y sus fuerzas funcionales. Por otro lado, hubo un interés muy grande por parte de los compositores por explorar las posibilidades tímbricas de los instrumentos tradicionales utilizados en la música popular, como también aprovecharon de las estructuras formales en las cuales eran creadas las músicas populares: así,

la estructura formal de las danzas fueron ampliamente utilizadas en las composiciones. En Latinoamérica muchos compositores cambiaron las danzas que comúnmente formaban parte de las suites por las danzas autóctonas añadiendo una identidad nacional a la forma musical y un sabor local reconocido por el público. Pero esta mirada hacia la música tradicional por parte de algunos compositores en Europa fue posible a causa de las varias transformaciones y acontecimientos a lo largo del siglo XIX como ya comentamos anteriormente.

En el campo musical, estos acontecimientos comentados despertaron en diversos compositores europeos la voluntad de expresarse utilizando en sus obras elementos característicos de la música popular/folklórica de su tierra natal, creando así las escuelas nacionalistas de composición. La música de estos compositores llegaría a los compositores Latinoamericanos muy rápidamente: en la segunda mitad del siglo XIX, florecieron sociedades de conciertos, conservatorios y agrupamientos sinfónicos no solamente en Europa como también en las tres Américas<sup>63</sup>. Algunas de estas sociedades de concierto llevaban nombres de compositores europeos y ejecutaban las obras de su patrón para homenajearlo, además de las obras de compositores que estaban de moda: en Brasil, por ejemplo, las sociedades de concierto comienzan aparecer en los años de 1840 y tendrán una explosión en la segunda mitad del siglo XIX. Eso, como también los intercambios de partituras, posibilitó la difusión de la música y de las ideas estéticas de los compositores europeos que estaban componiendo música de carácter nacional. Sea por intentar huir de la hegemonía de la música de Richard Wagner (1813-1883) o por darse cuenta de lo manantial de riquezas de la música autóctona, este período se vio envuelto de una música que buscaba mezclar los elementos de la música folklórica con las más avanzadas lenguajes musicales. Parece de consenso general que el nacionalismo musical, como concepto de la influencia

---

<sup>63</sup> Para ejemplificar la difusión de la música europea, Guido Salvetti comenta en su libro que “Una ópera de éxito como *Cavalleria Rusticana* (1890) se representa en sólo dos años en Estocolmo, Madrid, Budapest, Hamburgo, Praga, Buenos Aires, Moscú, Viena, Bucarest, Berlín, Riga, Liubliana, Filadelfia, Chicago, Boston, Rio de Janeiro, Nueva York y Ciudad de Méjico, aparte de, naturalmente, las ciudades italianas.” o que “... un gran director de orquesta como Felix Weingartner es aplaudido en Europa, Japón, Estados Unidos y América Latina.” (Salvetti, 1986, p. 15).

del material folklórico y su uso consciente como fuente para la composición musical artística, tenga nacido en Rusia a partir de las obras escritas primero por Mijaíl Glinka (1804-1857) y seguido después por el Grupo de los Cinco [Alexander Borodin (1883-1887), Modest Mussorgsky (1839-1881), Mily Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Nikolai Rimsky-Korsakov (1884-1908)], además de Alexander Scriabin (1872- 1915). Desde Rusia, el interés en utilizar los elementos característicos de la música autóctona se esparció por otros países europeos por las manos de compositores como Bedrich Smetana (1824-1884), Antonín Dvorák (1841-1904) y Leoš Janáček (1854-1928) en Checoslovaquia (Bohemia y Moravia); Edvard Grieg (1843-1907) en Noruega; Jean Sibelius (1865-1957) en Finlandia; Edward Elgar (1857-1934) y Ralph Vaughan Williams (1872-1958) en Inglaterra; Béla Bartók (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1967) en Hungría; Felipe Pedrell (1841-1922), Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949) y Robert Gerhard (1896-1970) en España; José Vianna da Motta (1868-1948), Fernando Lopes-Graça (1906-1994) y Luís Maria da Costa de Freitas Branco (1890-1955) en Portugal. Entre las características de este movimiento están el interés por una identidad nacional en la música, la huida de la música alemana e italiana, la valoración del elemento folklórico autóctono y la búsqueda por una solución alternativa a la tonalidad a través del uso de escalas de fuera del ámbito tonal (ya que las escalas más frecuentes en la música folklórica son modales) y de nuevas perspectivas en el tratamiento de la estructura musical armónica y polifónica. Además de eso, podemos incluir el pasaje de la estética romántica al uso de neoclasicismos como moldes formales y estilísticos en las composiciones y la utilización de la música histórica de cada país como referencia local, es decir, la música culta (y no solamente la folklórica) del pasado de cada nación.

Normalmente, en los libros de historia de la música, dentro del período del Romanticismo musical, los autores separan un apartado para el Nacionalismo Musical. Esto puede sugerir que el nacionalismo sea una secuencia del lenguaje romántico, pero, como ya sabemos, los dos movimientos estéticos son distintos en sus bases, conceptos y práctica. Lo que nos lleva a creer que, quizá, hay una cierta dosis de perjuicio en relación al

nacionalismo musical o simplemente que los historiadores no lo tienen como algo separado de la estética romántica. Por otro lado, no se puede negar que la mayoría de los compositores nacionalistas empezaron componiendo bajo la estética del Romanticismo. La verdad es que los dos estilos se mezclan, y es posible percibir en algunos compositores su periodo inicial Romántico y la transferencia al estilo nacionalista. Esta transferencia al nuevo estilo la podemos ver cuando el compositor mezcla los elementos originarios de la música popular a las formas estructurales tradicionalmente usadas en la música culta: es el caso de las rapsodias, una forma musical totalmente reconocida como romántica. Un buen ejemplo de esta mezcla entre Romanticismo y Nacionalismo nos presenta dos momentos históricos en la música: la composición de las *Rapsodias Húngaras* de Liszt y posteriormente las composiciones de Béla Bartók –ambas utilizan elementos del folklore de la región de Hungría y Rumanía–, pero Liszt es considerado un compositor romántico y Bartók un compositor nacionalista/neoclásico. Liszt, a pesar de utilizar el elemento popular en su música, no tenía la intención de escribir una música nacionalista o reivindicar un protagonismo para la música autóctona de su país, al contrario de Bartók que buscará esta intención, más claramente junto a su compatriota Zoltán Kodály, al recopilar la música folklórica de las regiones húngaras y rumanas.

No obstante, hay otro estilo musical que aparece concomitante en este periodo: el Realismo. El Romanticismo con su subjetivismo y un lirismo idealizado de la realidad no podría encajar de todo en el espíritu del pueblo, que vivía una realidad objetiva con sus problemas cotidianos. El compositor nacionalista debería percibir que las estructuras románticas mezcladas a las intenciones de crear una música autóctona fuera un buen comienzo, pero llegaría un momento en que haría falta la necesidad de dirigirse a un concepto estético más plausible con lo cual se podría relacionar el origen de los materiales a ser usados: la realidad popular cotidiana. En nuestra opinión, el vínculo de los compositores nacionalistas con el Romanticismo tiene que ver con la coincidencia del periodo; es decir, los compositores que van a proponer el cambio hacia el nacionalismo fueron formados por la escuela romántica y empezaron sus primeros trabajos dentro de este estilo musical. Y cuando

proponen el cambio estético poniendo en el centro del lenguaje musical la manipulación de los elementos oriundos de la música tradicional autóctona, no es la preocupación primera de ellos rechazar el estilo romántico: rechazan a las escuelas operísticas dominantes y quieren que su música sea una expresión de su tierra y no una copia de una música extranjera. Para eso, el camino natural sería volver para la realidad musical de su tierra, para el cotidiano sonoro expresado por el pueblo: una sonoridad del trabajo, de las fiestas, de la infancia, de las calles y de los momentos diarios vivenciados por los ciudadanos. Lejos de una música idealizada, de un lirismo exacerbado, de ilusiones inalcanzables, la música nacionalista parece flirtear con la música realista, de un lirismo sencillo y puro, con la expresión sincera cargada de simbolismos de la historia popular.

Y esta manera de pensar y de poner en práctica el lenguaje nacionalista hicieron primero los rusos, después, los compositores de otros países europeos, y más adelante, conseguirán los compositores latinoamericanos. Como nos comenta Arnold Whittall, en el principio había todavía la presencia fuerte del estilo romántico en los compositores rusos nacionalistas, pero estaban intentando hacer el cambio:

El resultado lógico del verdadero realismo musical, por lo tanto, habría sido la creación de un lenguaje concienzudo y absolutamente sólido y explícito, una música en la cual todo lo expresado estuviera siempre libre de ambigüedades. Sin embargo, quizá no sea demasiado sorprendente el hecho de que incluso en Rusia ese ideal nunca se alcanzara: la admiración que despertaban y el estímulo que representaban los grandes maestros románticos fue un factor más determinante en la formación de los compositores rusos más destacados que la voluntad de coartar sus instintos musicales y ponerlos al abyecto servicio de los textos. El mismo Dargomizhski, en *El convidado de piedra*, se situó en una línea melódica esencialmente lírica, y eso quizá nos podría hacer pensar que en su

búsqueda de una mayor fidelidad a los matices del texto en el fondo estaba recurriendo al ideal teórico de Wagner<sup>64</sup>.

Según Whittall, será Modest Mussorgsky, quién conseguirá nos presentar un “...ejemplo más elocuente del realismo ruso” con su obra incompleta *Matrimonio*<sup>65</sup>. El propio compositor aún nos fornecaría una definición clara de lo que significa este realismo musical:

Músorgski (*sic*), precisamente en relación a *Matrimonio*, dio la definición más clara de lo que significa el realismo musical: «Esto es lo que más me gustaría: que los personajes hablen en el escenario como la gente habla en la vida real, y aparte de eso, que la presencia y la fuerza de entonación de los personajes, con el apoyo de la orquesta resumiendo musicalmente su discurso, consigan su objetivo sin obstáculos. Es decir, mi música debería ser una reproducción artística del discurso humano en toda su gama de matices. En otras palabras, “los sonidos del lenguaje humano” como la manifestación exterior de los pensamientos y los sentimientos deben convertirse, sin exageraciones ni coacciones, en una música auténtica y precisa y, sobre todo, artística, de un gran nivel artístico»<sup>66</sup>.

Sin embargo, veremos más adelante que Mussorgsky seguirá el camino de la mezcla de estilos para conseguir tener el equilibrio necesario: la junción del Romanticismo con el Realismo<sup>67</sup>. El Nacionalismo, lo podemos percibir que mantiene dentro de su estructura estilística el peso y reminiscencias del

---

<sup>64</sup> (Whittall, 2001, pp. 133-134).

<sup>65</sup> (Whittall, 2001, p. 134).

<sup>66</sup> (Whittall, 2001, p. 135).

<sup>67</sup> “Es sorprendente, no obstante, y dada su preocupación por el tema, que Músorgski abandonara la composición de *Matrimonio* por un proyecto que aunque le permitía hacer realidad su ambición de romper sin titubeos con la normativa existente, supeditaba su éxito (al menos en su forma «final») a la conjunción del realismo y el romanticismo de la gran ópera en lugar de a un rechazo frontal de este último. Borís Gudunov destaca por la manera en que estos rasgos tan distintos coexisten y se equilibran.” (Whittall, 2001, pp. 135-136).

Romanticismo, del cual ha salido, y la conquista de la exposición y reflexión de la vida cotidiana a través del Realismo.

Otra cuestión que hay que pensar es sobre cual género musical fue elegido por los compositores para trabajaren. Para los primeros nacionalistas, el mundo de la ópera es donde se da las grandes batallas para hacer el cambio para la conciencia nacional. Eso sería de esperarse porque los nacionalistas volverían su artillería contra el dominio musical de los italianos, alemanes y, un poco sí, de los franceses. Nada más natural que, en un primero momento, los compositores nacionalistas intentasen concebir sus óperas con el color local. No obstante, sabemos que la canción acompañada también ha sido importante como medio de experimentación para lograr buenos resultados en el género operístico. De cualquier manera, la ruptura con el Romanticismo o con el dominio ítalo-germánico no se da de forma drástica; es decir, se mantiene algunas estructuras formales contenidas en la ópera como también en la forma de la canción lírica. Sin embargo, en Latinoamérica, a pesar de las tentativas de escribir óperas dentro del estilo nacionalista, este género musical no será lo que aportará los mayores éxitos a los compositores americanos. Los éxitos de los compositores nacionalistas latinoamericanos vendrán de sus obras orquestales como fantasías, rapsodias y hasta sinfonías, de ballets, música para pequeños grupos instrumentales (música de cámara), piano solo y las canciones. Eso es así porque los compositores nacionalistas de América Latina estaban sincronizados con los compositores de vanguardia europeos, y la ópera empezaba a perder espacio para los ballets y la música de cámara. No podemos perder de vista que el nacionalismo musical en Europa se da a finales del siglo XIX, mientras que en Latinoamérica todavía no sería posible pensar en una música con conciencia nacional. El sentimiento nacional en las artes llegaría en Latinoamérica tras las independencias y después de un breve periodo de reflexión para comprender qué era la nación, de qué estaba hecho culturalmente el nuevo país y la revelación final de volver la mirada hacia la cultura popular, además de transgredir el perjuicio de la élite local con respecto a la cultura popular y sus personajes. Imagínate lo que fue constatar en aquella época (finales de los XIX e inicios de los XX) que afrodescendientes e indígenas contribuyeron en mucho para la cultura popular de todas estas

naciones latinoamericanas recién nacidas. Por eso, cuando el movimiento de la música nacionalista empieza en las Américas, la música actual en Europa ya era una música moderna, y, de romántica, solamente algunos compositores que aún escribían bajo este estilo, los románticos tardíos. La música nacionalista americana con relación a la nacionalista europea estaría naturalmente más avanzada, más adyacente a la vanguardia musical europea de las primeras décadas del siglo XX.

### **I.3.2 Latinoamericano**

En 1928 Mário de Andrade (1893-1945) publica su libro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* donde expone sus propuestas estéticas para la música de carácter nacional en Brasil. En este libro comenta sobre la música folklórica brasileña y sus elementos característicos y como los compositores podrían hacer uso de estas características para crear una música artística autóctona. Sin embargo, el movimiento de nacionalismo en la música brasileña ya daba sus pasos a través de algunos compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920), que es considerado el padre del nacionalismo en la música erudita brasileña, Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913) y Luciano Gallet (1893-1931): estos compositores empezaron a utilizar elementos del folklore brasileño en sus producciones. Pero, cabrá a Mário de Andrade sistematizar, organizar, y proponer las bases para la construcción de la música artística con sabor de *brasilidade*.

Juntamente con otros artistas en Brasil, Andrade organiza la Semana de Arte Moderno en São Paulo en el año de 1922. Este momento será muy importante para el arte brasileño pues tendrá un impacto muy fuerte en el hacer arte del momento. Buscando un arte que, a pesar de poseer la vanguardia europea, pudiera contener los rasgos de la cultura brasileña, la Semana de Arte de 22 fue una semana de arte moderno y polémica para los espectadores. La idea era que el artista debería deglutir el arte europeo y después producir un



arte con estética modernista, pero que no fuera una copia del arte extranjero: para eso, el artista brasileño debería utilizar los elementos de la cultura brasileña, formada por la unión de la cultura producida por las tres razas que componen el país: la blanca de los colonizadores, la negra de los esclavos y la indígena de los primeros habitantes. Como Mário de Andrade transitaba entre todas las artes, y, además de ser escritor era músico y hacía un trabajo pionero como musicólogo, llevó sus ideas para el campo de la música y luego empezó a ejercer su influencia estética sobre los compositores de aquel momento. Como pasó en Brasil, también en los países latinoamericanos los movimientos musicales con carácter nacional empezarían en los inicios del siglo XX.

El período más efervescente del Nacionalismo Musical Latinoamericano parece estar entre los años 1920 hasta los 1940: es en este período que aparece las obras y los debates sobre una música autóctona y sus principales protagonistas. En México, por ejemplo, el apogeo de la música de carácter nacionalista será durante los años 30<sup>68</sup>. El redescubrimiento del arte popular tradicional basada en el folklore nacional mezclado a las técnicas de vanguardia europeas será la base para las creaciones de los compositores latinoamericanos de carácter nacionalista.

Con el enflaquecimiento de España y de Portugal a causa de la Guerra Peninsular, las colonias latinoamericanas aprovecharían para conquistar sus independencias. Escribir sobre la música nacionalista de todos los países latinoamericanos sería demasiado; por eso nos enfocaremos para este estudio en los siguientes países que tuvieron compositores que produjeron obras de interés no solamente para dentro de sus fronteras, pero que también consiguieron traspasar la barrera del reconocimiento internacional: México, Cuba, Argentina y Brasil, los cuales comparten las fechas de independencia en un espacio de tiempo muy cercano. La independencia de México y Argentina fue en 1810, de Brasil en 1822 y Cuba tuvo su independencia un poco más tardía en 1898. Sin embargo, tornarse un nuevo país no es solamente

---

<sup>68</sup> “En términos generales, podríamos decir que el nacionalismo tiene su apogeo durante los años treinta con figuras como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Sin embargo, como tendencia estética comienza a perder fuerza a comienzos de la década del cincuenta.” (González & Saavedra, 1982, p. 8).

libertarse del gobierno colonizador, es también buscar la manera propia de organizarse y de conseguir sacar adelante una gestión sostenible, de redescubrir la cultura local unificadora y el sentimiento de nación. Eso no se resuelve tan fácil así, y probablemente aparecen los problemas internos (que es natural), pues para tornarse independiente hubo una fuerza a favor y otra opositora y, dentro de las fuerzas a favor de la libertad también hubieron sus divisiones: ponerse de acuerdo es una tarea ardua.

En la parte musical, las naciones recién independientes o por independizarse, mismo que tengan canciones o músicas que demuestren un cierto carácter nacional, éstas todavía carecen del visto bueno oficial para ser considerada una música nacional. Es decir, no hay la intención de que tales músicas sean un producto clasificado como nacional. El primer en recibir esta calificación son las canciones patrióticas o los propios himnos nacionales, o mismo las canciones de carácter patriótico que se transforman en himnos nacionales. Consecuencia normal será entonces que tras las independencias de los países hispanoamericanos, habrá la necesidad de elegir un himno nacional, de componer una obra musical que transmita el fervor, los anhelos de un pueblo, su sentimiento nacional. Pero como comenta Victoria Eli, el nacional se ha quedado solamente en la letra de tenor patriótico pues la música tendrá un “...fuerte poder expresivo... ...que subrayaba sus contenidos de manera marcial”:

Bajo el nombre genérico de canción patriótica, canción nacional, himno o marcha patriótica fueron creadas diferentes obras en un lapso que comienza a transcurrir en fechas muy cercanas al inicio del proceso de emancipación, extendiéndose más allá del propio avance de las independencias en los territorios hispanoamericanos e incluso alcanzando el siglo XX, sometidas a diferentes etapas de enmienda, revisión y oficialización según los avatares políticos y los decretos gubernamentales hasta alcanzar la condición oficial de himnos nacionales. Los autores en ocasiones eran compositores y poetas reconocidos por su formación profesional y, en otras, intelectuales aficionados vinculados a los procesos anticolonialistas. Criollos o extranjeros, algunos de estos últimos afincados

en tierras americanas, entregaron a las nuevas repúblicas un buen número de composiciones donde se aprecian características formales semejantes, determinadas por las propias especificidades del género con evidentes influencias de la ópera italiana o alusiones a *La Marsellesa* de Rouget de Lisle, signo por excelencia de las libertades ciudadanas en aquel momento histórico<sup>69</sup>.

Los himnos nacionales, sean adaptaciones de canciones patrióticas ya existentes o la música escrita para este fin, fueron escritos con fines patrióticos, de exaltar la nación, las nuevas repúblicas en el caso hispanoamericano y el nuevo imperio en el caso brasileño. La música de estas canciones/himnos, como lenguaje estética, permanecerá aún con los parámetros europeos, pues la música con color local todavía faltaría un poco más de tiempo para tornarse una realidad.

La música nacional, como el músico que se comprometería con esta música, tendría por delante los desafíos de concebir una música que sonase autóctona, pero que no fuera una música simple como la mayoría de la música tradicional, que no fuera un pastiche a causa del empleo de los ritmos oriundos de la música folklórica y por eso no ser confundida como una música exótica. Además, a esta música nacional no debería aplicar las soluciones de estructura musical trabajadas y evolucionadas en Europa, no debería ser una copia de la vanguardia europea, pero debería ser actual y si posible vanguardista. Como bien relata Consuelo Carredano y Victoria Eli en su texto *Una reflexión preliminar: el cambio de siglo y el «problema del compositor latinoamericano»*, los compositores latinoamericanos enfrentarían una serie de “problemas” de orden estética, lenguaje y estructura musical, influencias extranjeras, como lidiar con el material autóctono, la necesidad de ser internacional y nacional, etc.; en fin, como dicen las autoras en el final de este texto:

---

<sup>69</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 72).

América Latina, Hispanoamérica, es lugar de sincretismos, transculturaciones, apropiaciones y reapropiaciones de procedencia autóctona o ajena. En su suelo se verificó la simbiosis de músicas primigenias y de culturas musicales elaboradas y llegadas al continente allende los mares<sup>70</sup>.

Cuando hablamos de música nacionalista en Latinoamérica, hay un punto fundamental que no se puede olvidar –el mestizaje. Este, quizá, sea el principal ingrediente en la cuna de la música de creación autóctona en América Latina. En este continente, la mezcla de razas fue un elemento de formación nacional importantísimo, mismo que muchos gobiernos y la élite local no la quisieran y trabajasen para que el mestizaje nunca hubiese ocurrido. La diversidad cultural por un lado y por otro el perjuicio hacia a las razas indígenas y africanas son hechos que aún hoy en día suscitan controversias. Por más que las élites intentasen hacer una “higienización” de la raza, el mestizaje se produjo y con él se abrió todo un abanico cultural, fruto de las culturas propias de cada raza y de la hibridación entre ellas: a veces, el mestizaje es fruto de la mezcla entre dos razas y a veces entre las tres razas. Sin embargo, la élite, normalmente formada por la población blanca de origen europea, por su prejuicio con las razas indígenas y africanas, acabó por extender tal perjuicio a toda la cultura producida por estas razas. Así que, en la música como en otras artes, utilizar los elementos populares como elemento de inspiración para la creación artística tuvo que pasar por todo un proceso de búsqueda de la identidad y por la aprobación, o no, de la comunidad artística y del público a lo que estaba direccionado este arte de carácter nacional. Este proceso fue largo porque tardó mucho a que los investigadores, intelectuales, la gente de la sociedad, artistas en general pudiesen empezar a estudiar el negro africano en Brasil y a los indígenas que allí vivían: conocer sus costumbres, sus idiomas, su religión, su música fue poco a poco ganando el interés. Aun tardaría un buen tiempo para que el conocimiento de estos pueblos (diversas tribus indígenas y africanas) volverse realidad y mucho más para que disminuyera el

---

<sup>70</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 28).

perjuicio agregado a ellos. Sin percibir, la música popular fue saliendo de las calles y de sus guetos y adentrando los nobles salones de la élite en la ciudad. Poco a poco, la sonoridad popular, lapidada por músicos que ya estaban en una transición entre el popular y el culto, fue ganando espacio entre salones y fue siguiendo su camino hacia a los teatros. Primero las danzas, que ahora ya eran ejecutadas al piano, después las canciones cantadas en los saraos y luego la música con elementos populares empezaban a encontrar entre la sociedad adeptos y defensores. Esto no quisiera decir que esta música hora con elementos populares transportados directamente para el lenguaje culto y hora aprovechando solamente de la inspiración popular no habría de pasar por duras críticas en una sociedad tallada a la europea, con gustos europeos. Pero, con insistencia, con propuestas y con un trabajo intelectual para demostrar que el camino de la valoración de lo autóctono sería de vital importancia para el país redescubrirse como nación, artistas y pensadores fueron ganando espacio y admiradores. Por ironía, esta diversidad cultural fue la responsable por llevar a las artes una posibilidad de ser reconocida para más allá de sus fronteras, para establecer como un arte universal y no tan solo una copia barata y mal hecha del arte europeo. El nacionalismo musical en Latinoamérica es mucho más que un simple movimiento artístico, es, ante todo, un movimiento sociocultural, histórico-político y evidentemente, un movimiento de independencia intelectual.

En pleno momento en que las naciones latinoamericanas estaban intentando realizar el autoconocimiento, una ideología de carácter nacionalista más amplio y agregatorio sería propuesta para el continente. Así, por ejemplo, en las décadas de 1930 y 1940 el musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) propone la creación de una unidad musical entre los países de Latinoamérica. Este proyecto de intentar hacer una integración de la creación musical en la América Latina a partir del incentivo a la música de concierto americana y por su vez, de la colaboración musical entre estas naciones y la divulgación entre ellas, el musicólogo llamará de Americanismo Musical. Fernanda Moya nos comenta las metas centrales del proyecto de Curt Lange:

Entre 1933 y la década de 1940, Lange presentó en sus escritos algunas metas centrales de su americanismo: la integración musical y musicológica del continente; incentivos a las publicaciones en el campo musical y musicológico; la fundación de instituciones culturales, discotecas y bibliotecas responsables de la custodia de la cultura musical y musicológica de las Américas<sup>71</sup>.

Además de estas metas, Curt Lange iría defender el intercambio de las informaciones al respecto de los orígenes de la música en cada nación de América, así como el rescate de las tradiciones y la música folklórica de cada región para que los compositores pudieran conocer mejor a la música de sus vecinos y también tener en cuenta materiales distintos de los europeos a la hora de componer sus obras<sup>72</sup>. Lange se establece en Montevideo y desde allí lanza la propuesta de una integración de los países latinoamericanos a través de la música proponiendo una especie de cooperación interamericana. Entre las iniciativas del musicólogo realizar esta integración entre los pueblos latinoamericanos estaban la publicación de partituras, organización de conciertos y la creación de medios para divulgar las investigaciones de la música americana: así nacería el *Boletín Latinoamericano de Música* con su primero número editado en 1935. A través del Americanismo Musical, Curt Lange iría proponer una serie de acciones para implementar sus ideales de una América musical unida: creaciones de instituciones como museos, bibliotecas, discotecas, escuelas de música; la organización de festivales, conciertos, conferencias; elaboración de planes para la educación musical y los procesos de investigación del folklore e investigaciones en archivos para conocer la música del pasado de los países, etc<sup>73</sup>. Sin embargo, a pesar de las acciones

---

<sup>71</sup> “Entre 1933 e a década de 1940, Lange apresentou nos seus escritos algumas metas centrais do seu americanismo: a integração musical e musicológica do continente; incentivos às publicações no campo musical e musicológico; a fundação de instituições culturais, discotecas e bibliotecas responsáveis pela guarda da cultura musical e musicológica das Américas”. (Moya, 2015, p. 22).

<sup>72</sup> (Moya, 2015, p. 22).

<sup>73</sup> Para saber más sobre el Americanismo Musical de Curt Lange véase los textos de (Moya, 2015), (Buscacio, 2010), (Lange, 1934) y (Mourão, 1990).

de Curt Lange haber conseguido avanzar en varios sentidos, la meta final de crear una música americanista a partir de la fusión de las individualidades nacionales de los pueblos de América Latina no ha triunfado. La finalidad del Americanismo Musical, sobre todo, era edificar la consolidación de la música americana frente a la música europea a partir de las aportaciones musicales de cada país latinoamericano: en el pensamiento de Lange habría de tener, después de la conciencia nacional musical de los países americanos, una conciencia colectiva musical del continente. La música americana sería la expresión de la colectividad musical a través de la junción del fortalecimiento de la identidad nacional de cada país, buscando así la integración de las culturas latinoamericanas y promoviendo una unidad supranacional. Pero, la idea de Curt Lange iba al contrario de lo que pensadores y compositores latinoamericanos estaban planeando hacer: estaban preocupados en resolver el problema de la influencia europea que siempre había dictado las reglas musicales, estaban combatiendo el colonialismo musical europeo, estaban redescubriendo sus orígenes musicales y creando un nacionalismo musical que pudiera decir quien eran ellos, cual era de verdad su sonoridad. Mientras cada nación estaba buscando fortalecer sus convicciones musicales autóctonas con sus propuestas de una música con carácter nacional, las ideas de integración y cooperación de Curt Lange quizá daba un tono demasiado universal y descaracterizaba el proceso de construcción musical en aquel momento histórico-cultural de América Latina. El Americanismo Musical de Curt Lange no ha conseguido convencer a las escuelas nacionalistas latinoamericanas a dejar sus individualidades culturales en pro de una colectividad continental. Como nos comenta Moya, Lange acabaría asociado a la idea del panamericanismo estimulado por los estadounidenses, lo que generaría desconfianza en el mundo musical latinoamericano con relación a sus reales intenciones:

Francisco Curt Lange, como importante investigador de las manifestaciones musicales latinoamericanas, pronto fue cooptado por

---

Estados Unidos dentro de ese contexto, atraído principalmente por las promesas de financiamiento de su más caro proyecto –el Americanismo Musical... ...La presencia frecuente de Lange en los Estados Unidos, principalmente debido a la organización de un número del Boletín Latinoamericano de Música dedicado a ese país en 1941, y su incesante deseo de promover el acercamiento cultural entre Estados Unidos y América Latina aumentó aún más la desconfianza de buena parte de los intelectuales latinoamericanos sobre las intenciones reales del musicólogo... ...Por consiguiente, dentro de la gran efervescencia cultural en nuestro continente, y acompañado por la necesidad de los intelectuales de posicionarse políticamente, su proyecto de integración musical americana pasó a ser asociado, a partir de la década de 1940, al panamericanismo en los moldes norteamericanos, y visto como un obstáculo a los nacionalismos en América Latina (principalmente en Brasil, que históricamente nunca se alineó con sus vecinos hispanoamericanos)<sup>74</sup>.

### I.3.2.a México

Con la independencia en el siglo XIX, México aún pasaría por guerras y disputas internas hacia su consolidación como nación. El siglo XX empieza en el medio del período conocido como Porfiriato, así llamado a causa de Porfirio

---

<sup>74</sup> “Francisco Curt Lange, como importante pesquisador das manifestações musicais latino-americanas, logo foi cooptado pelos Estados Unidos dentro desse contexto, atraído principalmente pelas promessas de financiamento do seu mais caro projeto – o Americanismo Musical... ...A presença frequente de Lange nos Estados Unidos, principalmente devido à organização de um número do Boletín Latino-Americano de Musica dedicado a esse país, em 1941, e o seu incessante desejo em promover a aproximação cultural entre os Estados Unidos e a América Latina aumentou ainda mais a desconfiança de boa parcela dos intelectuais latino-americanos quanto às reais intenções do musicólogo... ...Consequentemente, dentro da grande efervescência cultural no nosso continente acompanhado pela necessidade dos intelectuais de se posicionarem politicamente, seu projeto de integração musical americana passou a ser associado, a partir da década de 1940, ao panamericanismo nos moldes norte-americanos, e visto como um empecilho aos nacionalismos na América Latina (principalmente no Brasil, que historicamente nunca se alinhou aos seus vizinhos hispano-americanos).” (Moya, 2015, p. 35).



Díaz que ha gobernado el país entre 1876 y 1910. En inicios del siglo XX, la Revolución Mexicana -1910 (o podemos decir, una Guerra Civil) empezó tras el resultado de las elecciones para presidente y en la secuencia hubo un golpe de estado: el pueblo se organizó con armas para defender los resultados de las urnas y también para intentar mejorar la situación en la que se encontraba. Este ejército revolucionario ayudó a la retomada del poder gubernamental, y después acabó dividiéndose: por un lado, aquellos que defendían los intereses de la burguesía del norte y por otro, los vinculados con los intereses de los campesinos liderados por las figuras de Emiliano Zapata y Pancho Villa. Los que defendían los intereses del norte salieron vencedores. Después de un período conturbado con los primeros presidentes electos, el Partido Nacional Revolucionario (PNR), primer antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), elegirá sus candidatos por un largo período. Es en este período lleno de conflictos que surgirá la música nacionalista mexicana. De acuerdo con Carredano y Eli, la Revolución fue un factor importante para los rumbos de la música mexicana de aquel momento:

En la música de México – no está de más insistir en ello –, el cambio de mentalidad operado en la segunda década del siglo fue producto de incontables factores, de influencias externas, pero sin duda, de las consecuencias que en lo social, lo político, lo artístico y lo cultural provocó ese fenómeno de gran magnitud que fue la Revolución. Este hecho cambió la visión que los compositores tenían de su propia función ante la sociedad y del nuevo país en construcción. Así, el nacionalismo cultural se formulará sobre el escenario político enmarcado en la nueva Constitución promulgada en 1917<sup>75</sup>.

En México los nombres de Manuel Ponce (1882-1948), Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) son los más significativos del nacionalismo local. Manuel Ponce es considerado el primer compositor

---

<sup>75</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 91).

nacionalista mexicano y cabe a Carlos Chávez la consolidación definitiva del nacionalismo mexicano.

Los estudios recientes que abordan temáticas vinculadas con el nacionalismo en los años de la Revolución y la posrevolución han abandonado la idea de considerarlo un movimiento ideológico homogéneo. Hoy es aceptado que la construcción nacional es producto de un proceso en constante renovación que transcurre por distintos caminos. Uno de ellos, muy importante y por un largo periodo, lo señaló Carlos Chavez (1899-1978) a través de una propuesta coincidente en varios puntos esenciales con el proyecto vasconcelista. Desde el primer momento el músico adoptó el liderazgo de todo un grupo y con el tiempo se constituyó en la figura dominante sobre la cual giró la música mexicana durante varias décadas; su propia obra marcó rutas estéticas y tendencias por las que avanzaron después otros compositores<sup>76</sup>.

Hay que se comentar al respecto del llamado Grupo de los Cuatro, formado por Blas Galindo (1910-1993), Salvador Contreras (1910-1982) José Pablo Moncayo (1912-1958) y Paulino Paredes (1913-1957), que también harán uso del lenguaje nacionalista.

Manuel María Ponce Cuéllar, empezó los estudios con su hermana y tras estudiar en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, fue estudiar en Bolonia y después en Alemania con un pianista discípulo de Franz Liszt. Estudió composición con Paul Dukas en París. Entre las obras del padre del nacionalismo mexicano están *Rapsodia Mexicana*, *Balada Mexicana* y el poema sinfónico *Chapultepec* entre otras. Con Carlos Chávez se consolidó el Nacionalismo Musical Mexicano. Entre sus obras más conocidas bajo el lenguaje nacionalista están *El Fuego Nuevo* (1921) y la *Sinfonía India* (1936) en la cual utiliza instrumentos de percusión de origen yaqui (pueblo indígena del estado de Sonora – México). Revueltas se uniría a la estética nacionalista

---

<sup>76</sup> (Carredano & Eli, 2010, pp. 91-92).

consolidada por Chávez tras su retorno a México después de una estancia de estudios en Estados Unidos:

En aquel periodo de apertura y definiciones surge la voz de Silvestre Revueltas, quien tras su retorno a México en 1929, después de una prolongada residencia en Estados Unidos sólo interrumpida por cortas visitas al país, se incorpora al proyecto renovador que Chávez venía impulsando. De esta forma se inició una breve pero fructífera colaboración entre ambos<sup>77</sup>.

Sin embargo, más adelante habría una ruptura entre ambos compositores:

Al iniciarse el gobierno de Lázaro Cárdenas el grupo conservador retomó sus posiciones hegemónicas en el Conservatorio. Entre las acciones de mayor impacto en el medio estuvo la conversión de la orquesta del Conservatorio en Orquesta Sinfónica Nacional. ...El nuevo director del Conservatorio, Estanislao Mejía, promovió la imagen de la Sinfónica Nacional como una orquesta «verdaderamente oficial», aunque difícilmente podía competir en lo artístico con la experimentada Sinfónica de México. Eligió al mejor director posible, a alguien cuyo prestigio y calidad fuera equiparable al de Chávez: ese músico fue Silvestre Revueltas. Poco después, por ésta y más razones sobrevino la ruptura entre ambos músicos<sup>78</sup>.

De Silvestre Revueltas, son expresivas las obras *Cuauhnáhuac* (1931, con 2ª versión para orquesta de 1932), *Esquinas* (1931, 2ª versión en 1933) y *Sensemaya* (1937, versión orquestal de 1939), que a pesar de no tener

---

<sup>77</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 123).

<sup>78</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 127).

características totalmente mexicanas, pero sí, influencia de la música antillana<sup>79</sup>, es la obra musical de concierto más grabada y tocada de compositor mexicano. Según Consuelo Carredano y Victoria Eli:

El perfil musical – inconfundible – de Revueltas quedará definido tras haber decidido su residencia en la ciudad de México. Allí confrontó sus primeras composiciones del periodo norteamericano con el dinamismo y vigor de un arte mexicano en plena ebullición, expresado en la música, la literatura, la recepción musical y, en general, la política cultural del Estado. Ese vigor al que se ha aludido antes está sugerido en Revueltas por la marcada presencia de una retórica de parodia e ironía que se expresa mediante la yuxtaposición heterodoxa de distintos referentes musicales y culturales, estrategia compositiva que parece determinar el contenido o sentido de su creación temprana<sup>80</sup>.

### I.3.2.b Argentina

En 1810, tras la Revolución de Mayo, se destituía el gobierno español y en 1816 la Provincias Unidas del Río de la Plata proclamaba la independencia. Tras superar períodos de guerra civiles las provincias se agruparon en lo que se denomina hoy la Confederación Argentina. El país pasó por la organización nacional, ocurrida entre 1853-1880, por una revolución en 1890 (Revolución del Parque) y por otra en 1905: durante este período predominaba el Partido Autonomista Nacional (PAN). Entre 1916 hasta 1930, llegaba al poder una corriente política conocida como radicalismo, protagonizada por el partido Unión Cívica Radical.

---

<sup>79</sup> La obra es el último de los seis poemas sinfónicos escritos por Revueltas. La música describe, a partir del poema del poeta cubano Nicolás Guillén, una ceremonia cubana de matar a una serpiente. Por eso, podemos decir que la influencia primera sea la música afrocubana, y una intención del compositor en crear una música panamericana, como ya comentamos sobre las ideas de Curt Lange.

<sup>80</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 126).

El Nacionalismo musical en Argentina da sus primeros pasos por las manos de Francisco Hargreaves (1849-1900) quien compuso ya en los años 1880 las obras *Aires Nacionales* para piano y *Fantasía y Capricho sobre el Gato y el Cielito* también para piano. En 1887 estrena su ópera *La Gatta Bianca*, considerada como la primera ópera nacional argentina. Alberto Williams (1862-1952) utilizó la estética del nacionalismo en sus obras, pero, si necesitaba huir para escribir obras de carácter no nacional, lo hacía. Entre sus obras destacan las más de 300 piezas para piano donde aparece una buena serie de milongas. Carlos Guastavino desarrolló su obra bajo la influencia del folklore componiendo entre otras *Arroyito serrano* (1939), *La rosa y el sauce* (1942), el ballet *Fue una vez* (1942), *Suite Argentina* (1942), *Tres romances argentinos* (estrenada por la Orquesta Sinfónica de la BBC en 1949). El compositor más conocido del período nacionalista argentino quizá sea Alberto Ginastera. Como lenguaje musical, Ginastera mezclará los ritmos folklóricos con las nuevas formas musicales, componiendo por ejemplo *Danzas Argentinas op. 2 para piano*, *Cinco Canciones Populares Argentinas*, *Las horas de una estancia* y *Pampeana nº 1* (1947) y *Ollantay* (1947). Sin embargo, la obra que le consagró fue su suite orquestal del ballet *Estancia*, de 1941.

### I.3.2.c Cuba

Las luchas por la independencia de Cuba empiezan con la caída de los precios de azúcar, pues la isla era una gran productora: esto provocará una insurrección contra la corona española en 1895. Pero, la pésima situación de los ex esclavos, los mestizos y los campesinos fomentará la búsqueda por la liberación definitiva. El primer partido que va a unir los cubanos en la búsqueda por la libertad será el Partido Revolucionario de Cuba (PRC) fundado por José Martí, también el organizador (incentivador) del Ejército Libertador. Los Estados Unidos apoyarán a Cuba que derrotará las fuerzas españolas en agosto de 1898 proclamando su independencia. El problema es que en el Tratado de París, que reconoce la independencia de Cuba, impone ahora su dependencia

a los Estados Unidos que comprometen a dejar el nuevo país así que “tengan posibilidades de auto-gestionarse.” Los Estados Unidos ocupan Cuba con un gobierno con poderes militares y aseguran una situación privilegiada en la economía. En 1900 los políticos cubanos forman la Asamblea, en 1901 promulgan la Ley Constituyente y en 1902 tendrán la República de Cuba oficializada. Los Estados Unidos proponen la Enmienda Platt (que propusiera la intervención en los asuntos internos de Cuba siempre que entendieran ser conveniente), que fue rechazada por los delegados de la Asamblea constituyente, pero para dar fin a la ocupación en la isla decidirán por aceptarla. El primer gobierno (1902-1909) que formalizaría la dependencia bajo los Estados Unidos fue cualificado por sus opositores como un gobierno corrupto y responsable por el aumento de la miseria del pueblo. El gobierno siguiente (1909-1913) fue marcado, además de la corrupción, por el retraso económico, por problemas sociales y por la discriminación racial que provocó en 1912 la sublevación de los cubanos de raza negra, a quien el gobierno masacró con su ejército muchos de los que lucharon contra dicha discriminación. El gobierno entre 1913 y 1920 vivirá un bienestar económico gracias a la Primera Guerra Mundial pero, como su base económica estaba en el azúcar, en el último año de este gobierno la fragilidad de su economía dará la cara al presenciar la bancarrota de las instituciones financieras cubanas tras la caída del precio del azúcar.

Manuel Saumell Robredo (1817-1870), es considerado como el padre del nacionalismo cubano. Ya en 1839, Saumell pretendía escribir una ópera nacionalista, que sin embargo no fue escrita, aunque el compositor tenía en la novela “Antonelli” de José Antonio Echevarría una buena fuente para su libreto, ya que tal obra tenía aires cubanos muy fuertes. Según Alejo Carpentier, es en la contradanza que Saumell se sale bien: ha escrito más de media centena y nunca se repite con una variedad enorme de combinaciones rítmicas. Así, él es conocido como el padre de la contradanza, pero para Carpentier, también el padre de varias danzas como la habanera, el danzón, la guajira, la clave, la criolla y de algunas formas de la canción cubana. Al escribir sus contradanzas y transportar para ellas un aire cubano, no sólo iniciaba un movimiento nacionalista como también convertía la contradanza en una pieza de concierto

y su primacía como género criollo dentro de la música de concierto. Sin embargo, para Carredano y Eli, la nacionalidad de la música cubana nació bajo las variedades descendentes de lo considerado canción cubana:

La preocupación por producir un arte propio en Cuba tras la instauración de la república en 1902 también tuvo varias singularidades. En la canción cubana de los comienzos del siglo XX, la criolla, la guajira y la habanera se destacaron en las piezas de teatro y también como obras independientes. Las entonaciones melódicas y la utilización en el metroritmo de los compases de seis por ocho y tres por cuatro de la guajira y la criolla las acercaban al zapateo - una práctica de baile ya casi en extinción en esos momentos – y a las tonadas del punto cubano. En la música y en los textos se recreaba o evocaba el entorno rural de ascendencia hispana. ...Obras y géneros agrupados bajo la amplia denominación de «canción» transitaron por la línea del concierto profesional y de la creación popular considerándolos, metafóricamente hablando, la piedra filosofal de la nacionalidad y colocándolos como sujetos de los discursos nacionales<sup>81</sup>.

Un personaje influyente en el terreno de la composición y en la musicología cubana de la época fue Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), que según Carredano y Eli, era "...un creador que abordaba de forma paralela lo culto y lo popular, que se situó entre los pioneros en los estudios de la música popular en Cuba y que, a la vez, era un apasionado defensor de la cultura nacional con matices muy variados: contra la injerencia extranjera, defensor de la hispanidad, exaltaba el aporte indígena y minimizaba la participación de las culturas musicales africanas en la isla como parte del mestizaje del país. Un verdadero tejido de aportes y no pocas contradicciones"<sup>82</sup>. A pesar de los prejuicios contra la cultura afrocubana, algunos artistas jóvenes empezaron a reunirse con frecuencia después de la tentativa de revolución de Veteranos y Patriotas (1923) y formaron el Grupo

---

<sup>81</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 134).

<sup>82</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 136).

Minorista en el mismo año en Habana. Este grupo de artistas entraron en contacto con las vanguardias europeas y sus estéticas de varios “ismos” y los músicos se volvieron para la música afrocubana, con todos los prejuicios a que la cultura afrocubana estaba sometida: la posibilidad de expresar lo criollo con una nueva noción de sus valores se impuso a las mentes.

El complejo marco histórico y conceptual de comienzos de siglo reunía en Cuba múltiples sonidos y actitudes que sirven para comparar fuerzas y opiniones en muchas oportunidades totalmente discrepantes, como se ha podido leer con anterioridad. En este contexto ocupó un sitio el término – concepto, tendencia o movimiento – conocido como «afrocubanismo», el cual fue asumido por una parte de la intelectualidad del país como paradigma de la modernidad y la vanguardia, lleno de implicaciones sociológicas, políticas y humanísticas<sup>83</sup>.

Es interesante observar una cierta semejanza entre el tratamiento dado a la cultura de origen africana en Brasil y Cuba: ambos países, en un primer momento, rechazan la cultura africana por cuestiones de prejuicio racial, intentan blanquear la sociedad y criminalizar a los afrodescendientes, y después se apropian de la cultura y de la música de matriz africana para emplearla en la construcción de la música con carácter nacional.

En años tan cercanos a la proclamación de la república la referencia a la ascendencia africana tenía implicaciones discriminatorias. Por un lado, la ubicación en los peldaños marginales de la sociedad de gran parte de los negros y mulatos estaba aún muy relacionada con el pasado esclavista; por otro, la proximidad, no sólo del cubano sino de una saga de juristas y antropólogos, a las concepciones del evolucionismo y el positivismo criminológico del italiano Cesare Lombroso justificaba un supuesto vínculo genético y antropológico de los hombres negros con actitudes asociadas al

---

<sup>83</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 140).



crimen y la delincuencia. Éstas eran dos poderosas razones para apoyar la discriminación racial. Asimismo, los sectores de poder en la república recién liberta de la metrópoli trataban por medio del blanqueamiento de la población y la cultura de apartarlas de todo lo que pudiera asociarse al periodo colonial y esclavista, acercándola a las tradiciones y costumbres europeas. Sin duda el antagonismo «entre razas» era uno más de los muchos conflictos sociales que se vivían entonces<sup>84</sup>.

A partir de los estudios de Fernando Ortiz (1881-1969) y de su posicionamiento en relación a lo afrocubano, como el surgimiento del Grupo Minorista, la música cubana de concierto fue absorbiendo la influencia africana en el país. Los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla también sintieron la fuerza de la música de ascendencia africana<sup>85</sup>.

El afrocubanismo se convirtió en una tendencia en ascenso, que logró unir a importantes figuras de la elite intelectual progresista. Bajo su égida se asumía paulatinamente la renovación formal por intermedio de un arte antiacademista; se proclamaba un compromiso social y político y se pretendía que el conocimiento y la importancia de la cultura de los afrodescendientes cubanos adquirieran un valor simbólico y de discurso hegemónico<sup>86</sup>.

Amadeo Roldán (1900-1939) nació en París, pero era de ascendencia criolla y después de sus estudios en esta ciudad va para Cuba e ingresa en la cualidad de violín concertino en la recién formada Orquesta Filarmónica creada por Pedro Sanjuán Nortes en 1923. Sanjuán completó la formación técnica de

---

<sup>84</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 140).

<sup>85</sup> “Los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, y el español Pedro Sanjuán participaron en el movimiento afrocubanista como representantes activos de la vanguardia en la música académica. Las veladas afrocubanas organizadas por Fernando Ortiz fueron descubrimientos para este sector intelectual y estímulos para la creación y la investigación.” (Carredano & Eli, 2010, p. 143).

<sup>86</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 141).

Roldán y en 1925 estrena con esta orquesta la *Obertura sobre temas cubanos* de Roldán. La primera obra que gana éxito es *Fiesta Negra* que forma parte de la obra *Tres pequeños poemas* estrenados en 1926 y luego en seguida escribe su ballet *La Rebambaramba* (1928) que es una de sus obras más famosas. Con la obra *Tres Toques* (de marcha, de rito, de danza) de 1931 Roldán sintetiza su lenguaje bajo la influencia mestiza y afrocubana<sup>87</sup>. Alejandro García Caturla (1906-1940) contemporáneo de Roldán y por haber compartido ideas afines con este, son dos nombres inseparables de la música cubana<sup>88</sup>. A pesar de trabajar como juez y por este motivo ser asesinado tan joven, ha producido una obra musical interesante e influenciada por la cultura afrocubana desde muy temprano. Entre sus obras bajo el nacionalismo musical cubano están *Tres Danzas Cubanas* (1927), *Yamba-O* (1928-31), *La Rumba* (1933), *Suite para orquesta* (1938) y *Obertura Cubana* (1938)<sup>89</sup>. Murió antes de completar su ópera *Manita en el suelo* con libreto de Alejo Carpentier. Sin embargo, como nos comenta Carredano y Victoria Eli, ambos compositores (Roldán y Caturla) están más allá de una simple denominación de compositores que escribieron en un lenguaje autóctono vinculado a una propuesta estética, considerados exóticos para los que están acostumbrados con una escucha europea de música culta:

Varias situaciones les colocan en una escena social y musical coincidente; sin embargo, en la música de ambos se halla una diversidad de enfoques y propuestas que hacen que el estilo individual de uno y otro destaque más allá de la adscripción a un movimiento o propuesta estética. Ser

---

<sup>87</sup> “Los *Tres toques* constituyen sin duda alguna, en este orden de ideas, el mayor esfuerzo de síntesis realizado por Amadeo Roldán, aproximándose, por el espíritu, a ciertos Choros de Villa-Lobos.” (Carpentier, 1946, p.312).

<sup>88</sup> “Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla participaron intensamente en este fecundo periodo. Sus obras suelen ser llevadas a un denominador común y calificadas como nacionalistas o afrocubanistas por el hecho de incorporar músicas populares, en las cuales los antecedentes africanos eran asumidos de manera consciente. Esto generó, desde el punto de vista artístico y del lenguaje compositivo, un repertorio con rasgos de estilo que resultaban nuevos o «exóticos» para los oyentes de la tradición europea.” (Carredano & Eli, 2010, p. 152).

<sup>89</sup> “Caturla dejó una obra considerable, sometida íntegramente a un mismo orden de preocupaciones: hallar una síntesis de todos los géneros musicales de la isla, dentro de una expresión propia.”(Carpentier, 1946, p.323).

reconocidos como cubanos y americanos, nacionales y universales, modernos y de vanguardia forma parte de la dialéctica compositiva de los dos, pero desde poéticas diferentes que imprimieron coherencia y sincronía a los procedimientos empleados. Las intenciones y resultados de ambos estuvieron dirigidos a mostrar vías para alcanzar la modernidad y la vanguardia en la música cubana<sup>90</sup>.

#### I.3.2.d Otros países latinoamericanos

El movimiento nacionalista musical se ha esparcido por todo el continente americano y muchos compositores se destacaron en este período bajo esta estética. Sin embargo, “también se yuxtaponen movimientos y tendencias con variadas intersecciones técnicas y estilísticas”<sup>91</sup>. Pero también, la cuestión de la identidad nacional aún está lejos de ser resuelta, pues aunque ha pasado un siglo que los compositores se involucraron en la cuestión, los países latinoamericanos todavía están bajos influencias europeas, y, desde la mitad del siglo pasado, sometido a la cultura devoradora estadounidense. Por eso, el debate al respecto de la identidad sigue aconteciendo.

La discusión sobre la identidad en Latinoamérica sigue ocupando un espacio de debate en el momento actual. La ambivalencia del concepto resulta útil al abordar esta situación, ya que la identidad se construye – tal como señala Luis Villoro – a partir de un proceso dual e incluso contradictorio, que significa, por una parte, reconocer y afirmar lo auténticamente propio y, por otra, contrastar y singularizarse frente a las demás culturas<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 152).

<sup>91</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 21).

<sup>92</sup> (Carredano & Eli, 2010, pp. 21-22).

No obstante, en el inicio del siglo XX, la voluntad de encontrar su propia identidad musical hizo que artistas de toda Latinoamérica volviese sus esfuerzos para las investigaciones de lo que sería el autóctono, y a la vez poder sumarle el moderno y la vanguardia que se esperaba que una obra de valor artístico debiera tener.

Lo indígena, hispano, africano, mestizo, popular, rural, urbano, nacional o universal, participaron en la primera mitad del siglo XX de una constante negociación entre lo propio y lo ajeno, entre lo tradicional y lo moderno, identificándose con la identidad de diversos grupos sociales latinoamericanos, en tanto no dejaban de ser exóticos, marginales o no esenciales en el desarrollo de la llamada tradición y cultura occidental. El mundo americano en su conjunto brindó diferentes respuestas a los procedimientos técnico-musicales, asumiéndolos con variadas formas simbólicas ajenas a una pretendida uniformidad identitaria latinoamericana<sup>93</sup>.

Por ejemplo, en Chile, tenemos a los compositores Pedro Humberto Allende (1885-1959) y Vicente Bianchi Alarcón (1920-2018) como los principales compositores que escribieron sus músicas utilizando elementos del folklore local: de Pedro Allende destacamos las obras *Concierto sinfónico para violoncello y orquesta* (1914) y *La voz de las calles* (1920); de Vicente Bianchi destacamos *Tonadas de Manuel Rodríguez* (1955) y *Misa a la Chilena* (1964). En Venezuela se destacó el compositor Antonio Estévez (1916-1988) con las obras *Mediodía en el Llano* (1942) y *Cantata Criolla*, estrenada el 25 de julio de 1954. En Colombia el músico que más se destaca es Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) con sus *Trescientos trozos de sentimiento popular*, para piano solo, escritos a lo largo de varios años y la ópera *Furatena* (basada en leyendas de origen precolombino, 1940-1943). En Perú destacaron entre otros, los compositores Theodoro Valcárcel Caballero (1902-1942) con su *Suite Incaica* y el ballet *Suray Surita*; y Carlos Valderrama Herrera (1887-1950) con

---

<sup>93</sup> (Carredano & Eli, 2010, p. 32).

la marcha *Los Peruanos Pasan*, la opera ballet *Inti Raymi*, *Tristeza Andina* y *La pampa y la puna*. En Uruguay los compositores más representativos del nacionalismo local son Eduardo Fabini (1882-1950) y Alfonso Broqua (1876-1946). De Eduardo Fabini se destacan los poemas sinfónicos *Campo* y *La isla de los Ceibos* (obras ejecutadas por orquestas de diversos países) y de Alfonso Broqua, entre sus obras más inspiradas, está el poema lírico *Cruz del Sud*, considerada su obra cumbre y *Evocation andine*.

### **I.3.3 Nacionalismo musical en España**

Delante de la ópera italiana, la música francesa y la música alemana, los compositores españoles empezarían a buscar medios para combatir tales influencias, crear una música nacional y recuperar el prestigio de la música culta española en Europa. Como comenta Celsa Alonso, sería la generación de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) quien empezaría esta restauración de la música española:

Junto a Barbieri, fueron los músicos de la restauración (Chapí, Bretón, Pedrell, Serrano, Giménez, Marqués, Fernández Caballero, Monasterio, Morphy o Zubiaurre), quienes intentaron abordar un cambio cualitativo en la música española. La disyuntiva entre tradición y modernización, casticismo y europeísmo se vivía en el ambiente musical, del mismo modo que en las ciencias, la filosofía o la literatura<sup>94</sup>.

Barbieri empezaría una labor hacia la causa nacional a partir de la zarzuela y luego, junto a Felip Pedrell, extendería sus trabajos para la recuperación y estudio de la música del pasado español, siendo así los primeros representantes en España de la recién nacida musicología. Tanto

---

<sup>94</sup> (Alonso, 1998, p. 88).

Barbieri como Pedrell irán participar de las polémicas sobre la ópera española: mientras Barbieri se transformaría en un gran compositor de zarzuelas e sería un importante personaje (junto a Gaztambide) para el renacimiento de la zarzuela, Pedrell, a pesar de empezar componiendo zarzuelas, pronto dejaría este género musical para dedicarse solamente a la ópera, y más tarde sería un crítico feroz contra los compositores de algunas óperas, que a su juicio no pasaban de zarzuelas. Tal vez por eso, el inicio en España del Nacionalismo Musical pueda ser un problema a la hora de nominar fechas y nombres, pero, parece ser consenso general que será por las manos de Felip Pedrell (1841, Tortosa-1922, Barcelona), que encontraría en la ópera su principal medio de comunicar sus ideas musicales, el probable marco inicial para el nacionalismo español. Su interés por la obra de Wagner y la fuerza de las creaciones líricas del momento en todos los países (y como gusto reinante entre el público) pueden ser tal vez los dos más importantes motivos que le haría escoger la ópera como este medio principal para exponer su lenguaje musical. Una vez propuesto la mirada para la música nacional, tendrá algunos discípulos atraídos por sus ideas y que por su vez consolidarán el movimiento musical español. Después de terminar de componer la Trilogía *Los Pirineus* en 1891<sup>95</sup>, Felip Pedrell escribe su texto *Por nuestra música* donde expone sus ideas estéticas en favor del redescubrimiento del camino para la música española de concierto. Las ideas estéticas de Pedrell se transformarán en realidad musical con la composición de su ópera *Los Pirineus*: su composición serviría para proporcionarle más detalles y observaciones al respecto de sus ideas y así poder incluirlas en el texto final de su manifiesto<sup>96</sup>. Entre los compositores más significativos que llevarían a cabo las ideas estéticas de Pedrell tenemos a Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla

---

<sup>95</sup> “La composició de l’obra abasta des del 7 d’agost de 1890 fins al 6 de juny de 1891. Pedrell començà per les dues primeres parts (*Lo Comte de Foix i Raig de Lluna*), seguí el gener de 1891 amb la tercera (*La jornada de Panissars*) i finí amb el *Pòleg* (maig de 1891), enllestint-ho tot el 6 de juny”. (Bonastre & Losada, 2015, pp. 18-19).

<sup>96</sup> “La lectura serena i desapassionada de *Por nuestra música* ens impedeix de creure que la seva redacció fos ràpida i sorgida al voltant de les notes que podia prendre en el transcurs de la composició de *Els Pirineus*. ... l’opuscle *Por nuestra música* fou publicat el primer de setembre. No sembla gaire desencertat pensar que el desenvolupament de les idees i la seva articulació en un cos doctrinal hagués estat formulat amb anterioritat a la pròpia composició: l’òpera, el treball de la qual, certament, li pogué oferir més detalls i observacions per a la redacció final”. (Bonastre, 1991-1992, p. 26).

(1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949) y Robert Gerhard (1896-1970). Pedrell nace prácticamente junto al surgimiento de la *Renaixença* –movimiento que buscaba hacer renacer el catalán como lengua literaria y cultural. El texto que servirá para basar su trilogía es de autoría de Víctor Balaguer (1824-1901), uno de los principales escritores catalanes románticos y uno de los impulsores del movimiento de la *Renaixença* catalana. Además de poder convivir con la *Renaixença* y toda la carga cultural que este movimiento aportaba a Catalunya, verá surgir el Modernismo y el Novecentismo Catalán en el arte y el Modernismo en la arquitectura: el estilo arquitectónico basado en la naturaleza tendrá entre sus exponentes Antoni Gaudí (1852-1926), Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) y Josep Puig i Cadafalch (1867-1956). Desde el mundo cultural barcelonés para todo el mundo surgirá las figuras de los modernistas Santiago Rusiñol (1861-1931), Ramón Casas (1866-1932), Antoni Utrillo (1867-1944) entre los principales que se reunían en el café *Els Quatre Gats*; los novecentistas Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) y Ramón Casas y los grandes del Cubismo y Surrealismo: Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989) y Joan Miró (1893-1983).

### **I.3.4 Nacionalismo musical en Brasil**

En 1822 el Brasil proclamaba su independencia por las manos de D. Pedro de Alcântara de Bragança, hijo del rey portugués D. João VI. El noble D. Pedro I (1798-1834) será el fundador del Imperio de Brasil y luego asumirá como rey de Portugal como D. Pedro IV, tras abdicar el trono brasileño en favor de su hijo D. Pedro II (1825-1891). En 1889 el Mariscal Deodoro da Fonseca da el golpe militar y termina con el período imperial y empieza la fase de la república. El país cambia el nombre de Imperio de Brasil para Estados Unidos do Brasil y tiene la primera constitución republicana en 1890. Tras el comando de los militares, inicia la república bajo comando de los civiles, pero sus gobernantes son de las provincias de São Paulo y Minas Gerais que van relevando entre ellos: el período es conocido como República Vieja y su forma de gobierno como República Oligárquica. En 1930 tras las elecciones para presidente, Getulio Vargas asume el poder (ayudado por tres provincias) por no aceptar los resultados de la elección dando un golpe de estado y estableciendo un Gobierno Provisorio. En 1932 la provincia de São Paulo inicia la Revolución Constitucionalista que implicará en la promulgación de una constitución democrática en 1934, que no será respetada por Vargas, que es electo presidente de la república. En 1937, Getulio Vargas da otro golpe de estado alegando un posible plan comunista para tomar el poder del país: el golpe de estado es dado dos meses antes de las nuevas elecciones para presidente – Vargas instaura la dictadura en el país hasta 1945, periodo conocido como “Estado Novo”.

En medio a estos acontecimientos políticos, los artistas brasileños organizaban un movimiento estético que provocaría mucha polémica en el país. El movimiento modernista brasileño fue un cambio en la cultura artística brasileña iniciado en la década de 1920, con uso de elementos de la vanguardia europea y una preocupación en crear un arte originalmente brasileño. El artista debería construir un arte genuinamente brasileño a través de una lectura crítica de las tradiciones del país y utilizar elementos de la vanguardia europea sin los valores europeos, pero solamente la esencia de la idea estética. Escritores como Mário de Andrade y Oswald de Andrade (1890-



1954) y pintores como Di Cavalcanti (1897-1976) y Anita Malfatti (1889-1964) irían dar los primeros pasos rumbo al modernismo, y, junto a otros artistas, presentarían sus ideas a través de la “Semana de Arte Moderna”, conocida también como “La Semana de 22”<sup>97</sup>, año en que tuvo lugar. En esta semana, el compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) presentó algunas de sus obras ya con características nacionalistas como único representante de la música de concierto brasileña. Sin embargo, el movimiento de nacionalismo en la música brasileña tendrá sus orígenes a través del compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), que es considerado el padre del nacionalismo en la música erudita brasileña. Nepomuceno estudió en varios países de Europa, pero lo decisivo para su interés por el nacionalismo fue el contacto con el compositor noruego Edvard Grieg, con lo cual absorbió las ideas nacionalistas. Al retornar al Brasil, realiza un concierto histórico el 04 de agosto de 1895, con canciones suyas escritas en portugués, lo que va a crear mucha polémica en el medio musical. El crítico Oscar Guanabara llevará la polémica para la prensa, pues es un defensor del canto en italiano, lo que Nepomuceno contestará con la siguiente frase: “Não tem pátria um povo que não canta em sua língua”<sup>98</sup>. Los compositores seguirán la estética propuesta por Nepomuceno, y entre ellos, el joven compositor Heitor Villa-Lobos, cuya música está repleta de un sabor brasileño muy fuerte, donde es posible oír el canto de los indígenas mezclados con influencias europeas, sobre todo de la escuela francesa y del compositor Stravinsky. Al mismo tiempo, otros compositores empiezan a estudiar el folklore brasileño publicando partituras con armonizaciones de cantigas folklóricas y escribiendo música a partir de elementos característicos de la música del pueblo (como el ritmo y el género musical) creando una música culta de sabor popular. El surgimiento de la música nacionalista brasileña se manifiesta casi como un movimiento individualista de cada compositor: no hubo una llamada a la música nacional en su primer momento. Alberto Nepomuceno, a pesar de su contribución para el nacionalismo musical brasileño, acaba por trabar una lucha

---

<sup>97</sup> “A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 realizada em São Paulo representa um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável, por sua repercussão, à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século XVIII, à obra do Aleijadinho.” (Amaral, 1998, p.340).

<sup>98</sup> No tiene patria un pueblo que no canta en su lengua (Traducción libre).

particular en pro de la música con carácter nacional. Tal vez sea esta realidad que originó en Mário de Andrade sus preocupaciones musicales y lo hizo sentir la necesidad de incentivar, organizar y agrupar los compositores alrededor de una música artística de sabor nacional. Así que, a partir de algunas obras nacionalistas brasileñas recién escritas y de algunas melodías folklóricas colectadas en diversos sitios de Brasil, Andrade escribe un libro donde pone sus ideas al respecto del que él pensaba cómo debería ser una música artística brasileña, la música nacional culta. En 1928, Andrade escribe el *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, libro que propone las bases para la estética musical nacionalista brasileña, y a partir de ahí inicia una campaña para que los compositores escriban su música dentro de unos parámetros que juzga ser importante para la construcción de la música nacional brasileña<sup>99</sup>. Así, el nacionalismo musical en Brasil coincide con la estética modernista brasileña y con la valorización de la cultura del afrodescendiente, aunque Mário de Andrade proponía que la música brasileña fuera formada por elementos de la junción de las tres razas formadoras del país. Desde Heitor Villa-Lobos, pasando por Francisco Mignone hacia Camargo Guarnieri, Mário de Andrade fue el gran mentor estético del periodo nacionalista brasileño. La escuela nacionalista brasileña asume un papel importante en la música de concierto del país, pues su duración según los musicólogos brasileños, comprende varios períodos y por un longo tiempo con diversas generaciones hasta llegar a compositores aún actuantes en la escena musical de Brasil. La labor de Andrade en favor del arte modernista y por la música brasileña de carácter nacional fue fundamental para la búsqueda por la identidad nacional artística en todas las manifestaciones del arte brasileño: su trabajo y dedicación solamente cesaron con su muerte en 1945.

---

<sup>99</sup> "... tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, tem de passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem." (Andrade, 2006, p.34).



# **Capítulo II**

**Felip Pedrell**



## II.1 El contexto cultural

El desarrollo económico con la industrialización y la estabilidad política en la década de 1830 en Catalunya van a crear una progresiva evolución social y cultural que tornará posible el surgimiento de intelectuales que trabajarán para transformar la lengua catalana en una lengua literaria, pasado un período en el que se la había marcada por una fuerte decadencia, ya que el castellano era la lengua más utilizada. A partir de la primera mitad del siglo XIX, con la idea de renacer el catalán como lengua literaria y cultural, apareció el movimiento *Renaixença*. Los historiados suelen poner la fecha de 1833 como el inicio del movimiento con la publicación de la *Oda a la Patria* de Bonaventura Carles Aribau (1798-1862) en el diario *El Vapor*<sup>100</sup>. La estética de la *Renaixença* está muy cerca al estilo del Romanticismo europeo, donde predominan los temas históricos y la exaltación nacional, además del enfoque en los sentimientos. Esta relación de proximidad es obvia, pues el Romanticismo en la literatura y en el arte en general era el estilo predominante en aquel momento, y prácticamente todos los artistas se veían influenciados por esta corriente estética. La mirada hacia el pasado glorioso como fuente de inspiración y la necesidad de difusión de las ideas y de la literatura en catalán encontraría en los *Jocs Florals* del pasado medieval el instrumento perfecto para consolidar la *Renaixença*. Entre los principales escritores que han dado su contribución para el movimiento están Bonaventura Carles Aribau, Joaquim Rubió i Ors y Antoni Bofarull (los poetas que marcan el inicio del movimiento), Jacint Verdaguer, Àngel Guimerà (los escritores consagrados en los *Jocs Florals*), Narcís Oller y Manuel Milà y Fontanals (que concretizan el prestigio de la lengua), Victor Balaguer y Joan Maragall (dos importantes escritores del movimiento en el campo de la tragedia y de la poesía respectivamente). La *Renaixença* en Cataluña suele tener como fecha de finalización la década de

---

<sup>100</sup> *El Vapor* fue un periódico editado en Barcelona entre 1833 y 1837, subtitulado como periódico político, literario y mercantil de Cataluña, que ha publicado el poema *Oda a la patria* en el 24 de agosto de 1833. De acuerdo con Francesc Cortès, “más que esta obra de circunstancias, la llegada del Romanticismo se encuentra en los periódicos *El Vapor* y *El Europeo*, los primeros de ideología romántica de la península”.

1870/80 con la llegada del movimiento Realismo en la literatura. Pero la Renaixença ya tenía dejado la huella en las artes con el redescubrimiento del catalán como lengua literaria y en una herencia socio-cultural para nuevos artistas y además, había abierto las puertas para los ideales de la región de volver a constituirse como una nación propia.

En el siglo XIX, principalmente en Barcelona, según comenta Xosé Aviñoa<sup>101</sup>, la estabilidad económica proporcionada por una burguesía industrial y comercial iría motivar el apareamiento de publicaciones especializadas en el debate artístico. Estos debates serían influenciados por las nuevas ideologías en boga en Europa derivadas de la revolución francesa y de los filósofos alemanes. Entre las publicaciones y escritores, tuvieron gran relevancia Pau Pífferrer i Fàbregas, crítico del *Diario de Barcelona* y director de la revista *La Discusión* (aparece en 1847), las polémicas en *La España Musical* entre Jaume Biscarri y Joan Baptista Pujol y Felip Pedrell con las publicaciones *La música del porvenir* (1868) y *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* (1872) en *La España Musical* (que aparece en enero de 1862) y que más tarde sería el director de *La Ilustración Musical Hispano-América* entre 1888-1896. Entre los debates, va a comenzar la difusión de la obra de Wagner y sus ideas de renovación en la ópera. Pedrell, en los artículos mencionados anteriormente, demostraba una clara inclinación por la estética wagneriana y proponía un cambio de interés de la música lírica italiana para la música lírica alemana: juntamente con otros entusiastas del compositor alemán irían fundar en julio de 1873 la primera asociación wagneriana: “Wagner – Sociedad Artístico-Musical”<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> (Aviñoa, Carbonell, & Cortès, 2000).

<sup>102</sup> “L’associació pretenia una finalitat de difusió i debat ideològic i musical que responia a les inquietuds del moment i avançava en un quart de segle la que acabaria sent la primera i més important entitat wagneriana, l’Associació Wagneriana, fundada el 1901, primera de l’Estat. Però també pretenia oferir sessions musicals regulars, amb l’ajut dels membres de la societat que fossin instrumentistes o directors (acollint-se en aquest aspecte a la tradició inaugurada per la Societat Filharmònica de Barcelona) en el curs de les quals era preceptiu oferir una obra musical nova d’autor espanyol. ...L’entitat no donà mostres de llarga vida si bé fou el germen del moviment que en la dècada dels anys noranta començà a exigir a les autoritats liceístiques un rigor que no es podia trobar en les aïllades representacions wagnerianes...” (Aviñoa, Carbonell, & Cortès, 2000, p. 49).

Por otra parte, España pasaba por cambios políticos y culturales desde la segunda mitad del siglo XIX, donde podemos destacar la Revolución Liberal de 1868, pero también recibía las ideologías y tendencias del Romanticismo, del Nacionalismo y la influencia de los avances científicos. A pesar de la efervescencia político-cultural, España más absorbía estas ideologías que las exportaba; por eso, los pensadores, los intelectuales y los políticos españoles empezaron a generar una conciencia crítica hacia la sociedad y la cultura nacional. Estas influencias externas irían generando reflexiones en las cuestiones políticas y sociales, en lo que habrá un consenso interno sobre los principios de antidogmatismo, el racionalismo, la nación y el nacionalismo. En seguida, los problemas sufridos por España al ver sus antiguas colonias independizarse, la guerra contra los Estados Unidos y la consecuente pérdida de las últimas colonias – Cuba y Puerto Rico – para los norteamericanos haría inmergir la sociedad española en una crisis<sup>103</sup>. Estos acontecimientos llevarían a los intelectuales a buscar una solución a través de una renovación general:

La actitud reflexiva de dirigentes, pensadores, artistas y educadores se vio acompañada por una sensación de catástrofe y pesimismo en la que, paradójicamente, se daba un fuerte impulso hacia corrientes culturales y científicas renovadoras. Esa «psicología nacional española», ese españolismo individualista y antisolidario que implicaba una crítica incesante contra el establishment, cambió de forma y contenido y renovó la imagen de España ante las potencias de Europa y ante sí misma, e hizo posible la aparición de nuevas ideas en el ámbito social, cultural, educativo y de investigación (Madariaga, 1979:78-79). Por ello, el poeta catalán Joan Maragall denominó a la nueva era cultural nacida a partir de estas luchas como «la nueva Edad de Oro» o, tal como lo señalara el historiador José María Jover, «la Edad de Plata», recurriendo a la imagen de «la fusión y grabado» de la historia en las humanidades, el pensamiento y las artes, y su integración en la memoria colectiva (Martínez Cuadrado, 1973:530, 560). Esos fueron los inicios del regeneracionismo, cuyos primeros indicios se percibían ya hacia 1870 y cuyas huellas cruzaron la barrera de fin de

---

<sup>103</sup> (Lichstentsztajn, 2004-2005 ).



siglo para convertirse en una suerte de moda de mayor resonancia. El regeneracionismo, la revitalización o reforma de la sociedad española en todas sus manifestaciones, surgió precisamente ante el ocaso de España como potencia colonial<sup>104</sup>.

El Regeneracionismo, movimiento de renovación de España en la búsqueda por hacer parte de las vanguardias y pensamientos europeos de los países más avanzados del bloque, combinado con la Renaixença catalana haría eco en Felipe Pedrell. De hecho, para la investigadora Dochy Lichstentsztajn, Pedrell sería el primer regeneracionista musical:

Mi visión de Pedrell como el primer regeneracionista en la investigación y difusión de la música se fortalece a la luz de aquellas dos figuras señeras de este pensamiento: Joaquín Costa y Ángel Ganivet. El primero, como ya se ha señalado, alerta a los fenómenos sociales y populares y centraliza su quehacer en modelos de educación, culturalización y economía a imagen de modelos que caracterizaban entonces a Europa occidental, dejando a un lado las interminables polémicas acerca de las repercusiones históricas y culturales de España sobre las culturas de su tiempo. Por su parte, Ganivet se aferró a la reconstrucción de la cultura nacional a fin de analizar aquellos momentos históricos que aportaron a la imagen positiva de España y solidificarlos ante los propios ojos de la sociedad de su tiempo. En mi opinión, estas dos tendencias, que caracterizaron simultáneamente al regeneracionismo, ya habían sido entrelazadas y fusionadas en la concepción historiográfica de Pedrell y sus manifestaciones concretas en su vasta obra de investigación. La fusión de ambas tendencias con el objeto de agotar la plenitud cultural se pone de manifiesto en la aspiración de Pedrell a la «culturalización» del músico (compositor e intérprete), a la formación de una personalidad ilustrada en diversas disciplinas: una personalidad involucrada en los círculos intelectuales sobre los que dejaría su impronta, comprometida con la adopción de parámetros europeos para la investigación musical de su legado cultural y deseosa de que los

---

<sup>104</sup> (Lichstentsztajn, 2004-2005 , pp. 303-304).

resultados se percibieran también en la composición musical española de su tiempo<sup>105</sup>.

Refuerza la influencia de los movimientos en boga sobre Pedrell, la postura del músico al empezar el duplo trabajo como compositor y musicólogo para la recuperación de la música española de concierto. Pedrell dividirá con el compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) el protagonismo de la restauración musical española, y, en segundo plano los compositores Tomás Bretón (1850-1923) y Ruperto Chapí (1851-1909). Era consenso en la primera mitad del siglo XIX, que la música española había perdido mucho de su protagonismo en la sociedad. Había una crisis de la música culta y tras las ideologías para poner a España de regreso a la actualidad musical europea, Barbieri y Pedrell empezaron una búsqueda por el retorno de una música nacional que pudiera recuperar su espacio dentro y fuera del país. Emilio Casares en su artículo *Pedrell, Barbieri y la restauración musical española*, enumera de manera clara cuales serían los principales problemas que provocaron este derrumbe de la música culta española:

En nuestro país el proceso es el inverso; proceso de degradación, de descomposición del *homo musicus* y de la *res musicalis*, por una serie de dramas que sólo quiero enumerar: 1º, Desmoronamiento de las capillas de música de las catedrales con la Desamortización de Mendizábal, sin que el poder civil asuma las funciones que tenía la Iglesia; 2º, Abandono de la música por parte de la universidad; 3º, El nacimiento de entidades de enseñanza que no lograron asumir un rol cultural y una presencia social, me refiero a los conservatorios; 4º, La falta de unas enseñanzas dirigidas a la formación de un músico integral y polivalente<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> (Lichstentsztajn, 2004-2005 , p. 308).

<sup>106</sup> (Casares, 1991, p. 260).

Una vez detectado los problemas que perjudicaban el desarrollo de la música española, tanto Barbieri como Pedrell, irían pensar en algunas medidas que podrían restaurar la música nacional del pasado glorioso para revitalizar la música del presente:

Barbieri y Pedrell, más allá de la trascendencia de su obra, tanto musical como musicológica, suponen el intento más decidido y consciente de llevar a cabo esta restauración y entre los dos se establece una relación de continuidad ideológica y estética, representantes como eran de dos generaciones distintas y contiguas, los separaban dieciocho años de edad. Esta tesis es plenamente demostrable en sus cartas, en las que se exponen los asuntos claves de esta restauración: el rescate del pasado histórico y sus figuras, las investigaciones y catalogaciones en las catedrales, los estudios de organología, el nacimiento del teatro lírico nacional, el ataque a la incultura de los músicos, la idea nacionalista. Estos son temas que preocupan a ambos y sobre los que no sólo tienen ideas sino actuaciones comunes<sup>107</sup>.

Los estudios de la obra musical del siglo de Oro y las estructuras musicales contenidas en la historia musical española tendrían contribuido para llevar al nacionalismo musical<sup>108</sup>. Así, el Nacionalismo Musical Español podría ser visto como el resultado de la búsqueda de la restauración musical española.

---

<sup>107</sup> (Casares, 1991, p. 262).

<sup>108</sup> “En este contexto y desde 61 surge la idea de nacionalismo que es la idea motriz esencial de Pedrell, pero, y esto es importante, también de Barbieri. Es el adjetivo que definiría todo este mundo que hemos descrito. Parece claro que todas las realidades anteriores servirían, en términos barbierianos, para conducir la restauración musical, guiada y asentada en la inspiración de nuestro mejor pasado histórico. Eso sería para mí el nacionalismo. El identificar el nacionalismo con una inspiración inmediata en el folklore es un reduccionismo que impide su verdadero entendimiento; de hecho, las recolecciones de cantos, los cancioneros, etc. de los que parten los músicos nacionalistas son bastante tardíos cuando ya el espíritu nacionalista llevaba muchos años en vigencia. El nacionalismo es la restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música y esas fueron las metas de Barbieri y Pedrell”. (Casares, 1991, p. 270).

Pedrell a lo largo de la vida tendría contactos importantes y fructíferos con intelectuales y con otros artistas. Dentro de este contexto cultural, y en este caso el catalán, los contactos de Pedrell con otros artistas e intelectuales lo influenciarían en sus elecciones al componer. Por ejemplo, la valoración de la lengua catalana lo llevaría a componer dos ciclos de lieder en su lengua materna: *Lais* de 1879 con catorce poemas escritos por Agnès Armengol de Badia y *La Primavera* de 1880 con doce poemas de Francesc Matheu. El segundo de los dos ciclos (*La Primavera*) serían el embrión para la creación de su obra principal que reclamaría una restauración del pasado con vistas a una música nacional – *Los Pirineus*.

Sería en el 1859, la primera vez que Pedrell iría a Barcelona para asistir a una presentación en el Teatre del Gran Liceu y en el Teatre Principal: allí escucharía las óperas *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti y *I Puritani* de Vincenzo Bellini. Escucha por primera vez una orquesta completa con violas y cellos, lo que marcaría profundamente al compositor, ya que era la primera vez que oía estos instrumentos<sup>109</sup>. Entre los años de 1865 a 1873, las composiciones del músico serían nombradas por él de “obras de tateo”. En finales de septiembre de 1873 traslada para Barcelona donde, en un primer momento, actuará como segundo director de una orquesta de la compañía de opereta en el Circo barcelonés: durante este período empezaría a componer zarzuelas y hacer las revisiones de la ópera *L'Ultimo Abenzeraggio* (escrita en 1868 y con revisiones de 1869, 1870, 1874 y 1889), lo que llevaría a presentar esta ópera en el Teatre del Gran Liceu el 14 de abril de 1874 y luego enseguida la ópera *Quasimodo*, estrenada al Liceu un año después. Una carta abierta escrita por Joan Obiols y Joan Casamitjana en periódico *La independència* en este mismo año aseguraba adelante la beca para que Pedrell pudiera seguir sus estudios en Italia en 1876. Al analizar el período en que Pedrell vive en Italia, podemos tener la sensación que este viaje no ha servido mucho al desarrollo de la inventiva creadora, pero tal vez al futuro musicólogo. Él mismo escribe que después de años que había hecho el viaje leyó los apuntes que habían sido conservados por un amigo y no encontró nada de relevante en

---

<sup>109</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 20).

ellos, además de afirmar que no escribió una nota en Italia, a no ser por las últimas canciones del ciclo *Las Consolations*:

A punto de escribir estas *Jornadas de arte*, preguntele (*sic*) a mi fraternal amigo M. si le había yo confiado, acaso, el manuscrito del tal viaje y si lo había guardado. Religiosamente conservado lo tenía mi buen amigo y pude ver y releer, pasados años y más años, lo que entonces escribí. Supe lo que en realidad había en tales páginas. Y como no había nada, absolutamente nada, con la severidad de un juez inexorable, las destruí<sup>110</sup>.

Con todos estos hechos en la década de los 1870, es posible que Pedrell ya estuviera en contacto con diversos intelectuales entre músicos, escritores, pintores, poetas, filólogos y estudiosos de la época. Según Francesc Bonastre, Pedrell en este período había participado en distintas actividades culturales y que estos momentos se convertían en posibilidades de contacto: en las Fiestas Latinas de Montpellier (1878) ha conocido Marià Aguiló, Francesc Matheu, Víctor Balaguer y Teodor Llorente<sup>111</sup>; en 1881 formaba parte del jurado del certamen del Nacional Homenaje al Sagrado Corazón de Jesús en Tarragona donde conocería Jacint Verdaguer, Marcelino Menéndez Pelayo, Manuel Milà i Fontanals, Joaquim Rubió i Ors, Josep Torras i Bages, Ramon Bonet, Dionís Baixeras<sup>112</sup>; desde 1882 mantenía correspondencia con el compositor Francisco A. Barbieri, mismo año en que torna a vivir en Barcelona. Pedrell desde la década de 1880 empieza un ascenso como personaje importante en el mundo de la música española: estrenos en Madrid y Barcelona de sus obras; la publicación de sus trabajos teóricos como el “...*Salterio Sacro*

---

<sup>110</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 104-105).

<sup>111</sup> “...compongué el poema sinfònic *La veu de les muntanyes* (titulada després *Lo Cant de les muntanyes*), que enllestí el 18 de juliol; l’envià a Barcelona, per concórrer al certamen de la Mare de Déu de la Mercè, que no guanyà; la tercera part d’aquesta obra, titulada la festa, fou estrenada el 23 de maig de 1878 a les Festes Llatines de Montpellier, justament amb dues altres, la *Cançó Llatina...* i la *Marche du Couronnement*, dedicada a Frederic Mistral; en el trancurs d’aquestes festes, féu coneixença amb Marià Aguiló, Francesc Matheu, Víctor Balaguer i Teodor Llorente”. (Bonastre & Losada, 2015, pp. 15-16).

<sup>112</sup> (Bonastre & Losada, 2015, p. 17).

*Hispánico* y la revista *Notas Musicales y Literarias* (1882), la su colaboración con las *Celebridades Musicales* (1886), de Arteaga i Pereira, y la dirección de *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896)” y otras obras; nominaciones de académico correspondiente para Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Ferran (1889), ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Ferran y como profesor en el Conservatorio de Madrid (1895); edita las *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria (1902-1903) y ya tiene entre sus discípulos a Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Rafael Mitjana y Enric Granados. Sus contactos se solidificarían en Catalunya con su vuelta a Barcelona a finales de 1904 donde tendría una participación importante en las instituciones catalanas y con sus miembros, y el contacto más cercano a sus discípulos Robert Gerhard y Higiní Anglès:

La darrera etapa de la vida de Pedrell a Barcelona conté una especial significació per l'estreta relació amb les institucions catalanes; en primer lloc, amb *l'Orfeó Català*, fundat el 1891 per Lluís Millet, aconsellat per Pedrell; la seva col·laboració s'estengué a diversos àmbits, des de la recerca i l'alta divulgació científica palesa a la sèrie *Músichs vells de la terra*, per a la “Revista Musical Catalana” (1904-1910), fins a la transcripció d'obres antigues (Fletxa, Càrceres, Brudieu, Pujol, Comes...) per al repertori vocals; finalment, la composició d'obres originals, entre les quals destaca sobremanera la *Glossa* o *Sinfonia Jubilar* (poema de Joan Maragall) per a la inauguració del Palau de la Música Catalana, el 26 de febrer de 1908. Una altra institució amb la qual col·laborà fou *l'Institut d'Estudis Catalans*, a través de les càtedres dels “Estudis Universitaris Catalans”, on professà la de música, creada expressament per a ell i on escriví diversos articles de recerca per als seus Anuaris. També la Diputació de Barcelona tingué el gest de demanar-li la catalogació de la seva biblioteca musical, comprada a finals del segle XIX a Joan Carreras i Dagas: el resultat fou el voluminós *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (Oliva de Vilanova, imp., 1908-1909, dos vol.)<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> (Bonastre & Losada, 2015, pp. 21-22).

Si por un lado, Pedrell seguía componiendo sus obras y escribiendo sus críticas en las revistas de música, por otro lado, el papel como musicólogo en la misión de rescatar el pasado musical español volvería una actividad importante y poco a poco iría tomando el lugar del músico compositor. Aunque después de *Los Pirineus* Pedrell compusiera las óperas *La Celestina* y *El Conte Arnau*, al que todo indica, estas obras no han alcanzado la importancia de la anterior como obra que solidificase la propuesta de un lenguaje de carácter nacional; y Pedrell seguiría siendo mucho más prestigiado como musicólogo y mentor estético de una escuela nacional que un gran compositor.

## II.2 El contexto estético

Las primeras obras de Pedrell fueron compuestas en la década de 1850, pero todavía eran obras prematuras, las cuales serían destruidas por el compositor más adelante. En la década siguiente, compondrá unas piezas para piano con fuerte influencia de Chopin. En este período también escribirá diversos arreglos para piano a partir de fragmentos de óperas, principalmente de los compositores italianos y al final de esta década compondrá su primera ópera, *El último Abencerraje* en el 1868. Podemos concluir fácilmente que el inicio del Pedrell compositor ha sido fuertemente influenciado por la estética y lenguaje del Romanticismo con predominancia clara de la música operística italiana, como era de esperarse en aquel período dominado por las presentaciones de las óperas de los compositores de Italia en diversas ciudades europeas y por la gran ópera francesa con sus características marcadamente románticas. Al mismo tiempo, la música de Wagner empezaba a ganar espacio en Europa y el compositor alemán despuntaba como un ejemplo de modernidad operística.

Como comenta Cortès, los medios de comunicación escrita empezaban a divulgar en Catalunya los primeros escritos italianos y alemanes como

también las ideas de escritores franceses<sup>114</sup>. Además de los escritos y pensamientos de estos países, la música de ellos, y sobre todo, la música lírica ganaba terreno en España y se volvía de moda transformándose en el gusto musical del período. Toda esta ebullición musical influenciaría el lenguaje musical del joven Pedrell.

Si por un lado las representaciones de óperas venidas del extranjero estaban en boga, la zarzuela también empezaba a ganar espacio en la escena musical dramática del país. En Catalunya, específicamente, la primera temporada de zarzuela tendrá lugar en el 1850<sup>115</sup>. El interés por el género dramático español animará a los compositores catalanes a componer diversas zarzuelas y ésta también ganará espacio en la ciudad de Barcelona, para donde se trasladará Pedrell por la primera vez a finales de septiembre de 1873 y donde entrará en contacto con la zarzuela trabajando como director de una compañía de zarzuelas, dirigiéndolas, pero también componiendo algunas de ellas<sup>116</sup>. Al final de esta década aparecería la zarzuela *L'Aplech del Remei* (1858) de Josep Anselm Clavé i Camps (1824-1874), una de las primeras zarzuelas bilingües de costumbres catalanas. La composición de zarzuelas utilizando temas históricos catalanes por sus compositores era consecuencia de un catalanismo que había surgido desde décadas atrás con el nacimiento del movimiento de la Renaixença. El catalanismo musical, al que parece, principiaría en la música escénica a través de la ópera y de la zarzuela:

---

<sup>114</sup> “Al voltant de la revista *El Europeo* (1823) s'introduïen els primers escrits romàntics i alemanys, amb una òptica força conservadora, però. El 1835 apareixia una nova publicació, *El Propagador de la Libertad*, d'un caire obertament liberal, on tenien acollida les idees de Victor Hugo, Dumas o Heine”.(Cortès i Mir, 2011, p. 90).

<sup>115</sup> “El 1850 es programa a Barcelona la primera temporada de sarsuela. Els mateixos títols que s'estrenaven a Madrid arribaven a Barcelona amb pocs mesos de diferència – i després feien gira per Tarragona, Girona, Reus, Sabadell, i encara moltes ciutats més”. (Cortès i Mir, 2011, p. 92).

<sup>116</sup> “L'interès creixent per la música teatral, desvetllat ja en la seva adolescència, el mena a traslladar-se definitivament a Barcelona a finals de setembre de 1873. Allí treballà com a sots-director d'una companya de sarsueles, per a la qual compongué, el mateix any, l'òpera bufa *Les aventures de Cocardy* (text de Geleé-Bertal), *El diplomático* (“opereta bufa”, anomenada després *Lluch-Llach*), *La fantasma groga* (adaptació de *La Dot mal placée*, opereta de Lacôme), i les sarsueles catalanes *Lluch-Llhac*, en dos actes (adaptació del francès per Antoni Ferrer i Codina), *Ells i elles*, en dos actes (text de Joaquim Riera i Bertran), *Lo rei tranquil* (adaptació de Joaquim Riera i Bertran), *La veritat i la mentida*, en tres actes (adaptació d'E. Vidal i Valenciano) i *La Guardiola*, en tres actes i adaptació també de Vidal i Valenciano”. (Bonastre & Losada, 2015, p. 12).



Un primer pas el va fer Nicolau Guanyabéns (1826-1889). Metge d'ofici, músic de sentiments, va estrenar al Gran Teatre del Liceu una òpera amb llibret de Joan Cortada, i amb argument històric català: *Arnaldo di Erill*. L'estrena es va fer coincidir amb el certamen dels primer Jocs Florals de Barcelona, el 1859. La intencionalitat era ben clara. El seu model encara mirava Verdi, però l'argument transportava a la Catalunya medieval somniada pels pares de la Renaixença literària<sup>117</sup>.

Con estos eventos aconteciendo, no es difícil de adivinar que la ópera en Catalunya avanzaría por el camino de una música con carácter autóctono, siendo seguida por la *cançó catalana* a través del encuentro entre los poetas de la Renaixença y los compositores catalanes<sup>118</sup>. Aquí, hay otro punto de intersección entre la ópera y la canción catalana: el modelo alemán, tanto operístico como de canción, como arquetipo a seguir. Pedrell utilizaría el modelo del *Lied* alemán para escribir sus canciones y además, aprovecharía de la práctica de reunir diversas canciones con texto del mismo autor: escribiría en 1876 los dos ciclos de lieder *Les Orientales* con texto de Víctor Hugo y *Les Consolations* con poesía de Théophile Gautier; en 1879 publica el ciclo *Lais*, op.96 y *La Primavera* en 1880 con texto de Francesc Matheu. Sin embargo, no podemos olvidar la influencia de la *chanson* francesa, pues el compositor tortosino utiliza en dos de sus ciclos textos de poetas franceses, lo que influencia naturalmente la ambientación de su lenguaje musical en el campo de la melodía francesa. Por estas composiciones se puede tener una idea del interés del compositor y de su involucramiento con el lenguaje musical alemán y su antiguo contacto con la canción francesa. Pero también, es posible notar el cambio de interés estético hacia el nacional al pasar de utilizar textos de escritores franceses para utilizar textos de escritores catalanes, como fue el caso del poeta catalán Francesc Matheu (1851-1938), vinculado a la

---

<sup>117</sup> (Cortès i Mir, 2011, p. 92).

<sup>118</sup> “Un dels elements centrals de la presa de consciència sobiranista de Catalunya al segle XIX va ser la llengua i la seva dignificació literària. La música no hi podia ser aliena, i a part de l'òpera i la música coral, l'altre gènere privilegiat fou la cançó”. (Cortès i Mir, 2011, p. 97).

Renaixença y a los movimientos catalanistas como uno de los fundadores de la sociedad La Jove Catalunya en el 1870 y en la organización de los *Jocs Florals* desde 1871.

Volviendo al teatro lírico, Pedrell percibe que necesitaba huir del modelo italiano de ópera, y mirando hacia el modelo francés de la Gran Ópera y aún más al norte al modelo alemán, busca en éste lo que parecía ser el ideal para la construcción del modelo de ópera nacional española. Antes de hablar de Richard Wagner, cabe mencionar a otro alemán que influenciaría al propio Wagner y quizá a Pedrell: Carl Maria von Weber (1786-1826). Weber cambiaría la estructura de la ópera alemana con innovaciones al modificar los recitativos hablados de la ópera alemana (el *Singspiel*) por los recitativos cantados acompañados por la orquesta y por el empleo de los *leitmotivs*. Además, sería el responsable por crear la escuela romántica de ópera alemana al utilizar el lenguaje y las temáticas de este estilo y al emplear elementos del folklore nacional alemán en sus óperas. Richard Wagner daría secuencia a la labor de Weber, acrecentando y desarrollando las ideas de su compatriota hasta llegar en el drama wagneriano que conocemos. No queremos aquí, desarrollar en detalles el lenguaje de Weber y de Wagner, pues esto ya lo hicieron muchos musicólogos. Nuestro interés es demostrar que estos dos compositores influenciarían la música operística del periodo: desde la creación del lenguaje de la ópera romántica a la inserción de los elementos nacionales en este género a partir del estudio del folklore autóctono.

Al plantear en la música los sentimientos, la expresividad y la descripción de hechos o de emociones, la música del Romanticismo iría aproximar el hombre de la música e incluso insertarlo en ella. La música anterior, del Clasicismo, representaba la música pura y bella. El bello seguirá siendo el interés de los artistas románticos, pero admitirán la fealdad como elemento natural que contrapone al bello y por lo tanto conviven<sup>119</sup>. Esto

---

<sup>119</sup> “Quer dizer então que os românticos vêem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de “mal du siècle”; daí a busca de evasão da

conceptuaría la música romántica al describir el hombre y su entorno, lo que llevaría a mirar la sociedad en la que ésta vive con sus costumbres, valores e historias. Era una cuestión de reflexionar y luego los artistas románticos percibirían el camino natural de fusionar sus ideas de libertad creadora con los vínculos nacionales<sup>120</sup>. Lo que a principio podría ser solamente uno elemento más en la expresividad de la música romántica, ha pasado en muchos compositores a ser una necesidad de expresar a través de la música el sabor local, la consciencia nacional.

Como podemos averiguar, el contexto estético en que Pedrell se encontraba estaba formado por la atmosfera del Romanticismo con sus temáticas y formas musicales (donde el poema sinfónico asume un protagonismo importante, además del lied, la ópera, la sinfonía programática y las diversas formas empleadas en la música de cámara), por el surgimiento del nacionalismo consciente en arte en diversos países que querían huir de la hegemonía de la música italiana o de la alemana ( a pesar de que los compositores de estos dos países también estaban bajo un período de unificación nacional y por ello sus creaciones también utilizaban elementos nacionales), por las innovaciones y libertades en la armonía que preparaban la llegada de la atonalidad por el uso de recursos cromáticos y de roturas de las reglas tradicionales. El contexto estético español de aquel momento, además de estos cambios provocados por la estética romántica, estaba ambientado por el sentimiento de restauración de la ópera española, y tan importante cuanto, estaba bajo la ebullición cultural fomentada por la *Renaixença catalana* con sus protagonistas y sus ideales de resurgimiento y valoración de la cultura local.

---

realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica.” (Rosenfeld, 1993, p. 272).

<sup>120</sup> “Mais uma vez, evidencia-se quão diverso é o modo romântico de mirar as coisas, em face do prisma do racionalismo classicista. Um tira os elementos do contexto para focalizá-los enquanto o outro se esforça para iluminá-los dentro de seu quadro global. A partir desse ângulo, a recusa da preceituação normativa do Classicismo, por exemplo, vem a ser mais do que uma simples rebeldia. Pois o romântico vê-se quase obrigatoriamente levado a pensar: se os cânones clássicos foram estabelecidos na Grécia antiga (como se afirmava então) é porque serviam para o seu povo naquele momento, mas o mesmo modelo não pode adequar-se a outra nação, com uma fisionomia coletiva diferente e em outra moldura histórica, Como pois aceitar como regras eternas os ditames artísticos do Classicismo? Uma nova época, um novo contexto, uma nova Gestalt exigem uma arte, um estilo, um ritmo distintos”. (Rosenfeld, 1993, p. 270).

Pedrell estaba en el momento ideal y había escuchado bien el llamado para hacer una reforma musical en España, o mejor, había percibido la necesidad de la música española retomar el lugar de prestigio musical dentro de Europa como nación que contribuye para la cultura europea.

La incursión de Pedrell como musicólogo y como ensayista también le aportaría una sólida formación estética. Pedrell empieza a escribir como crítico musical en la ciudad de Barcelona en la *Revistas musicales*, una sección dentro del semanario *La España musical*: el primer artículo publicado es de 1868<sup>121</sup>. Pedrell colaboraría con diversos medios de comunicación de la época entre ellos la revista *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896), en la que sería también director, y el *Diario de Barcelona*, al respecto del cual comenta en su *Jornadas de Arte*: “entro a formar parte de la redacción, y el día 13 de noviembre de 1891 publico mi primer artículo”<sup>122</sup>. En 1892, Pedrell comenta sobre la labor conjunta como musicólogo y ensayista:

A todo esto avanzaba que era un primor aquel *Diccionario técnico* que se iba publicando en dosis quincenales en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, y que se escribía a vuela pluma en los pocos espacios libres que me dejaban unas y otras atenciones<sup>123</sup>.

Como comenta Calmell, el trabajo como ensayista de Pedrell en las revistas, y en el caso especial de la *Revista Ilustración Musical Hispano-Americana*, abriría nuevos horizontes en el campo estético y del pensamiento musical haciendo que pudiera ilustrarse como musicólogo y como compositor:

Però independentment de la rellevància de la revista i de la novetat que va representar en el panorama cultural de l'època, el que ens interessa

---

<sup>121</sup> (Cortès i Mir, 2017, p. 32).

<sup>122</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 240).

<sup>123</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 7).

subtratllar aquí, és que fou durant el seu periple i seguint el ritme del seu progrés que va anar forjant-se la maduresa del pensament musical i estètic de Pedrell. Reflexionant, participant en el debat, interpretant, aportant noves dades i compulsant el propi paper amb el dels altres; el mestre, pas a pas, vertebrava un sistema que coincideix amb el d'una normalització ideal de la cultura musical espanyola, disposada a afrontar d'una vegada per totes el repte imminent de la irrupció de la nova consciència de l'home del segle XX<sup>124</sup>.

El Pedrell musicólogo reuniría material y provocaría reflexiones para lo que el compositor defendía como la causa para la estagnación de la música española: la cuestión de que en España fue distinto el desarrollo de la música culta en relación con los países considerados cultos musicalmente como Italia, Francia y Alemania. Mientras estos países mantuvieron un eslabón entre la música culta del pasado y la del momento, para Pedrell, este eslabón había roto en España<sup>125</sup>. El compositor-musicólogo va buscar en el pasado español los compositores más importantes y rescatar la música de este período áureo. Entre los principales trabajos como musicólogo está la edición de las obras completas de Victoria – *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria (1902-1903). Con la investigación de los materiales que componen la obra de Victoria y su posterior edición en diversos tomos es interesante percibir que Pedrell, de acuerdo con sus memorias en el libro *Orientaciones*, había traducido toda la obra de Victoria para la notación moderna<sup>126</sup>. Este trabajo, como él mismo

---

<sup>124</sup> (Calmell Piguillem, 2015, p. 161).

<sup>125</sup> “El que ens ha passat és que, a diferència d'Itàlia, França i Alemanya – els països musicalment cultes per excel·lència – , que han sabut establir un lligam ininterromput entre el seu naixement com a nacions i el present: Bellini, Rossini, fills d'Scarlati, de Porpora i Palestrina; Spontini i Cherubini, fills de Lully; Liszt, Thalberg, Weber, fills de Reyer, Händel, Haydn i Mozart; Espanya ha trencat tot vincle amb el passat”. (Calmell Piguillem, 2015, p. 124).

<sup>126</sup> “Después de bien medido el plan, traduje las composiciones modernizando, por supuesto, su aspecto exterior, que no se oponía al respeto absoluto que reclamaba el texto : los compases, los valores, las claves, desechando las antiguas, si bien cuidando de señalar las que se escribieron originariamente, y esto por única concesión arqueológica . Todo fue modernizado, como he dicho. Mas no bastaba modernizar el aspecto exterior de las composiciones : convenía traducir, gráfica y estéticamente, para los fines expresivos de interpretación, el aspecto interior, la esencia, el alma, en suma, de aquellas magnas creaciones”. (Pedrell F. , 1911, pp. 208-209).

comenta, le ha proporcionado absorber el lenguaje práctico y estético del compositor español del siglo XVI: esto hacia parte del plan de Pedrell para la búsqueda del eslabón perdido de la escuela nacional española –estudiar a hondo la música del pasado glorioso de España<sup>127</sup>. Claro está, que este trabajo reflejaría también en las obras posteriores de Pedrell, ahora con más sustancia a partir de la “deglución” del lenguaje musical de Victoria:

Esa parte de mi trabajo exigía honda meditación, penetrar el espíritu de aquella letra, muda como esfinge, que no hablaba ni presentaba signos exteriores que revelasen su lenguaje, lo que pudo hablar en lejana época, la cual no había dejado huella de ninguna tradición; convenía asimilarse por completo a Victoria, su personalidad, sus distintivos expresivos, sus sentimientos, su alma toda. El trabajo de traducción, atento y concentrado, favorecía el de asimilación, y traduje todas sus obras hasta dejarlas terminadas después de escribir centenares y más centenares de páginas en partitura<sup>128</sup>.

## **II.3 La estética propia**

### **II.3.1 Las bases del lenguaje propio**

Para la comprensión de la estética y del lenguaje musical de Pedrell, además de su manifiesto por una música española, podemos averiguar en estudios al respecto del universo compositivo pedrelliano, los análisis y observaciones detalladas en las cuales encontramos algunas explicaciones o la referencia a procedimientos del lenguaje musical y de la estética del

---

<sup>127</sup> “... en el fondo de todo había en mi proceder algo así como una retribución de agradecimiento, debida no sólo a la memoria de Victoria sino a los beneficios técnicos y de orden estético que había obtenido de su trato íntimo, asimilándomelo , viviendo una larga temporada del ambiente mismo de su alta concepción artística”. (Pedrell F. , 1911, p. 220).

<sup>128</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 209).

compositor. De acuerdo con Francesc Cortès, el compositor ha compuesto 399 obras “...tenint en compte que en aquesta xifra es consideren com a unitats, col·leccions de peces per a veu i piano, reculls pianístics, sèries de ballables, i d’altres”<sup>129</sup>.

Las obras para canto y piano son una parte importante en la creación del compositor, pues demuestran un vínculo con sus óperas y fueron una guía para sus discípulos, además de tener gran valor artístico. Pedrell comenta que las obras escritas entre 1856 a 1863, las primeras del joven compositor, se podrían considerarlas como ensayo o preludio para las obras importantes que vendrían<sup>130</sup>.

Las obras escritas en el inicio de la vida composicional para piano tenían una fuerte influencia de Chopin, tanto por la forma musical (mazurcas, scherzo, nocturnos) cuanto por la manera de conducir la estructura armónica de la pieza<sup>131</sup>. Un dato curioso es que Pedrell solamente conseguiría poseer un piano vertical en 1862, hecho que lo haría componer diversas obras para el instrumento y el estudio de obras de compositores pianistas como Mozart, Beethoven y principalmente Chopin, que le iría influenciar bastante: en esta época Pedrell tenía veinte y dos años. La estética del piano de Chopin, principalmente aquella encontrada en los Nocturnos, cautivaría Pedrell: la poética tranquila y de un lirismo interior encajaría como un modelo formidable para el lenguaje del músico tortosino. Pedrell no buscaba las dificultades técnicas y ni copiar el lenguaje de Chopin o del compositor John Field (1782-1837), que también le va a inspirar en el lenguaje pianístico, pero al que parece, buscaba solamente comprender el lirismo poético que tan bien ha conseguido pasar para el piano el compositor polaco y su antecesor irlandés.

En nuestra opinión, el lenguaje poético elaborado por Chopin en sus nocturnos tal vez tenga encontrado eco en Pedrell como solución para los momentos de tal naturaleza (sensaciones de introspección, intimidad, etc.) en

---

<sup>129</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 26).

<sup>130</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 25).

<sup>131</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 27-28).

sus composiciones de lied, o mismo, futuramente en los pasajes más líricos de sus óperas. La melodía expresiva y de características descriptivas del sentimiento humano acompañada por la delicadeza de la armonía que hace con que esta junción parezca fluctuar sobre el piano, serviría como una posibilidad de recursos en sus futuras obras líricas, repletas de tramas amorosas, como podemos averiguar en las óperas compuestas por Pedrell, donde, si las situaciones amorosas no son las acciones principales del enredo, ellas están presentes y son relevantes para la construcción temática de los libretos y el desarrollar de la historia. Cortès comenta algunos elementos que hacen parte del lenguaje musical de Pedrell que estaban empezando a desarrollar a partir de la composición de los Nocturnos Op.55: era el principio de la búsqueda por el grandioso que serviría para emplear en sus obras futuras. Estos elementos de su técnica son: progresiones armónicas, el desarrollar melódico, las dilataciones del proceso de cadencia y la profundización en la tensión<sup>132</sup>.

El lenguaje predrelliano cambiaría a partir de 1876 a través del género canción (canto y piano) y tendría su origen decisivo con la composición de la serie *Les Orientales* con poesías de Victor Hugo: “la pretensión del compositor era evitar el tópico del exotismo hispánico, pero sin llegar a apagar las referencias al *locus communis* con que se conocía el nuestro país, principalmente desde Francia”<sup>133</sup>. Por otro lado, Cortès indica una influencia de los textos de poetas franceses y la coincidencia del uso de estos textos por compositores franceses como Berlioz, Gounod y Félicien David: el conocimiento de las obras francesas (tanto literarias como las musicales) hacían de Pedrell un compositor con una mirada hacia a Francia en su estilo de composición y no un compositor preso solamente a la música de su país. Es posible decir, que quizá, estas citas de Pedrell en relación a compositores franceses revelaban una influencia de ellos en su estilo compositivo o una

---

<sup>132</sup> “...heus aquí la recerca de monumentalitat a la qual Pedrell pretén arribar amb les tècniques dels seus contemporanis: les progressions harmòniques, els desenvolupaments melòdics, les dilatacions dels processos cadencials i l’aprofundiment en la tensió”. (Cortès i Mir, 2015, p. 34)

<sup>133</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 29).



empatía con la estética francesa o una necesidad de ser acepto como un compositor universal y no solamente como un compositor español.

En 1879 publicaría el ciclo *Lais*, op.96 para canto y piano con los intereses vueltos para el sentimiento nacional: es uno de los primeros compositores a escribir canciones utilizando el idioma catalán. En 1880, con la composición de cinco canciones para canto y piano, Pedrell usaría por primera vez el término *lied*: las canciones fueron compuestas con textos de F. Matheu, V. Balaguer, J. Armengo y A. Careta<sup>134</sup>. Poco a poco podemos observar el cambio en la dirección estilística, una mirada hacia al norte para la estructura formal y una mirada hacia a su propio país para la esencia de su música. El cambio al elegir textos en el idioma catalán nos prueba el compromiso asumido por Pedrell con la valoración de los elementos nacionales, de los elementos que caracterizan su local de nacimiento y por supuesto su sentimiento de pertenencia a ello.

Pedrell, entre el final de la década de los cincuenta y los sesenta haría diversos arreglos para piano a partir de óperas. Las obras y los compositores eran los que estaban de moda y que se representaban en Barcelona. Esta práctica, además de parecer estar vinculada al consumo inmediato por la gente que quería poder tocar en su casa las melodías de aquellas óperas representadas en las temporadas en Barcelona, se transformaría en ejercicios de lenguaje y de estética para sus composiciones líricas futuras. El trabajo de reducción al piano de estas obras puede tener contribuido para que el compositor pudiera tener acceso al lenguaje operístico en la práctica al manosear las partituras, acceso a las diversas posibilidades de estructurar una ópera, a las diferentes soluciones propuestas por aquellos compositores de aquellas óperas a las que Pedrell arreglaba.

En la composición de la primera ópera de Pedrell, *L'Ultimo Abenzeraggio*, el compositor estaba bajo fuerte influencia de la ópera francesa y de algunas características de la ópera italiana. Sin embargo, al utilizar algunos elementos de carácter popular hispánico, podemos verificar en Pedrell una intención o simplemente la sensación de un sentimiento nacionalista,

---

<sup>134</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 32).

buscando en pocos números, dentro de la ópera, expresar algo de sabor local; pero aún es demasiado temprano para que se pueda decir que este sentimiento sea una consciencia nacional musical<sup>135</sup>. En este último aspecto, no lo era aún, pero algo de interés nacional ya empezaba nacer en esta obra que, en nuestra opinión, puede ser considerada como una práctica inicial para concebir futuramente las obras operísticas con carácter nacional. Esta ópera fue escrita en 1868 y tras revisiones ha sufrido una revisión más grande en 1870, que según el compositor, la ha dejado casi desconocida salvo algunos temas que mantuvieron<sup>136</sup>. La idea de poner música a este texto era el resultado de una búsqueda por un libreto que mantuviese una relación con la temática española y donde el compositor podría explorar la cuestión de la influencia de la música popular en la obra de concierto. El estreno de la ópera fue en 1874 y la crítica, según Pedrell, no ha conseguido ver la parte de dentro de la música, solamente la cáscara: “percibieron el color local en algunos temas de la ópera, pero fueron incapaces de decir que esta obra era una tentativa de crear una ópera nacional española”, comentaría el compositor tras tomar conocimiento de las críticas<sup>137</sup>.

En la descripción de un pasaje de la ópera *L'Ultimo Abenzeraggio*, el crítico C. Cuspinera, en el *Diario de Barcelona*, con fecha de 11 de octubre de

---

<sup>135</sup> Véase el texto de Francesc Cortès en el capítulo Creació Musical, la parte que analiza la ópera *L'Ultimo Abenzeraggio*.(Cortès i Mir, 2015, pp. 55-58).

<sup>136</sup> “En 1870 revisé la partitura primitiva dejándola completamente desconocida, salvo algunos temas que persistieron en otras revisiones y reformas posteriores. La revisión de 1870 se hizo para la traducción italiana, hecha por don Francisco Fors de Casamayor, en la que se modificó el plan antiguo de algunas escenas.” (Pedrell F. , 1911, p. 73).

<sup>137</sup>“La prensa, tan poco preparada como el público, vio la parte meramente exterior de esa exploración. Más que adivinar, entrevió, y quizá podría asegurarse que el éxito principal de mi primera ópera fue debido - como dijo el crítico del *Diario de Barcelona* (23 de septiembre 1889) quince años más tarde, cuando se reestrenó la ópera en el Teatro Lírico, - «no tanto al gusto y a las tendencias modernas que ella (la ópera) revela, como a sus cualidades de carácter y color musical, esencialmente nacionales, conformes con la idea de lo que debe ser, y será, sin duda, la ópera española, que debe de hallarse buscándola, no expresamente sino por rumbos indirectos, como los que se ha impuesto el maestro Pedrell. Así lo han hecho Rusia y Suecia, que tienen hoy la ópera nacional, porque han sabido formarla con el elemento musical eslavo y escandinavo, que constituye la esencia del canto popular de aquellas naciones».” (Pedrell F. , 1911, pp. 75-76).

1889<sup>138</sup>, comenta la estructura musical del tema del coro donde Pedrell utiliza una escala de color oriental, formada a partir de la escala menor sin la sensible:

El coro de damas de doña *Bianca* que se presenta rodeada de pajes tañendo guzlas, es, en verdad, una oriental digna hermana de las de la colección de Pedrell, de un efecto que se demuestra por el religioso silencio con que es escuchada. Tal carácter le dan la melodía en modo menor colocada en primer término y con la ausencia de la nota sensible, los melancólicos gemidos de los oboes y las especiales notas de los fagotes formando la base del acompañamiento, que sin pretenderlo, quizás, despierta recuerdos e impresiones que no se sienten seguramente más que en las costas de nuestras provincias meridionales, bañadas por el mismo mar que baña las arenosas riberas africanas y besadas por la brisa que besó antes las palmeras, mudos testigos de las cuitas de los hijos del desierto<sup>139</sup>.

Pedrell se autoanaliza y se queja que su obra parecía ser tan solamente una tentativa de hacer una ópera española y que necesitaba seguir trabajando para lograr crear la ópera ideal. En el 1889 Pedrell refunde diversos fragmentos de la ópera y crea nueva algunas partes<sup>140</sup>. En la tercera versión, de 1889, como comenta Cortès, la influencia de Wagner todavía no es muy fuerte; al revés, está más cerca de Verdi y de la ópera francesa por las manos de Gounod, pero la música sigue sonando a Pedrell:

El llibret de 1889 ha esdevingut menys enfarfegat en la retòrica, però més efectiu i dramàtic en desenvolupar l'acció. Novament el paper de l'òpera de

---

<sup>138</sup> Reproducción del artículo del Diario de Barcelona en el libro *Jornadas de Arte*, capítulo Comentarios sobre el reestreno de « el último abencerraje », entre las páginas 215 a 220. (Pedrell F. , 1911, pp. 215-220).

<sup>139</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 217).

<sup>140</sup> De acuerdo con su catálogo personal, Pedrell muestra las partes de la ópera con los nuevos números acrecentados. Los datos están en el libro *Jornada de Artes* en las páginas 203 y 204. (Pedrell F. , 1911, pp. 203-204).

Verdi i l'experiència anterior de Pedrell mostren la seva capacitat d'adaptació. Malgrat les dates, la presència d'elements deutors de l'estètica wagneriana són quasi inexistent. Potser a causa de tractar-se del reaprofitament de part de materials antics, aliens encara al pensament estètic predominant a la darrereria del segle XIX; també és estrany l'argument i la concepció de l'obra a la dramaturgia germànica. Pedrell era un compositor pragmàtic, molt realista i conscient d'elaborar un llenguatge propi<sup>141</sup>.

A pesar de Pedrell tener un interés más grande en la composición lírica, la composición religiosa tuvo un lugar en su vida creativa y durante toda su vida fue una parte importante de su cotidiano. Podemos decir que las primeras obras de Pedrell, por su influencia de la ópera italiana y del *Grand Opéra* francesa, como también por el contacto íntimo con la música sacra, reciben de estos dos distintos estilos musicales (el sacro y el profano) la estética que las domina. Pero luego, la influencia de Chopin caería sobre sus composiciones para piano y Schubert sería el primer referencial para los lieder<sup>142</sup>. Estos elementos nos dicen que la estética primera de Pedrell es la presente en la música del Romanticismo.

En la década de 1860, las óperas programadas para el Liceu de Barcelona provocarían en Pedrell un interés e inspiración para una serie de obras influenciadas por estas músicas líricas: este trabajo le auxiliaría más tarde en la creación de sus óperas<sup>143</sup>. En los años 1873 e inicios del 1874, Pedrell había compuesto una serie de zarzuelas. Como él mismo explica, en verdad, estas obras fueron al principio arreglos de otras obras o la reutilización de obras ya existentes y la inserción de composición propia, y, luego

---

<sup>141</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 68).

<sup>142</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 31).

<sup>143</sup> “D'una banda, tenim la immediatesa, segurament adreçada al consum, que explicaria la inclinació per a uns títols; però també caldrà valorar que el compositor, almenys durant aquells anys, va estar molt en contacte amb un tipus de repertori determinat de qual, sense cap mena de dubte, sabé extreure el millor. Aquestes preferències estètiques es traduiram més endavant a la seva obra lírica; el paral·lelisme hi és palès”. (Cortès i Mir, 2015, p. 39).

configuraban como zarzuelas<sup>144</sup>. En el libro autobiográfico *Jornadas de Arte*, en las páginas 33 y 34, Pedrell relata todas las zarzuelas que llevaría a cabo en aquel período y al final, después de identificar cada una y decir lo que hiciera para cada obra, se desahoga:

Por supuesto, paso por alto todo el farrago de las cosas compuestas, por entonces, que aparecen detalladamente en el catálogo, y que tan poco interés inspirarían al lector como, ahora, después de tantos años, a mí mismo. Tanteos y más tanteos. No pueden tomarse de otro modo, hablando con sinceridad y sin falsa modestia<sup>145</sup>.

Entre zarzuelas y representaciones de óperas italianas en el Teatre del Liceu barcelonés, Pedrell recibe una encomienda de este teatro para componer una ópera, y como él mismo afirma, le fue impuesto el tema:

Puesto en tales bregas de imposición y de antipatía invencible contra el libro, su desarrollo y factura, escribí los cuatro actos inconmensurables de la ópera durante los meses de julio, agosto y septiembre hasta mediados de octubre. Sin descansar instrumenté la obra, y por Navidad quedó terminado el trabajo. En tan breve espacio de tiempo había escrito 874 páginas de partitura en papel pautado de gran tamaño. ¡Escribir era!<sup>146</sup>

La ópera en cuestión era *Quasimodo*, compuesta en 1875 a partir de la obra *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo con adaptación de J. Barret: Pedrell no ha quedado entusiasmado con la composición de esta obra y tampoco con la presentación en su estreno en abril de 1876. Al que todo parece, esta ópera fue importante para animar a sus amigos a pedir una subvención para pagar

---

<sup>144</sup> (Cortès i Mir, en prensa).

<sup>145</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 34-35).

<sup>146</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 79-80).

los estudios del compositor en el extranjero. Pedrell, sin embargo, viaja para Italia en este mismo año sin mucho dinero, pues solamente dos diputaciones contribuyeron para la pensión<sup>147</sup>. La ópera *Quasimodo* posee una estructura entre la mezcla de la *Grand Opéra* francesa y el lenguaje de Verdi, según comenta Cortès, y posee un equilibrio mejor en relación con la ópera anterior del compositor<sup>148</sup>. Lo que se puede decir, es que como compositor de óperas, Pedrell estaba evolucionando su lenguaje y el tracto con las estructuras de la ópera; y claro, las influencias de los compositores más destacados en este campo eran evidentes. Por otro lado, la orquestación empezaría a sofisticarse, lo que servirá para fortalecer la expresividad dramática e identificar rasgos de carácter en los personajes<sup>149</sup>.

Las obras que siguen inmediatamente a la ópera *Quasimodo*, prácticamente casi todas ellas son rechazadas por Pedrell<sup>150</sup>. Apenas *Les Orientals* y *Les Consolations* parecen merecer el afecto del compositor. Y la propia ópera *Quasimodo* también la tendría alejada años más tarde porque no utilizaba referencias musicales nacionales.

En esta misma línea de obras sin referencias nacionales, Pedrell escribiría diversas obras: en el período de París compondría el poema lírico *Mazzeppa* y la ópera *Le Roi Léar*. De acuerdo con su autobiografía en *Jornadas de Arte*, Pedrell escribió esta ópera por el entusiasmo de las charlas con su amigo en la ciudad francesa y menos por su interés propio: el resultado fue, según el propio compositor, un ejercicio de composición movido por la

---

<sup>147</sup> Véase los comentarios de Pedrell en *Jornadas de Arte*, pág. 85. (Pedrell F. , 1911, p. 85).

<sup>148</sup> “El model de Verdi és evident en els trets estructurals de l’obra: l’encàrrec no degué obeir a una *grande opéra* concebuda a la francesa, sinó, en tot cas, a una adaptació verdiana al gust francès. Apareixen les àries de valentia, són habituals els girs melòdics italianitzants. Per primera vegada, Pedrell començà a emprar temes que reapareixen al decurs de tota l’obra, tal com feia Verdi també amb les obres del seu darrer període. ...Apareixen també convencionalismes habituals a les obres bufes, el sil·labisme, la utilització habitual al repertori italià de les bandes sobre escena... Una altra influència destacable és l’òpera francesa. L’estil vocal d’Esmeralda recorda el tractament que Gounod emprà a *Faust*, sense arribar a extrems massa virtuosístics”. (Cortès i Mir, 2015, p. 61).

<sup>149</sup> “*Quasimodo* guanya en transparència sonora, emprà per primera vegada les sordines a la corda, utilitza l’arpa, destaca el paper com a solista de la flauta i equilibra l’escriptura vocal amb la instrumentació...” (Cortès i Mir, 2015, p. 61).

<sup>150</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 88-89).

atracción de creador<sup>151</sup>. En el año 1880, otras obras fueron escritas que tampoco presentaban connotaciones nacionales explícitas: sobre estas composiciones del 1880, Pedrell lamentaba la poca o casi ninguna receptividad de ellas. Los dos poemas sinfónicos que nunca fueron oídos, los *lieder* a partir de las obras para piano que su amigo M. puso letra que tampoco fueron publicadas o las obras la *Samaritaine* (cedida a Gustavo E. Campa, de México) y *Lenore* que el compositor envió para un concurso en París y recibió un comentario que había demasiada mudanzas en la armonía y no fueron contempladas con el premio. En finales de agosto de este año, empezaría a escribir dos poemas sinfónicos para grande orquesta: el primer titulado *Excelsior!* y el segundo *I trionfi*. Aún en 1881 escribiría la ópera en un acto *Tasso* que no fue bien recibida por la crítica. Pedrell busca consuelo en las palabras de Beethoven de que la música ya vale por el hecho de tener sido compuesta.

Sin embargo, aunque la temática no tuviera vínculos con una propuesta nacional hispánica, Pedrell al componer en 1878 la ópera *Cléopatre*, ha buscado evolucionar su lenguaje musical hacia una estructura más moderna y más eficaz para el drama lírico. Aunque no tuvo gran éxito y, al que parece, a pesar de emplear en sus melodías algo de orientalismo, el propio compositor no siente que fuera una composición que podría contribuir para la restauración de la ópera española: él mismo comenta que en una revisión de su partitura, muchas páginas serían destruidas<sup>152</sup>. Sobre esta ópera, Cortès comenta que es la primera vez que Pedrell mantiene la continuidad entre las escenas, sin hacerlas como un número cerrado; también utiliza mucho más cromatismo que en las óperas anteriores; es la primera vez también que emplea fuertemente la

---

<sup>151</sup> “Por curiosidad fui tanteándolas y escribiéndolas en sencilla partitura de piano con todas las indicaciones orquestales que eran del caso; siguió él entregándome nuevas escenas, y yo, por curiosidad, poniéndolas en música. ...La música había salvado alguna que otra situación, pero no podía salvarlas todas. Había perdido el tiempo en una obra que no se representaría nunca: para mi experiencia, sin embargo, el tiempo había sido aprovechado, como aquella clase de derrotas que por heroicas y por valor temerario, puesto a prueba, son victorias.” (Pedrell F. , 1911, p. 110).

<sup>152</sup> “Si me viera constreñido a representarla *ahora*, dejaría intactas muchas páginas y destruiría sin piedad no pocas: procuraría dejar intacto el orientalismo que desborda en muchos pasajes, y lo acentuaría, más y más, en otros; desaparecerla del todo la forma, que hace destacar, en ocasiones, la pieza lírica en detrimento de la marcha de la acción...” (Pedrell F. , 1911, p. 138).

enarmonía como recurso armónico. Y enriquece el lenguaje musical utilizando una mayor variedad de motivos y de temas, parecido con el procedimiento wagneriano del *Leitmotiv*, pero, como asegura Cortès, Pedrell no utiliza este procedimiento fielmente como Wagner:

... no ho farà ni ara ni en les obres posteriors. El que existeix a Cléopâtre és la presència d'uns temes que s'associen a idees abstractes, com l'amor, la persecució, el terror a la derrota, els quals van apareixent en relació amb el substracte semàntic, però mai amb la intensitat de les òperes wagnerianes, ni tampoc amb la intenció de convertir aquests motius-guies com a elements constituïts de la continuïtat formal de la composició. En aquest punt, la posició de Pedrell difereix de Wagner, amb qui mai no va mostrar una actitud servilista ni de plagi<sup>153</sup>.

En 1879, aparecía el ciclo de lieder *Lais*, compuesto de catorce piezas para canto y piano<sup>154</sup>. Pedrell recuerda que estas piezas están llenas de "...sentimientos de cosas hondas y tristemente vividas<sup>155</sup>." También comenta que en esta colección encontrará "...los gérmenes de composiciones futuras<sup>156</sup>". Lo mismo comenta de la colección de lieder *La Primavera*, de la cual dice ser "hermana gemela" del ciclo *Lais*. Para Pedrell, estos dos ciclos serían una especie de base o de experimentos o de la sinceridad de sentimientos en abordar un lenguaje propio que venía buscando y que con la madurez fue fundamental para la composición de sus últimas óperas:

---

<sup>153</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 65).

<sup>154</sup> "Después de esta especie de preparación aparece la serie intitulada *Lais*, colección de *lieder* compuesta de catorce números, que forman una suerte de historia o conjunto poético íntimo cuyo texto escribió, expresamente, I. A. de B. Los títulos de los diversos *lieder* están entresacados de los primeros versos de cada composición". (Pedrell F. , 1911, p. 145).

<sup>155</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 146).

<sup>156</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 146).



Consigno todos estos detalles, porque esta colección, en cierto sentido, es hermana gemela de los *Lais* del año 1879. Tendría que repetir aquí lo que he expresado al hablar de los *Lais* : que en *Los Pirineos*, en la misma *Celestina* y en *Lo Comte l'Arnau* están los desdoblamientos naturales, a través del tiempo, de las ideas madres expuestas en *La Primavera*, los reencuentros de un modo y una afinidad de sentir, que afirman una vez más el poder evocativo de la música en la obra general de un mismo autor: cuanto más eficaces son esos desdoblamientos y reencuentros, por evocaciones de sentimientos *vividos*, que se llaman y atraen unos a otros formando un *modus*, tanto más significada parece la personalidad de quien los ha vivido, llamándolos y atrayéndolos para hacer obra sana y sincera de arte<sup>157</sup>.

Como vimos, Pedrell ha recurrido un camino largo de experimentaciones y de investigación musical. Ha buscado intensamente un lenguaje musical y estético que pudiera ser el fundamento para una nueva escuela con características nacionales. El proyecto de una escuela lírica española empezaba a tener cuerpo con la ópera *Los Pirineus* y a partir de ella, las óperas *La Celestina* y *El Comte Arnau*, y juntamente con la “sinfonía jubilar” *La Glosa*, Pedrell crearía las bases que servirían al corpus de una propuesta estética nacional para los futuros compositores.

Podemos identificar algunos de los elementos del lenguaje musical de Pedrell que servirán para construir las propuestas estéticas a partir de un análisis de las estructuras musicales y del procedimiento compositivo. Verificaremos su manera de tratar la melodía, el ritmo, las formas musicales, la armonía, la orquestación y la propuesta de fusionar la música sacra del pasado con el folklore bajo un lenguaje moderno.

---

<sup>157</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 155).

### II.3.2 Elementos del Folklore y Orientalismo

La primera obra donde Pedrell emplea referencias a la música popular en su discurso compositivo fue la fantasía para piano *Recuerdos del País* en 1865. Por esta época, el compositor se sentía atraído por la música popular, pero todavía no tenía una consciencia nacional o una preocupación con la transposición del popular para la música culta<sup>158</sup>.

Sin embargo, el contacto con la música popular ya estaba establecido desde su infancia, como se pasa con la mayoría de la gente que nace en sitios donde es posible tomar contacto con las manifestaciones del pueblo. A veces falta un incentivo para apreciar lo que está al nuestro alrededor, y ello puede venir de cualquier uno que sea sensible para enseñar a otros: y aquí figura el papel decisivo del maestro Antoni Nin sobre el joven Pedrell. El propio compositor, en sus memorias, haría la interesante observación sobre la propuesta valiosa de su profesor al decirle para hacer los dictados musicales a partir de canciones escuchadas de su madre o de las músicas tocadas por las bandas de música. Pedrell añade que luego después, el hábito de escribir en su cuaderno de dictados todo lo que pudiese oír alrededor sería imprescindible para la labor de recompilar músicas folklóricas. Podemos decir que, al que parece, desde su inicio en los estudios musicales, Pedrell tenía la práctica de escuchar y escribir músicas populares y que eso, además de ayudarlo a perfeccionar su audición, le aumentaría el conocimiento al respecto de ellas como también de sus estructuras; y lo mejor, desde temprano le causaría el interés por las melodías populares.

Pedrell comenta sobre dos colecciones que escribió donde imitaba la manera de componer música popular. Esto le había servido como ejercicio para dominar la escrita popular, para saber manosear por si acaso necesitase: este material era la prueba de la práctica de crear algo que pareciese popular para uso futuro:

---

<sup>158</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 35).

Había también sobre el telar una colección de seis *Aires andaluces* (coplas de contrabandistas) para piano sólo con letra en el texto, y otra colección de seis *Aires de la tierra, del cantaor Sirverio, transcritos íntegramente*, para canto y piano por el mismo autor de la otra colección, F. Peláez. Lo de Peláez era falso, y una inocente tomadura de pelo lo de los *Aires*, lo del *cantaor Sirverio*, y lo de las transcripciones. En realidad, eran uno de tantos ejercicios o experiencias de asimilación del elemento popular de una de nuestras regiones, a que de tiempo me entregaba, por medio de una elaboración interior continua, y que salía afuera, como en el caso precitado, o que no salía y se guardaba dentro para cuando necesitase manifestarla exteriormente<sup>159</sup>.

La composición de la ópera *L'Ultimo Abenzerraggio* y los ciclos de *lieder Les Orientals* y *Les Consolations* ¿serían los primeros pasos conscientes de Pedrell hacia una música con aires mediterráneos? Él mismo comenta que en la ópera *L'Ultimo Abenzerraggio*, mismo que la crítica no tuviera visto la esencia musical española, allí estaba la primera tentativa de poner en práctica la creación de una música de carácter nacional. La ópera *Quasimodo* lo distanciaría de estas investigaciones, pero los dos ciclos para canto y piano, compuesto antes de la partida para Italia, le traerían para el camino que empezara en *L'Ultimo Abenzerraggio*: la transposición del elemento popular para la música culta:

Mi camino de Damasco era éste: el del sencillo *lieder* nacido de la eficacia del canto popular asimilado en su más pura esencia interior, que por desdoblamientos ampliados conducía al drama lírico nacional; pero en una nación de tanta incultura musical como la nuestra, todo esfuerzo realizado en uno o en otro sentido, estaba de Dios que resultaría completamente estéril. Me di cuenta de todo esto con una semi-claridad de videncia anticipada.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 202).

<sup>160</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 93-94).

El lenguaje y material empleado por Pedrell en *Les Orientals*, en sus palabras, fueron un taller de cómo manipular este orientalismo heredado por el mediterráneo:

Con *Las Orientales* pude fundar, con cierta solidez, la presunción de saber traducir en música el ambiente de orientalismo de que estaban impregnados muchos cantos que oyera en mi infancia, y como después me cercioré, recogíéndolos, personalmente, en la extensa comarca de mi país. Las *Orientales* provenían de aquellos cantos de vigilantes nocturnos, de aquellas tonadas de faenas agrícolas, de aquellas recitaciones semi-cantadas de ciegos postulantes, que recogiera en San Mateo, en la Jana, en las Casas de Alcanar, en Vinaroz, en Alcalá de Chisbert, etc...<sup>161</sup>

La estética con carácter nacional gana cuerpo con la composición de *Lo Cant de les Muntanyes* donde Pedrell escribe una obra descriptiva cargada de elementos musicales característicos de la región catalana:

El simple enunciado del título y subtítulos de cada una de las escenas sinfónicas, dice bien claro que entré de lleno en el ambiente popular de la región catalana, y en la última parte, singularmente, en el de mi provincia y en el orientalismo peculiar de la misma, que no pude confundir, ni puede confundir quien esté medianamente enterado de los elementos peculiares del canto español en sus distintas manifestaciones con el andalucismo de que tanto se ha abusado y se sigue abusando<sup>162</sup>.

Esta composición de 1877 está basada en un poema de Victor Balaguer y ha significado en la línea composicional de Pedrell un importante laboratorio y

---

<sup>161</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 89-90).

<sup>162</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 109).

marco en la divulgación de su labor y de sus propuestas para una música de carácter nacional, con sabor local, al ganar el primer premio de la Sociedad Catalana de Conciertos. El propio compositor en carta publicada en el periódico *La Vanguardia* reforzaba su propósito con la composición de la obra y agradecía la posibilidad de, al presentarla al concurso, poder divulgar la esencia de su pensamiento en la práctica. La carta-respuesta del director de la sociedad, confirmaba el poder de formación e inspiración de las obras de Pedrell para los jóvenes compositores<sup>163</sup>.

En el lenguaje musical establecido en *Lo cant de les Muntanyes*, Pedrell presenta la transferencia de elementos característicos del folklore tortosino, que muchos en la época habían confundido con las características de la música popular andaluza. Pedrell confirma que el material popular es de origen catalana, de su región natal, pero la crítica de la época es implacable con él, principalmente aquellos que estaban vinculados al modelo nacionalista catalán que consideraban que estos materiales no eran de origen catalán y por lo tanto, huían del pensamiento artístico contemporáneo:

...les consideracions idealistes de Cortada no permetien comprendre que existien a la mateixa Catalunya unes pluralitats diferents del projecte "rural" que s'estava afaisnant al marge de la realitat cultural. Aquest fet feia confondre el record ben viu de tonades d'arrel musulmana del camp tortosí amb l'anomenat gènere andalús. Aquest darrer era la mixtificació tipista que sovint apareixia en algunes sarsueles de finals de segle i, sobretot, al repertori de cançons populars urbanes<sup>164</sup>.

El hecho es que en esta obra, Pedrell comienza a profundizar en su estética de carácter nacional y lo hace a partir de elementos característicos oriundos de su región natal y de esta forma demuestra que todo el país tendría guardados entre sus tradiciones populares contribuciones para la música de

---

<sup>163</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 2-3).

<sup>164</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 46).

concierto. Con esta actitud, Pedrell reclama para su música el uso de un orientalismo característico regional y no el abuso de las características orientales encontradas en la música andaluza como el único elemento musical característico popular encontrado en territorio español. Sobre esta cuestión del origen de los elementos folklóricos traspasados para su obra, de acuerdo con Alejandro Zabala, Pedrell había buscado un orientalismo en su música a partir de la influencia Bizantina en la música española, y no en la árabe como normalmente solía hacer la mayoría de los compositores españoles. La propuesta era permanecer con una sonoridad cultural europea y evitar componentes de culturas no occidentales:

Selecciona per als seus Lieder textos de temàtica oriental-mediterrània, que poden esdevenir el receptacle adequat per a les essències dels cants de l'àrea tarragonina del sud, basats en un "gènere oriental cromàtic puer", l'origen del qual es troba, segons el compositor, a la música bizantina. Amb aquest procediment, pretèn de desenvolupar un orientalisme musical de signe diferent a l'arabisme que impregnava gran part de la producció hispànica de les cançons, establint l'herència bizantina i evitant així els components no occidentals, Pedrell transformava la música espanyola com a element integrador de la cultura europea<sup>165</sup>.

Podemos decir, en nuestra opinión, que el orientalismo de los elementos musicales encontrados en España, aunque distintos, en su origen lejano son muy próximos y tal vez de ahí la confusión en identificar de cuales regiones específicamente provenían. Lo que interesa aquí es que Pedrell busca en la música popular el material con lo que va a trabajar en su música, y que no hace falta siempre utilizar la música folklórica de sólo un lugar; hay que buscar en todas las partes, en todas las regiones y encontrar este material. Y con este procedimiento es posible huir del uso excesivo del material característico de una única región del país.

---

<sup>165</sup> (Bonastre & Cortès, 2009, p. 282).

Otro procedimiento en relación a la transposición del elemento folklórico para la música culta es como este material es tratado por el compositor. En el caso de Pedrell, el material popular está presente en su obra de una manera prácticamente directa: el compositor utiliza la melodía original y la hace ser moldurada con la armonía dando un aire más sofisticado<sup>166</sup>. El compositor emplea fragmentos o mismo melodías completas en la elaboración de su música. En cambio, utiliza entre las partes concebidas con la canción popular otras partes concebidas con el uso de cromatismo, es decir, con una sonoridad más compleja y quizá más vanguardista que la parte donde está la referencia a la música folklórica<sup>167</sup>. No obstante, la armonía tiene una predominancia de acordes disonantes, como los de novena, y frecuentemente son usados los cromatismos con la intención de ocasionar la dificultad de percibir la tonalidad empleada en determinadas partes de la obra. Estos procedimientos, según Cortès, están presentes en las últimas grandes obras del compositor:

El cant popular té un paper fonamental a *La Glossa*. Des d'un inici trobem citacions de temes populars;... ... Tots els passatges on apareixen temes populars són sotmesos a una harmonització diferent a la circumdant, i a una sonoritat més transparent en contrast amb els passatges més cromàtics on no hi ha cap cita popular. Aquesta manera de treballar la partitura és similar a la tècnica que Pedrell utilitzà a *La Celestina*. ...El treball harmònic té molts paral·lelismes amb *El Comte Arnau*: abundància d'acords de novena, utilització d'*appoggiature* en combinació amb els acords de novena, predilecció pels canvis cromàtics que tendeixen a crear incertesa tonal<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> “El “Col·loqui de trobadors” es fonamenta en una melodia trobadoresca; una nota del compositor al marge de la partitura manuscrita assenyala que es tracta d’un “so” d’una poesia trobadoresca de Marcabré, del segle XII. Les altres melodies populars més importants són “Lo ganivet de dos talls” i una “folia catalana”.”(Cortès i Mir, 2015, p. 49).

<sup>167</sup> “Si a les obres anteriors Pedrell havia concebut la cançó popular com a superfícies tancades, ara, em canvi, apareixen els primers símptomes de voler articular llargs fragments populars damunt de la juxtaposició de passatges d’harmonia cromàtica i tonal”. (Cortès i Mir, 2015, p. 49).

<sup>168</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 49).

En la ópera *La Celestina*, encontramos el empleo del material folklórico a través del uso de canciones pertenecientes al período en que se pasaba la estoria de la ópera. El compositor utilizará diferentes cantos populares y con mayor intensidad que en *Los Pirineus*; posiblemente el involucramiento con la preparación del *Cancionero Musical Popular Español* lo ayudaría muchísimo en esta tarea:

No trobem peces d'origen trobadoresc, i encara menys cap de procedència oriental. El repertori que utilitzà prové majoritàriament de cançons dels segles XVI i XVII, moment històric proper a la creació de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la darrera del segle XV. Així, hom detecta tonades de romances extrets de *De Musica libri septem* (1575) de Salinas, cançons de bressol que es publicarien anys més tard al *Cancionero Musical Popular Español*, algun cant processional de Setmana Santa i diferents cantos populars – variants de cançons populars catalanes, cançons lleoneses, de les Balears, i d'altres – . La forma que emprà de ben segur que fou estudiada amb molta cura per Falla. El gran nombre de material popular, el fet que l'harmonització coincidís amb la que edità al seu *Cancionero* pot ser molt bé degut a la proximitat que hi hagué entre els treballs de preparació del *Cancionero* i la composició de *La Celestina*<sup>169</sup>.

En 1889 Pedrell re-estrenaba su ópera *L'Ultimo Abenzerraggio* en el Teatre Líric de Barcelona tras pasar por más otra revisión<sup>170</sup>. A pesar de Pedrell cambiar bastante la partitura desde la última versión de 1874, la representación tendría problemas con la interpretación de parte de los cantantes que no estaban tan seguros con sus partes a causa de lo poco tiempo que tuvieron para ensayar. Sin embargo, Pedrell había hecho una revisión donde era posible percibir las mejoras profundas en la estructura musical de la obra. Esta presentación suscitaría el artículo de Josep Yxart

---

<sup>169</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 90).

<sup>170</sup> "Pedrell completà una revisió en profunditat de la partitura; començà a treballar-hi el mes d'agost fins al 10 de setembre, concloent així els treballs parcials iniciats el 1875."(Cortès i Mir, 2015, p. 66).



publicado en la *Revista de la Quincena* indagando sobre la creación de la ópera nacional. Con el camino ya recorrido por Pedrell en la búsqueda por una música nacional y con las investigaciones y reflexiones sobre la ópera nacional, el compositor tortosino se animaría a componer la ópera *Los Pirineus*: el trabajo que se transformaría en la base práctica con lo cual podría demostrar sus propuestas para el proyecto de una escuela moderna de ópera nacional.

### II.3.3 La cuestión temática

En cuestión del tratamiento temático en su obra, y en específico, en las composiciones operísticas, Pedrell poco a poco fue perfeccionando en el estilo, desde la ópera *L'Ultimo Abenzeraggio*, pasando por *Los Pirineus*, donde la idea del leitmotiv no está de toda desarrollada en relación como la emplea Wagner, hasta llegar en *La Celestina*, donde la manipulación de los temas es más intensa y su vinculación a los personajes como a los sentimientos que les acompañan es mucho más trabajada que en las obras anteriores<sup>171</sup>.

Una comparación entre la ópera *Cléopâtre* y la última versión de *L'Ultimo Abenzeraggio* nos desvela la intensificación de la utilización de temas recurrentes en ambas óperas, pero hará una reducción en el número de recitativos en esta versión de 1889:

El compositor va introduir amb més intensitat la tècnica dels temes recurrentes que havien estat emprats a Cléopâtre, tot i que el seu encaix en el gruix de l'òpera es veia limitat per tots els fragments que aprofitaven música de les versions anteriors, en les quals aquesta tècnica no havia estat emprada<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 89).

<sup>172</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 68).

A pesar de la idea del leitmotiv y su práctica estar presente en la ópera *Los Pirineus*, el tratamiento dado por Pedrell aún es bien distinto de lo dado por Wagner:

En el cas de Pedrell, es caracteritzen per la seva brevetat, per l'alta significació harmònica, pel contingut semàntic i dramàtic invariable al decurs de tota l'obra. A voltes el motiu passa a formar part del discurs melòdic del cantant; a *Los Pirineus* no existeix cap motiu que s'identifiqui directament amb un personatge. En algunes poques ocasions s'associen dos motius interpretats alhora, sempre que existeixi una raó de tipus psicològic o semàntic que així ho justifiqui. Finalment, els motius apareixen sempre fora dels moments on predomina l'ús de cançons populars, sempre fora de les intervencions solístiques destacades, de forma que el seu lloc són els recitatius, els *racconti*. En comparació amb les òperes wagnerianes, com a mínim des de *Tannhäuser* en endavant, el nombre de temes emprats per Pedrell és petit<sup>173</sup>.

En *La Celestina*, el tratamiento temático evoluciona en relación a lo hecho en *Los Pirineus* y se aproxima más de la manipulación del leitmotiv de Wagner:

El treball temàtic és molt ric a *La Celestina*. De primer, apareix un nombre de temes més gran, dotats d'un disseny que en permetia un treball de variació i de desenvolupament notable... ..Alguns temes s'identifiquen directament amb personatges, com en el cas del de Pleberio, Lucrecia o de Celestina; les idees abstractes s'associen amb determinats personatges, per exemple el tema de l'amor acompanya només Calisto i Melibea, però no pas la resta de personatges que no entenen de la mateixa manera les relacions dels dos amants, interessats en els beneficis personals que en treuran. Els vincles dels temes amb el context argumental són majors, ja

---

<sup>173</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 77).

que el compositor aconsegueix de manipular el material temàtic de forma més subtil<sup>174</sup>.

En la òpera *El Comte Arnau*, Pedrell canviaria el tractament temàtic: ara serien de proporcions menors que les òperes anteriors i moltes més elaborades a partir d'una concepció harmònica que una melòdica:

A diferència de *La Celestina* i *Los Pirineus*, n'usà menys, amb una aparença molt diferent: temes consensats, d'una forta personalitat harmònica i poca personalitat melòdica. En canvi, tenen una gran capacitat per a convertir-se en substracte harmònic, a partir del qual s'organitza la línia vocal<sup>175</sup>.

Pedrell se autodenominava wagneriano y reclamaba para él el título del primer wagneriano en España, juntamente con Antonio Opisso y con Vidal y Llimona<sup>176</sup>. En 1872, Pedrell escribe el artículo *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner*. Esta aproximación a la música de Wagner demuestra el aprecio de Pedrell hacia la estructura de la música wagneriana y su estética. Pedrell intenta combatir el estilo de la ópera italiana con sus características propias, y no admitiría que se pudiera llamar de tradición en ópera tales características. Además, en su artículo *La música del porvenir* (en *La España Musical*, n. 197; 25/11/1869), comenta que la crítica española ayudaba a perpetuar este tipo de estilo operístico al elogiar tales características, entre ellas, las melodías del canto construidas para puro éxtasis de sus cantores y de su público:

---

<sup>174</sup> (Cortès i Mir, 2015, pp. 89-90).

<sup>175</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 95).

<sup>176</sup> "Galleábamos por tal modo llevando y trayendo por entonces el nombre de Wagner, que de derecho se nos debe á Antonio Opisso, á Vidal y Llimona, editor-propietario de *La España Musical*, y a mí, el título de wagnerianos, los primeros que hubo en España, y cuyo título nadie nos podrá disputar. Nos eran conocidas casi todas las obras que Wagner había producido hasta aquella fecha." (Pedrell F. , 1911, pp. 37-38)

A mi rincón de Tortosa habían llegado *El buque fantasma* y *Tanhausser* (por este orden, no recuerdo en el que llegaron otras); había llegado, también, algún volumen de literatura musical wagneriana, y esto explica y excusa el artículo sobre la titulada *Música del porvenir*, que era el dictado antiwagneriano que más nos hería á los wagnerianos de buena fe, cándidos por añadidura, que creíamos en Wagner por las excelencias de su música, superior á casi todas las demás músicas, y porque ya empezábamos á interesarnos en la cruda polémica wagneriana, que estaba de Dios había de ser larga, desatada, ilógica y furibunda. El artículo se dirigía, o quería dirigirse, á esto, precisamente: á protestar «de la crítica», que nos ha llamado « amigos de lo desconocido y del porvenir» porque « negándonos la antigua fama un laurel para coronar nuestras sienas... mendigamos nuevos prosélitos con efectos de relumbrón, que en un momento dado convertirán el arte en un logogrifo»<sup>177</sup>.

Según Calmell, el raciocinio de Pedrell iba en la dirección a la que el camino de la modernidad llevaría a la propuesta alemana de una ópera romántica, donde la combinación entre la tradición y el avance por un lado y la sensualidad y la inteligencia por otro resultaría en una música próxima al ideal de drama lírico<sup>178</sup>.

En la ópera *Los Pirineus*, la influencia de Wagner todavía compartía espacio con las influencias de la ópera italiana y de la ópera francesa. En la orquestación, apesar de Pedrell insertar una fanfarra de instrumentos contruidos como réplicas de instrumentos romanos, no significa que estaba haciendo como Wagner que había creado instrumentos para su orquestación: antes es posible notar la influencia en el tratamiento orquestal de las obras de

---

<sup>177</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 38).

<sup>178</sup> (Calmell Piguillem, 2015, p. 127).

Berlioz y de Meyerbeer. La influencia wagneriana sería más incisiva a partir de *La Celestina*<sup>179</sup>...

### II.3.4 Formas musicales

La forma musical, a pesar de Pedrell no comentar mucho sobre el tema, tiene un lugar importante en la estructura musical de sus obras. Podemos encontrar algo en el relato de sus memorias. En un determinado fragmento del texto "Mi maestro", al final del mismo, Pedrell habla rápidamente que "...sólo permanecerán en pie, fuertes y duraderas, aquellas obras que resisten a las terribles y verdaderamente homicidas mutaciones de la forma<sup>180</sup>". A pesar de estar comentando sobre el juicio que se deben hacer críticos y compositores sobre obras pasadas, parece que para Pedrell, la forma es algo importante para que una obra pueda garantizar su supervivencia a través de los tiempos. Eso significa que para él, mantener la fidelidad de la estructura de las formas musicales sería una necesidad tanto como una configuración musical para desarrollar sus ideas temáticas o como una concepción estilística para perpetuar la obra sin que cayera en el olvido.

Pedrell comenta al respecto del ritmo en el texto *Cuestión mal planteada*, donde hablará sobre el uso de la prosa para la construcción del texto a ser musicado, tanto en la canción como en formato de libreto para la ópera. Entre otras cosas, comenta que el ritmo es inherente al texto y no se debe confundirse con el compás que en sus palabras fue "...la necesidad de dar al sonido valores de duración regularmente determinados<sup>181</sup>".

---

<sup>179</sup> "Rafael Mitjana publicava a *La Vanguardia* del 9 d'octubre d'aquell mateix any un article titulat "Música del porvenir", on parlava de la composició de *La Celestina*. A partir d'aquell moment, l'estètica de l'obra s'agermanà amb el repertori wagnerià, fins al punt que un estudi francès l'anomenà *le Tristan espagnol*." (Bonastre & Losada, 2015, p. 87).

<sup>180</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 15).

<sup>181</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 122).

Pedrell comenta que al conocer algunas partituras de *lieder* de Schubert y obras de Chopin, la forma musical era una de las cosas que le había grabado en su mente y que había asimilado:

Que la transformación fue radical y profunda, basta decir, para que pueda explicársela bien el lector, que per *saltum*, y sin gradaciones ni transiciones que lo atenuasen, pasé, afortunadamente, del Verdi de *I Masnadieri* al *lied* de Schubert, y a las nostalgias de Chopin, cuyas obras conocí algo después de las de Schubert. Claro está que de ese nuevo mundo revelado me asimilé solamente, y de un modo genérico, aunque basto, lo único que podía, la forma: las esquisiteces (*sic*) del *lied*, y las intimidades de las nostalgias chopinianas, el fondo de tales esquisiteces (*sic*) e intimidades, apenas si pude traducirlas, más tarde, en dos piezas de la colección de *lieder*, titulada *Noches de España*, y en alguna que otra *mazurka* publicadas posteriormente, aunque escritas en pleno período de fermento de aquella transformación<sup>182</sup>.

No podemos dejar de mencionar que estas manifestaciones de Pedrell al respecto de la forma musical estaban vinculadas al joven compositor y a géneros musicales específicos como el *lied* y las diversas formas musicales utilizadas por Chopin en sus composiciones como el vals, nocturno, mazurcas, polkas, baladas, etc. El Pedrell compositor, más maduro, trabajará prácticamente con el género ópera y algunas obras sinfónicas; entonces, la forma musical será relativa a estos géneros musicales.

Entre los procedimientos composicionales y que volvería una práctica estética, estaba el transportamiento de material composicional entre géneros musicales: un procedimiento sencillo donde una obra ya escrita (por ejemplo, una canción para canto y piano) podría ser una inspiración para una nueva pieza o parte de una obra, como una ópera<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 25).

<sup>183</sup> “A banda de l'interès circumstancial que tenen aquestes composicions, vull ressaltar un procediment que reapareixerà anys més tard i que té una significació especial en l'obra

A pesar de no ser considerado una forma musical, pero una forma de organizar el discurso musical, la escrita en estilo coral, o la textura homofónica, tenía en Pedrell un gran apreciador: en el texto sobre la composición de la ópera *El Comte Arnau*, Pedrell comenta sobre la importancia del coro en la ópera para él:

El coro o los coros dan calor al desarrollo escénico, rompen la monotonía de la acción y comunican a las obras esa vibración especial, que puede ponderarse y exaltarse, y resulta de la presencia de la muchedumbre, del pueblo<sup>184</sup>.

Pedrell, que empezó como menino-cantor en su ciudad natal, tenía la coral como una formación musical de gran estima y esto resultaba en una afectividad e interés en componer para tal formación. Por otro lado, la coral como un mecanismo escénico es fantástico para la construcción del drama operístico, sea en momentos de regocijo o de solemnidad o en momentos de introspección religiosa o de tristeza; lo anterior y, además, el color sonoro que una coral puede conferir a la obra al sumarse a la orquesta son posibilidades de fuerzas de expresión que el compositor podría tener como recurso para el universo de la música lírica.

---

pedrelliana. El 1866 compongué un Lied sobre text de Selgas, *El Ruiseñor*. Aquesta obra, dedicada a la qui fou la seva esposa, la inclogué com a font inspiradora del Gran Final del segon acte de l'òpera *L'Ultimo Abenzeraggio*. És el primer exemple de transvasament entre gèneres, un procediment que anys a venir sistematitzaria en el seu ideari estètic". (Cortès i Mir, 2015, pp. 28-29).

<sup>184</sup> (Pedrell F. , 1922, p. 12).

### II.3.5. Armonía

Pedrell se sumaría con los demás compositores en las preocupaciones al respecto del sistema tonal buscando nuevas maneras de emplearlo armónicamente, el que con las adiciones de cromatismos y de transposiciones a tonalidades lejanas o de maneras no ortodoxa iría abriendo camino por una armonía moderna, o bien, por una armonía sofisticada donde el compositor tenía más control en el sistema tonal que éste en aquel. En términos prácticos, Pedrell utilizaba el empleo de los modos mayor y menor simultáneamente como un recurso de ambigüedad tonal con el interés de huir de la fuerza del sistema tonal y realizaba cambios armónicos a partir del uso de acordes con notas alteradas, lo que llevaba al empleo de tonalidades lejanas, creando así una sonoridad vanguardista:

Fins a un cert punt, podem parlar d'una tonalitat extensa, on es produeixen modulacions entre tonalitats sorprenentment llunyanes, ja sigui a través de les enharmonies, bé a través dels processos cadencials no habituals o bé de la pràctica, emprada sovint, de la progressió harmònica<sup>185</sup>.

Otro elemento esencial en la cuestión armónica del lenguaje de Pedrell fue la idea de crear una armonización propia para las citas del cancionero popular en sus composiciones. Pedrell va a utilizar escalas antiguas en determinadas pasajes de sus obras así como iría utilizar citas de canciones folklóricas y de la música histórica hispánica encontradas a partir de sus estudios del cancionero hispánico y de los compositores eruditos de los siglos pasados, básicamente la música polifónica de los siglos XVI y XVII. La propuesta de fusionar todos estos elementos con la armonía llevaría el compositor a buscar una manera distinta de lo que a aquella época hacían los compositores. En lo que decía al respecto de la armonización de las canciones populares, el compositor pretendía suavizar los arabismos y orientalismos que

---

<sup>185</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 78).



hacían presentes en las armonizaciones comunes de estas canciones. Con relación a las citas de músicas históricas (pero también en los pasajes en los que utilizaba la cita folklórica), de acuerdo con Cortès, en la ópera *Los Pirineus*, estos dos elementos melódicos frecuentemente se concebían "...com a estructures modals que se sobreposaven als moments molt més cromàtics. Aquest fet produeix un enfrontament de diferents ritmes harmònics<sup>186</sup>". La cuestión armónica en Pedrell pasaba por una especie de crear un método en el que la melodía, fuese basada en una cita folklórica o en una cita histórica, sería armonizada a partir de una "fórmula" resuelta de la conexión entre la manera de armonizar la música folklórica y la música histórica – la yuxtaposición de los dos procedimientos sería la clave para una armonía nacional:

El seu mètod pretenia ésser científic; havia endegat treballs comparatius entre els modes argelins i els modes principalment emprats a la música històrica hispana, a fi de trobar-hi algunes connexions. En les harmonitzacions, sovint intercanvia la tònica per la dominat, i viceversa, de forma que no sempre necessita de la clàssica cadència per a resoldre una harmonització de cant popular<sup>187</sup>.

En *La Celestina*, Pedrell había conseguido encontrar una armonía propia a partir de la fusión de los materiales que él trabajaba. Se puede averiguar estos cambios que transformaría el lenguaje personal de Pedrell distinto del lenguaje de Wagner:

...gran coherència en la utilització d'escapes modals, un enriquiment en la confrontació de les harmonitzacions populars amb els moments més cromàtics d'inspiració lliure, i una especulació tonal enriquida, molt més

---

<sup>186</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 79).

<sup>187</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 79).

personal, tot i les diferents lectures que es feren en la via d'assimilar Pedrell a Wagner<sup>188</sup>.

El tratamiento armónico en *El Comte Arnau* buscaría integrarse a las corrientes estéticas de finales del siglo XIX, con el empleo de manipulaciones y variaciones de la armonía resultando en secuencias fragmentadas y de gran contraste:

El nou posicionament estètic s'aprecia amb tota claredat en els temes emprats. A diferència de *La Celestina* i *Los Pirineus*, n'usà menys, amb una aparença molt diferent: temes condensats, d'una forta personalitat harmònica i poca personalitat melòdica. En canvi, tenen una gran capacitat per a convertir-se en substracte harmònic, a partir del qual s'organitza la línea vocal<sup>189</sup>.

*Los Pirineus, La Celestina y El Comte Arnau*, en el campo de la armonía, demuestran una evolución del lenguaje armónico de Pedrell, buscando perfeccionar el método que pensara para la música nacional: un método en el que la yuxtaposición de todos los elementos autóctonos se fusionaba creando una sonoridad de sabor local y, según el entendimiento del compositor, una música puramente hispánica.

Como ha dicho el propio Pedrell, concordamos también que parece que Vicente M.<sup>a</sup> de Gibert consiguió sintetizar el lenguaje musical del compositor al escribir sobre *La Glosa*, "sinfonía jubilar" para voz y orquesta en 1906:

Aquets factors harmonicament combinats, donen a la música del mestre un caràcter exclusivament personal y un sabor fort y sencer. Fidel a ses

---

<sup>188</sup> (Cortès i Mir, 2015, pp. 90-91).

<sup>189</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 95).

teories defensades amb tant calor, sa manera de fer consisteix en una ingerencia de les tonalitats y dels ritmes mitg-evals y de la música popular en l'espaiós ambient de la música moderna. Música d'erudit, si's vol, però mai música morta; la documentació, per dir-ho aixís, està posada sempre al servei de l'imaginació y de l'inspiració viventes<sup>190</sup>.

### II.3.6 Orquestación

La orquestación en las obras de Pedrell va desarrollándose con el pasar de los años, principalmente en la manera como elige los instrumentos y en la búsqueda por una sonoridad que pudiera reflejar el color local. Esta búsqueda por una sonoridad equilibrada y al mismo tiempo que estuviera al servicio del drama musical se percibirá en el tratamiento cada vez más maduro que el compositor dispensará en la hora de pasar sus manuscritos del piano a la orquesta. Pedrell adopta este procedimiento de primero escribir al piano y después orquestar sus composiciones, lo que nos hace pensar que posiblemente tendría en su cabeza la sonoridad deseada. Pero, al analizarnos las obras, veremos una serie de influencias de otros compositores en la manera de orquestar. El compositor, mismo que tuviese en su mente una concepción de la sonoridad orquestal que quería, irá utilizar de la práctica orquestal ya consagrada y sacar provecho de los resultados sonoros obtenidos por otros compositores para manipularlos de acuerdo con sus intereses musicales.

En el poema sinfónico *Excelsior* (1880) es posible percibir la influencia de Wagner en la armonía y la influencia de otros compositores en la orquestación: Pedrell está atento a la música de su tiempo y la deglute, asimila y transporta para su lenguaje estos elementos estructurales que le han

---

<sup>190</sup> (Pedrell F. , 1922, p. 45).

interesado y que pueden ayudarlo a expresar mejor sus intenciones musicales<sup>191</sup>.

En la tercera revisión de la ópera *L'Ultimo Abenzerraggio*, la versión de 1889, Pedrell emplea en la orquestación recursos timbrísticos<sup>192</sup> y equilibra la orquesta en relación a la instrumentación usada en la versión anterior: ahora trabaja con 2 fagotes, 4 trompas, y por primera vez emplea en la orquestación la tuba. Entre las críticas que Pedrell inserta en el libro *Jornadas de Arte*, que comentan el reestreno de su ópera, podemos averiguar algunas referencias a la orquestación como ésta:

Al levantarse el telón empieza el coro *Granata lieta*, festivo, lleno de frescura y exuberante de vida. Se señala por su estructura nueva y original, y por un desarrollo, delicado e interesante, de modo que, aun con sus largas dimensiones se hace agradable siempre, porque a la belleza de la idea coral reúne una orquestación primorosa<sup>193</sup>.

Otro punto interesante es el tratamiento dado a los recitativos en esta ópera, donde el compositor tiende la intención de dar fluidez a la obra al disminuir la cantidad de recitativos, además de perfeccionar sus acompañamientos:

L'orquestració palesa el benefici d'haver treballat abans obres com // *Tasso*  
i *Excelsior*, augmenten els recursos tímbrics i millora de forma ostensible

---

<sup>191</sup> “El poema sinfònic *Excelsior* fou compost entre el 29 i el 31 d'agost de 1880. ...Hi ha elements que ens parlen del *Tristany i Isolda* wagnerians, principalment en el color que aconseguix amb l'ús del corn anglès, present sobretot – i no oblidem un altre referent sonor molt present en Pedrell – a *Els Hugunots* de Meyerbeer i a la *Juive* de Halévy, o la *Sinfonia Fantástica* de Berlioz”. (Cortès i Mir, 2015, p. 47).

<sup>192</sup> “El conocimiento de estas eminencias en un compositor de un talento extraordinario, que escribe para nuestro siglo, es lo que ha dado carácter típico al maestro Pedrell, que se retrata a la perfección en *L'ultimo Abenzeraggio*, a favor de una envoltura orquestal delicadísima y primorosa a veces, arrebatadora otras, y clara, brillante y propia siempre”. (Pedrell F. , 1911, p. 214).

<sup>193</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 216).

l'acompanyament dels recitatius. Un altre treball interessant és la reducció en el nombre de recitatius, tot i mantenir-ne alguns fragments <sup>194</sup>.

En la òpera *Los Pirineus*, Pedrell emplea una instrumentación más rica para que la orquestación pueda resultar en la grandiosidad que la obra requieri. Además de la gran orquesta sinfónica [con la formación tradicional de maderas a dos, metales (4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones y 1 tuba) y cuerdas], acrecenta más una flauta, un corno inglés, un clarinete bajo, un fagot, arpa y entre la percusión observamos el empleo de los timbales, bombo, platos, tam-tam; además de tres bandas en el escenario: una fanfarras de réplicas de instrumentos romanos, una banda de saxofones y la tercera compuesta por saxhorns, cornetas, trombones y tubas; y, para completar la rica instrumentación, un órgano al final de la ópera<sup>195</sup>.

A pesar de la instrumentación monumental, no hay un interés de Pedrell en asemejar al trabajo orquestal del compositor Wagner en su último periodo de creación (es decir, el ciclo *El anillo del nibelungo*, *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores de Núremberg*); en verdad, la orquestación de Pedrell se refiere a otros modelos de influencia<sup>196</sup>: "...haurem d'esmentar Berlioz i, en menor mesura, Meyerbeer. Wagner és un referent de modernitat..."<sup>197</sup>

La orquestación en *El Comte Arnau*, al que todo indica, ha sufrido un cambio con la maduración personal en el uso de la orquesta, donde el compositor atiende a sus intereses de efectos sonoros y dramáticos:

---

<sup>194</sup> (Cortès i Mir, 2015, pp. 67-68).

<sup>195</sup> "D'una banda, Pedrell concebé l'aparició d'una fanfara d'instruments romans, els quals encarregà expressament al constructor belga Louis Mahillon; consistien en unes *trombe*, *tube* i *buccine* romanes. Les altres dues bandes sobre escena són una banda de saxòfons, i una altra de saxhorns, cornetins, trombons i tubes, als quals afegiria un orgue al *tutti* final". (Cortès i Mir, 2015, p. 79).

<sup>196</sup> Francesc Cortès comenta que Berlioz ha influenciado en la resolución del equilibrio entre los instrumentos y Meyerbeer en lo tratamiento de los metales. Sobre el uso de la banda romana, Cortès explica que, a pesar de posiblemente tener una referencia en Wagner, Pedrell crea un grupo "...tipus meridional en reconstruir instruments romans, que guardaven a més a més relació amb l'argument proposat per Balaguer". (Cortès i Mir, 2015, p. 80).

<sup>197</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 80).

L'orquestració parteix d'una plantilla similar a la de les dues darreres obres, amb la inclusió d'un contrafagot. La sonoritat de l'obra és fosca, a voltes, greu i penetrant. La secció de fusta assoleix una importància singular. Han desaparegut les referències a Meyerbeer i a Wagner en les sonoritats brillants del metall. *El Comte Arnau* sorprèn gratament per la seva inventiva en la recerca de nous recursos i combinacions sonores. No és cap exageració parlar que aquesta obra és una veritable fita en l'orquestració simfònica catalana; cap obra del seu temps no aconseguí la unitat tímbrica i la riquesa de matisos. El text de Maragall, imbuït de simbolisme, es tradueix de forma admirable en els nombrosos nivells i colors sonors enginyats pel compositor<sup>198</sup>.

### II.3.7 La música històrica como material

Cèsar Calmell comenta que, a pesar de Pedrell no identificar la fuente literaria, la idea de unificar la música de herencia religiosa con la música de herencia popular estaria en un fragmento de la obra *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (la segunda novela de Johann Wolfgang von Goethe, publicada en 1795-96) donde el escritor comenta que la verdadera música gira alrededor de la sacralidad de la música de iglesia traducida en recogimiento (es decir, la intimidad, reflexión, contemplación, etc.) y de la alegría de la música popular traducida en danza (es decir, la colectividad, el extroversión, expresividad activa, etc.)<sup>199</sup>. Pedrell había frecuentado en su juventud al mismo tiempo el ambiente musical religioso y popular: por un lado fue menino cantor de la coral de la catedral de su ciudad natal bajo la formación musical de Antoni Nin (que era maestro de capela de la catedral de Tortosa) y, por otro lado, al

---

<sup>198</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 95).

<sup>199</sup> “D'aquesta reflexió, Pedrell reté només les dues primeres frases: la música religiosa i la música popular – com a sinònims de moviments respectius d'interversió de l'ànima (recolliment) i d'extroversió corporal (dansa) – , constitueixen la base de la verdadera música.”(Calmell Piguillem, 2015, p. 148).

tocar el trombón y el violín respectivamente en la formación de banda y de orquesta de Tortosa, conocía las músicas típicamente populares contenidas en los repertorios de estos dos grupos instrumentales. Estar familiarizado con las dos vertientes musicales no sería un problema: tanto la música sacra como la música profana hacían parte de su vida musical desde la juventud. Sin embargo, aparecería la problemática de cómo reunir bajo un templo lírico (como una bella metáfora para el mundo lírico dramático de la ópera) la fusión entre el sacro y el profano, el recogimiento y la voluptuosidad, la expresividad del alma y la expresividad corporal: prácticas y sentimientos totalmente antagónicos:

L'important era trobar una forma d'acoblament entre ambdós gèneres de *música verita*, - com li agradarà dir el mestre -, una forma d'argumentació coherent i impecable en els seus raonaments que donés satisfacció del trànsit bidireccional que es produeix, s'ha produït i es produirà sempre, d'un a l'altre, i tot sistematitzat sota la llum del saber positiu de l'època. I a aquesta qüestió se n'hi afegia una altra, de resolució, no menys peremptòria per al Pedrell compositor: Com s'inseria el treball de creació i la vocació teatral de l'artista en aquell marc general? Era possible que l'òpera, - per principi el gènere musical profà per antonomàsia -, i el projecte d'una òpera nacional pogués mantenir alguna mena de lligam legitimador amb la música religiosa, si l'enllaç d'aquesta amb la música popular s'havia demostrat abans satisfactori<sup>200</sup>?

A esta pregunta debruzaría Pedrell para encontrar la respuesta que sería la base de su estética propia y de la propuesta para una música de carácter nacional. De acuerdo con las reflexiones de Calmell sobre el pensamiento estético de Pedrell, específicamente en la cuestión de la fusión música sacra/popular, parece que el camino que Pedrell encuentra es que la música popular es espontánea en el pueblo y, por lo tanto, natural en ello y necesaria como actividad social; ya la música sacra, por tratarse de una música

---

<sup>200</sup> (Calmell Piguillem, 2015, p. 150).

introspectiva, estaría hecha para la reflexión y para la elevación del espíritu, lo que sustraería de ella el ritmo (ya que éste hace con que el cuerpo sea la atención principal y disipa la concentración del pensamiento) y añadiría la armonía como el elemento unificador entre el universo terreno y el celestial. Es decir, la mezcla entre la música popular y la religiosa debería ser hecha a partir de la junción entre melodía, ritmo y armonía: la música verdadera debería contener estos tres pilares<sup>201</sup>. Para Pedrell, la melodía natural produciría la propia armonía que dependiendo de la escala tendría sus leyes propias de como agruparse las notas en la formación de los acordes. Y por otro lado, la melodía tanto sacra como popular contienen en sus textos el ritmo de cada palabra, de cada frase que la compone; y el compositor debería estar atento al movimiento rítmico de este texto: en el proyecto de una ópera nacional la importancia del texto y su ritmo sería cabal.

El que parece es que, después de tanto reflexionar y buscar la respuesta para cómo resolver la problemática de la fusión y encontrar el camino para la verdadera música, desde la mirada de Calmell y del propio Pedrell, ¿esta música verdadera sería la música culta? Calmell afirma que la música natural (formada por los tres elementos ya comentados – melodía, ritmo y armonía) después de trabajada por los artistas se transforma en la música artificial. Y siguiendo el raciocinio de Pedrell, en una síntesis, podríamos decir que, la música nacional debería ser esta evolución elaborada por el artista local a partir de la música natural autóctona:

Retrobar, doncs, els fonaments naturals i resseguir l'evolució i el progrés artificial de la música de la nació, en què un compositor ha nascut i s'ha criat, no adquireix per a ell un significat de pura reconstrucció arqueològica erudita del passat des d'una perspectiva exempta del compromís creador, sinó que, contràriament, esdevé una exigència irrecusable del mateix ofici de ser músic. Historiar la música, des d'aquesta perspectiva, vindria a ser

---

<sup>201</sup> Calmell más adelante escribe que la música natural contiene estos tres elementos: "Melodia, harmonia i ritme són elements fonamentals de la música natural, de la matèria primera que els artistes individuals modularan i transformaran de mil maneres diverses fins a fer-ne música artificial". (Calmell Piguillem, 2015, p. 176).



el símil estès en el temps de l'itinerari que ha de recòrrer un artista crític a l'encalç del seu ideal estètic. I quand la tradició recent manqui no queda altre remei que retrotraure's vers el punt on aquella encara floreixi<sup>202</sup>.

Al final, Pedrell defendería su tesis de que la música del pasado hispánico, la música histórica española representada por compositores de música elaborada podría ser combinada, articulada con el lenguaje contemporáneo, las técnicas de vanguardia y el elemento folklórico autóctono. La música del pasado significa que, esta música histórica, aseguraría el elemento religioso, hecha en gran medida por compositores comprometidos con la música de iglesia; pero también aseguraría la música profana, hecha por los trovadores. De la música sacra también vendría la teoría de poder utilizar el verso libre o la prosa como material literario en la confección de las músicas (ya que en la propia música sacra se hace uso de tal estilo); y también el drama, ya que Pedrell veía transportada a la música sacra una serie de sentimientos encontrados en la biblia, como él mismo decía: "...un món de sentiments piadosos, anhels d'esperança, crits de misericòrdia, de dolor; tot un món de visions supertràgiques dàquell Drama de la Creu<sup>203</sup> ..."

En el artículo *Cuestión Mal Planteada*, que cierra el libro *Por Nuestra Música* como apéndice, Pedrell comenta sobre la cuestión de la sustitución de la rima por la prosa. Para ejemplificar, comenta el uso de aliteración en los textos de Wagner usados como libretos para sus óperas. Después, comenta sobre la "abolición del ritmo" en el canto llano, y además, concuerda con que la música sacra había empleado la prosa y no la poesía para su construcción. Por fin, sigue comentando que el texto en formato de prosa sirve satisfactoriamente para componer música. Pedrell aún comenta sobre la mezcla en el texto, de la prosa y del verso, y da como ejemplo ideal para esta forma mixta, la

---

<sup>202</sup> (Calmell Piguillem, 2015, p. 176).

<sup>203</sup> (Calmell Piguillem, 2015, p. 177).

tragicomedia *La Celestina*<sup>204</sup>. A pesar de insistir sobre que la rima es un elemento vinculado al ritmo, y por eso, es un elemento que suprime la libertad, aún acredita que mismo el verso libre pueda obligar a la música sujetarse al ritmo: por esta razón, la prosa como el elemento libertador del ritmo y que fornece al compositor diversas posibilidades en la construcción del drama.

Pedrell sigue confirmando los buenos resultados de la prosa como forma de escrita para uso en libreto de ópera al mencionar que él mismo ha utilizado en su ópera *Cléopatre*, atribuyendo a la prosa la riqueza dramática conferida a una escena de esta obra<sup>205</sup>. Además, comenta que la teoría wagneriana está conectada a este tema, pues el compositor alemán utiliza en sus óperas la prosa y no el verso.

Pedrell termina confirmando que la prosa está presente en la música litúrgica (diferentemente de la música griega –profana– que utilizaba la poesía), y que este hecho, proporcionado por el cristianismo, transforma la música en música-arte o música-verdad y por eso, utilizar la prosa como forma literaria para la composición de la música operística transformaría dicha obra en la verdadera arte, en la música-verdad.

En la ópera *La Celestina*, Pedrell consigue encontrar el equilibrio en el empleo de la música histórica como elemento de refuerzo del sentimiento de nacionalidad en su obra. Los fragmentos vienen de trabajos publicados en el pasado de compositores hispánicos y son insertados de una manera natural en el enredo de la ópera. En el caso específico de *La Celestina*, estas músicas son tonadas de romances y cantos religiosos, pero el compositor no utilizará el proceso armónico o polifónico que las composiciones solían recibir a la época medieval: resulta una integración perfecta entre un material lejano en el tiempo con la composición del momento, pero seguía manteniendo la esencia de una

---

<sup>204</sup> “En nuestra literatura antigua poseemos una obra que sería el ideal del *libreto* en esta forma mixta, la *Celestina*, la famosa tragedia de Calixto y Melibea, y en la moderna, sólo citaré dos, *El drama nuevo* y *El Doctor Lañuela*, obra genial e inspirada de Ros de Olano, injustamente olvidada”. (Pedrell F. , 1991, p. 130).

<sup>205</sup> “Si vale el ejemplo propio, puesto que antes he dicho que hablaba por convicción y por experiencia, diré que en mi drama lírico, inédito, Cleopatra, hay toda una escena, muy larga y muy capital, escrita en prosa. Tracé con amor todo el plan general de la obra y con especial tino y estudio el de la escena aludida, culminante en la marcha del drama”. (Pedrell F. , 1991, p. 131).

sonoridad hispánica. A pesar de la influencia wagneria en lo que concierne al uso más intenso de los *leitmotiv*, *La Celestina* es donde el compositor incorporará más elementos de naturaleza folklórica y de origen histórica musical hispanica, y este amálgama será tan bien hecho que se considera que en esta obra Pedrell ha conseguido encontrar un lenguaje propio, de carácter nacional en la que sería para generaciones futuras un referente a ser seguido:

En tot cas, tant ara com a *Los Pirineus*, mai no es produeix la sensació de trobar-nos davant un *patchwork*, no estem davant de retalls que han estat confegits entre ells, sinó que el compositor els sabé donar sentit musical i dramàtic. A *La Celestina* es dóna encara una major capacitat fusionadora del llenguatge<sup>206</sup>.

Cortès redacta un resumen del lenguaje musical que Pedrell ha conseguido establecer y que debería ser la base para que otros compositores pudiesen seguir. La base del lenguaje nacional estaría en encontrar un equilibrio entre el uso de las escalas (encontradas en la música folklórica), en la combinación entre la melodía folklórica y la armonía y las constantes melódicas encontradas en la música histórica del Renacimiento español:

El raonament que es desprén del posterior excurs és el següent: per tal d'aconseguir que la seva música tingués una fesomia particular, nacional, una via passava per l'estudi de les escales, harmonies i girs melòdics de la música històrica, sobretot del Renaixement. ...En considerar que la música del Renaixement hispànic era una música "pura", que no havia estat sotmesa per la contaminació del repertori italianitzant barroc, suposava que aquell repertori contenia les essències de la cultura hispana, i que a més a més diferenciava la nostra música de la resta<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 90).

<sup>207</sup> (Cortès i Mir, 2015, pp. 77-78).

Pedrell había encontrado las respuestas, y en gran medida, éstas estaban en la música histórica hispánica: fue una cuestión de mirar hacia el pasado de gloria de la música de su país y reflexionar como conectar el pasado con el momento presente. Pero, no era solamente eso: el proyecto de una ópera nacional hispánica estaba basado en la fusión entre el popular y el sacro, en la rítmica y la armonía proveniente de estos dos manantiales. Todo debería estar muy bien mezclado, equilibrado y bajo los propósitos expresivos del compositor.

## **II.4 Las propuestas estéticas para una escuela nacional española**

### **II.4.1 Las bases**

En España desde a principios de la segunda mitad del siglo XIX, ya se intentaba crear una ópera española con características nacionales. Sin embargo, Carlos Amat, en su libro *Historia de la música española - Siglo XIX*<sup>208</sup>, comenta que mismo con tantos esfuerzos, los compositores no habían conseguido lograr mucho, aunque su idea de logro está basada en que una obra se mantenga siendo interpretada. Por eso, mantiene la idea del fracaso de tentativa de crear una ópera española por el hecho de que ninguna de las óperas compuestas por esta época han sobrevivido a los tiempos y que no hacen parte del repertorio mundial. Por supuesto, esta es una idea muy cerrada, pues sabemos que muchas son las circunstancias que hacen que una obra entre o no en el repertorio y no necesariamente el filtro es solamente la calidad de una obra y su capacidad de mantenerse actual, pero hay toda una serie de otros elementos que influyen en la perpetuación de una obra en el repertorio.

---

<sup>208</sup> El libro de Amat, aunque ha quedado muy desfasado pasado los años, es utilizado aquí por su importancia en la bibliografía al respecto del tema de la historia de la música española.

La ópera nacional, la ópera cantada en español y con música más o menos española, fue defendida con ardor, pero no llegó a cuajar en ningún caso, y menos a pervivir, si se exceptúa la conocida *Marina*, de Arrieta. (...) El éxito no llegó nunca o casi nunca y no faltaron los intentos de “crear la ópera nacional”, como si esas cosas se pudieran hacer sólo con intenciones y no con obras capaces de comunicar con el público. Antonio Gallego ha recordado esos intentos, desde el concurso convocado en 1857 por la Real Academia Española para premiar un libreto de drama lírico, que quedó desierto, aunque se concedió un accésit a Antonio Arnao, hasta los puramente musicales. En 1847 se intentó establecer la ópera española en Madrid, para lo que se fundó la sociedad “España Musical”, que presidía Eslava y a la que pertenecieron Basilio Basili, Gaztambide, Saldori y el cantante Salas. En 1850 se concedió a Salas una exclusiva para dar ópera española en el teatro Variedades.”<sup>209</sup>

Por otro lado, el autor considera que hubo algo de importante a través de Chapí, Bretón y Pedrell:

Si contemplamos el panorama de la ópera española en el siglo XIX – y también en el XX – comprobaremos la triste esterilidad de tantos esfuerzos, a pesar de los aciertos de Chapí, de algún éxito de Bretón, del impulso siempre incansable de Pedrell y de pocas cosas más<sup>210</sup>.

Con todo, después de exponer un fragmento de texto en el que Mitjana comenta este mismo periodo de tentativa de crear una ópera nacional española y dando por cierto que solamente Pedrell había conseguido algo, Amat confirma que los esfuerzos de Pedrell, pasados casi un siglo, fueron realmente

---

<sup>209</sup> (Amat, 1984, p. 113).

<sup>210</sup> (Amat, 1984, p. 116).

lo que permanecieron como base y fundamentos para crearse una ópera con sabor local<sup>211</sup>.

No obstante, el compositor tortosino tendría por adelante mucho que hacer, mucho que luchar en su medio por sus ideales. Podemos ver a través de la prensa un poco de esta lucha. Pedrell, en una de sus críticas iniciales, se deparaba con el problema del canto en italiano y la cuestión del nacionalismo en música: pensaba que no había género nacional en música y que los compositores españoles no podrían decir que escribirían música nacional española y que la lengua italiana era perfecta para el canto, o que escribir una ópera en otra lengua supondría un problema tanto para la composición como para la performance<sup>212</sup>. Cèsar Calmell comenta que es interesante observar que Pedrell, en su tiempo inicial, pensaba eso y que luego cambiaría, buscando las salidas para estos problemas: al revelar esta problemática de la música lírica, ya sabría por dónde empezar la reforma en la música operística española<sup>213</sup>.

Para Pedrell, y de acuerdo con el punto de vista de Calmell, la crítica española de la época era sensualista como intelectual, y las dos maneras eran prejudiciales a la música española porque acababan por solidificar que una música con tradición era igual a la música operística italiana. En el texto *Críticos que divierten*, Pedrell comenta sobre algunas críticas hechas a sus obras como la ópera *L'Ultimo Abenzerraggio* y *Lo cant de la montanya*. Los críticos comentan al respecto de problemas en las obras haciendo una mala valoración:

---

<sup>211</sup> “Son duras las palabras de Mitjana, que sólo salva a su ídolo Pedrell y se olvida, voluntaria o involuntariamente, de Bretón. Pero, a ochenta años vista, se puede afirmar que no le faltaba razón”. (Amat, 1984, p. 117).

<sup>212</sup> “No hay género nacional en música y quien diga lo contrario, cae en notoria contradicción. Nuestra patria por más amada que nos sea no podrá llamarnos hijos desagradecidos, porque nuestras obras no pueden ostentar el calificativo de autor de música nacional española”. Texto atribuido a Pedrell in: (Calmell Piguillem, 2015, p. 128).

<sup>213</sup> “És clar que Pedrell, uns anys després, hauria preferit no haver escrit mai aquests dos paràgrafs que tant es contradieuen amb el que serien les línies mestres del seu pensament nacionalista. El que és interessant, i per això l’hem portat a col·lació, és la incertesa i els dubtes en què es troba immers el Pedrell creador, pel que fa al camí a seguir en aquest àmbit, un àmbit per al qual el sentit crític general – els blasmes a la crítica, els mals usos dels melodisme italià, etc. –, només serveix d’antesala, de prescripció teòrica del que no s’ha de fer”. (Calmell Piguillem, 2015, p. 129).

Preguntábase el buen N. si Lo cant de la *montanya* era una obra buena o mala. «A nuestro juicio - añadía - ni es buena ni es mala, sólo sabemos que no nos produjo ni *sensación* ni sentimiento, que no ejerció en nosotros efectos fisiológicos ni morales: tan pronto nos parecía oír las frases de una *bourrée* de la Auvernia, como una del *cawden-rnows* escocés o del *pharrok* irlandés. Ora recordábamos algunas melodías (?) olvidadas en las páginas de Palestrina, ora surgía un párrafo de Festa y de Okegen (*sic*), párrafo integro, seguido de reminiscencias de Gluck, Mehul, Paër, Boieldieu, Le Sueur (*sic*) y hasta Gounod, Berlioz y Listz»<sup>214</sup>.

Como podremos averiguar, hubo confrontaciones entre críticos y compositores en los primeros intentos de encontrar un nacionalismo musical. Nada más natural en estos periodos de búsqueda por nuevos caminos estéticos; eso siempre pasa porque siempre habrá un grupo defensor de una idea ya establecida y uno o dos grupos, o hasta más grupos, defensores de lo que deberá ser la estética nueva. Los críticos, dependiendo del período, también acaban por tomar parte de un lado y apoyar un artista y su postura estética. Y estamos hablando de un periodo muy complicado en la historia de España y por consiguiente de Cataluña, tanto en las cuestiones artísticas como en las cuestiones sociopolíticas<sup>215</sup>. A seguir veremos algunas críticas hechas a las obras y a la estética de Pedrell. Hace necesario, sin embargo, mencionar que el material a seguir fue extraído de la autobiografía del compositor, y por tanto, demuestra una memoria de hechos de su pasado y bajo su análisis. Pero, lejos de tomar partido de Pedrell de nuestra parte, pensamos que sería interesante poner aquí la visión del compositor, pasados años de los acontecimientos, para intentar verificar también como manipula su discurso para intentar enseñar lo que tuvo que hacer para afirmarse como el mentor del nacionalismo musical. La verdad es que hubo otros protagonistas que

---

<sup>214</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 36).

<sup>215</sup> “La complexitat de l’evolució històrica hispànica durant els segles XIX i, en bona mesura, el XX originà una sèrie de tensions socials que dificultaren la delimitació clara de les propostes nacionalistes, les quals tingueren diferents manifestacions i, en el cas català, múltiples orientacions socials, a vegades fins i tot oposades entre si”. (Cortès, 2004-2005, p. 28).

buscaban un nacionalismo musical, cada uno con sus propuestas i intereses sociales, políticos, estéticos y musicales<sup>216</sup>. Veremos que el crítico Peña y Goñi será uno de los más actuantes en contra de Pedrell como también Joan Cortada lo sería, como en el caso de la obra *Lo Cant de la Muntanya*<sup>217</sup>.

Otra crítica que es interesante observar es la hecha por J. B. R. (que así firmaba el texto) donde comenta las conferencias de Pedrell: para él, Pedrell estaba en el contramano de la evolución musical. Entre tantas cosas que comenta, dice que se debería mirar hacia al norte, a la música germánica y no como estaba proponiendo Pedrell que, al mirar para el Mediterráneo, estaba mirando hacia a los musulmanes y a los judíos o a los viejos compositores como Palestrina y Victoria<sup>218</sup>. Para el crítico, Pedrell estaba equivocado y que su influencia sobre los jóvenes compositores sería perjudicial, pues en vez de enseñarles la música actual moderna (que sería para el crítico la música alemana) estaba enseñando una estética oriunda de compositores “sin valor” como Grieg o Cesar Cui (compositores nacionalistas) en detrimento de valorar a los compositores germánicos como Wagner. En nuestra opinión, la peor parte es cuando comenta que debería sacar del arte europeo cualquier resquicio de arte que venía de fuera de Europa: la xenofobia aparece aquí sin límites. En su pretensión de criticar a Pedrell y a su estética nacionalista, el crítico destila todo

---

<sup>216</sup> “No podem parlar pas d'un únic tipus de model nacionalista, sinó de diferents propostes, sorgides cadascuna en un entorn estètic i històric diferent. Al mateix temps, el precepte romàntic de la recerca de la novetat en el terreny del nacionalisme, com en qualsevol manifestació musical, és aparent: la major part dels corrents són deutors d'algun concepte, en un procés de sincretisme d'idees. Per això, cal parlar d'un procés en el decurs del qual apareixen les propostes i els diferents projectes, alguns d'ells tot superant els àmbits de Catalunya i d'altres que cercaven només una especificitat exclusivament catalana; el moviment no es pot comprendre sense tenir una visió global de la situació social i política que és la que acabaria per explicar les mentalitats, els capteniments i les animositats pròpies de l'època”. (Cortès, 2004-2005, pp. 29-30).

<sup>217</sup> “La proposta de Giró arribava a la darrereria de segle; abans, una temptativa de Felip Pedrell realitzada amb *Lo cant de la muntanya*, que guanyà el premi concedit per la Societat Catalana de Concerts, topà amb la incomprensió de Joan Cortada, que des de *L'Avenç* considerà la peça simfònica basada en temes populars extrets del camp de Tortosa com a no representativa de la nacionalitat catalana: de nou una manca d'identificació motivada per raons politicoideològiques”. (Cortès, 2004-2005, p. 37).

<sup>218</sup> “Am lo de fermissima convicció va exortar als joves musics d'aquesta manera: « La nostra veritable música moderna nacional está en continuar an en Victoria.» ¿No sembla impossible qu'un professor seriós vulgui desencaminar an els compositors joves, distraient-los de les veritables fonts de l'avenç musical. Sort que ningú el seguirá. Sr. Pedrell, no ensopeixi més al jovent, que prou ensopit está”. (Pedrell F. , 1911, p. 40).



su veneno racista al mismo tiempo en que demuestra toda su sumisión al arte nórdico:

A l'autor de *Cleopatra*, á qui no s'ha vist escoltant l'*Introduccio a l'Atlantida*, d'en Morera, se li pod respondre: Vostè vagi's á ubriagar am la música semítica, reculli cants dels subdits dels Abderramans i Boabdils, aprengui en *El Desert*, de David, i en la *Dança persa*, d'en Guiraud. Nosaltros girarem els ulls vers el Nord: nosaltros depurarem el nostro gust escoltant els cants que la meditació del geni de l'especie estampa en la *Venusberg*, ens confondrem extaticament am l'anima de l'Univers en el *Parsifal*, ens seduirá l'aliança de l'Amor i la Mort en el *Tristany i Isolda*, i ens rebifará la riallada omerica que com centella fogueja en *Els Mestres Cantors de Nuremberg*. Vostè festeji am les seves *Zoraidas* i *Lindarajas*, dirigeixi els seus planys d'anyorança als califes de Cordova, endreci *playeras* al *rey moro de Granada*: mentrestant, desde la nostra música indo-germanica, ens compadirem de vostè al veure que cultiva la música semítica, fent-se *il rinnegato* i encensant-se am l'art d'una raça inferior<sup>219</sup>.

En 1872 Pedrell había compuesto dos nocturnos utilizando el seudónimo Delpier para la publicación de las partituras; y en el mismo año usaría el seudónimo en otras composiciones para orquesta, siendo que la obra *Fête*, una de las ejecutadas, encontraría una buena recepción a causa del seudónimo:

Escogí el anagrama *Delpier* para firmar la primera edición del *Nocturno en sol menor*, así como la de su compañero. El anagrama dio ocasión á chuscos lances en averiguación de quién sería el tal *Delpier* que no figuraba en ningún Diccionario de músicos. Con el mismo anagrama firmé dos composiciones escritas el mismo año (1872): *Couronnement, Marche-Hymne á grand orchestre* (en *si bemol*), y *Fête, Marche* así mismo á gran orquesta (en *la bemol*). Ejecutóse *Fête* en uno de los conciertos cuaresmales que se dieron aquel año en el Liceo de Barcelona. Los

---

<sup>219</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 40-41).

periódicos calificaron la Marcha de severa y majestuosa sin duda porque el nombre parecía provenir de algún país de allende el Rin. Fargas y Soler, escribió en el *Diario de Barcelona* esto, o cosa parecida: «que bien fue de notar la procedencia germana de su autor»<sup>220</sup>.

La crítica había valorado la obra de Pedrell como siendo de un compositor alemán y atribuye a la obra características de los compositores alemanes. Es interesante observar la postura de inferioridad a que los críticos españoles tenían en relación a los compositores alemanes y como deberían amargar la vida a los compositores hispánicos.

En el libro *Orientaciones*, Pedrell comenta sobre la discusión en la prensa a partir de un artículo escrito por Antonio Peña y Goñi, donde éste criticaba un artículo de un crítico francés que decía que estaba naciendo una escuela española de música a partir de las propuestas estéticas de Pedrell. Peña y Goñi hace duras críticas y es contestado en la prensa por distintos escritores. Este hecho demuestra que Pedrell y sus propuestas para una escuela musical española tenía partidarios y detractores de sus teorías: esto significa que había gente a favor y en contra de las propuestas, gente a favor de Pedrell y gente a favor de otros compositores como Bretón, al que algunos atribuían una salida para la música española diferente, y quizá mejor, que la de Pedrell. Y en esta cuestión, Peña y Goñi comentaba que si Pedrell creara una música de carácter nacional, que ésta no era española, sino catalana. Bien, por otro lado, las contestaciones al artículo de Peña y Goñi le clasificaban como un crítico musical mediano. Evidente que había aquí una batalla por la dirección estética que debía tomar o estaba tomando la música española en aquel momento. Pero también, en nuestra opinión, parece que era cierto que la batalla era a favor o en contra de las ideas estéticas de Pedrell. Al menos en las discusiones en la prensa, además de las ideas de Pedrell, el otro camino propuesto por algunos críticos sería seguir la música alemana simplemente. No obstante, las ideas de Pedrell pasaban por la estructura de la ópera alemana acrecentada de la esencia musical española (entendida como la mezcla entre

---

<sup>220</sup> (Pedrell F. , 1911, pp. 31-32).

la música popular y la herencia de la música antigua española). A pesar de Goñi atacar a Pedrell, él mismo enseñaba que fuera de España los críticos musicales acompañaban las propuestas de Pedrell como la posibilidad o ya la escuela española puesta en marcha. En el artículo de Rafael Mitjana, éste al contestar a Peña y Goñi, enumera a diversos críticos y compositores que comentaron al respecto de las teorías estéticas propuestas por Pedrell, lo que confirma una vez más que Pedrell y su estética para una música española tenía una conmoción grande en el escenario musical nacional e internacional<sup>221</sup>.

En el capítulo XIX del libro *Jornadas Postreras – Soliloquios de unos y otros espíritus... malhumorados* – comenta a voz alta, o mejor, en escrita alta, sobre la cuestión del gusto artístico en España. En estos fragmentos de textos altamente críticos con la sociedad española del período, Pedrell afirma que el público, apesar de saber de las novedades, aún quería seguir escuchando el viejo. Y además, criticaba a quien proponía tal cambio, como era su caso, o quien proponía una reviravuelta en las concepciones estéticas o la inserción de nuevos rumbos para la estética nacional. Este fragmento abajo demuestra, a través de un lenguaje crítico, la confirmación de Pedrell para la estética nacionalista:

El ideal del pueblo español, como el de cualquier otro pueblo, en este problema de las influencias de cultura debe ser desarrollar su propia originalidad, su genio nacional, lo cual no supone en modo alguno el aislamiento, que al presente es imposible y siempre fue suicida; participar activamente en el comercio de las ideas, pero sin constituirse en la situación de pupilo o de discípulo más allá de lo que demande la necesidad. Y de ser discípulo, ser discípulo de muchos y discípulo activo, no discípulo del *magister dixit*, que acepte la revelación científica y artística como un Evangelio, sino que la analice y transforme en su laboratorio interior: beber muchos vinos, pero en su propio vaso<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> Véase el capítulo XII, con el título *Tas de Mufles!* (1895). (Pedrell F. , 1911, pp. 97-114).

<sup>222</sup> (Pedrell F. , 1922, p. 154).

Con todo, la coexistencia de grupos que piensan de maneras distintas un mismo propósito estético es común y saludable para que el movimiento pueda tener un aire democrático y no arbitrario de parte de un grupo o de un único mentor. Sin embargo, nuestro trabajo de doctorado centrarse en las propuestas de Pedrell, y por eso, para no alargar por demasiado este trabajo no comentaremos en detalles las otras vertientes nacionalistas musicales ocurridas en España. La comparación entre las propuestas estéticas de Pedrell y Andrade ya es demasiado larga y compleja para con que aumentar tal complejidad añadiendo más elementos a la discusión, que podrá ser apreciada en detalles en otro trabajo posterior. Creo que por hora, nos basta saber que hubo otros caminos para el nacionalismo musical español y que debemos estar atentos a los escritos autobiográficos de Pedrell, una vez que el artista puede intentar convencer a sus lectores a través de una “literatura del yo” que sus opiniones son las más verdaderas: la imparcialidad sobre sus textos y sus opiniones deben ser la guía para cualquier investigador que se acerca a este material. No obstante, es necesario subrayar la rivalidad estética en Catalunya entre el grupo de Pedrell y del compositor Enric Morera, apoyado por los intelectuales alrededor de la revista *L’Avenç*, como nos comenta Cortès:

La paraula «nacionalización», emprada abundantament en el text pedrellià, era un mot que havia estat emprat des de La Renaixença per definir una proposta catalanista, radical i purista. Però en el moment finisecular de la publicació de *Por Nuestra Música*, el nou grup emergent del modernisme començà a substituir aquell mot —que començava a tenir ressonàncies massa romàntiques—, pel de «catalanisme», alhora que adoptà una actitud secessionista. Des de la revista *L’Avenç* s’inicià vers el 1890 un projecte cultural de catalanització, que malgrat les bones premisses inicials acabà tendint vers posicions intel·lectualistes i caigué en la catilinària i la reventada a tot allò que pogués contenir quelcom de naturalisme romàntic. Per a ells, el mot «nacionalisme» podia ser suspecte, i no fou fins al 1905 quan repensaren i adoptaren aquest terme, després d’haver-lo considerat a través del vitalisme de Nietzsche i del compromís polític. L’aparició del

primer text que concretava un programa estètic coincidí en un moment de relleu generacional en els altres camps de la cultura catalana, amb l'embestida que el grup modernista emprengué contra l'obra de la Renaixença. Coincidí també amb un moment de canvi de la concepció sobre el nacionalisme en el terreny social i polític, discordant, però, amb les posicions intransigents de sectors modernistes, i cronològicament correlatiu amb l'embranchida que endegà Enric Morera i les primeres composicions de Joan Lamote de Grignon<sup>223</sup>.

Los hechos nos enseñan un panorama de guerra estética/ideológica, con lados opuestos luchando por lo que pensaban ser lo mejor para la música hispánica. Con la efervescencia de los medios de comunicación (revistas, periódicos, libros publicados, etc.), palestras, conferencias y presentaciones de obras que buscaban este ideal de música nacional o de la música que se debería hacer en España, sería a través de este escenario que aparecería el libro *Por Nuestra Música*. En el libro *Jornadas de Arte*, al comentar sobre *Por Nuestra Música*, Pedrell, en pocas palabras, sintetiza su estética al mismo tiempo en que la propone a los compositores españoles:

En mi opúsculo *Por nuestra música* quedan consignadas todas las observaciones que creí oportuno exponer al público, así las generales acerca de la concepción del drama lírico según las teorías de Wagner como las particulares de mis tendencias relativas a la misma materia; así mis ideas sobre el canto popular personalizado y traducido en formas cultas, como las consecuencias próximas y directas que esa asimilación profunda de elementos ofrece al compositor moderno que ambicione construir sobre la base del canto popular el fundamento genuino del arte de una nación<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> (Cortès, 2004-2005, p. 41).

<sup>224</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 253).

*Por nuestra música* se ha pasado a la historia de la música española como una cartilla para los compositores interesados en crear una obra musical con el color del mediterráneo. El texto parece más un manifiesto por la música de carácter nacional española escrito por Pedrell después de componer su ópera *Los Pirineus*, donde a través de comentarios al respecto del pasado musical español y de la explicación del lenguaje y estructuras utilizadas para componer su ópera, intenta mezclar la necesidad de crear la música lírica española al mismo tiempo en que demuestra que su obra ha buscado el camino para eso. Sin embargo, esta monografía podría tener nacido con la intención de promover su ópera recién compuesta al mismo tiempo en que la explicaba comentando su metodología estética y el lenguaje musical utilizado para su confección:

El cas de Pedrell es demostra paradigmàticament, ja que fins i tot la seva tasca musicològica se'ns adreça de forma pràctica, com una eina al servei de la composició. És significatiu, també, que el seu manifest nacionalista, el *Por Nuestra Música*, sigui l'explicació i justificació d'una òpera, i que tracti de la problemàtica de la situació lírica hispana. En aquest aspecte, Pedrell no és sinó un reflex dels gustos musicals de la societat del seu temps<sup>225</sup>.

La estimulación para que el compositor creara su ópera y escribiera esta monografía-manifiesto aparece tras las críticas hechas por Josep Yxart i de Moragas (1852-1895), ensayista, traductor y crítico literario español, publicada en la *Revista de la quincena*. La crítica de Yxart fue escrita tras la audición de las presentaciones de las óperas *Los Amantes de Teruel* de Bretón en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en el 11 de mayo de 1889 y *L'Ultimo Abenzeraggio* de Pedrell y publicada en aquella revista en el 20 de octubre de 1889. En verdad, el artículo de Josep Yxart presentaba unas primicias para la creación de una música de sabor local.

---

<sup>225</sup> (Cortès, 1991-1992, p. 63).

Pedrell aprovechó estas indagaciones de Yxart y las desarrolló buscando las respuestas para ellas. Pedrell comienza su texto haciendo referencia a la crítica de Yxart destacando algunos fragmentos de dicha crítica. Después, comenta que Yxart acredita que él, Pedrell, podría contestar las preguntas hechas en la crítica sobre el establecimiento de una escuela lírica que pudiera ser llamada, calificada de nacional. Los cuestionamientos puestos en la crítica por Yxart, lo podemos condensarlos en la pregunta ¿qué es la nuestra música? Pedrell parte de la idea de “tradición no interrumpida” de la música local y que la “materia primera se mantenga intacta”:

Tengo para mí que la contestación, definitiva o no definitiva, al razonado orden de preguntas expuesto por Yxart, ha de darla... ..la obra misma, la manifestación convencida de arte nacional que busque su filiación en la tradición no interrumpida de ese pasado que enterró la ignorancia y ha dejado perder el olvido más vergonzoso y deplorable en que pueda incurrir una nación; la obra, sí, la obra de arte patrio, aquella en que la materia primera se mantenga intacta, lleve impreso el sello particular y sea peculiar al carácter en la expresión lírica...<sup>226</sup>.

Interesante de notarse, es que Pedrell, aunque pretende contestar las preguntas y exclama que hace de él propio el programa propuesto por Yxart, al final de la primera parte del libro afirma querer con este texto comentar el camino ya recorrido (y lo que falta a recorrer), y así preparar el camino para las generaciones futuras<sup>227</sup>. A partir de este comentario, se espera que el autor haga un informe de la evolución del lenguaje musical español y su estética, intentando detallar las características populares impregnadas en la música culta y de cómo cada período de la historia de la música española ha logrado

---

<sup>226</sup> “ (Pedrell F. , 1991, p. 11).

<sup>227</sup> “aprémanme vehementísimos deseos de sumar esfuerzos y tentativas... ..abarcas con mirada serena el camino recorrido para medir sin espantos ni zozobras el que falta todavía a recorrer y saludar de lejos, en nombre de la generación que viene, ese acerbo de una música nacional para que lleguen a tiempo estos anhelos, promuevan la reacción deseada y coadyuven a preparar las vías a ese ignorado revelador de la escuela propia que se busca.” (Pedrell F. , 1991, p. 12).

conseguir este desarrollo haciendo una música autóctona. Pero, adelante, veremos que no es bien eso que hará el autor: este texto-manifiesto servirá para comentar como ha conseguido su música dialogar con la música española del pasado, como ha conseguido transportar para su ópera los materiales de la música folklórica de su país; no es el material fruto de años de mestizaje sino el material más cercano a sus orígenes. Además, mostrará sus vínculos con la música sacra del medievo, apuntada como el período en el que la música española tuvo su mayor éxito.

Al decir que “trabajo por mi casa”, Pedrell pretende describir como ha compuesto su ópera con el sabor local, pero en mi opinión, él se exime de buscar una sistematización con propuestas estéticas para resolver la problemática de la música nacional española: pretende apenas comentar lo que hizo y que quizá sus aportaciones podrán ayudar a las generaciones futuras a encontrar esta sistematización. Delante de este hecho, vamos a intentar buscar estos indicios y señales (las pistas) que están ocultos dentro de la narrativa de su lenguaje musical en el libro *Por nuestra música* y en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes el 10 de marzo de 1895.

#### **II.4.2 Estructuras de lenguaje musical**

En *Por nuestra música* Pedrell confirma su admiración por las ideas de Wagner al decir que el drama lírico debía ser la fusión entre música y poesía, pero que también materializase el coreográfico y el escenográfico, y que todo esto fuese creado para vivir y ser vivido por situaciones dramáticas. Además, menciona Wagner como el gran compositor del norte que “ha creado una poética nueva, alemana, convencida, de incalculables alcances, sí, pero distinta del carácter de nuestro genio latino<sup>228</sup>. En estos comentarios vemos a un Pedrell con un cierto complejo de inferioridad debido a pertenecer a las

---

<sup>228</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 27).



naciones de origen latinas y no a las de origen griegas como la alemana y la inglesa. En sus palabras, mismo que no quiera menospreciarse al decir que se debe admirar a la fecunda base filosófico-estética en la cual está basada las teorías de Wagner y no intentar copiarla, Pedrell parece no sentirse bien con el hecho de no estar en la parte más al norte del globo. Sin embargo, propone a sí y a los demás “artistas del Mediodía” que aspiren al arte ideal, pero que mantengan sus características locales. En nuestra opinión, Pedrell mismo afirmando que la “forma ideal puramente humana” no pertenece a nacionalidad ninguna, creemos que él en su interior no acreditaba en eso, o no supo elegir bien las palabras o expresarse de manera clara que el arte universal es un reflejo de las contribuciones de artistas excepcionales de diversas naciones, no importando si son del norte o del sur del globo terrestre.

En el discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes, Pedrell vuelve a decir la locución adjetiva con la cual invita a los compositores españoles a escribir una música universal, pero una música que suene la tradición musical del país:

...artistas del Mediodía, aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana, que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados a la vera de nuestros jardines meridionales<sup>229</sup>.

Pedrell comenta sobre la contribución del cura jesuita Juan Andrés que, antes de Wagner, ya en 1782 proponía una música donde el texto tenía la supremacía sobre la música y ambos deberían trabajar juntos para componer un nuevo drama lírico. Y vuelve a Wagner, como quisiera decir que, si tal vez, alguno compositor español tuviera comprendido y desarrollado las ideas de Juan Andrés, la idea del *leitmotiv* podría haber nacido en tierras españolas. Con eso, podemos imaginar que Pedrell quería decir que el jesuita podría tener intuido lo que más tarde se conocería como *leitmotiv*. De todas formas, faltaría

---

<sup>229</sup> (Pedrell, 1895, p. 37).

años hasta llegar el próximo siglo para que compositores como Carl Maria von Weber, Hector Berlioz o el propio Wagner pusiesen en marcha la elaboración de la presencia de un motivo guía estructurado bajo algunos elementos constitutivos en su obras musicales. Aprovechemos también para aclarar la cuestión de la cita atribuida a Antonio Eximeno por Pedrell, que en la verdad no le pertenece: «Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema». La cita se encuentra en el libro de Menéndez y Pelayo – *Historia de las ideas estéticas en España* – donde el escritor sugiere que Eximeno podría haber pensado en tal idea. La cita no se encuentra entre los escritos de Eximeno, y Pedrell la atribuí con la intención de respaldar su ideología bajo la teoría del sacerdote-musicólogo, haciendo con que su propuesta estética fuera sustentada por un discurso preexistente de la recuperación del folklore y de la música antigua española como parte fundamental para el establecimiento del nacionalismo musical del país:

Como lo hizo constar Pedrell, Menéndez y Pelayo trata de las teorías de Eximeno en el sexto tomo de su *Historia de las ideas estéticas en España*. En efecto, el Capítulo V de dicho tomo (Tomo III, vol. 2, siglo XVIII, Madrid. 1886) trata de «La estética en los tratadistas de Música durante el siglo XVIII» y lleva una sección sobre los «Trabajos de los Jesuitas españoles desterrados a Italia» (Eximeno, Arteaga, Requeno). En la página 544, dice el historiador español que Eximeno «Fue el primero en hablar de gusto popular en la música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía cada pueblo construir su sistema». He ahí el origen de la frase que Pedrell tomó como eje de su doctrina. No es de Eximeno, sino de Menéndez y Pelayo<sup>230</sup>.

Volviendo a la cuestión de los *leitmotiven*. La admiración de Pedrell al proceso de la construcción del drama lírico a través de la práctica del *leitmotiv* se explicita en una cita suya:

---

<sup>230</sup> (Chase, 1946, p. 11).

Los temas típicos han de circular a través del drama como la sangre en los canales venosos. En determinados casos pretenden descubrir los pensamientos íntimos, los móviles ocultos de los personajes y revelar con toda desnudez los movimientos íntimos y secretos del corazón humano: en otros traducen con arrebatadora elocuencia las emociones mismas del espectador ante los grandes acontecimientos del drama; y, casi siempre, y por modo maravilloso, a medida que aumenta lo complejo de la intriga, la trama musical, en donde aparecen urdidos, luminosos o sombríos, esos hilos conductores de la acción, ensánchase, magníficase aumentando en variedad y en coloraciones espléndidas. Considerandos los temas como la forma artística más ideal, se infiltran poderosamente en el corazón del oyente que los comprende sin reflexión abarcando toda la concepción del artista y sintiendo, a la vez, toda la fuerza y energía del drama<sup>231</sup>.

No obstante, segundo los estudios de Cortés en su tesis doctoral, donde ha analizado los supuestos *leitmotiven* en tres óperas de Pedrell, ellos no lo son totalmente wagnerianos, es decir, en el sentido como idealizó el compositor alemán. Para Cortés, los motivos empleados por Pedrell en sus óperas son similares a Wagner, pues no comparten de los mismos significados dramáticos y estructurales que aparecen en los motivos de Wagner. Así que Pedrell no es tan wagneriano como si puede pensar, pero en su época, tener la sensación que su ópera asemejase en estructura a la de Wagner era una buena propaganda. El vínculo con Wagner era como “una carta de recomendación y de modernidad”, pero de Wagner hay mucho menos de lo que él escribía<sup>232</sup>. En nuestra opinión, comulgamos con el parecer dado por Cortés que Pedrell ha sido listo al aproximar su lenguaje musical a Wagner, pero no copiarlo exactamente. Para añadir reflexiones a esta cuestión del *leitmotiv*, Cortés hace una comparación entre motivo, motivo reminiscente y

---

<sup>231</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 32).

<sup>232</sup> (Cortès i Mir, 2019)

*leitmotiv* con la intención de demostrar que los motivos de Pedrell estarían entre el motivo reminiscente y el propio *leitmotiv*:

El discurs argumental que emprà Pedrell pot menar-nos a més d'un error de mala interpretació: ell no distingí mai, de forma acurada en els seus escrits, entre *Leitmotiv*, «tema típic», o «frases típicas». A més, s'entossudia a atribuir el terme *Leitmotiv* a Wagner, quan en realitat l'alemany preferia emprar el mot *Hauptmotiv*. És més, crec que nosaltres hauríem de diferenciar entre «motiu», «motiu reminiscent» i el propi «Leitmotiv». El motiu seria una figura musical curta, amb un disseny característic; el terme, però, és massa genèric. En òpera, hom sol referir-s'hi amb el terme «motiu reminiscent», equivalent al valor d'un tema breu, i identificat amb presones, amb un lloc o una idea, el qual va reapareixent al llarg del drama. La diferència de «motiu reminiscent» respecte a *Leitmotiv* rau en que el «motiu reminiscent» no experimenta grans transformacions en el decurs de l'òpera; el seu origen també és diferent: es troba a l'*opéra comique* francesa de finals del segle XVIII i de principis del XIX. El *Leitmotiv* va adoptar en mans de Wagner una part de la coherència estructural del motiu reminiscent, però alhora serví per a aclarir l'entrellat argumental, tot modificant-se al llarg del drama, i dotant-se d'un pregon contingut psicològic.

Els motius de Pedrell estan a mig camí entre l'antic «motiu reminiscent» i el *Leitmotiv* de les darreres òperes de Wagner; si volem, fins i tot podríem parlar d'una etapa d'evolució semblant als *Hauptmotiven* que Wagner va emprar a òperes com *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* o al *Rheingold*<sup>233</sup>.

Con todo, solamente en la ópera *La Celestina* Pedrell conseguiría desarrollar satisfactoriamente la técnica del *leitmotiv* y encontrar un lenguaje propio para el uso de esta estructura melódica, pero la intención consciente ya estaba concebida desde *Los Pirineus*.

---

<sup>233</sup> (Cortès i Mir, 1994, p. 305).

Por otro lado, la escuela rusa llama la atención de Pedrell, cuya tendencia estilística le hace simpático a ella y el compositor hace una comparación del lenguaje musical entre las dos escuelas<sup>234</sup>:

La música dramática debe poseer siempre un valor intrínseco como música absoluta, abstracción hecha del texto. La música debe hallarse en perfecta concordancia con el sentido de las palabras. La estructura de las escenas que componen una ópera ha de depender enteramente de la situación recíproca de los personajes, lo mismo que del movimiento general de la obra. Los coros representan la muchedumbre, el pueblo y no, únicamente, los coristas: deben dirigirse a un fin determinado y no han de intercalarse en la obra con el único objeto de ofrecer contraste entre dos piezas de distinto carácter, o dar algún descanso a los solistas. La nueva escuela rusa tiende además a expresar musicalmente el carácter y el tipo de los personajes con todo el relieve posible, a modelar, por decirlo así, con decisivo trazo las frases de cada parte o de cada personaje en un molde individual y no general, a caracterizar con rigurosa verdad la época histórica del drama y a traducir con toda exactitud y en todo su sentido poético el color local, las partes descriptivas y pintorescas de la acción<sup>235</sup>.

A pesar de opinar que la escuela rusa ha modificado las tendencias de Wagner, nos enseña que ella intenta alcanzar los mismos resultados que el compositor alemán y posee afinidades con él, aunque para Pedrell, los procedimientos para obtenerlos sean distintos. Al hacer sus comparaciones, el compositor tortosino nos demuestra su teoría en la que existe algunas semejanzas entre los estilos de la escuela rusa y lo de Wagner: los dos hacen uso de la polifonía en el drama lírico pero, la escuela rusa no tanto como el compositor alemán; la libertad de las voces en las escenas; la escuela rusa prefiere a la forma lírica que a la sinfónica utilizada por Wagner y “confían al

---

<sup>234</sup> “...la moderna escuela rusa, que ha surgido de repente y como por salto y se lleva todas mis simpatías, ha modificado un tanto las tendencias de Wagner...” (Pedrell F. , 1991, p. 34).

<sup>235</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 34).

cantor la expresión de la idea principal<sup>236</sup>; el recitativo de la escuela rusa es más melódico haciendo con que la declamación adquiriera "...un interés más acentuadamente lírico"<sup>237</sup> diferentemente de lo que pasa en los de Wagner que, según Pedrell, abusa de un recitativo monótono.

Con relación a la cuestión del *leitmotiv*, Pedrell comenta que la escuela rusa no lo utiliza, pero también no lo excluye del todo. Para Pedrell, "...cada personaje ha de poseer su característico melódico-harmónico especial y este característico debe aparecer desarrollado en temas transformados según las situaciones generales y expresivas del drama y cada vez que lo exijan las particulares y expresivas del personaje en todos los incidentes interiores y exteriores de la acción"<sup>238</sup>. Pedrell quiere decir que concuerda con la idea del P. Juan Andrés, cuando éste comenta que se debe "aplicar al drama aquellos tonos, temas o motivos (*leitmotiv*) que correspondan perfectamente a las situaciones de los personajes, a las expresiones de los versos y hagan más vivos y animados los afectos que expresan"<sup>239</sup>. Al respecto de su ópera *Los Pirineus*, el compositor Cesar Cui le envía algunas observaciones a través de una carta que Cortès las resume en los siguientes puntos:

El *Leitmotiv* és un principi perillós; el parer de Cui és que els motius s'han de referir únicament als personatges, però no pas a una idea o a un objecte (podríem dir una ciutat o un astell, com el de Foix). Cui es fonamenta en el fet que cada personatge pot tenir una idea o un punt de vista diferent sobre una mateixa idea o objecte.

Si el *Leitmotiv* no es pot aplicar a cada personatge, Cui argumenta que és impossible d'atribuir un caràcter propi als personatges.

---

<sup>236</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 35).

<sup>237</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 35)

<sup>238</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 35-36).

<sup>239</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 36).

L'extensió del Leitmotiv emprat per Pedrell és curta; això li impediria un desenvolupament melòdic o harmònic; i això implica que la repetició dels temes condemna el compositor a una reiteració monòtona i enutjosa.

Malgrat tot, els temes emprats per Pedrell són molt ben trobats i estan encadenats de forma molt encertada.

Al conjunt de tota l'òpera palesa un excés de recitatiu i poca diversitat de l'acompanyament, però aquesta constatació s'hauria fet damunt d'una reducció per a cant i piano, amb les limitacions que això comporta<sup>240</sup>.

Lo que podemos deducir a partir de las reflexiones de Pedrell es el hecho de que a él le interesaba el tratamiento dado por la escuela rusa a los procedimientos elaborados por Wagner y que ambos son corroborados por el pensamiento de Juan Andrés. O por la lectura que Pedrell hace del pensamiento del jesuita, en la cual intenta probar que tal pensamiento existe a través de una reflexión sobre el texto donde se puede intuir tales teorías (como ya hemos aclarado anteriormente)<sup>241</sup>. En esta mezcla de procedimientos y estilos de la escuela rusa y del lenguaje wagneriano más la ideología estética oriundas de estas dos vertientes sumadas a las teorías implícitas en el jesuita Juan Andrés, averiguamos la simpatía sufrida por Pedrell, la plausible confirmación de ideas estéticas avanzadas preexistentes en la península y la posible propuesta de fusión de estos lenguajes como un camino a seguir o mismo la solución para la fundamentación de la estética musical española.

En relación al tratamiento entre las voces y la orquesta en sus óperas, para Pedrell, la parte vocal no debía quedarse reducida a complementar la parte orquestal, por tanto, no se debía concentrar en la orquesta todo el interés del drama musical. Los personajes, a través de sus temas, que según Pedrell debían tener diversos motivos de acuerdo con las situaciones escénicas dentro

---

<sup>240</sup> (Cortès i Mir, 1994, pp. 307-308).

<sup>241</sup> "Por lo tanto, aquí lo que hay es una manipulación por parte de Pedrell de intentar justificar que en la escuela española existía una "intuición" sobre los motivos guía, y que el *leitmotiv* no era sólo wagneriano y nórdico, sino que un jesuita del s. XVIII español ya lo habría intuido, y por lo tanto Pedrell se habría inspirado en Andrés, y no había utilizado un recurso "exógeno". (Cortès i Mir, 2019).

del drama (y no perderán su unidad y mantendrán su carácter con la variedad necesaria), deberían tener la supremacía musical, claro, salvo cuando la orquesta necesitase tenerla. Para Pedrell, “los personajes de una ópera sostienen la trama y el interés escénico, y su intervención en la obra no ha de quedar reducida a completar la orquesta: pronuncian las palabras hacia las cuales converge, necesariamente, la música, puesto que por ellos y en ellos existen la acción y la música del drama”<sup>242</sup>.

Los fragmentos expuestos en el segundo bloque del libro *Por nuestra música* (primera, segunda y tercera partes) para la confección de los temas de la ópera *Los Pirineus* son descritos por Pedrell con la intención de enseñar como en la práctica él había utilizado los conceptos estéticos comentados en el primer bloque y ahora transformados en el lenguaje musical que estructuraría su obra. Para cada personaje, el compositor escribió un tema que fue compuesto llevando en consideración las características del personaje y después compuso los temas característicos de la Trilogía que los personajes podrían o no identificarse a lo largo de la obra.

En la tercera parte, por ejemplo, Pedrell comenta de una manera simplificada sobre el final de la ópera. Lo que nos llama la atención es que menciona cierto giro melódico que utiliza para componer la “Cançó del estel”, que según el compositor, está inspirado en la canción popular española, que aparece en las terminaciones de las frases de los primeros períodos y que servirán para identificar el personaje Lisa:

La *Cançó del estel* contiene la mayor parte de los motivos expresivos que me han servido para pintar el carácter moral de la tierna Lisa. Aunque no sujeta a ninguna imitación ni a ninguna transformación, porque no se ha escrito en vista de modelo melódico determinado, hay en esta canción giros melódicos inspirados en la música popular, especialmente las terminaciones de las frases de los primeros períodos y, singularmente, los

---

<sup>242</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 36).



últimos tres compases en los que he adoptado un acento sonoro melódico popular español puro, que dudo posea ninguna nación del mundo<sup>243</sup>.

No obstante, Cortès, al analizar el borrador de esta canción, opina que ella ya había sido compuesta por Pedrell antes y reaprovechada en la ópera, aplicando aquí su idea de “*lied engrandecido*”, con el tema siendo presentado en diferentes pasajes de la ópera<sup>244</sup>. Otro pasaje musical que Pedrell comenta es el coro de los almogávares que cantan el himno guerrero, basado, segundo el compositor, en músicas tradicionales árabes:

El estribillo que entona el coro de almogávares: *Avant! Avant! Desperta, ferro*, es una imitación de este *namâz* árabe, melodía típica de una de las cinco plegarias o rezos que entona el *mouezin* en las mezquitas árabes. La melodía de la segunda estrofa de *canto de guerra* es casi una transcripción de una *kaaba*, danza árabe propia de ciertas ceremonias del culto islamita<sup>245</sup>.

Al respecto de la búsqueda de un resultado sonoro que pudiera tener un sabor local nacional, en el discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes, Pedrell comenta sobre Antonio de Cabezón (1510-1566) y de su contribución para la música moderna, es decir, su contribución como compositor hispánico símbolo de un lenguaje nacional, sin interferencias italianas. Para Pedrell, la técnica polifónica utilizada por Cabezón creará una armonía que precede a la armonía moderna. Pedrell percibe que, principalmente en la música para órgano, mismo que en la música vocal fueron

---

<sup>243</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 104-105).

<sup>244</sup> “Quant a l'esborrany de la «Cançó de l'Estrella», sóc del parer que aquesta també era una obra escrita anteriorment per Pedrell”. (Cortès i Mir, 1994, p. 297) En su tesis doctoral, Cortès enumera los argumentos con los que confirma que la canción del borrador y la canción de la ópera es la misma con adaptaciones hechas por el compositor. Para conocer estos argumentos, véase la tesis doctoral a las páginas 297 y 298.

<sup>245</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 106-107).

prohibidos algunos intervalos melódicos por cuestiones de mala sonoridad o de difícil entonación, este problema en relación a la ejecución de un instrumento no pasaba. Un instrumento musical es capaz de tocar estos mismos intervalos que cuestan a la voz, y por eso, la junción polifónica instrumental generaba una armonía distinta de la vocal, es decir, una armonía más sofisticada y por delante de su tiempo<sup>246</sup>:

Con efecto, el órgano, como han observado los didácticos y fisiólogos musicales modernos, ofrecía a los organeros ocasión de imitar artificialmente por medio de combinaciones mecánicas particulares, la reunión de distintos sonidos parciales en un solo sonido complejo: las necesidades de la práctica, con grave escándalo de la teoría musical, que sólo conoce y utiliza los sonidos fundamentales, les obligaron a conservar todos aquellos sonidos parciales: la pobreza de harmónicos del órgano— se ha dicho muy oportunamente— fue corregida por esa especie de aleación sonora, y la influencia considerable de esta composición o amalgama del sonido, perfectamente justificada por la naturaleza de las cosas, se dejó sentir en la formación y constitución definitiva de nuestras escalas y nuestros acordes. «El conflicto harmónico entre los harmónicos naturales de las voces y los harmónicos artificiales del órgano, no pudo unir antes de tiempo a esos dos agentes sonoros rivales, y estos hechos explican, a mi ver, el grado de adelantamiento del arte polifónico instrumental sobre el vocal, y la alta altísima significación de nuestro organista en aquel período histórico»<sup>247</sup>.

Ya en *Por nuestra música*, las reflexiones de Pedrell pasan por la elaboración y la adaptación armónica sobre melodías de origen popular. El compositor nos enseña que, para lograr buenos resultados y de interesante valor artístico, la armonización del canto popular necesitaría procedimientos más cautelosos por parte de los compositores que realmente buscaban dar un

---

<sup>246</sup> Esta idea podría esparcirse en el uso de diversos agrupamientos instrumentales como la orquesta y su combinación con las voces en la ópera.

<sup>247</sup> (Pedrell, 1895, pp. 22-23).

valor auténtico a sus obras. Pedrell también nos habla al respecto de los compositores que suelen utilizar una armonía equivocada para las canciones populares:

De la armonización (*sic*) más o menos ramplona, pero siempre impropia, que es de notar en esas desgraciadas muestras, no se diga, pues, para apreciar en todo su valor las bellezas de una lengua conviene conocerla á fondo, y no sé yo qué puedan hablar en la lengua del pueblo los que desconocen hasta las mismas letras de su alfabeto<sup>248</sup>.

Pedrell es adepto de que la armonización de la música tradicional oral tiene leyes propias y que muchos de estos cantos populares fuerzan el uso de armonías especiales o el uso de polifonía. Para Pedrell, el canto inspirado en *gammas* antiguas y los cantos populares sufrieron por largo tiempo la aplicación de la polifonía y eso podría ahora resultar benéfico para los compositores modernos que tendrían una enorme variedad de recursos musicales:

La armonización (*sic*) del canto popular posee sus leyes, rechaza en unos casos todo revestimiento harmónico, préstase (*sic*) en otros a dejarse doblegar a todos los recursos de la polifonía, tanto antigua como moderna. En este último caso nadie dejará de desconocer lo fecundo de la aplicación de la polifonía a esa infinidad de cantos inspirados en *gammas* antiguas y en general a toda clase de música popular, inmovilizada, por decirlo así, por el uso exclusivo de la melodía; el canto primitivo, a la vez que sufriría profunda transformación acomodando sus giros melódicos peculiares a la polifonía, sacaría de su larga reclusión a la música polifónica moderna, restringida fatalmente al empleo exclusivo de sus dos modos únicos y constantes. Las consecuencias próximas y directas de este fecundo desenvolvimiento serían poner en manos de los músicos modernos infinidad de novísimos recursos de expresión y toda una *gamma* de colores

---

<sup>248</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 43).

que no han aparecido, todavía, o por lo menos muy tímidamente, en la paleta musical<sup>249</sup>.

Pedrell propone que la armonización del canto popular requiere un estudio de los orígenes de cada música de tradición oral y que dicho estudio debería ser realizado distanciándose de la práctica europea, tanto del punto de vista de la regularidad rítmica como de las relaciones modales. A partir de esta verificación, Pedrell comenta que sería posible una ampliación de las modalidades en la polifonía y que se debería acrecentar el uso de la armonía moderna amalgamando a estos dos parámetros la melodía de influencia popular:

La armonización (*sic*) del canto popular requiere gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales en línea recta que el estudio aviva, y a investigar las leyes en virtud de las cuales se producen. Dicho estudio debe realizarse deslingándose momentáneamente de los hábitos de la música europea, tanto bajo el punto de vista de la regularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad. Dados estos principios ensánchase el círculo de las modalidades en la música polifónica y no se restringen, antes bien, se acrecientan los recursos de la armonía moderna<sup>250</sup>.

Podemos verificar aquí la constatación de la pobreza armónica que las músicas de tradición oral suelen tener frente a la armonía de la música culta y la posible solución de tratamiento con las melodías de inspiración popular al utilizar el lenguaje polifónico. Además, para conseguir lograr buenos resultados, sería imprescindible el conocimiento profundo de la formación de las escalas usuales en la época y su empleo en la música antigua del país, originado en las diversas culturas y sistemas que conforman la música autóctona.

---

<sup>249</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 43-44).

<sup>250</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 44).

Cuando se habla de escuela nacional, otro elemento fundamental en ello es el uso de la lengua autóctona como elemento característico de la autenticidad nacional. En la sexta sección del primer bloque del libro, Pedrell discurre al respecto de su elección en buscar un texto en catalán y un texto que representase la idea de sentimiento nacional que pudiera contribuir para que la ópera fuera un arte nacional completo, tanto a partir de la música como a partir de la poesía.

Pedrell defiende la lengua catalana como una lengua formidable para cantar, tanto como el italiano era para aquella época y comenta el texto de Víctor Balaguer que le serviría perfectamente para alcanzar sus metas:

Fue elegido el catalán, porque el poema, como he dicho, estaba escrito en catalán; porque el catalán, en general, y muchísimo más el catalán que escribe Balaguer, se plega a todos los tonos y se presta a todas las modulaciones; porque el catalán es musical por admirable manera, musical como ninguna lengua, ni aun la que se ha dado en llamar lengua oficial o natural de la música; porque el lirismo peculiar de la poesía catalano-provenzal se adapta como ninguno a la música: porque el catalán, la misma inspiración del poeta y el genio de la lengua lemosina, en una palabra, eran ya una gran parte del medio ambiente en que yo quise colocarme para emprender la composición de la obra<sup>251</sup>.

Pedrell sigue comentando que Balaguer pudo escribir su poesía sin la preocupación u obligación de escribir un libreto de ópera, y eso, según Pedrell, el poeta "...no buscó el problema insoluble de sí del ideal del drama alcanzado por la ópera o el del extremo contrario sobre la pre-eminencia absoluta de la música en la ópera, o sea, la ópera debiendo sus triunfos a la música y no a la poesía"<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 46-47).

<sup>252</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 50-51).

Por otro lado, otro elemento necesario, cuando se piensa en un arte con carácter nacional, es la elección o mismo la elaboración del asunto abordado para la creación musical: el texto, sea en poesía o en prosa, deberá atender a una historia de carácter nacional, que narre un tema vinculado a los hechos históricos de la nación, o a temas recurrentes en el cotidiano o a situaciones pintorescas encontradas en el imaginario o en la vasta creatividad popular retratadas a través de las leyendas. Pedrell tendría en mente este detalle, este elemento fundamental para ser la base donde amalgamar los otros elementos necesarios para la construcción de un carácter nacional:

Si el arte ha de encumbrarse bien elegido un asunto, no cabe duda que del plan y condiciones musicales que ofrecían aquellas dos partes podría surgir, completada la Trilogía, una producción que, si acertaba en los medios de expresión, fuese una obra de arte, y genuina manifestación de arte nacional, en dos sentidos, poético y musical<sup>253</sup>.

Pedrell era consciente de que el nacionalismo requiere algunos principios básicos y su razón de existir en una sociedad; que necesita estar vinculado con elementos que representen una identificación con el pueblo a lo que está dirigido y que lucha contra las influencias del extranjero. A partir de estas primicias, el uso de la lengua catalana y un enredo basado en la historia del país serían fundamentales para que la obra pudiera ser un ejemplo de obra nacional y que tuviera una buena recepción en su nación como símbolo de reacción a lo extranjero que intenta dominar la cultura local.

---

<sup>253</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 48).

### II.4.3 El folklore y la música histórica como material

De acuerdo con el pensamiento pedrelliano, el sistema musical construido sobre la base del canto nacional aún era una aspiración para la escuela española. En sus reflexiones al respecto de esta temática, Pedrell nos sintetiza la idea principal de cómo construir una música culta española con el sabor local:

El sello particular, la peculiar inspiración de un arte propio o el carácter de una escuela lírica, que todo viene a ser lo mismo, ha de buscarse y se halla, afortunadamente, tal como lo han hallado ciertas escuelas líricas surgidas como por salto y al impulso de esa evolución modernísima del arte, en uno de sus poderosos agentes, en el canto popular, en el canto popular *personalizado* y traducido en formas cultas<sup>254</sup>.

El canto popular es visto por Pedrell como la herramienta para la inspiración de los compositores nacionalistas y comenta la importancia de ello como elemento fundamental para la elaboración de obras musicales de concierto. Además, demuestra la riqueza de este canto nacido en el pueblo como por ejemplo, entre otras posibilidades, "...la potencia de inspiración libre y la independencia de formas que ofrece<sup>255</sup>..."

Pedrell afirma que el uso y la comprensión de los materiales folklóricos por una mente apta puede crear una obra artística de gran valor y eso ha sido el punto de partida de muchas escuelas líricas y de obras importantes para la historia del arte<sup>256</sup>:

---

<sup>254</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 38).

<sup>255</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 38).

<sup>256</sup> "Los inapreciables elementos que facilita, bien manejados dentro de las más altas condiciones del arte y puestos en ejercicio por una inteligencia apta para comprender las diversas tendencias del genio nacional de un pueblo, han sido causa y punto de partida de determinadas escuelas líricas y de obras capitales en la historia del arte". (Pedrell F. , 1991, p. 39).

El canto popular, esa voz de los pueblos, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas que la música y sólo la música puede evidenciar todo lo que es capaz y todo lo que comporta la forma bajo el concepto técnico, gracias al extraordinario desenvolvimiento desconocido a los siglos pasados, que ha adquirido en nuestra época<sup>257</sup>.

En el fragmento anteriormente citado, Pedrell describenos de una manera, digamos, casi poética, como se da la manipulación entre los materiales folklóricos, es decir, de los elementos constitutivos de la música de tradición oral y la técnica del compositor moderno. El canto popular pasa por el filtro del arte contemporáneo y el compositor aprovecha de este nuevo producto para crear su obra: en sus palabras, “el canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio<sup>258</sup>”.

Siguiendo su reflexión, Pedrell llega en la conclusión de que la fusión entre el tema popular y la labor culta sobre éste nace el color local y, acrecienta, que al destacar en el tema la personalidad del compositor, esta fusión también representa un marco de la época en la obra del compositor<sup>259</sup>. Profundizando aún sobre el canto (canto acompañado, esto es, canto y piano), y utilizando de los argumentos estéticos de P. Uriarte, que compara el lied al canto popular transformado, Pedrell se pregunta y nos da una respuesta de que el drama lírico nacional es este canto popular transformado, desarrollado en las proporciones adecuadas al drama, es decir, que el canto lírico nacional

---

<sup>257</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 39).

<sup>258</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 39).

<sup>259</sup> Aquí se entiende que el término “fusión” representa la etapa en la que los elementos de tradición oral y técnicas modernas están mezclados y sometidos al lenguaje propio del compositor con la intención de crear una obra de carácter nacional.



nace de las manifestaciones del pueblo manipulado por los compositores a partir de la técnica moderna y por éstos adecuado a las condiciones de la ópera. En suma, estas reflexiones de Pedrell se transformarán en la propuesta de cómo elaborar una música de concierto autóctona, de alto valor artístico, a partir de estos procedimientos aquí expuestos y detallados: procedimientos del lenguaje moderno ajustados a la manipulación del elemento musical folklórico nacional.

Una vez expuesto sobre las posibilidades en las que los compositores podrán encontrar el camino para llegar a la elaboración de una música con carácter nacional, Pedrell comenta sobre la necesidad de los compositores conocieren la riqueza de la música folklórica española, que solamente conseguirán estudiando muy a fondo:

Pero ni Europa ni la mayoría de los mismo músicos españoles tienen idea cabal de la riqueza de formas directas que ofrece nuestra música popular, ni pueden adivinar, sin estudiarlas muy a fondo, la importancia de esa infinidad de melodías primitivas de tan fecunda melopea y ritmopea que brotan de todas las provincias de España y forman regiones musicales distintas y características, las cuales haría resaltar y precisarí a una filología-musical, no tan precisa como la del lenguaje, pero no menos interesante para la buena dirección y fines de los importantes estudios folklóricos<sup>260</sup>.

Esta es una de las primicias de cualquier escuela que quiera ser reconocida como nacional: que los compositores conozcan la música tradicional autóctona, que la estudien y analicen su estructura para que puedan transferir estos elementos característicos a su música de concierto a través de la asimilación de la decodificación del lenguaje popular y consecuente absorción en el lenguaje propio.

---

<sup>260</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 42).

En el texto del discurso de 1895, Pedrell convoca nuevamente a los artistas españoles a buscar el arte nativo, que estudien y “sepan valorar la música autóctona que fue adecuada a lo largo de los años al genio de la raza y que no se ha desvirtuado con el tiempo”: representan la materia prima con que los artistas nuevos podrán trabajar y moldar el arte nacional; nuevo, pero también cargado de una tradición pasada:

Esos artistas, verdaderamente impregnados de *lo nuevo* de aquella siempre nueva y antigua novedad, saben que España tiene derecho a que su arte sea proclamado porque, repito, lleva impreso el sello propio y la peculiar inspiración: que ese acervo musical del arte propio conserva la primera materia intacta por la tradición constante y de abolengo que ha adquirido carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas: saben que aquí nos hallamos dentro de determinadas formas nativas adecuadas al genio de la raza por la expresión de afectos que desarrollaron, sin desviarlos, tales elementos<sup>261</sup>...

En este mismo discurso, podemos verificar su habla al respecto de que la música tradicional oral es la expresión del sentimiento popular que durante años fue siendo creado y se adaptando al cotidiano, que participa del hacer social y que por su creador, el pueblo, también fue mantenido. El pueblo –al cual podemos definir como un celador (no menos un guardián de un pasado musical) y al mismo tiempo el protagonista de nuevas creaciones y responsable por la evolución continua del hacer musical local– prestará su carácter tanto al canto popular como al agente personalizado y de esta mezcla, de este empuje artístico se creará la musical nacional:

...allí el, *folk-lore (sic)* musical de una nación prodigiosamente favorecida, toda la *vos de un pueblo* que presta el acento y el fondo a la obra de arte

---

<sup>261</sup> (Pedrell F. , 1895, p. 14).

indígena, el agente *personalizado* traducido en formas cultas del cual arranca el *drama lírico nacional* «que es producto de la fuerza de absorción y de la virtud creadora que se necesitan para transformar elementos propios como manifestación artística homogénea de un pueblo, si es cierto, (como creo fundada y razonadamente, y hasta por experiencias particulares), que en ese agente *personalizado*, en el canto popular existe el *temperamento* artístico de un pueblo del que emana, por consiguiente, *su carácter*<sup>262</sup>.

Concluyendo, el canto popular, después de estudiado y absorbido por los compositores, fornecerá el carácter nacional para las melodías creadas por el artística. Esta melodía artística, fruto de la decodificación de los elementos característicos populares y moldados por el lenguaje musical propio, se transformará en el agente *personalizado*, en el canto nacional con valor artístico. Según Pedrell, una de las pruebas de la vitalidad de la canción popular es que ella continúa “conservando todo su sabor y gracia primitiva” mismo después de recibir el tratamiento armónico y polifónico moderno<sup>263</sup>. Imagino que lo que Pedrell quería decir con eso, es que la canción popular consigue permanecer viva y fresca durante muchos años, y basta revertirla con los elementos del lenguaje actuales para que ella sea tan interesante como lo fuera anteriormente.

Un elemento fundamental para Pedrell en la teoría de una música hispánica auténtica era buscar en la música del pasado (la música histórica) las características puras olvidadas por los músicos actuales de su época: en restaurar el conocimiento de esta música histórica de un pasado glorioso, la música actual (la de su tiempo) se revestiría de un sabor verdadero y de larga tradición nacional. El proceso que Pedrell propone era rescatar la música del

---

<sup>262</sup> (Pedrell F. , 1895, p. 17).

<sup>263</sup> “La respuesta del juglar Raymond (*No ho crech jo aixís*) es una canción de amor del siglo XV (según el manuscrito francés 12.744 de la Biblioteca Nacional de París), dada a luz en una interesante colección de M. Gastón Paris con ejemplos y transcripciones de música del sabio Gevaert. Sometida la expresada canción de amor a un tratamiento armónico que respeta las formas musicales de otro tiempo, ha podido revertirse de las formas de la polifonía moderna conservando todo su sabor y gracia primitivos, prueba decisiva de la vitalidad de la canción popular”. (Pedrell F. , 1991, pp. 82-83).

pasado histórico con la intención de reinsertarla en el presente; la orientación sería para reintegrar esta música histórica a la creación contemporánea. Pedrell pensaba que esta música histórica era pura porque, según él, no había tenido influencia de fuera del país, y por ser considerada una música que alcanzó prestigio en su época, y elaborada por compositores españoles, era ideal para ser estudiada y reivindicada como un elemento importante en la retomada del país como nación musicalmente competente. Volvemos a *Por nuestra música* y cómo Pedrell analiza este elemento que para él era crucial para la restauración de la música hispánica.

Para Pedrell, la estructura básica del drama lírico continuaba siendo la misma, pues para el compositor tortosino, solamente habían ocurrido correcciones, rectificaciones y el desarrollo del sistema elaborado por Gluck a partir del modelo establecido por la Camerata Florentina<sup>264</sup>.

Según Pedrell, mismo que la Camerata de Florencia tuviera como iniciativa la restauración de la tragedia griega traspasando para el drama lírico las bases de dicha tradición, los compositores hasta el Clasicismo de Mozart y de Paisiello, no hicieron música dramatizada solamente, pero sí, para que pudieran ser aceptos por el público, crearon una música lírica en que las canciones tenían supremacía sobre el drama<sup>265</sup>. Aquí Pedrell critica que importaba mucho más las canciones virtuosistas, para que cantores y público pudiesen deleitarse, que canciones que tenían en su estructura una música a servicio del drama. Estas reflexiones llevarían al compositor tortosino a pensar que la ópera italiana no era la continuación o el desarrollo de la música italiana del pasado: al contrario, se había roto el vínculo con las obras de los grandes maestros del pasado como Palestrina. Además, él también venía eso suceder

---

<sup>264</sup> “Y esto es todo, y de aquí que en el sistema definitivo del arte lírico dramático, nótese bien, no hay habido revolución ni siquiera reforma: sólo ha habido consecuencias de la fecunda idea hallada por los monodistas florentinos y, luego, corrección, rectificación y desenvolvimiento del sistema de Gluck”. (Pedrell F. , 1991, p. 14).

<sup>265</sup> “Los doctores de la *camerata* poniendo sus especulaciones clásicas al servicio de la música, entendieron restaurar la tragedia griega: mas no lo entendió así ni quiso admitir tal programa el público: pidió música dramatizada sin dejar de ser música, y los italianos, hasta Paisiello, y los alemanes, hasta Mozart, diéronle música en sí llevada el germen (los correctos contornos, la prosodia, el acento oratorio, las conveniencias vocales y todas las cualidades salientes de la cantilena moderna), y, a la vez, la corrupción, la *virtuosità*, las *fioriture*, *rivoltí*, *cabalette*, etc.”. (Pedrell F. , 1991, p. 16).

con la música de España que tampoco consiguió mantener una continuidad y evolución desde los compositores del período áureo español, caracterizado por la obra de Victoria y de Morales<sup>266</sup>. Al final, para Pedrell, la excepción de estos acontecimientos estaba en la música alemana que ha dado continuidad a la música de Bach<sup>267</sup>. La idea de Pedrell es que la música de estos compositores, todos vinculados a la música sacra, podría prestar sus calidades para la música posterior, donde comenta que por ejemplo, la armonía de esta música cristiana podría combinar perfectamente con el desarrollo rítmico y así producir un desenvolvimiento de la música local. Por otro lado, Pedrell comenta que en Italia, el hecho de haber creado el género ópera, lo había puesto al frente de las otras naciones europeas y las otras naciones la siguieron escribiendo una ópera a la italiana. De acuerdo con Pedrell, las tentativas de en España crear una ópera autóctona no fueron bien exitosas, y, al cabo y al fin, lograron desarrollar la Zarzuela. Los intentos de nacionalizar la ópera en España llevaron a los compositores a fomentar la Tonadilla y la farsa flamenca: para Pedrell, las tentativas de una ópera sería solamente contaban como elemento español, el texto.

Y aun así nuestra decadencia fue más deplorable que la de Italia: Italia, bueno o malo, había inventado un género nuevo del que vinieron a ser tributarias todas las naciones de Europa: pagó España el tributo (seguimos pagándolo, todavía, a fines del siglo xix); llamamos a nuestra corte y a nuestros teatros, sociedades italianas de ópera acompañadas de sus compositores; se nos impuso de real orden la ópera italiana; subvencionamos los teatros en que se representaba este espectáculo; quisimos como Alemania, Francia y otras naciones aprender a componer óperas, y bajo esta influencia avasalladora compusimos óperas a la italiana

---

<sup>266</sup> “Divorciada Italia de Palestrina, divorciados también nosotros de Morales, Victoria... ..ni España ni Italia supieron ver la significación que para el porvenir del arte y sus desenvolvimientos tenía el perfeccionamiento de la melodía rítmica sobre la base fecunda de la armonía cristiana”. (Pedrell F. , 1991, p. 17).

<sup>267</sup> “Mientras sucedía esto en Italia, la música verdaderamente nacional se desenvolvía en Alemania bajo principios muy distintos y bien lejos de la ópera. Y esto porque Alemania buscó y supo hallar su desenvolvimiento natural y lógico en aquella portentosa ilustración de su arte, Bach, el Palestrina del Norte”. (Pedrell F. , 1991, p. 17).

porque no existían otros modelos: trataron nuestros compositores nacionales de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos, y venimos a parar en el fomento de la *tonadilla* y de la farsa popular con caracteres análogos al *flamenquismo* de ahora: vuelta a insistir con lo mismo, y a pesar de los ensayos repetidos constantemente con alguna ópera seria que de española sólo tenía la letra, repitiéndose el fenómeno, las composiciones de García y otros autores daban por resultado otra vez la moda de las canciones andaluzas propias de la *tonadilla*, que no podía elevarse al género popular e independiente...<sup>268</sup>

En el texto del discurso de entrada para la Real Academia de Bellas Artes, Pedrell comenta que España debería tener su música nacional más desarrollada o más actuante que las naciones como Suecia, Rusia o Noruega, que según él, no tenían la tradición musical que España tenía, que viene desde el siglo XV<sup>269</sup>. Para Pedrell, tampoco ni Francia ni Italia no tenían la fuerza de la música nacional. De acuerdo con su pensamiento, no bastaba escribir una música nacional dotada de gran fuerza porque necesita de una historia musical por detrás, que justifica y da autenticidad de una evolución autóctona. Las naciones que no tienen esta historia musical, aunque tengan ahora una música nacional de gran potencia, para Pedrell, estas músicas son “hijas de un arte híbrido y que no suena ni repercute dentro a pesar de sus formas brutales sonoras de manifestación<sup>270</sup>”.

La contribución del nacionalismo musical español para la música lírica, para la música dramática, desde su inicio hasta el momento en que Pedrell escribía su manifiesto, estaba realmente en la producción musical de las zarzuelas, tonadillas y la farsa flamenca, una vez que las óperas compuestas

---

<sup>268</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 18).

<sup>269</sup> “Rusia, y Suecia y Noruega, naciones que, al parecer, estaban llamadas á llegar mucho más tarde que otras, porque en cierto modo no tenían historia, han estallado, de repente y como por salto en nuestros días, mostrándose fuertes de condición por la potencia asombrosa de distintivos de carácter nacional y por la inspiración lozana embebida de originalidad en la forma y desenvolvimiento propios...”. (Pedrell F. , 1895, p. 12).

<sup>270</sup> (Pedrell F. , 1895, p. 13).

hasta el momento no tenían una consciencia nacional. Faltaba todavía la creación de una ópera española, del drama lírico con el sabor local. A pesar de las reflexiones de Pedrell sobre lo que pudiera haber pasado con la música española e italiana si no hubiera la ruptura, en nuestra opinión, esta es una visión particular del compositor y parte de su respuesta para diferenciar lo que había pasado en Italia, Alemania y España: la música que no quería tener como ejemplo a seguir (la italiana), la que sí la tenía como un ejemplo (la alemana) y la música que quería cambiar (la española). ¿Quién podría asegurar que el problema principal fue una ruptura en el lenguaje musical, como si hubiera quebrado una cadena de saberes y práctica compositiva entre compositores de generaciones vecinas? En estos pensamientos de Pedrell, podemos verificar que sus teorías intentaban justificar que la ópera alemana ha tenido un desarrollo continuado, y así dejaba sobrentendido que el drama wagneriano sería el camino natural de la ópera alemana y su lenguaje estaría totalmente de acuerdo con una música nacional y bien elaborada. Para que no quede dudas, Pedrell compara las críticas que fueron hechas a Gluck con las críticas hechas a Wagner, intentando demostrar que tanto los críticos del pasado estaban equivocados con relación a las reformas en la ópera elaboradas por Gluck como los actuales lo estaban en relación a las innovaciones propuestas y llevadas a cabo por Wagner en su música total<sup>271</sup>. La importancia de Wagner para la evolución de la ópera es para Pedrell fundamental, tanto así que lo pone entre las tres principales fechas en la historia de dicha evolución, a compartir lugar con Caccini por su *Prefacio Nuove Musiche* (1601), Gluck por su *Prólogos o Cartas-dedicatorias de las óperas Alceste y Pâris et Hélène* (1769-1770) y *Oper und Drama* (1852) de Wagner.

La teoría de Pedrell en *Por Nuestra Música* y en el discurso de entrada para la Real Academia de Bellas Artes intenta convencer a su lector de que su idea al rescatar la música del pasado histórico rescataría el prestigio de la

---

<sup>271</sup> “Los *doctores en gusto* de la época de Gluck creyeron que podían fallar sobre el *Alceste*, como los *doctores en gusto* de nuestros días creen que pueden fallar sobre no importa qué obra capital de Wagner, ... Los mismos delicados *amateurs*, descritos por Gluck, que *ponían toda su alma en sus orejas*, hallaron en Gluck como hallan en Wagner... Los mismos armonistas pedantes que pinta Gluck notaron en sus obras lo que notan en las de Wagner...”. (Pedrell F. , 1991, p. 22).

música contemporánea española. Si por un lado, puede ser cierto que la música alemana tuvo una continuidad sin perder los vínculos de su evolución musical, por otro, podemos dar por cierto que en Italia la ópera tuvo cierta continuidad en su evolución también. El pensamiento de Pedrell admite como modelo triunfante apenas el modelo germánico, pues él toma partido de la escuela alemana. Al contrario, para combatir la escuela italiana de ópera que realmente era la que dominaba en España, la desprecia comentando que no hubo una continuidad entre Giovanni Pierluigi da Palestrina (cerca de 1525-1594) y los compositores de óperas italiano. Sin embargo, en nuestra opinión, Pedrell así lo comenta para reforzar su teoría, pues deja de lado la figura de Jacopo Peri (1561-1633), considerado el primer a escribir una obra que hoy podría ser considerada una ópera (*Dafne*, cerca de 1597) y autor de la primera partitura de ópera que sobrevivió hasta nuestros días (*Euridice*, 1600); y la figura de Claudio Monteverdi (1567-1643), considerado uno de los últimos excelentes madrigalistas, que tuvo su reputación como compositor consolidada por la presentación de su ópera *L'Orfeo, favola in musica*, en 1607. En nuestra opinión, podemos hablar de una secuencia en el lenguaje musical y una continuidad entre los compositores italianos, pues además de cronológicamente sus vidas coincidieren, Palestrina y Monteverdi fueron grandes madrigalistas, y Monteverdi fue influenciado tanto por Jacopo Peri como por el gran maestro de la polifonía renacentista italiana.

Hablando de ejemplos prácticos propios, Pedrell nos relata que ha utilizado referencias de la música española clásica polifónica religiosa del pasado (las escuelas antiguas), principalmente con referencia a los grandes compositores de la época: cita a Juan Ginés Pérez, de quien utiliza una pequeña parte de un Benedictus, a Palestrina cuyo madrigal le influenció también y comenta sobre el fabordón, publicado por Fr. Thomas de Sancta María en su obra *Libro Llamado Arte de tañer fantasía, assi para Tecla como para Vihuela* (1565), y dos breves fragmentos de Cómes. Pedrell utiliza estos materiales recogidos de obras de los compositores de la escuela antigua española sacra para la composición de su prólogo donde la ambientación es religiosa y comenta del gran provecho que hace utilizando esta música polifónica al mezclarla con las técnicas modernas:



...qué desenvolvimientos harmónicos se han podido obtener y qué magistrales efectos puede producir la polifonía antigua magnificada, por decirlo así, por las amplitudes, sonoridades, progresos técnicos y todos los medios que posee el arte moderno<sup>272</sup>.

En el segundo bloque del *Por nuestra música*, Pedrell entra en los pormenores de como construyó los principales temas utilizados en su ópera: en el tema del Cardenal Legado utilizó intervalos de cuarta y quinta siendo alterados por intervalos de segunda; en el tema correspondiente a la divisa del conde Foix hizo uso de una variante melódica de una canción de la Borgoña utilizando la polifonía como medio para ambientar un carácter épico al personaje; ya para la supuesta muerte del conde, apenas altera con un bemol la nota inicial. Después comenta el uso de una “imitación” de una música sacra de parroquias francesas para una escena del “racconto” de Sicart. En el *intermezzo* instrumental utiliza una variedad de elementos populares de la música antigua<sup>273</sup>... y comenta del uso de compases distintos utilizados por algunas músicas populares que están basados en cinco tiempos o siete tiempos, pero que según Pedrell, el oído acaba por separarlos en compases de tres y dos para los compases quinaros y de cuatro y tres para los de unidad de tiempo setenaria. La melodía que sirve de tema para el diálogo amoroso entre Miraval y Brunisenda está “inspirada” en una “villanella española”. Es interesante observar que la villanella, que es una forma musical italiana, es cantada o tocada rápida, y en la música de Pedrell el andamiento es lento. A pesar de Pedrell siempre comentar que utiliza fragmentos de música antigua, uno de los temas que explica sobre su uso, es lo de una canción de cuna que

---

<sup>272</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 66).

<sup>273</sup> “En la composición del *intermezzo* instrumental destinado a acompañar los juegos y danzas de los juglares, quise amalgamar variedad de elementos populares de todas clases, catalanes, provenzales, vascos, rasgos melódicos y rítmicos de *voceri corsos*, de canciones trovadorescas, de antiguos *balli d’Arpicordo*, etc., etc., con ánimo de producir un trozo muy característico y lleno de colorido”. (Pedrell F. , 1991, p. 72).

él escuchara de su madre cuando era un niño<sup>274</sup>. Siguiendo en la línea de utilización de temas inspirados en el folclore hispánico, Pedrell nos habla que utilizó una antigua canción “de los moros de España compuesta en el modo *Zeidan*, en la cual existen grandes afinidades con el *fandango*, el *pañó moruno* y algunos de los cantos característicos andaluces<sup>275</sup>...”, pero que no ha aplicado a ella el lenguaje moderno.

Podemos verificar aquí que el transporte del elemento folklórico (y en este caso, no solamente elementos, pero toda la canción, en una cita literal) para la música culta no ha recibido ningún tratamiento de la técnica musical moderna: Pedrell hace valer de la citación directa de fragmentos de melodías características para ambientar el drama, como un refuerzo sonoro para las sensaciones afectivas que personajes o escenas intentan pasar. Este procedimiento asemeja al procedimiento compositivo del Romanticismo, donde la construcción del drama hace uso de las sensaciones emocionales causadas por determinadas estructuras elaboradas en la música; procedimientos, por cierto, utilizados por los compositores en tiempos remotos y conceptuados teóricamente en la Teoría de los Afectos. Sobre la cuestión del uso de técnicas antiguas en su composición, Pedrell comenta de la técnica del *fauxbourdon* (fabordón) que él aprovecha para ambientar la escena que pasa en el claustro de la abadía de Bolbona: “los dos versículos a *fabordón* que aparecen en esta escena, presentan en el *flexo* idéntica armonización (*sic*), variada en la *mediación* y en el *final* o *saeculorum*, con idea de obtener determinados efectos de tonalidad<sup>276</sup>”. Lo que podemos verificar aquí, en relación al expuesto anteriormente, en especial al respecto del uso de elementos musicales históricos, es que Pedrell hace uso continuo de ellos con la intención de caracterizar su música con estos elementos vinculados a la nación, a sus hechos históricos y a sus prácticas musicales populares y por

---

<sup>274</sup> “Este tema y todos sus desenvolvimientos melódicos y harmónicos procede de la melancólica canción de cuna que vaga por mis recuerdos de la infancia y en la que adormecíame en sus brazos mi cariñosa madre”. (Pedrell F. , 1991, p. 94).

<sup>275</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 96).

<sup>276</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 93).

tanto construir su drama musical con la atribución/inserción de elementos de color locales.

Sin embargo, Pedrell llama la atención al respecto de la calidad y desarrollo polifónico de los compositores españoles del período Renacentista, que por una cuestión histórica no fueron enaltecidos como los de la escuela veneciana<sup>277</sup>. Para Pedrell, este arte polifónico era un material que se amoldaba bien a sus propuestas de una música nacional, pues estaba basando su obra en la práctica de los compositores españoles antiguos que fueron excelentes polifonistas y que dejaron un camino fértil por donde recorrer. En este comentario de Pedrell, él demuestra, aunque le falte la claridad (pues no describe en detalles), que ha encontrado en la música religiosa del siglo de oro español elementos característicos de esta música que utilizó en su composición:

Determinados giros, cierta manera de colocar las voces complementarias en los retardos y algunas geniales libertades contrapuntísticas, podrían indicar, como en pintura, los procedimientos particulares de las escuelas de música religiosa catalana, valenciana, sevillana, etc., etc...<sup>278</sup>

Al que todo indica, Pedrell no solamente recurre a las melodías, a las formas musicales o a las fórmulas rítmicas, pero también a la construcción armónica y contrapuntística de dichas obras del pasado: parece que la intención es apropiarse de la música del siglo del oro, es decir, del período en que la música española tuvo relevancia en la escena europea y reproducirla con las alteraciones del lenguaje moderno. Desde esta perspectiva, tal vez la intención en volver a la escena europea la música española no ha tenido una preocupación en crear el nuevo, pero la intención en recrear el antiguo agregándole un nuevo ropaje a partir de la mezcla de elementos musicales

---

<sup>277</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 77-78).

<sup>278</sup> (Pedrell F. , 1991, p. 89).

modernos y de un toque “fuertemente intencional” de nacionalismo que la música antigua no lo llevaba.

En el discurso de Felipe Pedrell en la Real Academia de Bellas Artes en 10 de marzo de 1895, el compositor volvería a comentar sobre la expresividad de la música española que viene desde hace el siglo XV a través de sus compositores y de sus obras y que forman la base musical expresiva de la música española:

Yo os lo afirmo. Cuando pongamos en actividad todas las energías del ingenio español y desentrañemos en las creaciones de su pasado artístico los elementos de mejora y encauzamiento del arte moderno, cuando volvamos la vista a ese pasado glorioso fuera del cual las propiedades y condiciones de la obra de arte no se nutren y desenvuelven favorables, no podremos dejar de sentir con pena en el corazón y hasta con rubor en el semblante que esos monumentos de nuestra cultura abandonados al olvido hayan podido servir a nuestro renacimiento como sirven ya a los pueblos que nos han precedido en la presente evolución musical<sup>279</sup>.

Para sus reflexiones y comparaciones, Pedrell restauraría el nombre de Cabezón, “...ese *ignorado*, que, como glorioso ejemplo de obra de arte sentida en español, voy a revelar, sanción tan solemne y de tan alta significación para la historia de nuestra nacionalidad<sup>280</sup>”. Pedrell se detiene en comentar sobre el virtuosismo de Cabezón como organista y sus viajes junto a los reyes Carlos y Felipe II por los países como Holanda, Italia, Inglaterra... Pedrell compara Cabezón a Bach y comenta que cada uno tuvo su período y sus contribuciones, pero Bach viene muchos años después de Cabezón:

---

<sup>279</sup> (Pedrell F. , 1895, p. 17).

<sup>280</sup> (Pedrell F. , 1895, p. 18).

En estas composiciones sublimes engendradas en el gemido y en el llanto, el genio de un hombre ha gozado la visión de la eterna y *nunca gustada belleza*... Porque el órgano se prestaba a las experiencias de encauzar la polifonía en dirección de una tonalidad determinada a que confluía entonces el arte, Cabezón, pudo anticipar, por una y otras causas, el uso de fórmulas que no aparecen hasta mucho más tarde en la técnica de la polifonía vocal: pudo dar valor puramente expresivo a la simultaneidad de intervalos en forma de acordes, que tienen sentido propio, y presentir la homologación y compenetración de las modalidades modernas sobre una nota común, hecho rarísimo en aquella época. Los errores del arte polifónico vocal, trabado, por decirlo así, en su marcha por las exigencias del estilo no influyeron en la polifonía del órgano, más libre en sus procedimientos.<sup>281</sup>

Además de demostrar que Cabezón ha anticipado técnicas composicionales de su época, Pedrell comenta el lenguaje musical de Cabezón que lo diferenciaría de los demás compositores de su tiempo:

Cabezón nos lo demuestra en un hecho. Sus construcciones polifónico-instrumentales se levantan sobre la base de los temas del *Cantus firmus* gregoriano, pero no se cree obligado, como los compositores vocales, a escribir sobre los modos propios de aquel canto: no desconoce, como no podía desconocer, la armonización (*sic*) propia que se deriva de la esencia de cada modo, pero la modifica por medio de frases de su invención, especialmente en los contramotivos del tema, no siempre inspirados en el canto llano. Esto hace que su estilo difiera, esencialmente, del polifónico-vocal coetáneo de su época y posterior, y que aparezca libre en su acción, como que sólo tiene escasísima relación con el canto gregoriano, y en determinados casos ninguna. La intensidad y precisión del concepto musical de ese innovador quinquecentista, que se adelanta por

---

<sup>281</sup> (Pedrell F. , 1895, p. 31).

manera inconcebible, repito, a todos los innovadores, están a la altura de la intensidad y precisión de la expresión ideal artística...<sup>282</sup>

Y continúa comentando otra técnica particular del compositor:

La técnica de los pedales en las obras de Cabezón revela que no todas sus obras se podían ejecutar sin ninguna clase de dificultades e indistintamente en el órgano o en el clavicordio, como las de la mayor parte de los organistas católicos. La marca técnica de exclusión del pedaletero es común en aquella época en las obras de los organistas católicos, franceses, belgas e italianos. En las composiciones de Cabezón, no hablo aquí de las de nuestros famosos *tañedores de vihuela*, que como polifónico-instrumentales presentan idénticas condiciones, se hallan los gérmenes de la música instrumental que pasando por Frescobaldi (1580-¿?) van a parar a la orquesta de Hayan (1372-1809). Las innovaciones sorprendentes marcadas con el sello de la inspiración, que son de admirar en las obras de nuestro organista, obligarán a la crítica de la Historia general de la música a rectificar muchos principios referentes a la técnica mal investigados, y entre otros el de que el *estilo ligado*, que consiste en el empleo de las prolongaciones y, como consecuencia de esto, el género fugado del cual deriva, haya recibido el primer impulso—según quieren Danjou y otros historiadores— de Claudio Merulo (1533-1604) y de Giovanni Gabrielli (1557-1613), y el impulso decisivo del justamente celebrado Frescobaldi. La excelencia de la documentación que hoy ofrece a la Historia general de la música la obra del ignorado organista y clavicordista español, no admite distingos ni refutaciones. Los hechos están aquí patentes, irrecusables para demostrar a que grado superior de adelantamiento tan inesperado eleva Cabezón el arte del organista y el arte del compositor...<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> (Pedrell F. , 1895, pp. 31-32).

<sup>283</sup> (Pedrell, 1895, pp. 32-33).

Pedrell intenta demostrar que si no hubiera acontecido la ruptura de la música histórica hispánica con el pasar de los años hasta llegar a su época, la música española podría estar por delante de las otras naciones musicales y quizá estaría gozando de una reputación privilegiada en el escenario europeo y no haría falta hacer este trabajo de restauración del carácter nacional hispánico.

Leyendo las explicaciones de Pedrell en *Por nuestra música* sobre sus temas y las bases (o influencias) que él utilizó para componer, podemos verificar que los modelos que usó son de canciones antiguas, sean referentes a la música histórica sacra o popular, y que en algunos casos él transfiere melodías intactas del cancionero popular para sus músicas. A pesar del estudio del folklore y de la posibilidad de manosear los materiales a punto de transformarlos en algo nuevo, en la ópera *Los Pirineus*, aún no tiene esta preocupación en asimilar la estructura del lenguaje para después crear su tema “influenciado”: él simplemente recoge una pieza que le parece interesante utilizar (que sirve para determinado momento del drama), y modifica en una la estructura rítmica, y en otra, la estructura melódica. Evidente que utiliza un proceso de elección de las melodías antiguas que quiere transformar en material para su composición, como las características de la construcción musical que pueden establecer vínculos con el personaje o con la ambientación de la acción de la escena<sup>284</sup>. Pero, la modificación del material es sutil, o mejor dicho, es endeble o ligera, pues la esencia de la melodía y mucho de la rítmica continúan en la nueva melodía que será utilizada en la ópera: podemos decir que esta ligera modificación está al borde de la simplicidad. Sin embargo, para Pedrell, eso no parece ser un problema pues expone la comparación de las melodías (la referencial y la resultante) y aún admite que algunas

---

<sup>284</sup> Segundo comenta Cortès, “las citas nunca llegan más adelante del Barroco, porque creían que en ese Barroco había mucha influencia de la música italiana, y sobre todo de la ópera italiana. Y era precisamente lo que ellos querían evitar. Y a partir de eso, criticaba la posibilidad que esa música italiana pudiera desvirtuar las esencias de la música española: es decir, la típica reacción del nacionalismo que se debate contra lo que cree dominante y exógeno”. (Cortès i Mir, 2019)

modificaciones solamente fueron efectuadas para garantizar el dramatismo del contexto musical<sup>285</sup>.

Y Pedrell, en este proceso de transportar la música folclórica a la música culta, cuenta como elemento “innovador” la libertad (si podemos decir así) del lenguaje moderno. Por ejemplo, él comenta que estas piezas antiguas funcionan muy bien con la polifonía moderna: “Melodías en línea recta y primitivas como ésta, ofrecen contrastes admirables cuando se dejan amoldar a los grandes recursos de la polifonía moderna<sup>286</sup>”. Los grandes recursos son, en verdad, la libertad de las normas en que estas piezas antiguas estaban sometidas en el pasado: ahora, podría emplear una polifonía sin la rigidez de las normas y atribuir a ellas un colorido “nuevo”.

Pedrell apunta los motivos porque “asimila” el lenguaje de la escuela antigua musical española<sup>287</sup>:

1º como tributo y homenaje de admiración y orgullo patriótico;

2º como ejemplo vivo de la influencia que estas obras habrían producido en el desenvolvimiento de nuestro arte a no haberlas abandonado al olvido, inutilizando las útiles consecuencias que ese gran material educativo ofrecía;

3º como muestra elocuente de la aplicación de las antiguas formas de la polifonía a la polifonía moderna, que en momentos determinados puede hallar en ellas todo un orden de efectos y de bellezas que nuestro mismo arte moderno con todos sus recursos no puede, quizá, producir;

---

<sup>285</sup> “Esta melodía típica, por conveniencias dramáticas y rítmicas há sido modificada en esta forma.” (Pedrell F. , 1991, p. 80).

<sup>286</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 71-72).

<sup>287</sup> “La fórmula contrapuntística que aparece más adelante, cuando Brunisenda interrumpe el coloquio del trovador y éste hace protestas de fidelidad, diciendo: *Demana avuy als trovadors*, etc... es fórmula característica de nuestra escuela de música religiosa, extractada de una obra del insigne Còmes. Por varios motivos, y aquí expongo lo que antes prometí, me he asimilado este fragmento de uno de los más famosos representantes de nuestra gloriosa escuela”. (Pedrell F. , 1991, p. 76).



4º porque en dichas aplicaciones (repito aquí con más convicción lo que he dicho en otro lugar) ensánchase el círculo de las modalidades de la música moderna, sensualizada por el abuso del cromatismo y el enharmonismo (*sic*) y castigada a girar siempre e indefectiblemente dentro del círculo de hierro de las modalidades mayores o menores, constantes e ineludibles; ¡como si no existiesen el diatonismo y sus vaguedades tonales, como si los modos antiguos todos fuesen letra muerta para el espíritu y no se hallase en ellos el germen de fecundos e importantísimo desenvolvimientos!<sup>288</sup>

El nacionalismo es exacerbado en el texto de la historia que sirve como libreto para el drama de *Los Pirineus*, y también en la música (como la escena final donde se describe el arresto del conde de Foix), que está basada en hechos antiguos donde el conde representa toda una patria y se transforma en un héroe. En nuestra opinión, hay un equívoco tal vez en poner sobre la minoría la representatividad de toda una nación: las referencias de la ópera son una música basada en la música antigua escrita y disfrutada por una minoría (iglesia y los nobles) y el libreto está más enfocado en la historia de la nobleza que en la historia del pueblo<sup>289</sup>. Estas son reflexiones que quizá el compositor no ha planteado al escribir su ópera: la élite dominante no puede ser responsable solamente por la identidad de una nación; hace falta la contribución del pueblo para legitimar esta identidad nacional.

El manifiesto de Pedrell empieza por contestar a un artículo, a una crítica de Yxart, que en resumen, le pregunta: ¿Qué es nuestra música?

A partir de las pertinentes y tantas preguntas por saber si existe una escuela lírica nacional, una música propia, Pedrell intenta hacer un llamamiento para la problemática: lo expresa en *Por nuestra música*. Años más tarde, en el texto del *Discursos leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del sr. Felipe Pedrell*, su discurso de entrada

---

<sup>288</sup> (Pedrell F. , 1991, pp. 76-77).

<sup>289</sup> “Bien indicado, como se ve, el programa acentúase en esta última escena, verdadera apoteosis del héroe, el sentimiento de patria: todo converge a robustecer, ensanchar y magnificar este sentimiento y el lector adivinará fácilmente qué intentos expresivos han de dar vigoroso lirismo a esta situación del drama”. (Pedrell F. , 1991, pp. 99-100).

en la Real Academia de Bellas Artes, el compositor reforzaría sus teorías para una música de carácter nacional. Podemos decir que Pedrell en su discurso ha buscado enaltecer la música española del pasado, y para eso la personifica a través del compositor Antonio de Cabezón, con la intención de demostrar que la música culta nacional española debería buscar en la tradición musical histórica sus raíces y la inspiración para la renovación moderna que la música de su tiempo necesitaba. Como forma de interiorizar no solamente las propuestas técnicas musicales y estéticas, pero también el sentimiento nacional, convoca a los compositores a reflexionar sobre el sentir español:

...sentir en español remontándose a la prístina fuente de nuestra cultura musical para que el conocimiento del pasado sea la fuerza que obre moderando y dirigiendo las nuevas ideas: sentir en español buscando en la tradición la verdad para que por medio de la compulsación del exacto valor de la obra del arte del pasado podamos establecer con seguridad el de la obra del arte presente: sentir en español asimilándonos con entusiasmo lo bello de todas las épocas en sus formas inmutables y verdaderas para que lo bello sea el equilibrio y la armonía entre las antiguas y nuevas tendencias , y forme el nexo de compenetración entre la grande harmonía de la antigua y la moderna concepción artística, como sentido de humanidad universal y eterno verdadero: sentir en español cantando en aquella música que lleva impreso el sello propio y la peculiar inspiración para desechar airados, llenos de santo amor al arte de la patria, aquellos procedimientos exóticos de que se nutre el organismo productor moderno en los cuales no entran para nada ni el carácter ni los elementos puros y radicales que le dan vitalidad e ideal dirección bien trazada<sup>290</sup>.

---

<sup>290</sup> (Pedrell F. , 1895, p. 11).



# **Capítulo III**

## **Mário de Andrade**



### III.1 El contexto cultural

En 1889, con la Proclamación de la República en Brasil, iniciaría la primera república brasileña denominada *República Velha* (1889-1930) –en castellano, República Vieja. Ésta fue, según los historiadores, dividida en dos momentos: la *República da Espada* (1889-1894), donde el poder estuvo concentrado en manos de los militares que destronaron Dom Pedro II, el según imperador brasileño, hasta el primer presidente civil; la *República Oligárquica* (1894-1930), donde los grandes propietarios de tierras de São Paulo y Minas Gerais se revezaban en el poder como presidentes del país.

El primer momento de la *República Velha* no trajo muchas novedades, casi fue una continuidad del periodo imperial, pero en el segundo momento conocido como *República do Café com Leite* (República del Café con Leche) el país pasaría por transformaciones al salir gradualmente de una economía totalmente agrícola para una principiante economía industrial<sup>291</sup>. El apodo de *República do Café com Leite* fue debido a que los dirigentes *paulistas* (de São Paulo) eran elegidos entre la élite de los propietarios que cultivaban café y los dirigentes *mineiros* (de Minas Gerais) eran elegidos entre la élite de los propietarios que se dedicaban al ganado para producción de la leche. El café y la leche eran los productos que tenían una gran influencia en la economía brasileña de la época, por eso, la élite política estaba formada por la gente vinculada con la producción y comercialización de estos productos<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> “Sem dúvida o golpe militar do 15 de novembro de 1889 modificaria a Constituição do Estado brasileiro e suas instituições. Mas, tal como na acepção astronômica da palavra, a república, *revolucionariamente* instaurada, terminaria por ser mais uma das transformações sem mudanças substantivas da história brasileira. Concluído o movimento circular no plano político, a sociedade voltaria ao ponto de partida sem grandes convulsões. Sob novas formas, os antigos e os novos *Donos do Poder* manteriam firmes as rédeas do mando.” (Neves, 2003, p. 25).

<sup>292</sup> “Por volta de 1852, vilazinhas e lugarejos localizados na porção interiorana do país eram tomados por uma avalanche de transformações. O que poucos anos antes eram apenas parques aglomerado de casebres, anônimos, insignificantes, entregues à modorra sonolenta da rotina, num repente acordavam, tomados de pressa ingente para entrar no bonde da história e atingir as *benesses do progresso*, acordados que foram pelo aroma forte e instigante de uma bebida dadivosa como o café e atingidos pelo imaginário alimentado em torno do moderno. O rei café trazia consigo a *electricidade*, o *automóvel* e o *telephone*, os tecidos finos, o *petit pavé*, os bulevares, o calçamento das ruas e os palacetes, o aeroplano, o *poudre de riz*, o *theatro* e o *cinematographo*, entre outras ‘novidades’. Fantasmagorias pululavam parselhas com as

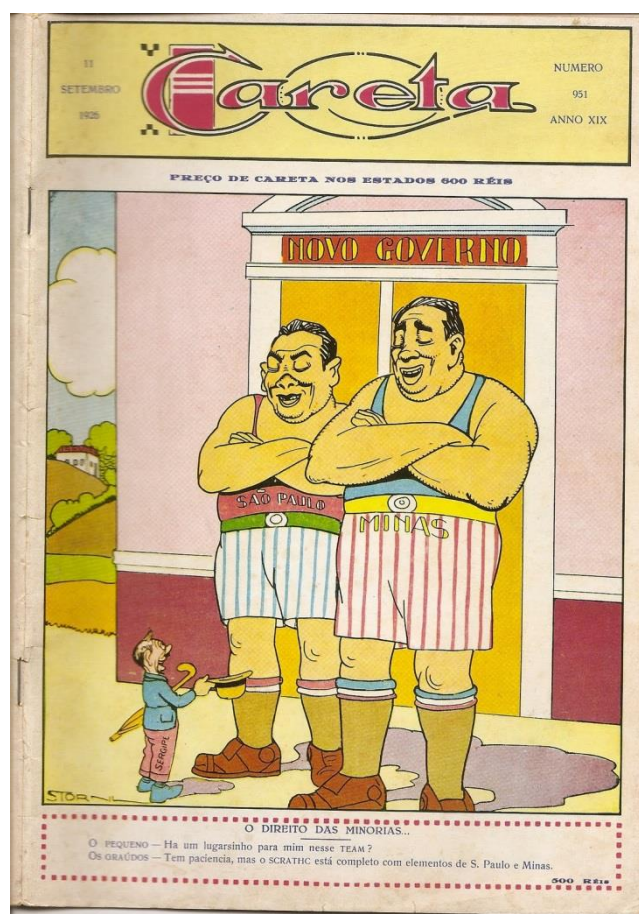


Ilustración III.1: Portada de la revista "Caretta", de 1926, con una caricatura donde se retratan dos "gigantes" representando los estados de São Paulo y Minas Gerais en la política. Careta. N.951. Año XIX. 11/09/1926. Recuperado de <http://almanaquedomalu.blogspot.com>.

En 1888, el gobierno, a través de la Ley Aurea, firmada por la princesa Isabel, liberaba los esclavos con la *Abolição da Escravatura* (abolición de la Esclavitud), sin embargo no tenían un plan definido para insertar a los ex esclavos en la sociedad local, y, por lo tanto, los tiran a la calle. Con la abolición y los negros en las calles, ellos empezarán a intentar supervivir de los pequeños trabajos que podrían hacer como cocinar en la calle, vender dulces hechos por ellos mismos, arreglar ropas, arreglar zapatos, limpiar casas, etc.; es decir, trabajos que ellos ya desenvolvían dentro de las propiedades

---

fazendas que se formavam, com a circulação cada vez mais acelerada de capitais, braços (especialmente de imigrantes) e mercadorias, graças aos trilhos que avançavam por toda parte, criando verdadeiras bacias ferroviárias nos sertões paulistas". (Mello, Neto, Paziani, & Pacano, 2007, p. 95).

como esclavos. El cambio para el negro brasileño no fue tan benéfico así: la abolición de la esclavitud estaba vinculada mucho más con intereses económicos que realmente poner fin a aquella situación de vergüenza humana... No fue dado a los ex esclavos brasileños la posibilidad de seguir trabajando en la labranza. Para eso, empezó un proceso de inmigración desde países europeos, donde a través de contratos, la gente iba para el país para trabajar en las fincas agrícolas, principalmente las de café. Con este proceso fueron para Brasil muchos italianos, alemanes y japoneses. Los italianos fueron en mayor número que los alemanes y japoneses, y tan pronto empezaban a trabajar, hacían ahorros para adquirir granjas o pequeñas fincas. Con el pasar de los años, ya había los primeros comerciantes italianos en São Paulo como también había periodistas, artistas y profesionales liberales que consiguieron cambiar el trabajo de campesinos por estas nuevas profesiones: también hubo inmigrantes que fueron a Brasil para establecer como comerciantes, periodistas o empresarios<sup>293</sup>. De esta manera, juntamente con los portugueses y pocos afrodescendientes recién libertos, ya empezaba a crear un núcleo industrial en São Paulo y en la región sudeste del país. Durante este período de inmigración europea, ocurrido entre 1870 y 1914, las ideas anarquistas también fueron para Brasil llevadas por los inmigrantes que llegaban para trabajar en las primeras fábricas del país. Los operarios brasileños empezaron a difundir los ideales anarquistas en periódicos a partir de la década de 1890, y en los inicios del siglo XX ya había asociaciones de trabajadores y sindicatos<sup>294</sup>. Entre los periódicos que aparecieron en aquellos años, creados por los anarquistas,

---

<sup>293</sup> Hubo también un aumento entre los artistas italianos, principalmente cantantes y músicos, a causa de las campañas operísticas de algunas compañías italianas que iban para Latinoamérica. Muchas de estas compañías, tras el fracaso de sus estancias en los escenarios de Buenos Aires, Rio de Janeiro y São Paulo, acababan por establecer en las ciudades latinoamericanas. En finales del siglo XIX, en Rio de Janeiro y São Paulo, ya se tenía muchos músicos italianos trabajando.

<sup>294</sup> “Novas engrenagens internacionais transformam a economia mundial, as grandes potências hegemônicas descobrem, nas áreas periféricas – inclusive no Brasil - um mercado lucrativo para aplicações financeiras e passam a investir fortemente ali onde a mão de obra é barata, os direitos sociais estão longe de serem conquistados e a matéria prima é farta e disponível. O capitalismo financeiro complementa as conquistas dos países industrializados e os trustes e cartéis darão novas formas às políticas monopolistas. Por toda parte, novos agentes e novas práticas sociais transformam as cidades. Empresários e operários redesenham os pólos da conflitividade social e, se os primeiros ostentam sua riqueza nos salões e nas festas suntuosas, os segundos encontram nas greves e nos sindicatos a forma de reivindicar seus direitos”. (Neves, 2003, p. 20).



estaban *A Terra Livre* (1906) y *A Voz do Trabalhador* (1908) en Rio de Janeiro; *La Battaglia* (1901), *O Amigo do Povo* (1902), *Guerra Sociale* (1915), *A Lanterna* (1916) y *A Plebe* (1917) en São Paulo; entre otros periódicos que circularon en aquellos años. Por este periodo, los descuentos de los operarios con los dueños de industrias aumentaron, principalmente en causas como la jornada laboral y el salario, y además de las reivindicaciones hechas a través de periódicos y manifestaciones, empezaron las primeras huelgas en el país. El descontento de la clase trabajadora y las manifestaciones constantes para pedir mejoras en la calidad de vida de la sociedad brasileña llevarían el país a la primera huelga general en el año de 1917.

S. PAULO (Brasil) Sábado, 18 de dezembro de 1909 ANNO IV - NÚMERO 10

---

**A' falta de fogueiras...**

Um Terço, sem fogueira, anda em grupo de gente rasgada e triste. — **LANTERNA**. — Discórdias de "gerais" na política. — **Guerra Social** e outras de **liberdade**. — **Revolução social**. — **Manifestação** esportiva. — **Alguns palcos sociais**.

Os fogueiros de hoje são os que se chamam de "gerais", e que se agrupam em torno de um chefe, para discutir as coisas da vida. Mas não se trata de fogueira, e sim de um grupo de pessoas que se reúnem para discutir as coisas da vida. Mas não se trata de fogueira, e sim de um grupo de pessoas que se reúnem para discutir as coisas da vida.

**Alguns palcos sociais**

Uma das coisas que mais chama a atenção do povo é a falta de fogueiras. Isso se deve ao fato de que os fogueiros de hoje são os que se chamam de "gerais", e que se agrupam em torno de um chefe, para discutir as coisas da vida.

# A Lanterna

FOLHA ANTI-CLERICAL DE COMBATE

**A verdadeira Mão Negra**



Esta imagem ilustra a 'Mão Negra', um movimento que buscava a libertação da pátria. O personagem é retratado como um guerreiro lutando contra forças opressoras.

---

**Escritório de propaganda**

Publicamos em propaganda a *A Lanterna* e outras organizações de combate à Igreja Católica. Nosso endereço é Rua Magalhães, 11-12-13. Atendimento de 9h às 5h.

Ilustración III.2: Portada del periódico *A Lanterna*. Edición: Año IV. N.10. Sábado, 18/12/1909. São Paulo. Recuperado de <https://cosmopista.com>.

Sin embargo, el gobierno de la *República Velha* ya venía coleccionando una serie de conflictos populares y militares en los estados que fueron debilitando el gobierno central. Entre las rebeliones de este período tuvimos: la 1ª *Revolta da Armada* en 1891 y la 2ª *Revolta da Armada* en 1893, la *Guerra de Canudos* 1893-1897, la *Revolución Federalista* entre 1893-1895, la *Rebelión de la Vacuna* en 1904, la *Revolta da Chibata* em 1910, *Guerra do Contestado* entre 1912-1916, las manifestaciones obreras entre 1917 y 1919, la *Revolta dos Tenentes* en 1922, la *Revolta de 1924* que se ha evolucionado en la *Columna Prestes* (un movimiento político-militar formado por un grupo de militares entre tenientes y capitanes que caminaron por el interior del territorio brasileño entre los años 1925 y 1927 insatisfechos con la política y con la intención de denunciar los problemas entre el pueblo ocasionado por los dirigentes políticos). Otro fenómeno armado, pero localizado en la región del nordeste brasileño, que merece destaque fue el *Cangaço*. El *Cangaço* fue un movimiento que ocurrió entre mediados del siglo XIX hasta las décadas de 1920 y 1930, donde grupos formados en su mayoría por hombres armados iban recorriendo ciudades y robando a los más ricos como una tentativa de solucionar la sed de justicia en estados en que la mayoría de la gente vivía en condiciones miserables. El *Cangaço* hasta hoy en día es un tema muy polémico en Brasil, pues algunos atribuyen a los *cangaceiros* (como eran denominados los integrantes de los grupos del *Cangaço*) actitudes de bandidos y otros de héroe; una una visión del desorden de un lado y de la justicia social del otro. El caso es que este movimiento solo ha parecido a causa de las precarias condiciones en las que vivían los habitantes del nordeste brasileño, pasando necesidades básicas como la falta de agua, de comida, de trabajo, de una vida más digna. Entre los principales jefes de grupos de *Cangaço*, son muy conocidos "Corisco" (apodo de Cristino Gomes da Silva Cleto), que fue asesinado en 1940 y Virgulino Ferreira da Silva, apodado el *Lampião*, asesinado en el 28 de julio de 1938, en la ciudad de Angicos en el estado nordestino de Sergipe, juntamente con su esposa Maria Bonita y más nove hombres de su grupo tras una emboscada de las autoridades militares. Las historias sobre el *cangaceiro* Lampião habitaron y todavía habitan el imaginario de los artistas brasileños.



Ilustración III.3: Lampião y Maria Bonita fotografiados por Benjamin Abrahão Botto (1936). Recuperado de <https://oglobo.globo.com>.



Ilustración III.4: Lampião y Maria Bonita al centro y su grupo de Cangaço fotografiados por Benjamin Abrahão Botto (1936). Recuperado de <https://www.bbc.com/portuguese/brasil>.



Ilustración III.5: Exposición de las cabezas de Lampião y su grupo en 1938. Recuperado de <https://oglobo.globo.com>.

Como podemos averiguar, este periodo de la *República Velha* fue un periodo repleto de conflictos generados a causa de la mala gestión del gobierno. Mientras los políticos estaban preocupados solamente con sus intereses, el pueblo padecía de una serie de problemas y en muchas ocasiones, fuese a través de manifestaciones o de rebeliones (o mismo dando apoyo a movimientos que tenían una connotación social o de búsqueda por la justicia), ha intentado conseguir cambiar las políticas de la élite brasileña y pedir justicia y socorro contra la vida de miseria en la que estaban. En aquel momento, el espíritu era ser revolucionario o intentar serlo para tener una vida más digna. Para eso era necesario romper con la estructura vieja, con la postura de la élite brasileña, con los juicios y prejuicios, con las costumbres arcaicas y conservadoras... Y resolver los problemas de trabajo, de mejores salarios, de mejorar las condiciones de vida en todos los lugares del país.

Como es posible observar en este contexto político y social, después de la proclamación de la república, el país entraría en un periodo lleno de conflictos, pero también en un período en lo que las élites intentaban cambiar el país monárquico con su desarrollo prácticamente basado en las economías rurales (producción de algodón, azúcar, leche, café, etc.) para un país en desarrollo industrial buscando un progreso conducente con el ideal de una nueva sociedad más cercana a las nuevas tecnologías del nuevo siglo y porque

no, un reflejo de los países europeos<sup>295</sup>. Este rompimiento con el pasado no solo ocurriría en el ambiente político-social pero también en el cultural. Los artistas, animados por los nuevos rumbos en la sociedad brasileña, aprovecharían para cambiar la manera de pensar el arte y empezar a crear un arte moderno, de acuerdo con las tendencias vanguardistas que experimentaba la sociedad de la época.

La clase alta de la sociedad de la capital brasileña trajo de Europa, principalmente de Francia, las costumbres, las modas y toda una manera de vivir y comportarse. Esto implicaría en poner de moda los saraos animados en las grandes residencias de la élite con la presencia de poetas, pintores, escultores, músicos e intelectuales; residencias y edificios construidos según la arquitectura vigente del *Art Nouveau*. Las principales ciudades del país intentaban reconstruir el ambiente de la *Belle Époque* en Brasil, pero el destaque fue para la capital Rio de Janeiro:

En Brasil, la *Belle Époque* se inició con la subida de Campos Sales al poder en 1898 y con la recuperación de la tranquilidad bajo el amparo de las élites regionales. Lo que propició la estabilidad y el clima de tranquilidad fue la situación de la moneda brasileña, fuerte gracias a la exportación de café. Era común, entonces, que los ricos propietarios de tierras no vacilaran en ir a París con sus familias para largas estancias y allí los brasileños se hallaban en armonía con el clima de euforia que caracterizó la *Belle Époque*. Las consecuencias de la ascensión de esa nueva élite transformaron los cuadros sociales de Brasil, provocando

---

<sup>295</sup> “A idéia dessas novas elites era a de promover uma industrialização imediata e a modernização do país a qualquer preço e o resultado foi o fluxo inédito de penetração de capitais ingleses e americanos. O grande objetivo dessa classe era o de “civilizar” o Rio. Importavam-se e adquiriam-se mercadorias estrangeiras, e, assim como as práticas culturais aristocráticas franco-inglesas, elas serviam para legitimar e reforçar a superioridade e distinção da elite carioca, que buscava sua identificação na moderna cultura europeia. Compravam-se objetos cujo valor consistia não no que eles eram em si, mas no que representavam socialmente, garantindo-se, assim, o ingresso na aristocracia. A imitação dos modelos europeus chegava a ponto de serem reprimidas as festas tradicionais e os hábitos populares que congregavam gentes dos arrabaldes. Até mesmo o Carnaval deixava de ser o do entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, e passava a ser o dos cursos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e colombinas bem-comportados, típicos do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris”. (Zanon, 2009, pp. 223-224).

sensibles cambios en la sociedad y cultura tradicionales del país. La prueba de esta modernización aspirada por la élite en ascenso es la transformación de la capital de Rio de Janeiro en un escaparate del régimen republicano, donde los grupos populares y costumbres tradicionales fueron reprimidos, y la ciudad asumió aires europeizados, una París tropical<sup>296</sup>.

El gusto predominante de la élite brasileña era el gusto europeo: la recién nacida burguesía se identificaba con la gente europea y por consiguiente, con sus gustos. Intentaban copiar en todo lo que podían los gustos europeos, y realmente se sentían mucho más franceses, ingleses, italianos, suizos, alemanes, portugueses y españoles que brasileños.



Ilustración III.6: Avenida Central, actual Av. Rio Branco. Rio de Janeiro, década de 1910. Recuperado de <https://stravaganzastravaganza.blogspot.com>.

---

<sup>296</sup> “No Brasil, a Belle Époque iniciou-se com a subida de Campos Sales ao poder em 1898 e com a recuperação da tranquilidade sob o amparo das elites regionais. O que propiciou a estabilidade e o clima de tranquilidade foi a situação da moeda brasileira, forte graças à exportação de café. Era comum, então, que os ricos proprietários de terras não hesitassem em ir a Paris com suas famílias para longas estadas e lá os brasileiros se achavam em harmonia com o clima de euforia que caracterizou a Belle Époque. As consequências da ascensão dessa nova elite transformaram os quadros sociais do Brasil, provocando sensíveis mudanças na sociedade e cultura tradicionais do país. Prova dessa modernização aspirada pela elite em ascensão é a transformação da capital do Rio de Janeiro em uma vitrine do regime republicano, onde os grupos populares e costumes tradicionais foram reprimidos, e a cidade assumiu ares europeizados, uma Paris tropical.” (Zanon, 2009, p. 223).



Ilustración III.7: Revista Fon-Fon, Edición 0002, 27/Abril/1907 (p.8). Original en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro/RJ).

De igual forma, ese mismo gusto y hasta mismo una cierta idolatría por la cultura europea hacia con que la gente acaudalada tuviese la necesidad de viajar para Europa para conocer de cerca esta cultura. Esta práctica influenciaría en la formación educacional de la élite: era casi que obligatorio ir a estudiar en el extranjero. Desde el Brasil imperio, diversos estudiantes fueron aprender en las escuelas de oficio y facultades de las grandes universidades europeas. La mayoría de los artistas brasileños iban para Europa estudiar sus artes en los grandes centros con becas patrocinadas por el gobierno imperial y después este mismo incentivo iría ser patrocinado por el gobierno republicano, pero también muchos hijos de la aristocracia brasileña (con recursos financieros de la familia) pudieron viajar para Francia, Alemania, Suiza o Italia para perfeccionar sus estudios sobre artes. Entre estos países y sus capitales culturales, París fue la elegida por la mayoría de los artistas brasileños:

Però sobre los modernistas, más que una influencia autoral de ciertos artistas, se daría una poderosa influencia del medio ambiente parisino, intensamente asumido por nuestros modernistas, fueran artistas plásticos o músicos, como Villa-Lobos. Los constantes viajes a París los ponen en

contacto con la "modernidad", en el sentido dado por Baudelaire, con el cosmopolitismo y el dandismo implícitos en el viajar y con la absorción del ritmo vertiginoso del vivir "moderno". Esto propiciaría, no sólo la información de lo que existía en arte en París, sino también la sincronía con el momento cultural en general<sup>297</sup>.

Esta práctica fue fundamental para el contacto de los artistas brasileños con las vanguardias europeas. Fuese a través de las becas o por el dinero de la propia familia, pintores, escritores, escultores, músicos y poetas entraron en contacto con el arte europeo de vanguardia, con los artistas modernos que estaban operando las transformaciones en esta dicha arte y llevaron estas transformaciones, estas ideas y esta irreverencia para Brasil. No obstante, había un pormenor: la élite brasileña de aquella época no estaba tan al tiempo de las ideas vanguardistas, a pesar del gusto por el arte europeo: este gusto estaba un poco desfasado y las primeras impresiones sobre las obras de estos artistas brasileños que regresaban no fueron buenas y ni acogedoras. Los artistas que eran aceptos en Brasil deberían tener un estilo artístico muy próximo al practicado en Europa, pero que no fuera tan revolucionario ni tan moderno: la aristocracia y la burguesía brasileña, en cuestiones de arte, aún no habían se acostumbrado con las novedades del viejo mundo. Este estilo a lo que gustaba la élite brasileña ya estaba ultrapasado a los ojos de los nuevos artistas recién-llegados de las grandes capitales culturales europeas, y más adelante veremos la polémica que se instauraría en la Semana de Arte Moderno de São Paulo.

Es interesante observar que el rompimiento con el pasado académico de las artes pasaba por dos actitudes antagónicas: si por un lado había una búsqueda por el nativo, por el nacional, por otro lado, los elementos de vanguardia utilizados por los artistas modernistas eran oriundos de Europa,

---

<sup>297</sup> “Porém, sobre os modernistas, mais que uma influência autoral, de certos artistas, ocorreria uma poderosa influência do meio ambiente parisiense, intensamente absorvido por nossos modernistas, fossem eles artistas plásticos ou músicos, como Villa-Lobos. As constantes viagens a Paris os colocam em contato com a “modernidade”, no sentido dado por Baudelaire, com o cosmopolitismo e o dandismo implícitos no viajar e com a absorção do ritmo vertiginoso do viver “moderno”. Isso propiciaria, não apenas a informação do que existia em arte em Paris, como também a sincronia com o momento cultural em geral”. (Amaral, 2012, p. 15).



principalmente de Francia y Italia, pero también de Alemania y alguna influencia de Estados Unidos. Claro que, primero los modernistas buscaron el moderno, el actual en las artes europeas para rechazar el academicismo brasileño del siglo XIX y luego sintieron la necesidad de añadir el elemento autóctono para darle el carácter nacional. El filósofo Eduardo Jardim, que viene estudiando el movimiento modernista brasileño (y que también es biógrafo de Mário de Andrade), comenta que Mário de Andrade fue el formulador de la concepción universalista del movimiento, buscando un lenguaje que pudiera insertar los artistas brasileños, y por consiguiente, el país entre las naciones cultas artísticamente del mundo. Y estas ideas, según Jardim, llevarían el movimiento pasar por dos fases:

En un primer momento, de 1917 a 1924, esa participación sería conducida por la incorporación de los lenguajes artísticos considerados modernos. Fue el tiempo del contacto con los movimientos europeos, de los viajes a París, de la lectura de las revistas internacionales. En 1924, hubo un cambio en la manera de definir la incorporación en lo moderno universal. A partir de este momento, todo el grupo modernista pasó a entender que la entrada del país en el escenario moderno dependía de la afirmación de los rasgos nacionales de la cultura brasileña<sup>298</sup>.

Jardim comenta de dos fases del modernismo brasileño: una fase en la que hay una preocupación en crear un arte universal para romper con el pasado a partir de las informaciones y movimientos que llegaban desde Europa (por revistas internacionales o por viajes hasta las ciudades europeas); y la fase de lo nacional. De acuerdo con Eduardo Jardim, en el movimiento artístico hubo preocupaciones distintas para la creación del arte moderno. En el primer caso, los artistas pensaron que para romper con el pasado tendrían que utilizar

---

<sup>298</sup> “Em um primeiro tempo, de 1917 a 1924, essa participação seria viabilizada pela incorporação das linguagens artísticas consideradas modernas. Foi o tempo do contato com os movimentos europeus, das viagens a Paris, da leitura das revistas internacionais. Em 1924, houve uma mudança na maneira de se definir a incorporação no universal moderno. A partir deste momento, todo o grupo modernista passou a entender que a entrada do país no cenário moderno dependia da afirmação dos traços nacionais da cultura brasileira”. (Maia, 2015).

un arte completamente innovador, de vanguardia; y para eso, asimilar el arte europeo del momento y recrearlo en tierras brasileñas sería el choque que necesitaban para derrumbar la estética vigente en el país. Este arte universal, formado por lo que se hacía en Europa y Estados Unidos, fue asimilado por los artistas que empezaron a viajar para los países europeos (y para los Estados Unidos) para conocer de cerca las nuevas teorías estéticas y también para aprender con los artistas que las habían creado y las estaban divulgando. También fue un momento de leer en las revistas internacionales todo lo que se pasaba en las artes en el extranjero para estar al día con las vanguardias, pensamientos estéticos y los avances en las discusiones actuales... Un buen indicio de las lecturas de las revistas internacionales, son los cursos particulares para aprender idiomas como el alemán que Mário de Andrade realiza en São Paulo, además de la presencia de las revistas y libros en su biblioteca particular procedente de varios países<sup>299</sup>.

La fase nacional, vendría luego, pues los artistas sentirían la necesidad de crear un arte propio y que tal vez, a partir de la elaboración de un arte autóctono las posibilidades de este arte volver universal serían mayores que solamente copiar o intentar hacer algo parecido con las vanguardias mundiales. Rápidamente se darían cuenta que la inserción en el mundo artístico universal necesitaba de una originalidad que los elementos característicos nacionales podrían aportar. No obstante, Aracy Amaral comenta que, entre los factores que podrían ter ayudado a encontrar esta salida para el nacional, estaban los problemas económicos que los artistas atravesarían en aquel momento:

---

<sup>299</sup> “Tenho para mim que é o anseio por uma arte de participação que reforçará a ligação de Mário com o expressionismo alemão, embora, entre todas as vanguardas, fosse a que menos lhe oferecia condições de leitura, dado seu desconhecimento inicial da língua alemã. É possível que a exposição de Anita Malfatti em 1917 tenha sido responsável pelo acordar de sua curiosidade pelo expressionismo, mostrando-lhe a importância de aprender o alemão, que começaria a estudar logo em 1918. As primeiras informações que recebe sobre o expressionismo datam de 1919, quando resolve coleccionar a *Deutsch Kunst und Dekoration*, revista que reproduz trabalhos de artistas plásticos e divulga textos teóricos. É lá que descobre, certamente, em 1920, um fragmento do *Genius* de Worringer, “*Natur und Expressionismus*”, em que o “belo” é analisado em sua precariedade de moda e a arte é diferenciada da natureza, cada qual regida por suas próprias leis.” (Lopez, 1996, p. 26).

Pero el artista brasileño experimentaría, con la dificultad de los viajes para los artistas a partir de la crisis de 1929, un aislacionismo que le obligaría a volverse a su realidad, ocasionando ese "necesariamente nacional" a que se refiere Mário de Andrade<sup>300</sup>.

La Gran Depresión, también conocida como la crisis de 1929 afectaría el Brasil pues, como productor de café, tenía a los Estados Unidos como su principal comprador. Los precios cayeron y el gobierno brasileño adquirió una deuda enorme mientras los propietarios de las fincas de café también amargaban grandes pérdidas. Como ya habíamos comentado, la aristocracia de São Paulo y también la de Rio de Janeiro era sustentada por la producción de café y la crisis tuvo un impacto negativo en la vida cultural de estas capitales<sup>301</sup>.

La crisis apenas ayudó con el proceso de los artistas volver sus miradas para la realidad del país. Antes, artistas preocupados o impulsados por las realidades del país empezarían un cambio en la literatura. La necesidad de relatar las historias locales daría paso al Pre-modernismo brasileño a partir de obras como *Os Sertões* de Euclides da Cunha: un relato de uno de los conflictos de la época en la región nordeste de Brasil – la *Guerra de Canudos*. Por otro lado, empezaba también el estudio del negro en Brasil con la intención de recuperar la historia y los orígenes de los esclavos que fueron para el país. Esto ayudaría a poner en discusión el papel del negro en la sociedad brasileña y a crear una iniciante antropología local<sup>302</sup>.

---

<sup>300</sup> “Mas o artista brasileiro experimentaria, com a dificuldade das viagens para os artistas a partir da crise de 1929, um isolacionismo que o obrigaria a se voltar para a sua realidade, ocasionando esse “necessariamente nacional” a que Mário de Andrade se refere”. (Amaral, 2012, p. 18).

<sup>301</sup> Véase el capítulo “A Primeira República” de (Fausto, 1995).

<sup>302</sup> “Nos primeiros estudos sobre o tema, Nina Rodrigues(2) (1933/1945) e Oliveira Vianna (1932/1959) consideraram que a influência dos negros na civilização brasileira, verificada através dos altos índices de mestiçagem, seria negativa por eles serem membros de uma raça biologicamente inferior. Ramos (1934) considera a presença dos negros um problema na formação da cultura brasileira, não por razões biológicas, mas por razões culturais. Gilberto Freire, em *Casa Grande e Senzala* (1933), valoriza o processo de mestiçamento a partir da idéia de que este age como uma forma de enriquecimento cultural. Fala de “democracia racial”, sustentando-a nos mitos do “Luso-tropicalismo” e do “Senhor Amável”. A atitude pouco preconceituosa do português, somada ao fato de virem poucas mulheres européias à colônia, criou as condições propícias para um processo de mestiçagem entre os senhores da Casa

En verdad, el pensamiento modernista ya estaba en ebullición en el país ya hacía algún tiempo: dentro del período pre-modernista las ideas vanguardistas europeas ya llegaban en Brasil en menor intensidad a través de las revistas internacionales, o por artistas europeos que se mudaron para el país y por los artistas brasileños que iban estudiar en Europa: escritores y poetas, pintores y compositores se encontraban en un flujo continuo entre París, Berlín, Roma, Ginebra, Barcelona y São Paulo, Rio de Janeiro. Entre los artistas extranjeros que fueron a vivir en Brasil en este período, podemos destacar los pintores Lasar Segall y Fischer Elpons, el poeta Paul Claudel y el compositor Darius Milhaud. Con el advenimiento del modernismo brasileño el intercambio entre revistas y artistas se intensificaron.

Entre los músicos que estuvieron en Brasil en este período, encontramos a Darius Milhaud (1892-1974) trabajando como secretario del escritor Paul Claudel cuando éste era ministro plenipotenciario de Francia en Brasil. Su estancia en Rio de Janeiro le ha dejado marcas de la influencia de la música local y ha podido crear un lazo de amistad con el compositor Villa-Lobos que le enseñó las curiosidades de la cultura brasileña. Vivió en Rio de Janeiro entre los años 1917 y 1919 como funcionario de la Embajada de Francia y este período influyó en sus creaciones como las obras *L'Homme et son désir*, ballet compuesto en 1917 basado en enredo de Claudel, *Le Bœuf sur le toit* (1919), la suite para piano *Saudades do Brasil* (1920), e incluso obras más tardías, como *Scaramouche* (1937). En 1923, Villa-Lobos iría para Francia en su primera viaje a Europa. Es posible notar, aunque poca, la influencia del poeta Claudel en Mário de Andrade y otros escritores brasileños de aquella época.

Lasar Segall (Vilna, 1891-São Paulo, 1957) fue para Brasil en 1912 y en 1913 realiza sus primeras exposiciones individual en São Paulo y en la ciudad de Campinas mostrando por primera vez el arte expresionista europea en el país, pero la crítica y el público no han reaccionado mucho. Vuelve a Europa y

---

Grande e as escravas da Senzala. É esta miscigenação que sustentaria a crença na democracia racial no Brasil. Mas Gilberto Freire, não podendo evitar a evidência dos negros ocuparem na República uma situação marginal, afirma que o negro não teria vez na sociedade brasileira não por ser negro, mas por ser pobre". (Camino, Silva, Machado, & Pereira, 2001, pp. 20-21).

después de un corto período, decide vivir en Brasil a partir de 1923. Otro pintor importante para la base del arte modernista sería el alemán Georg Fischer Elpons (Berlín, 1865-São Paulo, 1939), que a partir de 1912 fue a vivir en São Paulo creando una escuela de pintura donde tenía entre sus alumnos los futuros modernistas Di Cavalcanti, Anita Malfatti y Tarsila do Amaral.

Una pintora central en el modernismo brasileño fue la paulistana Tarsila do Amaral (1886-1973). Pinta su primer cuadro en Barcelona en 1904 cuando estudiaba en el Colegio Sacre-Coeur de esta ciudad. Vuelve a Brasil en 1906 y después de divorciarse del marido empieza los estudios de pintura en São Paulo con el pintor Pedro Alexandrino Borges y después con Fischer Elpons, también profesor de Anita Malfatti, donde la conoce. De nuevo a París en 1920, matriculase en la Académie Julien y tiene clases con Émile Renard. Tarsila no participa de la Semana de 22 porque estaba en París, pero cuando va a São Paulo en junio del mismo año es presentada por Anita Malfatti a sus amigos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Menotti Del Picchia y al pintor Di Cavalcanti, formando así el Grupo de los Cinco<sup>303</sup>.

Como la mayoría de los artistas, Di Cavalcanti (1897-1976), también viajaría para Europa: ya un pintor conocido, hizo su primer viaje en 1923 para París permaneciendo hasta 1925 cuando retorna al Brasil en 1926. Sin embargo, trabajaba como dibujante desde muy joven a causa de la muerte del padre, hecho que lo hizo buscar empleo en revistas, como la revista *Fon-Fon*. Otro artista brasileño de ascendencia italiana fue Víctor Brecheret (Farnese, Italia, 1894-São Paulo, 1955), que después de iniciar los estudios en el Liceo de Artes y Oficios de São Paulo viaja para Roma en 1913 para continuar sus estudios como escultor y permanece ahí hasta 1919 cuando vuelve a Brasil. Brecheret creó en Brasil importantes obras públicas, destacándose el *Monumento às Bandeiras* que está en la ciudad de São Paulo y que fue inaugurado en 1953.

---

<sup>303</sup> El *Grupo dos Cinco* del modernismo brasileño fue formado por las pintoras Tarsila do Amaral y Anita Malfatti y los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Menotti Del Picchia, siendo el primer grupo a divulgar las ideologías del modernismo brasileño.

Pertenciente al Grupo de los Cinco Modernistas, Anita Malfatti (1889-1964) realiza una exposición individual de sus obras en 1917 en São Paulo tras cuatro años de estudios en Europa y una corta temporada de año y medio estudiando en Estados Unidos. La exposición es duramente valorada por Monteiro Lobato (1882-1948) que publica en el periódico *O Estado de São Paulo*, en el día 20 de diciembre de 1917, la crítica al respecto de sus cuadros intitulada “*A propósito da Exposição Malfatti*”. La crítica de Monteiro Lobato iría suscitar una polémica alrededor del arte moderno porque en esta crítica, él compara la estética en que Anita Malfatti producía sus obras, de fuerte influencia cubista, a dibujos de locos en manicomio, que apenas llevaban encima una carga de mistificación sobre el resultado de los garabatos y pinceladas aleatorias<sup>304</sup>. El crítico comenta que la pintora tenía talento, pero que debería cambiar la estética, y ridiculiza la obra moderna diciendo que era apenas una caricatura, unos garabatos que tenía como rotulo la palabra moderna<sup>305</sup>. En su defensa, el escritor Oswald de Andrade publica en el *Jornal do Comércio*, en el día 11 de enero de 1918, al finalizar la exposición, una crítica comentando que sus cuadros agitaron la sociedad de la época que aún no estaba acostumbrada con las innovaciones artísticas y por eso suscitaron

---

<sup>304</sup> Parte de la crítica de Monteiro Lobato sobre la exposición de Anita Malfatti: “A outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza, e interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se deem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação. De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornarn as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 45).

<sup>305</sup> “Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 46).

actitudes de descontentamiento en el público y en la crítica pasadista: llama a la gente a hacer una reflexión sobre la estética y los temas abordados por la pintora<sup>306</sup>. En 1919, Monteiro Lobato publica en su libro *Ideias de Jeca Tatu*, la antigua crítica sobre Malfatti cambiando su título para “*Paranóia ou Mistificação?*”, siendo duramente combatida por Menotti Del Picchia y Mário de Andrade<sup>307</sup>. Menotti Del Picchia (1892-1988) fue un poeta y periodista brasileño muy actuante en el movimiento modernista. A pesar de participar del movimiento, aún tenía en su obra algo de los estilos pasados. Del Picchia participará del grupo del Manifiesto Verde-Amarelo en 1929, crítico a las ideas de los manifiestos modernistas de Oswald de Andrade y con una ideología de carácter ufano y simpático al Integralismo. Con la evolución de la ideología del grupo hacia al fascismo de parte de Plínio Salgado, Del Picchia y Cassiano Ricardo abandonarán al movimiento Verde-Amarelo y crearán el Movimiento Bandeira, aún de tendencias integralistas y nacionalistas, pero sin la simpatía por el fascismo.

La exposición de pintura moderna con las obras de Malfatti provocó este alboroto porque su estética pendía de la vertiente expresionista alemana, algo inusual para los apreciadores de arte que estaban acostumbrados con la estética francesa o italiana<sup>308</sup>. De todas las formas, este episodio formado por la exposición de Malfatti que generó las críticas de Lobato y la reacción del público juntamente con las respuestas de diversos artistas en favor de la artista

---

<sup>306</sup> “...a vibrante artista não temeu levantar com os seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. Era natural que elas surgissem no acanhamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia. Diante disso, surgem desencontrados comentários e críticas exacerbadas. No entanto, um pouco de reflexão desfaria, sem dúvida, as mais severas atitudes. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir. Anita Malfatti é um temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada, a serviço de seu século”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, pp. 49-50).

<sup>307</sup> En 1924, Mário de Andrade escribiría en la *Revista América Brasileira* un comentario al respecto de la exposición de Anita Malfatti.

<sup>308</sup> “O impacto das telas de Anita tem a ver com seu aspecto expressionista, novo para os padrões da arte brasileira de então. Tendo estudado em Berlim e nos Estados Unidos - e não na França e na Itália, caminho preferencial de nossas elites ilustradas -, a pintora exhibe um percurso distinto, definido pelos estudos em Berlim, entre 1910 e 1914, quando é aluna de Fritz Buerger, e da Academia Lewin Funcke, onde estuda com os pintores Lovis Corinth (1858-1925) e Ernst Bischoff-Culm (1870-1917)”. (EXPOSIÇÃO de Pintura Moderna - Anita Malfatti., 2017).

y de las nuevas estéticas, además del rompimiento con el academicismo y la intención de crear una obra artística de vanguardia, haría con que el movimiento modernista brasileño fuera ganando espacio entre los artistas y ayudaría a incentivarlos a preparar un evento de proporciones impactantes para presentar las nuevas ideas y nuevos lenguajes a la sociedad brasileña –la Semana de Arte Moderno de 1922<sup>309</sup>.



Ilustración III.8: *O Homem Amarelo* (1915-1916), óleo sobre lienzo de Anita Malfatti. Acervo: Colección Mário de Andrade del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo (SP). Recuperado de <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

---

<sup>309</sup> “As telas expressionistas apresentadas por Anita Malfatti na Exposição de Pintura Moderna representam um conjunto inédito para o público da época. Nas obras expostas - como *Homem Amarelo*, por exemplo - são incorporados procedimentos básicos da arte moderna: a relação dinâmica e tensa entre a figura e fundo; a pincelada livre que valoriza os detalhes da superfície; os tons fortes e usados de forma não convencional; as sugestões de luz que fogem ao claro-escuro tradicional; e uma liberdade de composição”. (EXPOSIÇÃO de Pintura Moderna - Anita Malfatti., 2017).



## III.2 El contexto estético

En finales del siglo XIX, el arte brasileño se encontraba rodeado de artistas de varios estilos estéticos. Con el cansancio de la poesía Romántica, el Parnasianismo asumió el puesto principal en la poesía del país hasta el cambio del siglo. Por otro lado, los escritores sintieron la necesidad del cambio en los temas de las novelas e instauró el Realismo creando obras que observaban el cotidiano y la realidad de la sociedad de la época. Conviviendo juntos distintos estilos como Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, otra estética aparecería en los últimos años del siglo XIX en Brasil: el Simbolismo – lejos del ambiente académico y de la estética Parnasiana. Pues bien, todos estos estilos literarios y sus estéticas luego tendrían una compañía a más y empezarían a perder espacio en el arte brasileño poco a poco. En el inicio del siglo XX, los artistas empiezan a libertarse de estas estéticas vigentes en el país, pero los estudiosos comentan que no constituyeron una “Escuela Estética” porque sus obras eran poseídas de un individualismo que no permitía hacer ligaciones estéticas claras, y además, poseían ciertos elementos conservadores como un acercamiento a los valores del Naturalismo y del Realismo<sup>310</sup>. Sin embargo, su visión de Realismo era bastante innovadora, pues estaban atentos a las transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales del momento y denunciaban de manera casi periodística<sup>311</sup> estas realidades en sus novelas, pero no eran lo suficiente modernistas para ser considerados como tal, ya que algunos de estos artistas aún tenían reticencias con las nuevas estéticas, aunque rompieron con las temáticas pasadas. Estos artistas y sus obras fueron denominados de Pre-Modernistas y tienen sus obras más expresivas creadas en las dos primeras décadas del siglo XX<sup>312</sup>: *Os Sertões* (1902) de Euclides da

---

<sup>310</sup> El Realismo en Brasil no era exactamente como el Realismo francés: mantenía la mayor parte del pensamiento estético, pero hubo modificaciones adjuntadas a causa de adaptaciones de parte de los artistas y de las condiciones socio-culturales del país.

<sup>311</sup> La obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha es una narrativa de la historia real de la Guerra de Canudos (1896-1897) en el “sertão” brasileño (región agreste del nordeste del país) localizada en el estado de Bahía. La guerra fue un conflicto entre el ejército brasileño y los integrantes del movimiento popular de fondo socio-religioso liderado por Antônio Conselheiro.

<sup>312</sup> “O período de 1900 a 1922 na literatura brasileira, denominado Pré-modernista por Tristão de Atayde, deve ser entendido, segundo Alfredo Bosi (Bosi, 1973), em dois sentidos até mesmo contrastantes. No primeiro, o prefixo pré assume conotação de mera anterioridade

Cunha, *Canaã* (1902) de Graça Aranha; *Triste Fim de Policarpo Guaresma* (1911) y *O Homem que sabia Javanês* (1911) de Lima Barreto; *Eu* (1912) de Augusto dos Anjos; *Urupês* (1918) y *Cidades Mortas* (1919) de Monteiro Lobato están entre los autores y obras representativas de este período Pre-Modernista Brasileño.

El Movimiento Modernista Brasileño, normalmente es dividido didácticamente por los estudiosos en tres fases: Primera fase (de 1922 hasta 1930), Segunda fase (de 1930 hasta 1945) y la Tercera fase (de 1945 en adelante). Además de las fases, hubo dentro del movimiento corrientes estéticas diferentes como el *Movimento Pau-Brasil* (1924), el *Movimento Verde-Amarelo* (1926) y el *Movimento Antropofágico* (1928). Cada fase del movimiento modernista brasileño tuvo características distintas: en la primera fase, los artistas buscaron un rompimiento directo con el arte anterior y de una manera casi agresiva/ destruidora imponiendo un combate al academicismo del arte y proclamando la libertad de la creación; ya en la segunda fase, el momento fue de la solidificación de la conquista artística, de madurez del arte moderno y una preocupación por las cuestiones sociales. En la tercera fase, el arte entra en un periodo de reflexión de todo que ha pasado y busca conciliaciones con el lenguaje tradicional y direcciona para un arte universal. El Movimiento Modernista Brasileño tendrá en la Semana de Arte Moderno de 1922, ocurrida en la ciudad de São Paulo, su momento principal y su marco inicial. En esta semana, en los días 13, 15 y 17 de febrero, el Teatro Municipal de São Paulo iría abrigar a diversos artistas con sus innovadoras obras en la

---

temporal e o período literário assim designado se caracteriza como extremamente conservador, aglutinando escritores neoparnasianos tradicionalistas que, sob o critério estético, podem ser considerados antimodernistas. Nesse sentido, o pré-modernismo acaba sendo o prosseguimento das tendências realistas, naturalistas e parnasianas. No segundo, o prefixo conota forte sentido de precedência temática e formal em relação aos valores da literatura modernista, notadamente do período de 30, devendo ser visto como movimento renovador, oposto ao conservadorismo entranhado no sentido citado anteriormente, uma vez que os escritores representativos desse modo de entender o período passam a interessar-se pela realidade brasileira, propondo uma revisão crítica dos valores nacionais, muitas vezes confundida com pessimismo ou ressentimento. Assim é que, graças a essa visão de Alfredo Bosi, é possível estabelecer uma significativa distinção entre os escritores que compõem o campo intelectual do início do século. Mesmo porque seria difícil, senão impossível, abrigar escritores como Amadeu Amaral, Martins Fontes (neoparnasianos) e prosadores acadêmicos como Rui Barbosa e Coelho Neto sob o mesmo manto de produtores como Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Graça Aranha e Lima Barreto, em cuja textura encontramos participação social, ironia e crítica". (Martha, 2000, pp. 60-61).

literatura, artes plásticas y música: en estos días, fueron declamadas poesías, expuesto cuadros de arte y escultura, presentaciones de música para un público que asistió estupefacto y acabó por reaccionar con gritos y abucheos.



Ilustración III.9: Cartel de la Semana de Arte Moderno de 1922 – São Paulo. Autor: Di Cavalcanti. Acervo del Instituto de Estudos Brasileiros - USP - Archivo Mário de Andrade. Reproducción fotográfica de Romulo Fialdini. Recuperado de <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>.



Ilustración III.10: Catálogo de la exposición de la Semana de Arte Moderna de 1922. Autor: Di Cavalcanti. Acervo del Instituto de Estudos Brasileiros - USP - Archivo Anita Malfatti. Reproducción fotográfica de Romulo Fialdini. Recuperado de <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

Entre los principales artistas plásticos y escultores considerados modernistas tenemos Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Victor Brecheret; entre los principales escritores tenemos Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manoel Bandeira, Cassiano Ricardo, Alcântara Machado, Raul Bopp, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto. Al respecto de la música del momento, los compositores más actuantes en la época tenían como estética un nacionalismo iniciante y entre los músicos, apenas los compositores Villa-Lobos, Frutuoso Viana y Ernani Braga y la pianista Guiomar Novaes participaron de las actividades de la Semana de 22.



Ilustración III.11: Escritores de la Semana de Arte Moderno. Mário de Andrade es el primer de pie a la izquierda con traje negro. Archivo Agencia Brasil. Recuperado de <https://www.jornalopcao.com.br>.

En realidad, la Semana de Arte Moderno reunió en el Teatro Municipal de São Paulo muchos artistas pero ni todos participaron efectivamente con sus creaciones. Efectivamente, participaron en la Semana de 22 los siguientes artistas: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Alberto Martins Ribeiro, Oswald Goeldi con pinturas y dibujos; Victor Brecheret, Hildegardo Leão Velloso y Wilhelm Haarberg con esculturas; Antonio Garcia Moya y Georg Przyrembel con proyectos de arquitectura; los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Plínio Salgado, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Renato de Almeida, Ribeiro Couto y Guilherme de Almeida; además de los músicos ya mencionados y otros músicos que ejecutaron algunas obras de Villa-Lobos y diversos intelectuales que asistieron a las actividades.

La Semana de Arte Moderno fue algo preparada pues, de alguna forma y con el histórico anterior de otras actividades artísticas en la capital paulista, sus organizadores ya preveían lo que podría pasar. A partir de 1920, la inquietud estética de los artistas vanguardistas brasileños empieza a crear el clima para la estructuración de la futura Semana de 22. Con algunos artistas

volviendo de Europa y tras la evolución del arte en el país, los artistas se organizan y planean la Semana de Arte Moderno de 1922, que tendría lugar en la ciudad de São Paulo. Es posible acompañar la organización a través de las cartas cambiadas entre los artistas como las de Di Cavalcanti y Mário de Andrade<sup>313</sup>.



Ilustración III.12: Invitación para el primer día de la Semana de Arte Moderno de 1922. Recuperado de <https://www.revistaprosaversoearte.com>.

El período 1920/21 fue el momento en que el grupo ya estaba formado y buscaba nuevas incorporaciones de artistas, pero ya divulgaban algunas de sus propias obras y sus postulados estéticos. Mário de Andrade conocía a todos estos artistas y mantenía con ellos un vínculo de amistad, pero una amistad con cierto grado de intimidad que le daba la posibilidad de comentar y criticar sus obras estéticamente. Además de la crítica favorable (y muchas veces no tan favorable), era un defensor constante de los artistas modernistas.

---

<sup>313</sup> En carta de 24 de abril de 1922, el pintor Di Cavalcanti comenta que recibió una carta de Mário de Andrade donde el poeta noticiaba la creación de la revista *Klaxon* y en respuesta el pintor, además de dar las felicitaciones por la revista, decía que iría para São Paulo hacer una exposición en septiembre del mismo año. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, pp. 64-65).

Adelante del movimiento modernista, como mentores estéticos, destacaban el propio Mário de Andrade y Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade (1890-1954), fue un escritor brasileño muy activo en la literatura modernista brasileña y por consiguiente en la Semana de Arte Moderno. Tras un viaje a París y el contacto con las vanguardias europeas como el Futurismo y el Cubismo, percibió que la vanguardia europea estaba buscando en las artes primitivas, como la africana y la polinesia, y en la percepción de las transformaciones tecnológicas y científicas, los elementos de renovación del lenguaje artístico. Oswald de Andrade sería influenciado por estas corrientes estéticas e introduciría tales características en su obra con la intención de rechazar el Romanticismo/Parnasianismo pasadista y crear una obra tan modernista como polémica<sup>314</sup>. Su amistad con Mário de Andrade y el convivio con diversos artistas del momento, además de casarse con Tarsila do Amaral, lo convertirá en una figura importante en el movimiento. Entre sus contribuciones para el movimiento están sus libros de poesía, de novela, su participación en la prensa (donde escribía para revistas y periódicos) y dos manifiestos fundamentales: lo de la Poesía Pau-Brasil y el Antropófago, escritos por él<sup>315</sup>. La participación de Oswald de Andrade en las actividades del grupo modernista era intensa y siempre que posible escribía artículos para los periódicos con la intención de divulgar la nueva tendencia del arte así como a sus protagonistas.

En artículo publicado en el periódico *Jornal do Comércio* en 27 de mayo de 1921, titulado *O Meu Poeta Futurista*, Oswald de Andrade expone

---

<sup>314</sup> “O diretor de teatro, ator, dramaturgo e encenador José Celso Martinez Corrêa, conhecido como Zé Celso, completou 80 anos em março de 2017. Sua atuação, enquanto líder do Teatro Oficina, grupo de São Paulo, mudou o curso do teatro brasileiro a partir dos anos 1960. Há 50 anos, o Oficina encenou espetáculos provocadores e históricos. Entre eles, foi marcante a montagem de 1967 de “O Rei da Vela”, obra catalisadora do Tropicalismo, a partir do texto de 1933 do escritor modernista Oswald de Andrade. ... O pano de fundo da obra é a crise econômica da década de 1930, após a quebra da bolsa de Nova York em 1929. No plano nacional, a produção cafeeira em São Paulo recua por conta da crise e o ciclo industrial se inicia lentamente. Abelardo 1º é também fabricante de velas – “o rei da vela” – e está à beira da falência. Como agiota, empresta dinheiro a juros abusivos e enjaula, literalmente, os endividados em seu escritório. Os personagens são uma caricatura da tradição, da família e da propriedade feita por meio do humor radical do autor, que pinta o mau-caratismo e os desejos por dinheiro, sexo e poder.” (Lima, 2017)

<sup>315</sup> Véase en los anexos los manifiestos escritos por Oswald de Andrade.

públicamente su admiración por Mário de Andrade y su estética literaria, su lenguaje nueva<sup>316</sup>. Al calificar Mário de Andrade como un artista Futurista, Oswald de Andrade acabaría provocando en aquél la necesidad de explicar públicamente que no era un “artista futurista”, en los moldes del movimiento italiano, pero sí, podría ser un artista innovador, preocupado en rechazar la estética pasadista, buscando la libertad para el arte brasileño.

No soy futurista (de Marinetti). Lo dije y lo repito. Tengo puntos de contacto con el futurismo. Oswald de Andrade, llamándome futurista, se equivocó. La culpa es mía. Sabía de la existencia del artículo y dejé que saliera. Tal fue el escándalo, que deseé la muerte del mundo. Era vanidoso. Quise salir de la oscuridad. Hoy tengo orgullo. No me pesaría volver a la oscuridad. Pensé que se discutirían mis ideas (que no son mías): discutieron mis intenciones. Ya no me callo. Tanto ridiculizarían mi silencio cuanto este griterío. Iré por la vida con los brazos al aire, como el "Indiferente" de Watteau<sup>317</sup>.

El Movimiento Futurista<sup>318</sup> tuvo un papel relevante en los artistas modernistas paulistas porque en su origen proponía la ruptura con la estética del pasado y una mirada para las posibilidades que tal ruptura podría causar en

---

<sup>316</sup> “Acharam estranho ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deus! Podemos dizer que não é só a França tem os seus Paul Fort, os seus Claudel, os seus Vildrac, e a Itália rejuvenecida o seu miraculoso Govoni. Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e de êxtases. Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente!” (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 187).

<sup>317</sup> “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos em contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas idéias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita. Andarei a vida de braços no ar, como o “Indiferente” de Watteau.” (Andrade, 1987, pp. 61-62).

<sup>318</sup> El manifiesto que influenciaría el arte brasileño sería el primer manifiesto futurista publicado por Filippo Marinetti en febrero de 1909 en el periódico francés *Le Figaro*.



el arte<sup>319</sup>. Sin embargo, el concepto de Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) no estaba muy claro para algunos de estos artistas: eso generaría un problema de ambigüedad, caso relatado en un artículo de Maria Alice de Oliveira Faria<sup>320</sup>. En la prensa, el escritor Menotti del Picchia y Oswald de Andrade intentaban conceptualizar el Futurismo en la literatura, y a la vez aceptaban la designación de artistas “futuristas paulistas”, es decir, escritores modernista “futurista” radicados en la ciudad de São Paulo: entre varios artículos publicados en los periódicos durante los años 1920 y 1921, tanto Del Picchia como Oswald de Andrade, no han conseguido demostrar claridad de ideas en los textos, creando el sentido de ambigüedad analizado por Maria Alice Faria. La estudiosa comenta que las contradicciones de ambos escritores paulistas derivaban de la voluntad de aceptar la idea del movimiento Futurista como estética innovadora contra la pasadista, pero no aceptaban el Futurismo italiano de Marinetti (es decir, la ideología por detrás de la estética); además, había la contradicción de querer el nuevo, pero no por completo (Menotti Del Picchia) o por desconocer en detalle la vanguardia europea (Oswald de Andrade)<sup>321</sup>. A pesar del lío con el concepto, es posible decir que el Futurismo Paulista, pensado por Oswald de Andrade principalmente, era el rechazo a las normas clásicas o académicas relacionadas a literatura (y observada las debidas comparaciones, en la música, arquitectura, pintura, etc.) y buscaba una libertad creadora, un soplo de aire fresco en la técnica y el lenguaje artístico del momento.

En el medio de esta confusión, Mário de Andrade era una excepción porque fue buscar comprender los movimientos estéticos de Europa y estaba a

---

<sup>319</sup> “O Futurismo começa a ser conhecido no Brasil antes da guerra de 1914. No jornal O Pirralho, fundado por Oswald de Andrade em 1911, já se encontram referências a este movimento, em tentativas de pastiches humorísticos.” (Faria, 1984, p. 25).

<sup>320</sup> “O Futurismo tornou-se uma moda tanto para os adversários dos modernistas que usavam a palavra com sentido pejorativo, quanto para os próprios modernistas que a princípio aceitaram a designação de ‘futuristas paulistas’. Entre estes últimos, foram dadas duas definições ao Futurismo – uma, designando o movimento de Marinetti e outra, que considerava futurista qualquer inovação no campo literário”. (Faria, 1984, p. 25).

<sup>321</sup> “As declarações são muito vagas e no fundo nada esclarecem, a não ser que Oswald de Andrade conhecia mal o movimento e seus autores para atacá-los com tanta desenvoltura... Sua posição é portanto tão ambígua quanto a de Menotti del Picchia: exaltam o aparecimento da vanguarda europeia, mas não aceitam suas propostas. É muito vago o que ambos colocam como novas técnicas na poesia do Brasil”. (Faria, 1984, p. 29).

la par de las corrientes y de sus mentores, como también de sus transformaciones y sus desarrollos. La actitud de Mário de Andrade frente al Futurismo era fruto del conocimiento del movimiento, además de sus estudios sobre los escritores italianos, franceses y alemanes de la época (había leído sus obras y reflexionado sobre sus lenguajes), tenía también su fundamentación en lecturas de revistas especializadas europeas<sup>322</sup>, en libros como el de Papini - *L'esperienza futurista* (1919), donde Andrade ha podido comprender el movimiento, sus calidades y defectos (a través de la crítica de Papini) y hecho la toma de decisión de no se auto-denominar escritor futurista<sup>323</sup>. Desde el principio, Mário de Andrade refutó la designación de artista futurista y siempre que podía, en escritos de libros, periódicos, revistas o en conversas ratificaba su postura estética de artista modernista y no, de artista futurista. Uno de estas ratificaciones de su postura es posible verificarla en el texto de lanzamiento del “mes modernista”: una serie de artículos que el periódico *A Noite* ha publicado en diciembre de 1925<sup>324</sup>. En ello, el posible editor (porque no está firmado el texto) comenta que el título sería “Mes Futurista”, pero después de una conversa con Mário de Andrade modificaron el nombre para “Mes Modernista”:

“No pretendíamos dar al “mes modernista” el calificativo de “modernista”. Lo calificamos de “futurista”. Y lo que es divertido, en

---

<sup>322</sup> Tela Ancona nos da conocimiento, a través de sus investigaciones, de diversas revistas especializadas europeas que Andrade tenía en su biblioteca particular y de los estudios de idiomas realizados con el propósito de poder estar al par de las novedades artísticas. Véase por ejemplo el libro *Mariodeandradiando*, de su autoría.

<sup>323</sup> Faria comenta en su artículo: “É certo que nesse ano, Mário de Andrade já devia ter um conhecimento razoável de alguns poetas italianos que haviam passado pelo Futurismo, como Godovi e Palazzeschi e tinha lido e anotado minuciosamente o livro de Papini *L'esperienza futurista* (1919) onde o autor italiano explica sua passagem pelo Futurismo. ...Mario de Andrade parece ter sido bastante influenciado por esse livro, colocando-se ao lado dos futuristas que abandonaram Marinetti. ...Além disso, Mário de Andrade nessa época já estava mergulhado nas leituras francesas, já conhecia Jean Epstein e sabia que, ao lado do Futurismo, havia a vanguarda francesa, muito mais revolucionária em suas poesias que os poetas italianos. Não podia, pois, reduzir todas as novidades literárias ao Futurismo”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 30).

<sup>324</sup> Es interesante observar que el posible editor aprovechó el rechazo del calificativo futurista y publicó el texto de lanzamiento de la serie con el siguiente título: “El mes modernista que iba ser futurista/ *A Noite* contractó seis escritores futuristas para escribir durante un mes/ La cosa empezará el lunes”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 232).

este caso, es que los futuristas se sorprendieron y rechazaron el calificativo. No, no somos futuristas, nos aseguró el papa de ellos, el Sr. Mário de Andrade, en São Paulo. El “futurismo”, nos dijo el autor de la *Escrava que não é Isaura*, es una disparatada escuela italiana que ya desapareció. El que hay en Brasil, el que él y sus compañeros hacen, es modernismo, puro modernismo, es decir, guerra al pasadismo. Nos quedamos sin entender, pero modificamos la denominación del “mes”. Será mes “modernista” en vez de “futurista”<sup>325</sup>.

Ya en la década de 1920, el movimiento Futurista de Marinetti ya entraba en la galería de movimientos del pasado frente a los nuevos movimientos que surgían en Europa, y además, el padre del Futurismo empezaba a aproximarse del partido fascista italiano; cosa que para Andrade podría significar ya en aquella época (es decir, bien antes del ascenso de Getulio Vargas al poder en 1930) una actitud horrible, pues ya había expresado en el libro *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* los horrores de la guerra<sup>326</sup>.

En 1921 Oswald de Andrade pronuncia un discurso en homenaje a Menotti Del Picchia por motivo del lanzamiento del libro *As Máscaras* de Del Picchia, y este discurso transformase en una especie de oficialización del Movimiento Modernista en São Paulo, pues el orador aprovecha el homenaje para comentar de la revolución artística que algunos jóvenes están promoviendo: los jóvenes en cuestión se trata del Grupo de los Cinco y más otros artistas que a estas alturas ya habían incorporado al grupo modernista. Y

---

<sup>325</sup> “Não pretendíamos dar ao “mês modernista” o qualificativo de “modernista”. Qualificamo-lo de “futurista”. E o que é engraçado, no caso, é que os futuristas se chocaram e repeliram o qualificativo. Não, não somos futuristas, afirmou-nos o papa deles, o Sr. Mário de Andrade, em São Paulo. O “futurismo”, disse-nos o autor da *Escrava que não é Isaura*, é uma tola escola italiana que já desapareceu. O que há no Brasil, o que ele e seus companheiros fazem, é modernismo, puro modernismo, isto é, guerra ao passadismo. Ficamos sem entender, mas modificamos a denominação do “mês”. Será mês “modernista” em vez de “futurista”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 233).

<sup>326</sup> El libro de poemas de Mário de Andrade publicado en 1917 tiene como elemento inspirador los sucesos ocurridos en la 1ª Guerra Mundial: fue su primer libro publicado y no fue bien recibido por la crítica de la época, porque, mismo aun escrito bajo estéticas literarias pasadas ya proponía innovaciones en la técnica de los versos y en el lenguaje.

1921 fue un año de invitar nuevos artistas para el movimiento y de incorporaciones de artistas que estaban fuera del país como Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes y Graça Aranha. Las nuevas adhesiones de artistas al movimiento como Plínio Salgado y Manuel Bandeira, este último viviendo en Rio de Janeiro, demostraba la fusión y expansión del movimiento para fuera de la ciudad de São Paulo. Además de estos sucesos, fueron publicados libros importantes para el movimiento y diversos artículos aparecieron en la prensa, tanto en periódicos como en revistas. Con todos estos acontecimientos, la ebullición de la necesidad de crear un marco para la divulgación de las nuevas ideas artísticas fue tomando volumen y entonces empezó las articulaciones para el gran momento del arte modernista que tendría lugar y voz en el próximo año: 1922.

El Modernismo Brasileño hará surgir diversos manifiestos y revistas que serían los vehículos de comunicación y de divulgación de las ideas y propuestas estéticas para este movimiento que buscaba cambiar la escena artística pasadista para la innovadora y libertadora arte brasileña. Entre los manifiestos tenemos *Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil* (1924) redactado por Oswald de Andrade, que provocaría la creación del *Grupo da Anta* o *Verde-Amarelo*<sup>327</sup>; el *Manifiesto Regionalista* (1926) redactado en el 1º Congreso Regionalista del Nordeste en la ciudad de Recife; el *Manifiesto de Cataguases* (1927) publicado en la *Revista Verde* en noviembre por los escritores de la ciudad de Cataguases en el estado de Minas Gerais; el *Manifiesto Antropófago* (1928) redactado por Oswald de Andrade en respuesta a las críticas del *Grupo da Anta*; y el *Manifiesto Verde-Amarelismo* o *Nhanguaçu Verde-Amarelo – Manifiesto del Verde-Amarelismo* (1929) redactado por el *Grupo da Anta* en respuesta al último manifiesto de Oswald de Andrade. Los artículos de los artistas comentando sus propuestas innovadoras, los críticos intentando comprender y analizar las obras, las provocaciones de un lado y las respuestas de otro; los poemas, dibujos y los acontecimientos en el mundo artístico tenían

---

<sup>327</sup> El *Grupo da Anta* era formado por los escritores Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida y Cassiano Ricardo y tenía como propuesta un nacionalismo primitivista sin la interferencia extranjera, hecho que criticaban a Oswald de Andrade por sus convicciones a los movimientos europeos, y por eso volvieron sus atenciones a los elementos originarios del país como el indio Tupi y eligieron el animal Anta a símbolo nacional (pues era un animal místico para los Tupis) como también se apropiaron del nombre para el grupo.

su espacio en las revistas que se ocuparon de propagar, divulgar y ser escenario para este momento singular que en aquél periodo se veía envuelto a novedades, polémicas y cambios en el arte brasileño.

Veamos las principales revistas de esta época involucradas en las discusiones del arte moderno brasileño. En São Paulo: *O Pirralho* (1911 – 1919), *Klaxon* (mayo de 1922 – enero de 1923), *Ariel: Revista de Cultura Musical* (entre 1923 y 1926 o 1929)<sup>328</sup>, *Novíssima* (1923 – 1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Revista do Brasil* (1916 – 1944, a pesar de tener cambios en sus directores y pausas en las publicaciones), *Revista de Antropofagia* (1ª fase: entre mayo de 1928 y enero de 1929; 2ª fase: entre marzo y agosto de 1929), *Papel e Tinta* (lanzada en 1921), *Revista Nova* (1931-1932). En Rio de Janeiro: *Estética* (entre 1924 y 1925 há publicado apenas três números), *Ilustração Brasileira* (1901 – 1958), *Festa* (lanzada en 1927), *Revista Movimento Brasileiro* (1929). En Minas Gerais: *A Revista* (ciudad de Belo Horizonte, entre 1925 y 1926), *Verde* (ciudad de Cataguases, entre 1927 y 1928), *Leite Criôlo* (Belo Horizonte, 1929). En otros estados: *Arco e Flexa* (Salvador - Bahia, 1928-1929), *Flaminaçu* (Pará, 1928), *Maracajá* (Fortaleza, 1929) y *Madrugada* (Porto Alegre, 1929), *Revista do Globo* (Porto Alegre, 1929)<sup>329</sup>.

---

<sup>328</sup> En artículo de Flavia Toni, la investigadora comenta que no fue posible definir con exactitud la fecha posible del final de la publicación de la revista: si en 1926 o 1929. (Toni F. , 2015, p. 155).

<sup>329</sup> Raúl Antelo nos da en su artículo *As Revistas Literárias Brasileiras* (Antelo, 1997) un panorama de todas las revistas literarias que fueron publicadas en este período. Solamente he expuesto en el texto las revistas más importantes para el movimiento modernista, es decir, aquellas en las que los artistas pudieron divulgar o expresar sus ideas al respecto del tema modernista o realizar sus críticas hacia el movimiento y sus personajes.

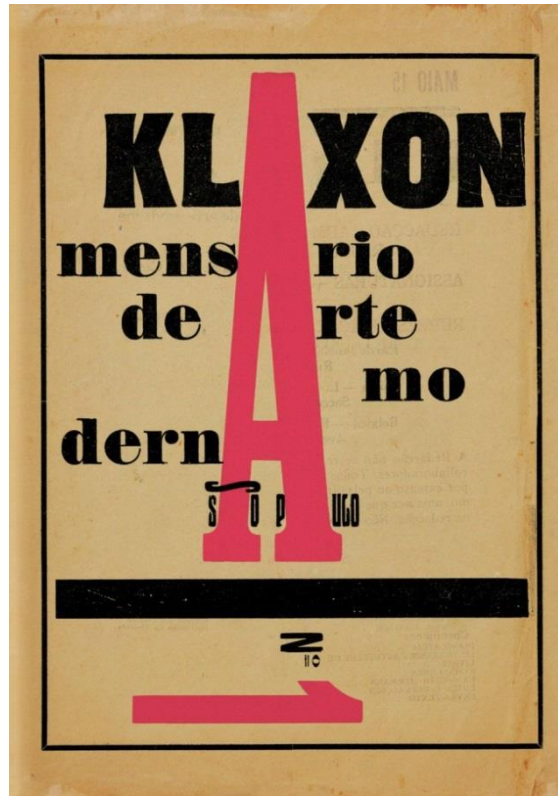


Ilustración III.13: Portada del primer número de la revista *Klaxon* (São Paulo, 1922). Recuperado de <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

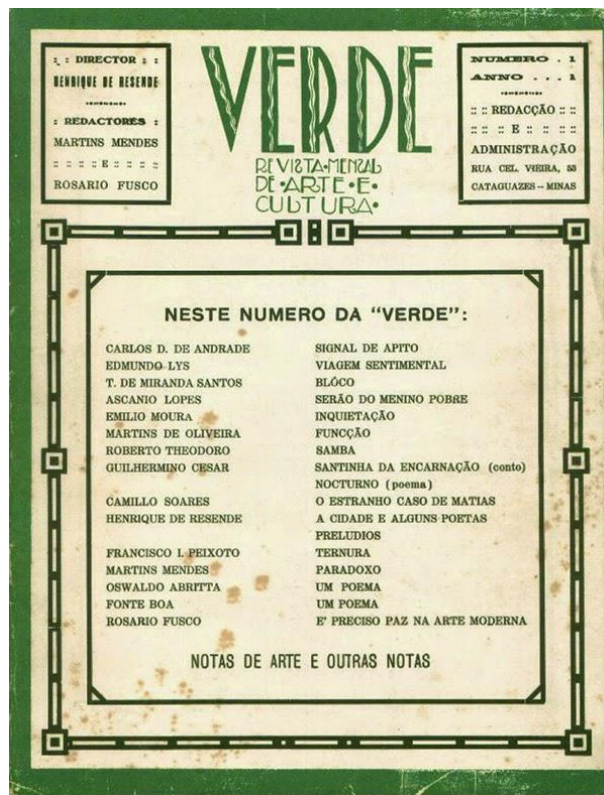


Ilustración III.14: Portada del primer número de la revista *Verde* (Cataguases, 1927). Recuperado de <https://www.ufjf.br/procult/2012/03/01/a-moderna-literatura-brasileira-em- revista>.

La *Revista de Antropofagia* iría surgir para ayudar a divulgar la nueva corriente, con la participación de Mário de Andrade, Raul Bopp, Alcântara Machado además de Oswald de Andrade. Más adelante, Mário de Andrade empezaría a distanciarse de las ideas estéticas y políticas de Oswald de Andrade, pues la ironía presente en las obras y pensamiento de Oswald de Andrade, para él, Mário de Andrade, la encontraba peligrosa para estructurar un nuevo lenguaje y arte brasileño. Quizá, y en nuestra opinión, el *Manifiesto Antropofágico* tenga sido el más relevante de los manifiestos surgidos durante el modernismo brasileño. Redactado por Oswald de Andrade puede ser comprendido como la continuación del *Manifiesto Pau-Brasil*, añadido de un pensamiento más político. La antropofagia propuesta en el manifiesto tenía sus raíces en los indígenas brasileños, pues valorar el indígena sería valorar la cultura autóctona en contra de la colonizadora. La antropofagia, practicada por algunas tribus en el pasado era la analogía perfecta para el momento. Para el indio caníbal, la antropofagia era la parte del ritual antropófago en que al comer el enemigo, aquél absorbería sus cualidades y sus conocimientos. Entonces, el *Movimiento Antropofágico* proponía la absorción de la técnica de vanguardia europea (a través de una deglución del arte europeo) para después aplicarla a los elementos culturales brasileños: esta mezcla o fusión de elementos autóctonos más la técnica vanguardista crearía un arte de sabor brasileño, pero universal.

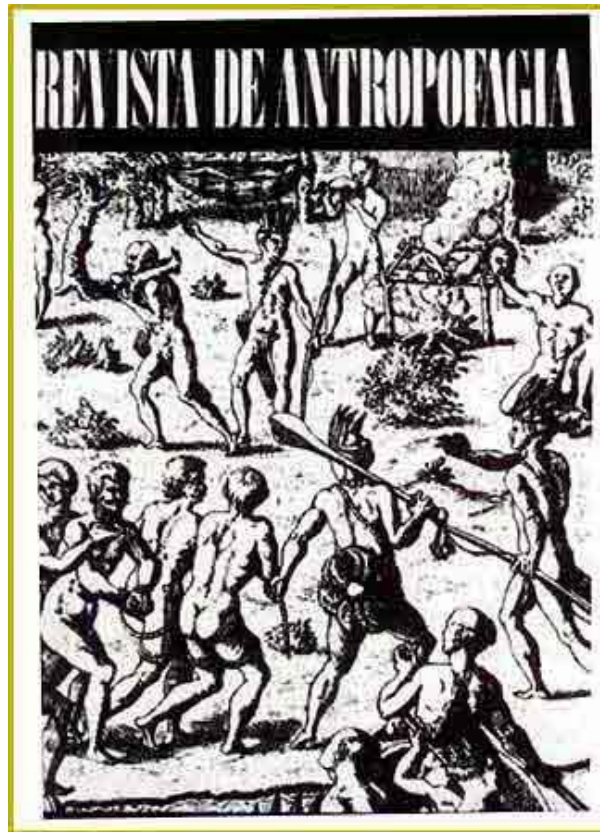


Ilustración III.15: Portada del primer número de la *Revista de Antropofagia* (1928) donde fue publicado el *Manifiesto Antropófago*. Recuperado de [www.estagiodeartista.pro.br](http://www.estagiodeartista.pro.br).

Los estudiosos de la literatura brasileña han dividido el movimiento modernista en tres fases, como ya fue dicho anteriormente. Mário de Andrade ha participado de las dos primeras fases del movimiento modernista, pues según la clasificación de los estudiosos, la segunda fase termina en 1945, año de su muerte. En la primera fase, los autores sintieron una necesidad urgente de cambiar el arte conservador brasileño para un arte moderno: las técnicas de vanguardia europeas fueron asimiladas y puestas en práctica inmediatamente. Después, los principales miembros de la estética modernista brasileña pensaron en la necesidad de dotar la propuesta de más contenido, preocupándose en transformarla en una estética autóctona. A esta observación percibieron que la estética modernista carecía de una identidad que la solidificaría como siendo brasileña: a la técnica vanguardista sumaron los elementos de la cultura popular brasileña y propusieron una fusión de las dos partes. Con estos procedimientos, el Movimiento Modernista consiguió libertar el arte brasileño de los antiguos cánones en vigor haciendo con que los artistas



podiesen tener una invención de vanguardia y manifestar su arte de una manera innovadora.

Interesante notar la cuestión del cambio en la segunda fase del Modernismo Brasileño cuando los artistas empezaron a tener una preocupación social. En esta fase aparece el Modernismo Regional o Regionalista principalmente en la región Nordeste del país: los escritores traen para sus argumentos los problemas socio-económicos de la región como la sequía, los latifundios (con sus dueños autodenominados coroneles y sus desmandamientos), la política corrupta, el hambre que atinge a la población, etc. Este cambio de mentalidad, evidentemente incentivado por los problemas estructurales en la política (revoluciones, cambios de gobiernos, dictaduras), en la economía (crisis del café de 1929, pérdida del poder gubernamental de las oligarquías del café y leche), sociales (aumento de los pobres, la abolición de la esclavatura que ha puesto a los negros en la calle sin trabajo, sin nada; y por otro lado, los inmigrantes italianos y alemanes haciendo riquezas y ocupando puestos de trabajos que podrían tener sido ocupados por los ex esclavos – pues la calificación para muchos de estos trabajos ya la tenían) nos lleva a una paradoja: los artistas brasileños eran pertenecientes a las familias más abastadas del país, muchos realmente hijos y herederos de grandes y ricos hacendados del país; otros eran hijos de dueños de industrias o de profesionales liberales pertenecientes a familias ricas. Estos contrastes lo vemos cuando verificamos que el pintor Di Cavalcanti ha utilizado una modelo afrobrasileña muy conocida en la época como musa inspiradora para la creación de una serie de sus cuadros, al mismo tiempo en que el cuadro *A Negra* de Tarsila do Amaral tuvo como inspiración las esclavas e hijas de esclavas con quien la artista convivió en la hacienda de su familia en el interior del estado de São Paulo. Lo mismo podemos verificar en los escritores regionalistas del Nordeste, que a pesar de denunciar los problemas de la región en sus libros, eran también personas descendientes de familias acomodadas.

En el núcleo de tantos artistas modernistas, Mário de Andrade sobresale porque conseguía transitar en diversos medios como la literatura, la música, la crítica de arte, etc. Como escritor de literatura irá escribir libros importantes

para el movimiento modernista como el libro *Paulicea Desvairada* en 1922 que se transformará en un marco para el movimiento, como también *A Escrava que não é Isaura* donde expone y aclara las técnicas usadas por los escritores modernistas y su estética propia. Además de *Paulicéia Desvairada*, están entre sus libros de poesía *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* (1917), *Losango Cáqui* (1926), *O clã do Jabuti* (1927), *Remate De Males* (1930), *Lira Paulistana* (1945) y *O Carro da Miséria* (1947). Sus novelas *Amar, Verbo Intransitivo* (1927) y *Macunaíma* (1928); los libros de cuentos *Primeiro Andar* (1926), *Os Contos de Belasarte* (1934), *Contos Novos* (1947), además de libros de ensayos de literatura y de artes; biografías de artistas, crónicas, críticas de arte, y diversos libros del universo musical entre ensayos, historias de la música, estudios del folklore, etc. Como músico, fue profesor de piano, de estética e historia de la música; empezó el estudio criterioso del folklore brasileño, viajando por el país y recolectando una cantidad enorme de músicas de diversas procedencias y luego escribiendo libros importantes siendo uno de los primeros musicólogos del país; como crítico de arte y apreciador de ella, conocía los principales artistas de su época y escribía diversas críticas apoyando las innovaciones e invitando a la renovación los que aún no tenían claro la necesidad del cambio de rumbo en el arte del país. De esta forma, la influencia de Mário de Andrade sobre los demás artistas era muy fuerte, pues era un intelectual con sólida formación que pasaba por estudios de filosofía en el Monasterio de São Bento de São Paulo<sup>330</sup>, conocimientos de música y estética, hablaba diversos idiomas, estaba informado de todo que ocurría en el país y fuera de ello, y tenía un sentido de reflexión y de crítica mucho por encima de los demás, pues a él le gustaba estudiar minuciosamente las cosas antes de lanzarse a comentar algo.

---

<sup>330</sup> El Monasterio de São Bento de São Paulo, ubicado en el centro de la ciudad, de la orden de San Benito (benedictinos) mantenía un curso de filosofía tanto para los monjes como para interesados en estudiar la asignatura que no eran monjes.

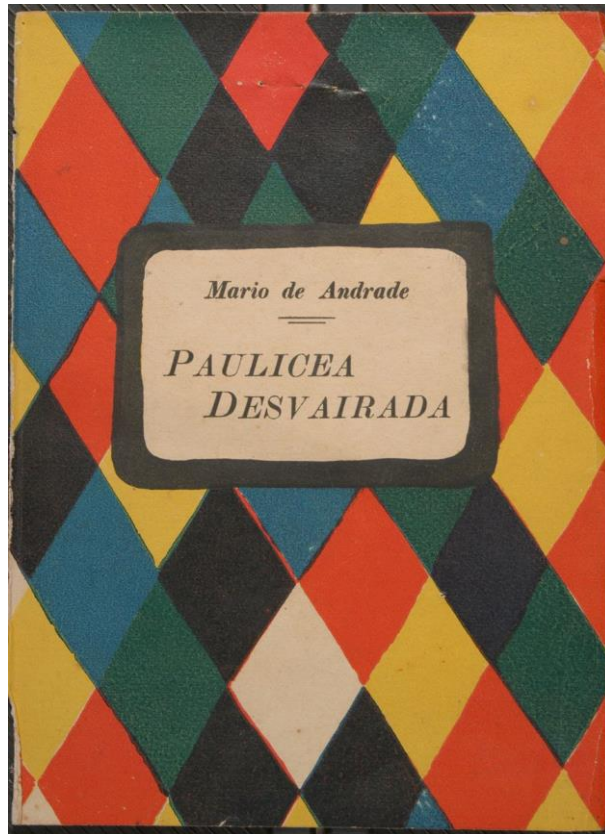


Ilustración III.16: Portada de la primera edición del libro *Paulicea Desvairada* (1922) de Mário de Andrade. Recuperado de <https://oglobo.globo.com>.

### **III.3 El pensamiento estético de Mário de Andrade**

#### **III.3.1 El Prefácio Interessantíssimo y A Escrava que não é Isaura**

Las diversas técnicas y estéticas vanguardistas europeas llegan en Brasil y son mezcladas por los artistas modernistas. No hay un artista impresionista, otro cubista, otro futurista, otro surrealista, otro expresionista, etc.; hay artistas mezclando estas técnicas en pro de una estética innovadora para el arte local, una estética modernista basada en la mezcla de las técnicas vanguardistas europeas con los elementos de la identidad nacional recién puesta en reflexión. No se puede engañar pensando que los artistas modernistas brasileños eligieron una sola técnica o un solo estilo, o una sola estética: hubo un estudio de las corrientes de vanguardia en Europa y algunas

estéticas que ya estaban aconteciendo en Estados Unidos. De cualquier manera, mismo así, los artistas modernistas paulistas fueron confundidos con artistas futuristas, cubistas o expresionistas. La propia Anita Malfatti fue rotulada expresionista con aires cubista en su inicio de carrera mientras Oswald de Andrade, por otro lado, se decía futurista... El caso es que todas estas corrientes estaban en boga e influenciaron los artistas brasileños como Mário de Andrade.

1922 fue el año de la eclosión del movimiento, de la Semana de Arte Moderno, de lanzamiento de obras centrales importantes para la estética modernista como el libro *Paulicea Desvairada* de Mário de Andrade, y de manifestaciones conjuntas de los artistas involucrados en el movimiento. En el libro de Andrade, los poemas son innovadores en su estilo de escrita, en su lenguaje y en como el autor enfoca sus temas al hablar de su ciudad. Empezando el libro, en el *Prefácio Interessantíssimo*, el autor expone el que el lector encontrará: una obra moderna, hecha con la libertad que el autor creó necesaria para expresar su arte. Es posible percibir la influencia de la poesía francesa de vanguardia en el prefacio (al citar fragmentos de textos de poetas francófonos como Epstein y Verhaeren) al mismo tiempo en que deja claro que no tiene vínculos con el Futurismo de Marinetti y ni siquiera se siente un artista futurista: en sus palabras "... Tengo puntos de contacto con el futurismo"<sup>331</sup>. En este texto de apertura del libro, intenta explicar para el lector su idea con respecto al juicio del bello en arte y las posibilidades que podrá encontrar en sus poemas dicha belleza, al mismo tiempo en que elucida su técnica de construcción de versos libres. Pero, Andrade ya advierte desde el principio del *Prefácio Interessantíssimo*, que será difícil saber lo que es serio o broma, que "este prefacio, a pesar de interesante, (es) inútil"<sup>332</sup>. Sin embargo, como afirmaría Telê Ancona Lopez, este libro de 1922 sería de hecho "...la primera obra realmente moderna, en la medida en que ya aparece como "reflexión

---

<sup>331</sup> "Tenho pontos de contato com o futurismo". (Andrade, 1987).

<sup>332</sup> "Este prefácio, apesar de interessante, inútil". (Andrade, 1987).

crítica”, en la distinción entre modernismo y modernidad, hecha por Henri Lefèbvre”<sup>333</sup>.

En 1925, en entrevista concedida al editor del periódico *A Noite*, Andrade comenta su posición firme como modernista y no como un artista futurista. La entrevista era para que el periódico pudiera coleccionar informaciones del padre del movimiento modernista y saber lo que él pensaba de la serie de reportajes que harían bajo el título “Mes Futurista”. Ya luego en el inicio, Andrade se indisponde con el entrevistador a causa de llamarlo artista “futurista” como también a sus colegas de movimiento<sup>334</sup>. En la secuencia el poeta demuestra su teoría que el modernismo brasileño fue la mejor tentativa artística de la época y que el Futurismo italiano se perdió en su desarrollo. Él explica que en el proceso de modernización, existe un primer momento de destrucción del pasado artístico y luego la reconstrucción. Para Andrade, los poetas brasileños estaban consiguiendo reconstruir el arte porque la destrucción fue debidamente pensada, es decir, hubo una revuelta controlada y las exageraciones proponían una innovación, una búsqueda por una identidad y una preocupación en transformar el arte brasileño en universal<sup>335</sup>. Para Andrade, los futuristas exageraron y no consiguieron reconstruir y “...cayeron en la imitación de sí mismos, como éstos (cubistas integrales) o como los dadaístas, dejaron influenciar por la revuelta y siguieron de revuelta en revuelta, mostrando una incapacidad dolorosa para crear y ser fecundos en la

---

<sup>333</sup> “...a primeira obra realmente moderna, na medida em que já aparece como “reflexão crítica”, na distinção entre modernismo e modernidade, feita por Henri Lefèbvre”. (Lopez, 1996, p. 17).

<sup>334</sup> «Mas, com a sua autoridade de papa, ou melhor de chefe de escola, discorda do que ele chama a ‘taboleta’. Nada de mês futurista. Nem ele, nem os seus companheiros são futuristas. Modernistas, modernistas. Com a taboleta de futuristas não escreverá”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 234).

<sup>335</sup> “Ora o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira... ...Nós seremos de deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo Brasileiro está ajudando a conquista desse dia. E muito, juro para você.” “O modernismo brasileiro matou a saudade pela Europa, a saudade pelos gênios, pelos ideais, pelo passado, pelo futuro, e só sente saudade da amada, saudade do amigo... O modernismo brasileiro vive, não revive.” (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 236).

creación”<sup>336</sup>. Claro, Andrade comenta no en el sentido general que todos fueron una ruina, pero los casos individuales (como el propio Marinetti), pues afirma que Papini y Maiakovsky consiguieron encontrar una solución eficiente de arte. Más adelante, tendríamos Mário de Andrade discordando de Plínio Salgado y del propio Oswald de Andrade<sup>337</sup>. Lo que podemos percibir, es que los artistas, mismo dentro de un movimiento estético, aún poseen una actitud individual de su pensamiento y de su creación: eso claro, ocurre en cualquier movimiento, época o país<sup>338</sup>.

El 1925, también sería el año en lo que Mário de Andrade publicaría su libro *A Escrava que não é Isaura: Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, en el que discurre al respecto de la técnica y de la estética por detrás de la poesía modernista. Estos escritos buscan aclarar los elementos estéticos encontrados en la poesía modernista mundial y a través de una reflexión particular exponen las influencias y similitudes con la poesía del movimiento de 1922; igualmente esclarecen las principales técnicas utilizadas en la composición de dichas obras, originarias en la práctica de los escritores de vanguardia (los europeos – principalmente los franceses e italianos, además de los asiáticos y norteamericanos) y presenta las transformaciones que ellos, los poetas brasileños, implementaron en la poesía a partir del estudio literario del pasado. En ello, el autor intenta desmenuzar la técnica utilizada y la estética propuesta por los modernistas brasileños, y para eso recurre no solamente a la ejemplificación de las propias poesías y poetas modernistas del país, pero también a los pensamientos y prácticas de los poetas que influenciaron el movimiento en Brasil.

En este libro podemos depararnos con fragmentos de poesías, pensamientos, posturas de diversos escritores como Louis Aragon (1897-

---

<sup>336</sup> “...caíram na imitação de si mesmos, que nem estes ou, que nem os dadaístas, tomaram gosto na revolta e despencaram de revolta em revolta, mostrando uma incapacidade dolorosa para criar e serem fecundos na criação”. (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 235).

<sup>337</sup> (Batista, Lopez, & Lima, 1972, p. 235).

<sup>338</sup> “Maiaskovski exagerou. Esse exagero é natural, justificável, direi mesmo necessário em todas as revoluções. E ainda mais por se tratar de um russo a cantar essa Rússia convulsa que permitiu a Marina Tsvetoeiewa o bellissimo, doloroso grito: ‘Épocas há em que o Sol é um pecado mortal!’”. (Andrade, 1980, p. 223).

1982), Tristan Tzara (1896-1963), Théodule-Armand Ribot (1839-1916), Arthur Rimbaud (1854-1891), Paul Claudel (1868-1955), , Blaise Cendrars (1887-1961), Jean Cocteau (1889-1963), Jean Epstein (1897-1953), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Paul Marie Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Fernand Divoire (1883-1951), Francis-Marie Martínez Picabia (pintor, 1879-1953), Jean Pellerin (1885-1921), Paul Morand (1888-1976), Paul Valéry (1871-1945), Charles Messenger Vildrac (1882-1971), Jules Romains (1885-1972), Charles Pierre Péguy (también conocido por sus seudónimos Pierre Deloire y Pierre Baudouin; 1873-1914), Giovanni Papini (1881-1956), Ardengo Soffici (1879-1964), Aldo Palazzeschi (1885-1974), Jaim Najman Bialik (1873-1934), Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Max Jacob (1876-1944), Luciano Folgore (1888-1966), Walt Whitman (1819-1892), Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945), Alexandre Blox, Yvan Goll (1891-1950), Thomas Stearns Eliot (1888-1965), James Henry Leigh Hunt (1784-1859), Alfred Wolfenstein (1883-1945), Vladímir Vladímirovich Mayakovski (1893-1930), Marina Ivánovna Tsvetáyeva (1894-1941), Vicente Huidobro (chileno, 1893-1948), Johannes Robert Becher (1891-1958), August Stramm (1874-1915), Theodor Däubler (1876-1934), Wilhelm Klemm (1881-1968), Walter von Molo (1880-1958), Jakob van Hoddis (1887-1942), Edna St. Vincent Millay (1892-1950), Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936), Edgar Lee Masters (1868-1950), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Luis de Góngora y Argote (1561-1627), Rambouillet, Ramón de Campoamor y Campoosorio (1817-1901), Théodore de Banville (1823-1891), Anatole France (1844-1924), Rafael Lasso de la Vega (1890-1959), Helène Bongard, Paul Éluard (1895-1952), Philippe Soupault (1897-1990), Edgar Allan Poe (1809-1849), Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), René Ghil (1862-1925), Gerhart Hauptmann (1862-1946), Francis Jammes (1868-1938). Además de los poetas, también fueron citados Schopenhauer, Freud, Aristóteles, Platón, William James (1842-1910), Georges Surlé (1855-19...), Ferdinand Brunot (1860-1938), Albert Thibaudet (1874-1936), Stanton MacDonald-Wright (1890-1973), Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), Carlos Viegas Gago Coutinho (1869-1959).

De los poetas brasileños, Andrade comenta sobre Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Luís Aranha, Sergio Milliet, Ronald de Carvalho, Manuel

Bandeira, Carlos Alberto de Araújo, Joaquim Manuel de Macedo y Ribeiro Couto. Como podemos constatar a través de esta larga lista de nombres, como también de las diversas citas en el libro, Andrade demuestra que el movimiento modernista brasileño estaba al corriente de los movimientos de vanguardia mundial, de sus estéticas y técnicas, además de ser capaz de tejer críticas con la intención de filtrar lo que realmente sería interesante para una estética brasileña.

Después de una breve introducción para explicar el título del libro, Andrade ya propone unos fundamentos para afianzar un buen éxito de una poesía: “Máximo de lirismo y máximo de crítica para adquirir el máximo de expresión”<sup>339</sup>. En seguida comenta que al elegir a la expresión en el arte como punto final, no quiere decir que descarte la belleza. Para él, la belleza artística es diferente de la belleza natural, que es aquella que el público está acostumbrado, de fácil paladar. Para Andrade “la belleza es una consecuencia” al crear una obra artística y no el fin que el artista debería buscar con su creación. Podemos verificar aquí, que para el artista modernista, no hay una preocupación en crear solamente una obra bella para el espectador, pero sí crear una obra expresiva, que comunica, que tenga la posibilidad de hacer (la acción) y que pueda también dar placer<sup>340</sup>. Así que, el autor no se siente un cultivador de la fealdad, como sus espectadores podrían rotularlo, pero sí, es un artista preocupado con la belleza artística y no con la belleza natural (como él explica que sería aquella más agradable al público espectador). Mário de Andrade comenta Giovanni Papini (1881-1956) al decir que el escritor italiano consideraba “...como verdadero creador aquel que independe del silencio, del buen cojín y largo escritorio para escribir su poema genial”<sup>341</sup>. Al que Andrade

---

<sup>339</sup> “máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão”. (Andrade, 1980, p. 206).

<sup>340</sup> “Mas a beleza é questão de moda na maioria das vezes. As leis do Belo eterno artístico ainda não se descobriram. E a meu ver a beleza não deve ser um fim. A BELEZA É UMA CONSEQUÊNCIA. Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza. Há sempre uma ideia (*sic*), acrescentarei: mais vital que dirige a criação das obras-primas”. (Andrade, 1980, p. 207).

<sup>341</sup> “Papini considera mesmo como verdadeiro criador aquele que independe do silêncio, da boa almofada e larga secretária para escrever seu poema genial”. (Andrade, 1980, p. 208).



acrecienta: “pero que no se pierda el tema”<sup>342</sup>. Para el escritor modernista, “todos los temas son vitales”<sup>343</sup>, y comenta que el gusto por el exótico sería el último romanticismo remaneciente. Este rechazo por el exótico, Andrade transportará a las otras artes como uno de los puntos importantes en la búsqueda por un arte brasileño universal, principalmente en la música. Andrade comenta Rimbaud como el precursor de este lenguaje estético, pero advierte que los modernistas no lo imitan, pero sí desarrolla sus pensamientos y propuestas estudiando su lección<sup>344</sup>. La lección sería una mirada hacia los temas del cotidiano, y no necesariamente a los temas dichos “temas poéticos” (consagrados por los años en la poesía), pero también no acusa a quien quiera trabajar estos temas: el poeta es libre para elegir su tema. Así que verifica que el lirismo estaba cambiando a una sensualidad más explícita y también buscaba nuevos ambientes y nuevas maneras de declararse.

Después de comentar como también demostrar varios fragmentos de poemas de diversos autores, tanto europeos como americanos, Andrade llega a la conclusión que los modernistas siguen a los poetas de todas las épocas que escribieron sobre la vida de su tiempo<sup>345</sup>. De sus reflexiones a partir de las obras de los poetas modernistas y de las ideas en boga, define que la concepción modernista de la poesía ha llevado a dos resultados, un nuevo y otro antiguo: “1º: respeto a la libertad del subconsciente. Como consecuencia: destrucción del asunto poético. 2º: el poeta reintegrado en la vida de su tiempo. Por eso, renovación de la sacra furia”<sup>346</sup>.

Andrade divide el libro en dos partes, y en la segunda parte empieza por citar Grasset y Vicente Huidobro al comentar que la innovación lleva a

---

<sup>342</sup> “Mas que não se perca o assunto”. (Andrade, 1980, p. 208).

<sup>343</sup> “Todos os assuntos são vitais”. (Andrade, 1980, p. 208).

<sup>344</sup> (Andrade, 1980, p. 210).

<sup>345</sup> “Mas os poetas modernistas não se impuseram esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos”. (Andrade, 1980, p. 224).

<sup>346</sup> “1º: respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético. 2º: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso, renovação da sacra fúria”. (Andrade, 1980, p. 224).

conclusiones y progresos, y que por ella el hombre atingirá una perfección futura en la que percibirá que es apenas y modestamente primitivo, el ideal de la creación pura<sup>347</sup>. Pero el autor aclara que eso aún no es arte y que le faltaría el Máximo de crítica, que fuera llamada por Migot, según Andrade, de Voluntad de Análisis. En la secuencia, Andrade expone las “leyes de la nueva estética” y propone que el lector reflexione si esta voluntad de análisis existe. Andrade divide las leyes en técnicas como el verso libre, la rima libre y la victoria del diccionario; y en las leyes estéticas: sustitución del orden intelectual por el orden subconsciente, la rapidez y síntesis y el polifonismo.

Mário de Andrade comenta que el verso y la rima libre representan la técnica de la poesía modernista, pues dan la libertad que el poeta necesita para expresarse. Sin la cárcel de los versos métricos y de la rima, los poetas podrían dar alas a su imaginación y por eso su poesía sería más auténtica y haría con que el lector experimentase una sensación diferente al leerla: esto resultaría en que el final del verso no sería necesariamente el final de la frase o del raciocinio, y la espera de la rima de costumbre sería larga y quizá no apareciera jamás. La libertad de los versos y de la rima para el poeta se transformaba en escándalo e indignación para el público. Sin embargo, comenta sobre la importancia del ritmo en los versos que infunde una cierta musicalidad en la poesía. Esta rítmica debería ser personal, de cada autor. Aún sobre la rima, no propone el fin de ella y demuestra que algunos poetas la utilizan como elemento interno, como elemento rítmico-musical, como elemento irónico, o si necesario, como ella misma.

La técnica “victoria del diccionario” está relacionada a la importancia de las palabras: los modernistas aprovecharon de la frase elíptica (el uso de la elipsis) con la intención de dar fluidez y síntesis al verso, es decir la omisión intencionada de algunos elementos del discurso y la valoración de las palabras al transformarlas en piezas clave para el entendimiento del verso. Andrade formula una teoría: “La sensación simple al transformarse en idea consciente se cristaliza en un universal que la vuelve reconocible. Pues el poeta

---

<sup>347</sup> (Andrade, 1980, p. 225).

modernista escribe simplemente ese universal”<sup>348</sup>. Mário de Andrade comenta sobre la sensación, que significa para él el resumen de una actividad o acontecimiento, o una representación de algo: es decir, el poeta debería a partir de una idea compleja o de una situación conseguir sintetizar el acontecimiento en palabras-clave que pudieran expresar toda la sensación que el poeta había captado<sup>349</sup>. Él aún divide las sensaciones en sencillas, compuestas y complejas. Con esta técnica, el poeta modernista podría sintetizar los acontecimientos o una idea en pocas palabras sin la pérdida del sentido de la acción o del pensamiento. De ahí, el uso de la frase elíptica y la necesidad de recurrir al diccionario como repositorio de palabras<sup>350</sup>. En fin, el autor comenta que la poesía no es solamente sintetizar: “la poesía toda es el resultado artístico de la impresión compleja. El poeta sintetiza y elige los universales más impresionantes. El poeta no saca una foto: crea. Aún más: no reproduce: exagera, deforma, pero sintetizando. Y de la elección de valores hace nacer eurritmias, relaciones que estaban dispersas en la vida, en la naturaleza, y que a él, poeta, correspondía descubrir y aproximar. En eso consiste su papel de artista”<sup>351</sup>.

Por lo tanto, Andrade propone que el artista debería analizar el todo que provocó la sensación en ello y a partir de este análisis, elegir los elementos que sintetizan esta sensación y recrear el todo originario de una manera particular, totalmente suya.

---

<sup>348</sup> “A sensação simples ao transformar em ideia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível. Pois o poeta modernista escreve simplesmente esse universal”. (Andrade, 1980, p. 235).

<sup>349</sup> “A operação intelectual com que o poeta modernista expressa o lirismo é a seguinte: A sensação simples ao se transformar em ideia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível. Pois o poeta modernista escreve simplesmente esse universal”. (Andrade, 1980, p. 235).

<sup>350</sup> “Certas licenças antigas são hoje de uso quotidiano. A frase elíptica reina”. (Andrade, 1980, p. 234).

<sup>351</sup> “A poesia toda é o resultado artístico da impressão complexa. O poeta sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer eurritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar. Nisso consiste seu papel de artista”. (Andrade, 1980, p. 237).

Podemos percibir aquí la idea de la apropiación de los elementos en la naturaleza (o en el folklore, que ya sabemos será la fuente más adelante) por parte del artista, su labor para hacer una síntesis de ello que resultará en la creación de una nueva obra: el artista debería a través de la asimilación de la materia-prima ser capaz de reproducirla sintéticamente con una relectura propia – eso la transformaría en una obra de arte: “La naturaleza existe fatalmente, sin voluntad propia. El poeta crea por inteligencia, por voluntad propia”<sup>352</sup>. Andrade cita dos fuentes que confirman sus ideas o que podrían estar en la base de ellas: un pasaje de Epstein<sup>353</sup> donde comenta que uno puede pensar ser estúpido algo o él mismo (el crítico) serlo; y el otro de Goethe<sup>354</sup>. Estas alusiones son para decir que el público (o el crítico) espera la belleza de la naturaleza (es decir, el bello convencional, tradicional) en las obras modernistas y como no la encuentra, rechaza la obra y el autor<sup>355</sup>.

Después de presentar las técnicas utilizadas por los poetas modernistas, Andrade expone los tres elementos constructivos de la estética modernista: la sustitución del orden intelectual por el orden subconsciente; la rapidez y síntesis y el polifonismo.

Andrade propone que la inspiración para la creación de una obra de arte (en este caso, la poesía) sería la junción del yo profundo con el subconsciente que es traducido por el artista (aquí, el poeta modernista) en forma de arte (poesía). El artista modernista trabaja intelectualmente los materiales originados en su subconsciente, es decir, no utiliza un orden intelectual para su

---

<sup>352</sup> “A natureza existe fatalmente, sem vontade própria. O poeta cria por inteligência, por vontade própria”. (Andrade, 1980, p. 237).

<sup>353</sup> “Il y a toujours l'alternative: “C'est idiot” et “Je suis idiot”. Epstein citado por Mário de Andrade. (Andrade, 1980, p. 238).

<sup>354</sup> “O artista não deve estar conscientemente com a natureza, deve conscientemente estar com a arte. Com a mais fiel imitação da natureza não existe ainda obra de arte, mas pode desaparecer quase toda a natureza de uma obra de arte e esta ser ainda digna de louvor.” Goethe a través de Mário de Andrade”. (Andrade, 1980, p. 238).

<sup>355</sup> Andrade aprovecha para ironizar los críticos y el público utilizando una cita de Monteiro Lobato cuando éste ha criticado las obras de Anita Malfatti (“\_ Paranoia ou mistificação! O autor é idiota”). La habla sarcástica de Andrade está en llamar de estúpido al público y al crítico al comentar la postura pasadista del espectador (“O espectador procura na obra de arte a natureza e como não a encontra, conclui: \_ Paranoia ou mistificação! O autor é idiota”) y expone luego a seguir el pensamiento de Epstein anteriormente mencionado: “Siempre existe la alternativa: “Es una tontería”, y “soy estúpido”.

inspiración pero utiliza la inteligencia para decodificar los mensajes del subconsciente que serán su inspiración: no existe una lógica intelectual, un orden intelectual, pero sí, existe un orden del subconsciente. El resultado de este trabajo intelectual, es decir, de la inteligencia decodificando el subconsciente donde está depositado la sensación del todo originario, sería una “abstracción para denotar los universales”<sup>356</sup>. Andrade concluye que en la poesía modernista hay “...asociación de imágenes y principalmente superposición de ideas y de imágenes. Sin perspectiva ni lógica intelectual”<sup>357</sup>. Total, la poesía modernista podría parecer a los espectadores pasadistas como una poesía en desorden, sin coherencia ya que estaban acostumbrados a una lógica intelectual, al paso que para los artistas modernistas este orden intelectual ya no les interesaban y el orden del subconsciente los servían para el propósito de la innovación, para la ruptura con el pasado y para una fuerza de expresión que al mismo tiempo abstracta esta plena de ideas, de imágenes y de sensaciones.

Al respecto del estilo rápido, Andrade comenta que sería correcto asociar esta rapidez encontrada en la poesía modernista con las nuevas tecnologías que estaban apareciendo en el momento: la vida estaba más agitada con la electricidad, industrias, teléfonos, automóviles, aviones, etc.; bien como asociaba tal concepto a la propuesta de síntesis que estaban buscando para sus creaciones. Y en esta época, la divulgación de la poesía oriental como el *Ruba'i* persa o el *Haiku* japonés se encajaba muy bien en las propuestas de renovación del movimiento modernista: una poesía sencilla, diminuta, de versos libres, rápida y con gran poder de síntesis. El modelo caía tan bien para los modernistas, que Guilherme de Almeida (1890-1969), que fue un importante poeta modernista y uno de los organizadores de la Semana de 22, utilizaría al *Haiku* japonés como base para sus poesías y haría unas adaptaciones en ello al proponer la rima entre el primer y tercer versos y una rima interna en el según verso. Esta apropiación de los modernistas del modelo japonés no necesariamente seguía “al pie de la letra”, pues sus poesías

---

<sup>356</sup> “...abstracção para notar os universais”. (Andrade, 1980, p. 243).

<sup>357</sup> “...associação de imagens e principalmente superposição de ideias e de imagens. Sem perspectiva nem lógica intelectual”. (Andrade, 1980, p. 245).

podrían tener cuatro, cinco versos, por ejemplo como también era libre la cantidad de sílabas en cada verso<sup>358</sup>. El *Haiku* o el *Ruba'i* se volvieron modelos de referencia del poder de la rapidez y de la síntesis que agradaba a los modernistas y se ha transformado en una técnica importante para la estética modernista. Lógicamente, por cuestiones de la proximidad temporal con la poesía parnasiana, al público no les era agradable la poesía resultante de este tipo de construcción literaria, y generaba una serie de críticas, a las que Andrade responde: “Lo que existe es una necesidad de rapidez sintética que abandona pormenores inútiles. Nuestra poesía es resumen, esencia, sustrato”<sup>359</sup>.

Como último de los elementos fundamentales constitutivos de la estética modernista, Andrade se nos presenta lo que él ha denominado Polifonismo. Andrade propone el término Polifonismo como sinónimo de Simultaneidad<sup>360</sup>. Esta simultaneidad es fruto de las ideas sobrepuestas en la poesía con el intuito de conseguir un efecto total final, es decir, al leer los versos, estos irían creando en la mente del lector la sensación del todo. La simultaneidad puede ser también el estilo de la vida moderna en la que las cosas ocurren al mismo tiempo a causa de las revoluciones tecnológicas y su puesta en práctica. Andrade definirá este aspecto de la poesía modernista como “Polifonía Poética” pues percibe la analogía entre las palabras polifonismo musical y la simultaneidad de las ideas poéticas puestas en un poema y su paralelo con los acontecimientos cotidianos (simultaneidad de vanguardia)<sup>361</sup>. Por eso, afirma que tanto la audición de una música como la lectura de un poema crearían en

---

<sup>358</sup> Mismo apropiándose del *Haiku* japonés, tradicionalmente formado por 17 moras (unidad lingüística de menor rango que la sílaba) dispuesto en tres versos siendo que el primer y el tercer tienen 5 moras cada y el segundo siete moras (5-7-5), los poetas modernistas brasileños usaban de la libertad característica del movimiento para también hacer las modificaciones en el *Haiku* para que pudiera servir a sus intereses artísticos y de expresión.

<sup>359</sup> “O que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substracto”. (Andrade, 1980, p. 250).

<sup>360</sup> “Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome de Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico de parcos, por humildade”. (Andrade, 1980, p. 256).

<sup>361</sup> “Ora o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realiza-las transportando-as naturalmente para a ordem artística. Denominei esse aspecto da literatura modernista: POLIFONIA POÉTICA”. (Andrade, 1980, p. 268).

el individuo una Sensación Compleja Total Final. Sin embargo, Andrade comenta que esta conclusión a que llega nos es novedad, pero lo es como se da en el arte modernista tal sensación compleja total final: a través de la superposición de las ideas. No importa que las ideas o los elementos utilizados por el poeta sean conocidos o pobres artísticamente, lo que importa es que al final la sensación experimentada pueda ser compleja y crear en el espectador una simultaneidad o polifonismo, y eso será una obra modernista, será arte.

Al final del texto, Andrade escribe un “postfacio” donde comenta que desde el comienzo de la redacción del libro en 1922 hacia su término en 1924 (el libro fue publicado en 1925) algunas de sus ideas habían se transformado bastante. A lo largo de este tiempo las ideas contenidas cambiaron, se transformaron, algunas han muerto y otras nacieron, algunas perdieron importancia y otras ganaron su atención: en suma, el poeta y mentor modernista nos afirma que también estas mudanzas no fueron tan grandes porque sus líneas maestras se conservaron: “Este libro, muchachos, ya no representa Mi Verdad entera de la cabeza a los pies. No se olviden de que es una fotografía sacada en abril de 1922. El cambio nos es tan enorme. Las líneas matrices se conservan”<sup>362</sup>. Y más adelante afirma que “en las evoluciones sin cobardía nadie vuelve hacia atrás. Lo que para muchos significa volver es en realidad un paso más que se da hacia adelante, porque de las investigaciones y tentativas pasadas ha quedado mucha riqueza”<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> “Este livro, rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. Não se esqueçam de que é uma fotografia tirada em abril de 1922. A mudança também não é tão grande assim. As linhas matrizes se conservam”. (Andrade, 1980, p. 297).

<sup>363</sup> “Nas evoluções sem covardia ninguém volta para trás. O que a muitos significa voltar é na realidade um passo a mais que se dá para a frente porque das pesquisas e tentativas passadas muita riqueza ficou”. (Andrade, 1980, p. 299).

### III.3.2 *Introdução à estética musical* y la oposición entre “arte desinteresado” e “interesado”

Como pudimos verificar, Mário de Andrade, en el texto *Prefácio Interessantíssimo* como en el libro *A Escrava que não é Isaura: Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, nos da muestras de su estética modernista, aunque enfocada en la literatura. Por otro lado, en textos como *Introdução à estética musical*, *Ensaio sobre a música brasileira*, *Música*, *Doce Música* y *O Banquete*, podemos verificar el pensamiento estético de Andrade direccionado a la música. Sin embargo, el texto de *Introdução à estética musical* posee una escrita mucho más de reinterpretación de textos ya escritos sobre estética musical que el reflejo único de su pensamiento. De acuerdo con el propio Andrade, *Introdução à estética musical* es un libro que busca el sincrético a partir de las contribuciones de diversos autores para el tema<sup>364</sup>. Dividido en capítulos como *Da Estética*, *Do Belo*, *Da Arte* y *Da Música*, el autor intenta organizar las conceptualizaciones y la evolución de los estudios siguiendo las discusiones sobre el tema a partir de obras y escritores anteriores: entre los de música, discute y reinterpreta más detenidamente *La musique et la vie intérieure* de Lucien Bourguès y Alexandre Denéréaz; *Histoire de la musique* de Jules Combarieu y *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello en la música) de Eduard Hanslick.

Entre sus aportaciones para el asunto, Andrade comenta que a causa de la preocupación en aplicar la estética a las obras musicales, muchos compositores acaban por poner sus teorías estéticas por encima de la inspiración musical, creando una música casi que solamente cerebral o teórica. El escritor advierte para este equívoco de utilizar la teoría estética como un elemento que puede trabar la creación musical espontánea. Para él, la teoría estética debe ser un elemento guía, un filtro que ayuda al artista en la construcción de su lenguaje, y no un elemento externo que limita la creación:

---

<sup>364</sup> “Num livro de simples divulgação como este o método tem de ser sincrético. Não se trata de dar regras”. (Andrade, 1995, p. 9).



Tiene una tendencia general hacia el esteticismo exagerado y las teorías estéticas empiezan a dominar un poco en exceso, pesando sobre las alas de la inspiración musical. Es un error y es una pena. La obra de muchos compositores vivos interesantes parece más una demostración de orientaciones estéticas que fruto de una legítima inspiración. Tengo esa impresión ante de ciertas obras de Schönberg (*sic*), de Busoni, de Satie. ... Lo que importa en el aprendizaje de una teoría es saber ignorarla enseguida. Quiero decir: convertir los estudios y las verdades el algo tan íntimo, tan digerido que no sean ya adquisiciones extrañas a nuestra personalidad ni vestidos y joyas de paseo, sino elementos legítimos y originales de esa personalidad, integrantes de ella, que la fortifiquen y le den relieve<sup>365</sup>.

En este pasaje verificamos que Andrade tenía conocimiento de las obras de vanguardia de la época y emitía su juicio con vistas a ayudar a los compositores a reflexionar sobre el uso de las técnicas y de las teorías estéticas para que no comprometiera el resultado final de la obra de arte. También podemos leer entre líneas suponiendo que Andrade hacía la defensa de su estética modernista/nacionalista contra las estéticas de los compositores europeos que podrían cambiar los intereses estético-musicales en compositores jóvenes brasileños. Otro fragmento del libro que tiene importancia para las propuestas estéticas de la escuela nacional musical es el que comenta al respecto de la identidad nacional que una obra puede contener:

Un artista es mucho más profeta en su tierra que en la de los demás. Incluso los grandes genios más llamados universales. Lo que, aun con el apartamiento del prejuicio ridículo y mezquino del orgullo nacionalista, es

---

<sup>365</sup> “Tem uma tendência geral pro esteticismo exagerado e as teorias estéticas principiam a dominar um pouco por demais pesando sobre as asas da inspiração musical. É um erro e é pena. A obra de muito compositor vivo interessante parece mais uma demonstração de orientações estéticas que uma fruta de legítima inspiração. Tenho essa impressão diante de certas obras de Schönberg de Busoni de Satie. ...O que carece no aprendizado duma teoria é saber ignorá-la em seguida. Quero dizer: tornar os estudos e as verdades tão íntimos tão bem digeridos que não sejam mais aquisições estranhas à nossa personalidade que nem vestidos e jóias de passeio porém elementos legítimos e originais dessa personalidade, integrantes dela que a fortifiquem e lhe dêem relevo”. (Andrade, 1995, p. 11).

muy explicable y natural. Fauré, exponiendo caracteres franceses, es mucho más comprendido y admirado en Francia que en Alemania e Italia. Y por eso es más importante para Francia. Lo mismo ocurre con Strauss en Alemania y Pizzeti (*sic*) en Italia<sup>366</sup>.

Esta reflexión de Andrade viene de que “...una composición es tanto más comprensible en la medida en que despierta más asociaciones que nos son dadas por los conocimientos de tiempo (afinidades de civilización), de raza (afinidades nacionales), de temperamento (afinidades fisiológicas), de sensibilidad (afinidades electivas)”<sup>367</sup>. Al que parece, *Introdução à estética musical* posiblemente fue organizado como un manual didáctico al respecto de dicho tema con el interés de crear un material accesible y resumido para compositores e intérpretes brasileños, como también para el público que, a través de su lectura, podría estar más apto a seguir las propuestas estéticas en las que Andrade venía trabajando.

En el libro *Ensaio sobre a Música Brasileira* Mário de Andrade empieza comentando sobre la cuestión del exotismo a que los músicos y compositores brasileños se sometieron para conseguir una atención de la crítica europea. Comenta que este exotismo más parecía una “exposición divertida”, como si los compositores fueran artistas de circo. Andrade intentaba demostrar con estas críticas que el extranjero miraba la música brasileña como algo exótico, lejos de una música universal<sup>368</sup>. Y para él al crear una música con sabor local

---

<sup>366</sup> “Um artista é muito mais profeta na terra dele que na dos outros. Mesmo os grandes gênios mais chamados de universais. O que, mesmo com apartamento do preconceito ridículo e amesquinante do orgulho nacionalista, é muito explicável e natural. Fauré, expondo caracteres franceses, é muito mais compreendido e admirado na França que na Alemanha e na Itália. E por isso é mais importante pra França. O mesmo se dá com Strauss na Alemanha e Pizzeti na Itália”. (Andrade, 1995, p. 42).

<sup>367</sup> “uma composição é tanto mais compreensível na medida em que desperta mais associações que nos são dadas pelos conhecimentos de tempo (afinidades de civilização), de raça (afinidades nacionais), de temperamento (afinidades fisiológicas), de sensibilidade (afinidades eletivas)”. (Andrade, 1995, p. 42).

<sup>368</sup> “A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao velho mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do exquisito (*sic*) apimentado”. (Andrade, 2006, p. 12).

y de valor artístico podría buscar una conducta de deferencia para con la música brasileña entre las naciones occidentales. Siendo así, Andrade propone una adaptación del concepto de “arte desinteresado e interesado” para discutir la orientación estilística o de lenguaje musical que los compositores brasileños deberían hacer uso. Para Mário de Andrade, el arte interesado sería el arte socialmente primitivo, es decir, el arte producido por el pueblo con la intención social: fuese para las festividades profanas o para las sacras. Podemos verificar que en la concepción andradiana, este arte socialmente primitivo sería el arte popular, el arte folklórico. Éste es el arte producido naturalmente por el artista popular a partir de los elementos que se encuentran inconscientemente forjados en su mente a partir de una herencia cultural, de una tradición oral, de su convivencia y de las experiencias cotidianas intercambiadas con su entorno. Ya el arte desinteresado sería el arte exclusivamente artístico, trabajado por el artista con elementos más sofisticados y lejos del arte primitivo. Andrade nos dice aún que la fase primitivista es una fase de construcción, es colectiva y por lo tanto altamente social; diferentemente de la fase en que se encontrará el arte desinteresado, esencialmente individualista<sup>369</sup>.

Mário de Andrade, a la época en que proponía sus ideas de nacionalización, tenía el concepto de Primitivismo mucho más como un elemento social de que estético y que la música brasileña debería seguir esta orientación. Hacer música nacional era para él hacer música social, y hacer música nacional podría asegurar tal vez hacer una música universal: por eso incitará a los compositores a hacer arte brasileño, arte nacional y desestimulará hacer “arte internacional”, siendo duramente crítico con los artistas. Escribirá en su libro:

“Todo artista brasileño que en el momento actual hiciere arte brasileño es un ser eficiente con valor humano. El que hiciere arte internacional o

---

<sup>369</sup> “Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstancia. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista”. (Andrade, 2006, p. 15).

extranjero, si no fuere un genio, es un inútil, una nulidad. Y es una reverendísima bestia<sup>370</sup>.

Siguiendo su reflexión, afirmaba que en la actualidad de aquel momento (finales de la década de 1920), se debería nacionalizar la manifestación musical, la cual reflejaría las características musicales de la raza, encontradas éstas en la música popular. Como Andrade proponía que las características musicales nacionales estaban en la música popular, el autor comenta algunas de estas características. La primera que va discutir es la cuestión de la grafía del ritmo de las canciones populares. Comenta que la manera de escribir los ritmos no corresponde realmente a lo que los cantantes hacen en la práctica. Si la grafía fuera fiel al canto tendríamos una partitura mucho más interesante formada por ritmos más complejos. Lo que pasa es que muchas veces la grafía de una melodía popular es escrita como una síntesis del ritmo, como una especie de una instrucción o una breve idea de cómo es la melodía real. Es decir, la partitura serviría apenas para tener esta breve idea, no para retratar fielmente la rítmica de tal melodía. Cabrá a los intérpretes o a los interesados en estudiar tal melodía, pensar cómo debería ser la real manera de interpretarla. En nuestra opinión, nos parece obvio que quizá, la única manera de verificar la “auténtica” interpretación de una melodía folklórica sería escuchar un cantador “auténtico” cantarla. Veamos que puse la palabra auténtica/auténtico entre comillas, pues pensamos que validar o comprobar la autenticidad de una interpretación o de un cantador popular es algo muy complicado. La música de tradición oral sufre con el tiempo, con la ubicación y con los intereses locales donde fue originada o para donde fue llevada; lo que resultaría difícil crear un sello de autenticidad total para una interpretación o para su intérprete. Sin embargo, estamos de acuerdo con la reflexión andradiana que el canto popular al pasar para la grafía culta, como simple orientación de los ritmos, pierde mucho de la diversidad rítmica que realmente posee dicho canto. Otra característica discutida por Andrade: el texto de la

---

<sup>370</sup> “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta”. (Andrade, 2006, p. 16).

canción es el elemento fundamental para el ritmo, pues los cantadores sacan de su prosodia los valores rítmicos y melódicos. Para él, también estos cantadores utilizan de un “dejar ir continuo” en el canto, provocando una melodía como que infinita, casi una fantasía y que nada tiene de prosódico<sup>371</sup>. La lengua y la manera de hablar influenciarían en la manera de cantar y por supuesto en la composición de las melodías.

Podemos concluir aquí que todos los artistas modernistas (utilizando del término para denominar artistas brasileños preocupados con la innovación del arte en el país) fueron llamados a conocer el arte “interesado”, estudiarlo, practicarlo si posible para aprehender mejor sus elementos y conseguir decodificarlos. Después, su creación debería ser bajo algunos criterios que la transformase en un arte “desinteresado”. Cuando analizamos estas reflexiones de Andrade al respecto de arte interesado y desinteresado, o la cuestión social como una meta a conquistar, no si puede olvidar que ser o no ser exótico está en el centro de la discusión como también el trabajo estético-colectivo de compositores e intérpretes. El artista encontrase en un campo delicado pues tiene que trabajar con el elemento folklórico, pero no puede utilizarlo en demasía para no caer en el sencillo exótico. Pero, si por otro lado no utiliza elementos folklóricos en su obra, su música puede sonar sin una identificación de identidad con su país. Por eso, Andrade iría proponer un estudio minucioso del folklore para que el artista pudiera absorber el máximo posible de la música tradicional oral; y después estaría tan impregnado de folklore que su arte desinteresada sería como una síntesis de elementos populares de tal manera que podría contribuir para la riqueza cultural de la humanidad, lo que, según Andrade, podría tornarse un arte universal. ¿Será que podríamos concluir que el arte desinteresada cargada de valor social realmente es lo que define un arte universal, y que el artista que logre estos resultados en sus obras pueda ser considerado un artista universal? Cuestiones a pensar que seguiremos buscando la respuesta en nuestro trabajo. Por otro lado, además, el trabajo de

---

<sup>371</sup> “...os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também.” “Os nordestinos se utilizam no canto dum *laisser aller* contínuo, de fetitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico”. (Andrade, 2006, p. 19).

los compositores no podría ser individualista, en lo sentido que cada compositor busque su camino estético sin pensar en puntos de convergencia entre ellos. Hace falta una conexión de intereses estéticos entre los compositores para que pudieran compartir técnicas, lenguajes, soluciones, éxitos; lo que resultaría en la creación de una posible escuela musical nacional. Posiblemente Andrade tenía en mente una futura creación de una escuela nacional, pues, aparte de clamar a los músicos (compositores e intérpretes) para que hicieran arte brasileño, también comentaría: “los efectos del individualismo artístico son, por lo general, destructivos”<sup>372</sup>.

### III.3.3 Reflexión en Rio de Janeiro y retorno a São Paulo

Con los cambios en la política nacional, a partir del golpe del Estado Novo en 1937, Mário de Andrade deja (se siente obligado a dimitirse) el cargo de jefe del Departamento Municipal de Cultura de la ciudad de São Paulo<sup>373</sup>. Este episodio lo llevaría a mudarse para Rio de Janeiro en el segundo semestre del 1938 (como una especie de auto-exilio), donde se quedaría hasta 1941, cuando vuelve definitivamente para São Paulo. Andrade es invitado a impartir clases de historia del arte y filosofía en la Universidad del Distrito Federal<sup>374</sup> y prepara diversos materiales para estas clases, los cuales, algunos fueron publicados posteriormente en libros<sup>375</sup>. Tras la universidad ser extinta<sup>376</sup>,

---

<sup>372</sup> “E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos”. (Andrade, 2006, p. 15).

<sup>373</sup> “No instante mesmo em que suas aspirações ganhavam corpo, como por exemplo a fixação oficial do ensino de música, bom como a missão de pesquisa folclórica no nordeste do Brasil, o musicólogo é arrancado abruptamente de seu cargo paulistano: com o advento do Estado Novo, em novembro de 1937, os ideais não só de Mário mas de todo o grupo são interrompidos devido às mudanças por completo no quadro político brasileiro...” (Oliveira, 2005, p. 18).

<sup>374</sup> Después de la Proclamación de la República (1889), la ciudad de Rio de Janeiro (que ya era la capital del imperio) pasó a ser la capital federal del país y por eso el municipio fue el primer Distrito Federal, que desde 1960 fue transferido a la ciudad de Brasília que ostenta actualmente el título de Distrito Federal como la capital de Brasil.

<sup>375</sup> “Mário de Andrade preparou, com zelo, os cursos de Filosofia e de História da Arte, que ele reuniu em um só. Relatou em carta a Paulo Duarte que, depois de três anos envolvido com a chefia do Departamento de Cultura, tinha se atirado, “com volúpia indizível ao estudo e à

Andrade va a trabajar en el Instituto Nacional del Libro como jefe de la sección del Diccionario y Enciclopedia con la función de elaborar el proyecto de la Enciclopedia Brasileña. De acuerdo con sus relatos en cartas, Andrade no se siente muy bien en Rio, pues entre otras cosas, echa de menos sus amigos y su vida en São Paulo, además de la situación política represiva del Estado Novo<sup>377</sup>.

El libro de Eduardo Jardim, *Mário de Andrade: a morte do poeta*, comenta al respecto de los últimos años de vida de Mário de Andrade y trae la problemática en la que Andrade se encontraba: venía de un movimiento colectivo, de una vida colectiva en relación a sus amigos y como un artista que escribía sobre y para el colectivo. Y ahora estaba solo, como un artista moderno que tiene su obra y su vida en la soledad, en una situación forzosa de individualismo. Jardim sugiere que esta auto-reflexión del mentor brasileño lo llevaría a sentir una angustia enorme e intentaría a través de la búsqueda de un arte colectivo, un arte social (de combate) una salida para su tristeza. Con todo, al mismo tiempo, pensaba que ya era muy tarde y debería acomodarse con la soledad del artista contemporáneo<sup>378</sup>. A partir de esta mirada de Jardim,

---

literatura". Esse foi um momento de intenso trabalho de pesquisa e de adensamento conceitual, que resultou na elaboração de "O artista e o artesão", a aula inaugural do curso, e nas muitas anotações. Mário de Andrade expôs no curso a sua compreensão da dimensão essencial da arte, considerada a partir da sua origem". (Jardim, 2005, p. 24).

<sup>376</sup> La Universidade do Distrito Federal fue creada en 1935 y extinta en 1939 en pleno período del Estado Novo de Getúlio Vargas.

<sup>377</sup> "Os anos de 1939 e 1940 foram marcados pela situação política adversa nos planos nacional e internacional. Mário de Andrade sentiu de perto a repressão desencadeada pelo Estado Novo, que atingiu seus amigos muito próximos, como Paulo Duarte, que precisou exilar-se por vários anos e com quem manteve, nesse período, importante correspondência. Em diversos momentos muito penosos da estada no Rio de Janeiro, imaginou que também era perseguido e temia, nas situações mais corriqueiras, ser surpreendido pela polícia. Suas cartas são importante testemunho do clima de pânico nos meios intelectuais causado pelas medidas repressivas da ditadura". (Jardim, 2005, p. 28).

<sup>378</sup> Al respecto de la angustia de Mário de Andrade, Jardim da diversas posibilidades que podrían tener contribuido para este estado de ánimo del escritor. Entre éstas, cita "la falta de dinero y el precario estado de salud" comentado por el escritor Carlos Drummond de Andrade; la salida del Departamento de Cultura de São Paulo de acuerdo con Paulo Duarte; "el conflicto que envolvía su orientación homosexual" en declaraciones de Moacir Werneck de Castro; o la "ruptura del equilibrio entre las dos fuerzas que habían sustentado la vida del poeta hasta aquel momento" en las palabras de Oneyda Alvarenga: "De um lado, ele experimentava as pressões de um domínio instintivo, a "vida de baixo", que o deixava exposto à intensidade dos apelos sensuais, tanto os de natureza prazerosa, quanto os penosos. De outro lado, era extremamente vigilante, comprometido com imperativos morais muito rigorosos, que comandavam o convívio com um abrangente círculo de relações e conferiam significado às

podemos pensar que Andrade quería el arte social como herramienta para el momento político que así lo exigía (la dictadura del Estado Novo de Vargas) y que para él, tras los sufrimientos, a lo mejor sería estar solo (y de una manera consciente buscaba el fin de la vida). Por otro lado, algunos autores comentan que Andrade se vuelve para el arte social ya a partir del inicio de los años 1930, como uno de los elementos fundamentales en la tercera fase del movimiento modernista<sup>379</sup>. Sin embargo, existe aún una tercera posibilidad de esta aproximación con la función social del arte, que sería su aproximación a las ideas comunistas y la necesidad de combatir las ideas autoritarias de Vargas<sup>380</sup>. Juntamos a todas estas posibilidades, en nuestra opinión, la intención de hacer la música culta acercarse al pueblo y dividir con todas las clases sociales esta música artística, proporcionando la integración cultural de la nación al mismo tiempo en que concientizaba a la gente que esta música culta mantenía un eslabón entre la vanguardia, el moderno y la cultura tradicional, el carácter nacional, lo que haría fortalecer el arte brasileño para que pudiera contribuir a la música universal.

---

suas atividades de intelectual.” Jardim entonces sigue: “Na opinião de Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade teria conseguido lidar, ao longo da vida, até 1938, com a oposição dessas duas forças, ao impor os critérios da vida “de cima” aos impulsos da “vida de baixo”, mesmo que, para isso, tivesse que anular aspectos decisivos da sua personalidade. Para a aluna dileta, a situação afigurou-se insustentável quando o sacrifício da “vida de baixo” passou a não ser mais socialmente reconhecido”. (Jardim, 2005, pp. 36-40).

<sup>379</sup>“Assim, a partir dos anos 1930, quando sua obra sofre uma inflexão para a política, Mário de Andrade, que fora o principal líder vanguardista nos anos febris da “revolução” modernista no Brasil, passará a criticar as vanguardas, acusando-as, não sem alguma razão, de serem formalistas, de praticarem um esteticismo individualista, de terem cortado, em síntese, os vínculos da arte com o povo”. (Fragelli, 2013, p. 90).

<sup>380</sup> “Mário, de sua parte, torna-se cada vez mais consciente de que a formação de uma cultura socialmente integrada supõe a formação de uma sociedade politicamente integrada, portanto implica não apenas a revolução estética, mas também, e sobretudo, a revolução política. Assim, durante os quinze últimos anos de sua vida, entre 1930 e 1945, Mário passa a concentrar sua atividade na concepção e na produção de uma arte militante, voltada para a transformação sociopolítica do Brasil. Esse processo, que inclui uma aproximação com o comunismo, consuma-se na elaboração da ópera *Café*, em que se encena uma grandiosa revolução popular, a revolução que o movimento de 1930 ficara devendo”. (Fragelli, 2013, p. 87).



### III.3.4 *O Mundo Musical, O Banquete* y el último texto

Entre los últimos textos de Mário de Andrade están los artículos publicados en una pequeña sección del periódico *Folha da Manhã*, direccionados a la música intitulado *O Mundo Musical*, escritos desde 1943 hasta 1945. Entre los artículos de contenido musical había otros textos que eran proyectos paralelos como la serie de textos que componían *O Banquete* y *Cantador*.

El texto de *O Banquete* fue escrito por Mário de Andrade y publicado fragmentado en el periódico *Folha da Manhã*, de São Paulo, a partir del 4 de mayo de 1944. El proyecto quedaría inacabado pues fue interrumpido con la muerte del autor en 25 de febrero de 1945: el último fragmento fue publicado el 22 de febrero y hacía parte del sexto capítulo, de una obra que estaba prevista para diez capítulos. En *O Banquete*, Andrade describe una comida en casa de una millonaria (Sarah Light) que recibe sus invitados para intentar ayudar al compositor de la ciudad (Janjão); entre los invitados están el político Félix de Cima, la cantante virtuosa Siomara Ponga y el estudiante/periodista Pastor Fido<sup>381</sup>. Es fácil detectar en los personajes, repletos de alegoría creados por Andrade, sus homónimos en la vida real, a pesar del autor decir que sería una simple coincidencia con personas de la escena social, pública y artística<sup>382</sup>. Sin embargo, estos personajes poseen las características, criticadas por Andrade, de los grupos sociales que formaban el pequeño círculo de la escena musical paulista: la aristocracia (que según Andrade estaba dividida entre las que apoyaban al compositor local como mecenas y aquellas que continuaban pensando en sus orígenes no brasileñas y por eso, nos les importaba el arte

---

<sup>381</sup> Otra breve clasificación de los personajes hecha por Arnaldo Contier: "O Banquete \_ diálogos tensos vivenciados pelas personagens Sarah Light (mecenas); Janjão (compositor nacionalista); Pastor Fido (jornalista); Siomara Ponga (cantora erudita presa a um repertório clássico e tradicional) e Félix de Cima (burocrata "fascista", figura típica do intelectual "incompetente" cooptado pelo Estado Novo)". (Contier, 1994, pp. 33-34).

<sup>382</sup> "Oh meus amigos, si lhes dou este relato fiel de tudo quanto sucedeu e se falou naquela tarde boa, boa e triste, não acreditem não, que qualquer semelhança destes personagens, tão nossos conhecidos, com qualquer pessoa do mundo dos vivos e dos mortos, não seja mais que pura coincidência ocasional". (Andrade, 1989, p. 45).

local)<sup>383</sup>, los políticos (que demuestran ser fomentadores y apoyadores del arte, pero a ellos no les gustaban y en algunos casos no comprendían, pues no tenían la capacidad para eso), los virtuosos (duramente criticado por Andrade, preocupados con el aplauso del público y su consagración; no les importaba la verdadera música y solamente detenían la técnica para la ejecución; buscaban a una música que pudiera brillar sus performances y mantener el público cautivo), los compositores (que enfrentan diversos dilemas en aquel momento: ¿cuál es su función y cuál es la función del arte?), y el crítico de arte (que intenta orientar y promover la reflexión sobre los problemas del arte).

Los fragmentos que formaron el libro de Andrade, publicado póstumamente, poseen el título que recuerda el homónimo de Platón y que también desarrolla como un dialogo entre los personajes, pero es distinto del enredo del autor griego. El texto de Andrade es como un resumen puesto en práctica literaria de todas sus críticas y sus propuestas estéticas para el arte brasileño: es una reflexión del estado actual de aquella época de la música brasileña culta y su entorno. Para un lector despistado, el texto puede parecer apenas más un romance o una historia literaria del escritor Mário de Andrade; puede también ser visto apenas como una crítica a la sociedad de la época alrededor de las cuestiones artísticas; y puede ser comprendido como un texto estético-filosófico donde las ideas, los conceptos y las actitudes son mucho más que parecen ser (aquí sí se asemeja al libro homónimo de Platón). En fin, nada de nuevo aparece en *O Banquete* en lo que se trata de las ideas estéticas de Andrade para la música brasileña, es en la verdad, el dibujo o la materialización de sus ideas para aquellos que aún no habían comprendido sus propuestas y ni su papel en la lucha por establecer un arte autóctono: cada cual que busque su semejanza con los personajes y sus actitudes.

Volviendo a los artículos de *O Mundo Musical*, éstos demuestran un Mário de Andrade preocupado con la consciencia política del compositor y con la función social que la música culta debería ejercer en la sociedad. De acuerdo

---

<sup>383</sup> “Como se sabe, a cultura erudita no Brasil, baseada em sua maior parte na imitação de modelos europeus, constituía um privilégio das elites, cujo desejo mais diletto, no campo das ideias, era sentir-se parte da burguesia europeia, o que supunha manter distância absoluta das formas artísticas populares locais”. (Fragelli, 2013, p. 86).

con Jorge Coli en su introducción al libro *Música Final*, donde presenta los artículos de Andrade en *O Mundo Musical* y hace comentarios sobre ellos, la dicha columna no aclararía que significaría para Andrade conciencia política, pudiendo caber en ella diversos conceptos.

El artista puede perderse en sí, o encontrarse a través de la conciencia política poniendo su obra al servicio de ella. El mundo musical revelará cuánto la idea de "conciencia política" puede significar aguas turbias<sup>384</sup>.

En estos artículos Andrade intenta reflexionar sobre una música de combate, una música con una función social, y para eso demuestra la necesidad de ésta aproximarse de la política y al mismo tiempo que no estuviera lejos del pueblo. No está allí para hacer la crítica profesional en el periódico, como él mismo comenta:

... me advirtieron de que el canto a que me invitaban en el periódico no era el de la crítica profesional, pues ésta ya estaba entregada a manos escogidas. Mi mundo musical era "el otro lado de allá", como dice la cantiga popular. Y en ese mundo yo podía hacer las digresiones y hasta las batallas de flores que muy bien entendiera. Porque existe, amigos, una batalla de flores que es a menudo más libre y más reveladora que la justicia irreductible de la crítica profesional. Es la que un gran ensayista portugués, Osório de Oliveira, ha tildado como "crítica apologética." Es la crítica que hacemos de los amigos admirados, el análisis que preliminarmente se libera de las insidias de la incomprensión y de las enemistades, porque florece de raíces envejecidas en el conocimiento y en el amor<sup>385</sup>.

---

<sup>384</sup> "O artista pode perder-se em si, ou encontrar-se através da consciência política pondo sua obra a serviço dela. O mundo musical revelará o quanto a ideia de "consciência política" pode significar águas turvas". (Coli, 1998, p. 23).

<sup>385</sup> "...me advertiram que o canto a que me convidavam no jornal não era o da crítica profissional, pois esta já estava entregue a mãos escolhidas. O meu mundo musical era "o outro lado de lá", como diz a cantiga popular. E nesse mundo eu podia fazer as digressões e

En relación a la política, vemos cada vez más el escritor acercarse del comunismo en oposición al gobierno autoritario de Getulio Vargas. En enero de 1945, Andrade terminaba de escribir una introducción para una traducción de un libro sobre Shostakovich y provecharía para continuar sus reflexiones al respecto de la música colectiva y de la función social inherente a ella. Este texto, el último del escritor, es una síntesis de sus ideas estéticas y sus críticas al propio pasado (el movimiento modernista – que no tenía esta relación con la política y con el arte colectivo), a los virtuosos y a los compositores. En suma, en los últimos años de Andrade, a las propuestas estéticas para la creación de una música nacional y al proyecto pedagógico proponiendo un estudio del folklore, se juntaba la orientación para que los artistas tuviesen una mayor participación política, o mejor dicho, una consciencia política que fuese capaz de influenciarles a crear una música que pudiera combinar el valor estético con el valor social. Jorge Coli confirma lo que otros estudiosos comentan: que el último período de la vida de Andrade es “...al mismo tiempo atormentado y fuertemente teñido de exigencias políticas”<sup>386</sup>. Podemos acrecentar a eso, que los últimos años de vida del intelectual es fuertemente marcado por los cuestionamientos sociales, que por su vez estaban intrínsecamente involucrados a las cuestiones políticas de su época.

---

até as batalhas de flores que muito bem entendesse. Porque existe, amigos, uma batalha de flores que é muitas vezes mais livre e mais reveladora que a justiça irreduzível da crítica profissional. É a que um grande ensaísta português, Osório de Oliveira, apelidou de “crítica apologética”. É a crítica que fazemos dos amigos admirados, a análise que preliminarmente se liberta das insídias da incompreensão e das inimizades, porque floresce de raízes envelhecidas no conhecimento e no amor”. (Coli, 1998, p. 30).

<sup>386</sup> “...ao mesmo tempo atormentado e fortemente colorido por exigências políticas”. (Coli, 1998, p. 23).

## **III.4 Propuestas estéticas para la música brasileña**

### **III.4.1 Los caminos para una estética musical nacional**

En el final del siglo XIX, la cuestión de la identidad nacional empezaba a ganar espacio entre los intelectuales brasileños de la época. ¿Sería posible una identidad nacional única que pudiera representar un país formado por europeos (portugueses y españoles en su mayoría, más italianos, alemanes, etc.), indígenas (diversas etnias) y africanos (más de 60 etnias diferentes)? Los estudiosos empezaron a estudiar el negro brasileño y sus orígenes africanos porque ya percibían las contribuciones de éste grupo para la formación de la cultura nacional y no sabían nada al respecto de su cultura y costumbres. Pues claro, hasta aquel momento los negros eran “sencillos esclavos” y para la sociedad lo que importaba era solamente su fuerza de trabajo. Pero, algunos investigadores (que en su mayoría eran mucho más profesionales liberales como médicos, ingenieros o abogados) sintieron la necesidad de hacer un estudio de las diversas etnias africanas que existían en el país e intentar hacer un marco de sus historias, de sus costumbres, lenguas y demás elementos que formaban la cultura de estos esclavos recién libertos. Sin embargo, aceptar que la nación brasileña era formada por la mezcla de diversas razas aún no sería posible en aquel momento: todavía existía un prejuicio hacia la raza negra y la indígena. La clase dominante del país, formada mayoritariamente por una élite blanca, delante de la posibilidad del aumento cada vez mayor del mestizaje entre blancos, negros e indígenas empieza una movilización para frenar este hecho: comienzan a promover una campaña para “clarear” la sociedad brasileña. Entre las medidas tomadas por el gobierno estaba la prohibición de la inmigración de africanos y orientales para el Brasil, y por otro lado incentivaron la ida de europeos para el país: la intención era aumentar el número de blancos en la sociedad brasileña promoviendo matrimonios entre blancos y mestizos con la intención de disminuir el elemento negro e indígena en el país. Es notable que eso no haya funcionado por diversos motivos que ya comentamos anteriormente, y que resulta en una idea demasiado estúpida además de una fuerte invocación racista. De cualquier manera, para Mário de

Andrade, la cuestión de la identidad nacional brasileña estaría fundamentada en la mezcla de las tres razas y sus contribuciones culturales: esta tesis defendida por él sería fundamental para construir su idea de carácter del brasileño, la cual pondría en práctica al crear el personaje Macunaíma en su libro homónimo en 1928 – *Macunaíma: el héroe sin ningún carácter*. Como podemos verificar, el final del siglo XIX e inicio del XX había una agitación cultural y la búsqueda por una identidad autóctona muy fuerte que hacía con que artistas de diversas áreas en algún momento deberían pensar en estas cuestiones. Los cambios ya empezaban en todos los sectores, fuera político, social, económico, cultural, etc.

No ha tardado mucho y estos cambios también acontecerían en el campo de la música. Haciendo un resumen, el Nacionalismo Musical Brasileño empieza modestamente ya en el siglo XIX con compositores como Brasílio Itiberê da Cunha, Carlos Gomes y Ernesto Nazaré, entre otros. Estos compositores son llamados de los precursores del nacionalismo musical en Brasil: la primera obra musical de característica nacional es atribuida al compositor Carlos Gomes – la pieza para piano solo *A Cayumba*, una danza de negros, compuesta en 1857. Antes del hallazgo de parte del musicólogo Bruno Kiefer sobre la pieza de Carlos Gomes, se tenía como la obra inicial de sabor nacionalista la pieza para piano solo *A Sertaneja* de Brasílio Itiberê da Cunha fechada de 1869<sup>387</sup>. La obra de Itiberê, *A Sertaneja*, fue compuesta utilizando un tema folklórico bastante conocido en el país: *Balaio, meu bem, balaio*<sup>388</sup>. De cualquier manera, la primacía de la inicialización de la música orquestal de carácter nacionalista cupo al compositor Alberto Nepomuceno con su obra *Série Brasileira*, donde el compositor utilizó temas populares, estrenada en 1897. Por eso, los estudiosos confieren a Nepomuceno y a su *Série Brasileira* el inicio oficial de la orientación nacionalista en Brasil<sup>389</sup>. Alberto Nepomuceno,

---

<sup>387</sup> (Mariz, 1983, p. 94).

<sup>388</sup> “Brasílio Itiberê da Cunha escreveu *A Sertaneja*, para piano solo, em 1869, aos 23 anos de idade. Deu-lhe o subtítulo de *Fantasia Característica*, com o qual desejou frisar o aproveitamento do tema folclórico Balaio, meu bem, balaio, em ritmo de habanera, então muito popular”. (Mariz, 1983, p. 95).

<sup>389</sup> “A *Série Brasileira* – afirma Luiz Heitor – malgrado a singeleza, quiçá mediocridade da orquestração, fica sendo na música brasileira o marco inicial da orientação nacionalista”. (Mariz, 1983, p. 97).

después de largos años de estudio en Europa, conoce a Edward Grieg y éste le introduce en las cuestiones de la música de carácter nacional. Al volver a Brasil, Nepomuceno empieza un trabajo por escribir una música de concierto que tuviera elementos del folclore brasileño. Así que escribe algunas obras sinfónicas con batuques y melodías del folclore nacional y prepara una colección de canciones para canto y piano escritas con el texto en portugués. A partir de él, otros compositores también empezaron a utilizar melodías folklóricas para componer sus obras o el uso de las formas y los ritmos de las danzas populares brasileñas como base para sus composiciones. Estas prácticas llevaron a un interés por el estudio del folclore nacional y los compositores aprovecharon este material, a principio, de una manera más restricta y más sencilla. En su inicio, los compositores brasileños hicieron uso de las melodías folklóricas para hacer armonizaciones de las canciones populares más conocidas, utilizaron las melodías como tema principal para obras sinfónicas y la estructura formal de los géneros populares para moldar sus obras. Chiquinha Gonzaga y Ernesto Nazaré con sus tangos y choros irían contribuir para la ascensión de la música popular en la sociedad (adentrando con la música popular en los salones nobles de la ciudad) y Luciano Gallet sería un importante divulgador y estudioso del folclore musical. Este último, de descendencia francesa, mantuvo contacto con Darius Milhaud que le incentivaría al estudio de la música folklórica y le daría clases de armonía como también orientándole en la composición<sup>390</sup>. Gallet igualmente recibiría la influencia de Mário de Andrade, principalmente en lo que concierne al estudio, divulgación y aplicación de folclore en la música de concierto. No obstante, los estudios de Gallet sobre el folclore estaban apenas empezando y su aplicación como elemento para la música artística se resumía en contribuciones hechas de armonización para canciones, algunas canciones propias y pocas obras

---

<sup>390</sup> “Parece comprovado que foi o compositor francês, companheiro de todos os dias de Luciano Gallet, também de origem francesa, quem estimulou no músico carioca o estudo pelo folclore nacional e a composição em estilo nacional, baseada em temas ou ritmos populares. Abriu-lhe também os horizontes da música moderna e deu a Gallet aulas de harmonia”. (Mariz, 1983, p. 106).

instrumentales: su muerte precoz quizá tenga contribuido para la falta de madurez artística del compositor<sup>391</sup>.

A pesar de los compositores considerados precursores del nacionalismo musical brasileño adoptaren el lenguaje nacionalista en sus composiciones, al verificarlas con una análisis más detallada, es posible percibir que no había una sistematización en el uso del elemento folklórico. Ellos apenas apropiaban de la música de tradición oral utilizando sus melodías y un poco de la forma; no trabajaban el material de una manera artística: el artístico muchas veces estaba solamente en la orquestación y en la interpretación –carecía de un trabajo analítico del material y talvez de la síntesis para crear algo realmente artístico en el sentido culto de una obra de arte. Sería solamente con los estudios de Mário de Andrade y su interés en ampliar la estética modernista que tendríamos una sistematización del uso del folklore nacional: un conjunto de reglas/propuestas para que la apropiación del material folklórico pudiera ser transformada en un lenguaje estético y de interés artístico. Para Andrade, el uso del folklore sin pasar por este refinamiento produciría apenas un arte exótico y carente de significados estéticos. Pero existía otro problema que los compositores enfrentaban y que las actividades culturales organizadas por Andrade podrían ayudar: se trataba del gusto del público de la época y de los avances conseguidos a través de la Semana de 22. A pesar del público europeo aceptar bien el movimiento nacionalista musical en sus países, eso no iría ocurrir de inmediato en Brasil. El público brasileño estaba demasiado atraído por el gusto tradicional europeo y además había una desvaloración del elemento folklórico nacional porque en su mayoría venía de la cultural afrobrasileña<sup>392</sup>. Había poco tiempo que los negros mantenidos como esclavos fueron libertos y eso causaba un desprecio de la sociedad hacia un folklore basado en esta cultura: por consiguiente la música nacionalista reciente

---

<sup>391</sup> "(Luciano Gallet) deixou obra incompleta como folclorista e o próprio Mário de Andrade admite que as afirmativas contidas nas memórias 'eram antes impressões de momento'. Gallet não as tinha como 'absolutas e pretendia elucidá-las mais tarde com estudos mais pacientes'. Como compositor, 'nem é larga a invenção, nem variada a fantasia', reconhece Renato Almeida". (Mariz, 1983, p. 107).

<sup>392</sup> No podemos olvidar también de la cultura indígena que influenció bastante a Villa-Lobos. Total, la música folklórica brasileña era formada básicamente por las contribuciones de las dos razas menospreciada por la élite blanca descendiente de europeos.



encontraba barreras para su divulgación, comprensión y valoración. Como afirma Vasco Mariz, la Semana Moderna tendría un papel importante en la aceptación “futura” de la música nacionalista brasileña:

La Semana de Arte Moderno tuvo un efecto preponderante, en 1922, para el reconocimiento de los méritos de la música de carácter nacional, que acabó siendo paulatinamente aceptada como arte moderno. En realidad, esa música basada en el folclore ya venía obteniendo aplausos en la Europa hacía cerca de cincuenta años, pero la distancia y los prejuicios post-coloniales retrasaron su consagración entre nosotros<sup>393</sup>.

A pesar de los esfuerzos de estos primeros compositores en implantar la música nacionalista en Brasil, en nuestra opinión, ellos consiguieron apenas cambiar la estética romántica acentuadamente italiana (las óperas de Carlos Gomes) y alemana (la obra de Leopoldo Miguez, Henrique Oswald) para una estética que permitía ahora tener elementos brasileños, pero no se preocuparon en crear una sistematización del uso del folclore en la música de concierto. Esta preocupación por la búsqueda de una propuesta estética para el arte de carácter nacional ya venía con Mário de Andrade como artista modernista y con su perspicacia rápidamente observó que los compositores brasileños necesitaban de un mentor que pudiera auxiliarles en el camino de la música de sabor local. Así que, como ya vivía en el medio musical conviviendo con los compositores e intérpretes empezó a proponer una sistematización para la música de carácter nacional en Brasil.

El pensamiento estético de Mário de Andrade para el arte brasileño está basado en la creación de un arte nacional culto, influenciado por la observación del arte popular autóctono y la extracción de sus elementos característicos (pero sin la exacerbación del exótico) y su fusión con elementos de la

---

<sup>393</sup> “A Semana de Arte Moderna teve efeito preponderante, em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de carácter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna. Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns cinquenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós”. (Mariz, 1983, p. 93).

vanguardia mundial, una vez que ésta fuera manipulada en favor del lenguaje artístico del compositor y direccionada a contribuir para la universalidad de este arte nacional. Para eso, Andrade propone algunas etapas a las que el artista debería pasar: un conocimiento del arte popular nacional, una aproximación de este arte autóctono a partir de ejercicios prácticos con el lenguaje popular (como hacer armonización de canciones de tradición oral por ejemplo), conocer el lenguaje de vanguardia y transformarlo en procedimientos que puedan ayudar en la creación nacional y por fin, después de estos estudios preliminares, estaría listo para escribir un arte totalmente nacional pues la inspiración y su manera de expresarse ya estaría en su inconsciente y todo que escribiera saldría “auténticamente” nacional.

En su libro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Andrade escribe en una nota al pie las tres etapas que los compositores, como el arte nacionalizada, deberían pasar. El texto que es fundamental para que los compositores pudieran saber cuáles son los pasos a dar en la búsqueda de una música nacional, curiosamente no está en el texto principal, pero su importancia es totalmente primordial: tal vez sea intencional que Andrade lo pusiera allí. Ya me explico: en esta parte del libro, donde comenta sobre la melodía, empieza por hablar de la cuestión de la expresividad psicológica de la música en relación a las otras artes, pues según el autor, los compositores brasileños se sentían delante de un dilema al respecto de este tema. Andrade propone que la música no puede contener la expresividad psicológica, por ejemplo, de un verso o de un poema, pero consigue el efecto de la expresividad por cuenta de su capacidad dinamógena<sup>394</sup>. Después de exponer sus ideas de que la música popular no es inexpresiva porque es fuertemente dinamógena, afirma que el dilema de los compositores es mucho más una falla de cultura e ignorancia estética y que tal dilema ni debería existir. Esta falla estaría en el gran interés por la cultura extranjera y el poco o casi ningún interés por la cultura autóctona: esto pasaba porque en la enseñanza musical, normalmente sólo estudiaba a

---

<sup>394</sup> “A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelência. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também expressar a psicologia com certa verdade. ...Pois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogênicos e só”. (Andrade, 2006, p. 32).

los compositores europeos<sup>395</sup>. Para Andrade este procedimiento hacía con que los estudiantes adquiriesen las normas y maneras de ésta cultura. Así que empieza a hablar de la sinceridad en el arte, y afirma que en los países en que la cultura sufre influencia de otros países como en los del continente americano, es obligatorio el arte pasar por estas etapas a fin de conseguir transformarse en un arte nacionalizado. Así escribe el mentor del nacionalismo musical brasileño:

En los países en que la cultura aparece de prestado, como en los americanos, tanto los individuos como el Arte nacionalizado tienen que pasar por tres fases: 1ª la fase de la *tesis* nacional; 2ª la fase del *sentimiento* nacional; 3ª la fase de la *inconsciencia* nacional. Solamente en esta última el Arte culto y el individuo culto sienten que coinciden la sinceridad del hábito y la sinceridad de la convicción<sup>396</sup>.

#### III.4.2 Los consejos de Andrade a los compositores

Andrade propone que el compositor debería observar el que es popular, pues será los elementos de la música popular lo que el compositor aprovechará en su música artística. Para eso, el escritor comenta sobre la formación de la música brasileña y cuales razas colaboraron para su formación. Para Andrade, la raza indígena aportó un porcentaje pequeño, la africana un porcentaje más grande y la blanca a través de los portugueses un porcentaje más grande que la africana, es decir, la contribución más grande sería de la música

---

<sup>395</sup> Y puedo añadir que no sólo en la enseñanza musical, pero en casi todo ello. La formación educacional en aquella época (y aún de algún cierto modo hoy) estaba basada en estudiar la cultura occidental (es decir, la europea) y poco se daba el debido valor a la cultura brasileña.

<sup>396</sup> “Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, tem de passar por três fases: 1ª a fase da tese nacional; 2ª a fase do sentimento nacional; 3ª a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem”. (Andrade, 2006, p. 34).

portuguesa<sup>397</sup>. En nuestra opinión, pensamos que Andrade se ha equivocado pues la cantidad de africanos siempre fue más grande y también muy variada en etnias: tenemos que pensar que entre los esclavos venidos de África había diversas etnias africanas, varios pueblos con culturas diferentes y que fueron llevados juntos a Brasil como esclavos – en el comercio de esclavos no había espacio para pensar en etnias, culturas; solamente se pensaba en ellos como mercancía. Tal vez el error de Andrade, pueda estar en su interpretación de la música que más ejercía poder sobre las personas: como los portugueses eran la élite dominante, su música dominaba por encima de las otras; pero, como si pudo verificar después, la música africana y la amerindia eran en mayor número y mucho más diversificada que la portuguesa – hecho que el propio Mário de Andrade podrá verificar cuando pone en práctica la “Missão de Pesquisas Folclóricas” entre 1936 y 1938. Además de la música venida de Europa y África, Andrade comenta la infiltración de los elementos de la propia América, de los países vecinos, a través de la aparición del jazz y del tango en la música popular, por ejemplo<sup>398</sup>. En la observación de la cultura popular, los compositores podrían absorber los elementos característicos de esta manifestación nacional y utilizarlos como material para sus composiciones. Cuanto más el compositor pudiera conocer, investigar, trabajar con el material, más fácil sería para él transportar estos elementos para su lenguaje musical.

Por otro lado, al incitar la investigación sobre el material folklórico, Andrade aconsejaba que tenían que preocuparse con el excesivo y el unilateral. ¿Qué quería decir con eso? Que posiblemente el compositor podría caer en la trampa del exótico sin darse cuenta, o, que es aún peor, querer quedarse preso a esta trampa. En ese caso, Andrade advierte a los compositores que escribir una música con demasiado elemento característico podría sonar simplemente exótico, banal, de una pobreza artística y que para

---

<sup>397</sup> “Cabe lembrar mais uma vez aqui do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta”. (Andrade, 2006, p. 20).

<sup>398</sup> “Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe”. (Andrade, 2006, p. 21).

algunos espectadores en especial (el público especializado y los críticos) sería antes una obra caricaturesca y por lo tanto indigna de aprecio.

Y es a esto a lo que quería llegar: el artista no debe ser ni exclusivista ni unilateral. Si la gente acepta como brasileño sólo lo excesivo característico, cae en un exotismo que es exótico hasta para nosotros. ... Todo carácter excesivo, y que por excesivo es objetivo y exterior en vez de psicológico, es peligroso. Fatiga y se vuelve fácilmente banal. Es una pobreza<sup>399</sup>.

Junto a lo exótico, tenía también el riesgo del unilateral. Eso sería el compositor pensar que la música popular pudiera estar formada por una única raza, o apoderarse del material musical de una única raza como fuente para su lenguaje<sup>400</sup>. Aquí, Andrade persuade a los artistas a entender que deberían pensar en una fusión de los materiales étnicos encontrados en el país y no en una elección de la cultura musical de una raza en detrimento de otra: la música brasileña no era sólo amerindia, africana o europea/portuguesa. El uso excesivo de las características encontradas en la música de tradición oral del país podría hacer con que la música fuera cansina y de interés efímero y el empleo unilateral transformaría esta música en música específica, en música étnica y no nacional. Es evidente que, el momento en lo que se encontraba Andrade, el país buscaba su identidad nacional y estos consejos eran parte de esta búsqueda.

Sin embargo, aún sobre el excesivo característico, Andrade decía que en un primer instante, éste haría necesario para la normalización de las

---

<sup>399</sup> “E nisto que eu queria chegar: o artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral. Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até pra nós. ...Todo o carácter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza”. (Andrade, 2006, p. 22).

<sup>400</sup> “Outro perigo tamanho como o exclusivismo é a unilateralidade”. (Andrade, 2006, p. 22).

características étnicas pertenecientes a la musicalidad brasileña<sup>401</sup>. Identificando y regularizando las características formativas de la música folklórica estarían formando una enciclopedia nacional de estos elementos que serviría como fuente de estudios y material de investigación. Resumiendo, el compositor debería utilizar el folklore como inspiración y éste lo enseñaría sus orígenes: al compositor cabrá utilizarlo de una manera que no sea excesiva. Al respecto de la música de matriz africana y amerindia, Andrade comenta:

Nuestro deber es aprovechar todos los elementos que concurren para la formación permanente de nuestra musicalidad étnica. Los elementos amerindios sí sirven, porque existe en el brasileño un alto porcentaje de sangre guaraní. Y el documento amerindio, propiedad nuestra, mancha agradablemente de extrañeza y de encanto saturnino nuestra música. Los elementos africanos sirven francamente si han sido recogidos en Brasil, porque ya están adaptados a la entidad nacional. Los elementos donde nosotros percibimos una tal o cual influencia portuguesa sirven de la misma manera<sup>402</sup>.

Por otro lado, Andrade afirmaba que si una música fuera escrita por compositor brasileño dentro de un carácter nacional, mismo que no demuestre el carácter étnico, es una obra brasileña: desde que la música no lleve a otros sitios étnicos (otros países), verdaderamente es una música brasileña<sup>403</sup>. Es

---

<sup>401</sup> “Mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos úteis, na fase em que estamos, deve de entrar com frequência. Porquê é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalizar os caracteres étnicos permanente da musicalidade brasileira”. (Andrade, 2006, p. 22).

<sup>402</sup> “O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem prá formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porquê existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porquê já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma”. (Andrade, 2006, p. 23).

<sup>403</sup> “O artista se utilizou dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvidos dum elemento anterior da peça, tema sem carácter imediatamente étnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco ou francês. Não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto é também brasileiro não só porquê o pode ser como porquê sendo inventado por brasileiro dentro de peça

decir, un compositor naturalmente compone a partir de los elementos que le rodea y desde que no intente imitar algo fuera de su alrededor, su creación reflejará los elementos cotidianos de su vivencia que formaron su imaginario.

Aún en estos primeros consejos, Mário de Andrade nos comenta sobre el tratamiento dado a la influencia extranjera: no es porque los compositores tienen que trabajar sobre el material folklórico autóctono que no pueden mirar como lo hacen los compositores de otros países. Como ya vimos antes, más adelante podremos percibir la semejanza con el tratamiento creativo propuesto en el Manifiesto Antropófago por los modernistas. Andrade, como artista modernista que es, recomienda a los compositores que “la reacción contra lo que es extranjero debe ser hecha con astucia, mediante su deformación y adaptación. No como repulsa”<sup>404</sup>.

### **III.4.3 La necesidad del estudio del folklore**

Andrade pronto percibió la necesidad del estudio del folklore brasileño para conocerlo mejor, al mismo tiempo en que podrían decodificar con mayor profundidad las características formadoras de la cultura popular. Esta idea de conocer de cerca la cultura popular y sus manifestaciones va adjunta con la posibilidad de encontrar una respuesta para la crisis de identidad nacional a la que el arte se encontraba. Siendo así, la cultura popular con todos sus elementos, es decir, todo lo que la forma desde la música, artes plásticas y decorativas, literatura, dramaturgia, costumbres, fiestas, comida, etc., podría establecer un nuevo paradigma para el arte nacional. Andrade proponía la cultura popular como una fuente original, y se puede añadir, inagotable y variada de inspiración para los artistas; además, imprescindible para la descubierta, o mejor, para la concienciación de una identidad nacional.

---

de carácter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, é necessariamente brasileiro”. (Andrade, 2006, p. 21).

<sup>404</sup> “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa”. (Andrade, 2006, p. 21).

Andrade no solamente propone, pero él propio va buscar este aprendizaje del folklore. Con la intención de conocer de cerca la cultura popular, Mário de Andrade viaja al estado de Minas Gerais, a la región Norte en 1927 y al Nordeste brasileño entre 1928 y 1929. Al estado de Minas Gerais iría cuatro veces: la primera fue en 1919 con la intención de conocer las obras arquitectónicas principalmente de la ciudad histórica de Ouro Preto y las obras de uno de sus artistas más importantes, el escultor y arquitecto brasileño Antonio Francisco Lisboa (1730 o 1738-1814), más conocido como “Aleijadinho”. La segunda vez fue en 1924, ya con un grupo de artistas modernistas y amigos con la intención de conocer un poco más de las tradiciones culturales mantenidas en Minas Gerais. En este viaje, los *paulistas* pudieron ver de cerca las manifestaciones culturales de la Semana Santa y aprovecharon para conocer más de las obras de arte realizadas por artistas *mineiros*. Para los *paulistas*, Minas Gerais era una fuente de arte legítima brasileña, pues ya había constatado en obras del propio Aleijadinho<sup>405</sup>, características autóctonas al retratar sus personajes, como también verificar que tales características eran perceptibles en otros artistas de la región<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> La actividad de creación de las estatuas hechas por Aleijadinho empieza en 1796.

<sup>406</sup> “Embora Mário de Andrade localize as origens de uma arte tipicamente brasileira em três matrizes, quais sejam, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerias, é nesta última onde se teria constituído a expressão máxima da brasilidade. Em sua perspectiva, Minas conformaria o nicho privilegiado no qual se teriam dado as mais originais, autênticas e belas criações artísticas brasileiras.” “Portanto, Minas, principalmente pelas obras atribuídas ao Aleijadinho, compõe a paisagem favorita de Mário no que diz respeito ao começo da formação de uma arte nacional e, por conseguinte, de um cânone de identidade, de uma nacionalidade”. (Natal, 2007, p. 196).





Ilustración III.17: Aleijadinho: detalle de la subida del calvario (escultura en madera) y profeta Daniel (escultura en piedra de jabón) en el atrio del Santuario de Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas - Minas Gerais). Recuperado de <https://clikaki.com.br>.



Ilustración III.18: Aleijadinho: iglesia de San Francisco de Asis en la ciudad de Ouro Preto - Minas Gerais (proyecto arquitectónico). Recuperado de <https://www.museualeijadinho.com.br>.



Ilustración III.19: Aleijadinho: Via Crucis (O Carregamento da Cruz - O Salvador Carregando o Madeiro). Madera policromada. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas - Minas Gerais). Recuperado de <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>.



Ilustración III.20: Aleijadinho: detalle del Cristo en la Via Crucis (O Carregamento da Cruz - O Salvador Carregando o Madeiro). Madera policromada. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas - Minas Gerais). Recuperado de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aleijadinho>.

Los otros dos viajes al estado de Minas Gerais fueron en 1939 y 1944 cuando visitó amigos poetas en Belo Horizonte.

El viaje de 1927, Andrade lo hace en compañía de Olívia Guedes Penteadó y de dos adolescentes (la sobrina de Olívia, Margarida Guedes Nogueira, y la hija de la pintora Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto). En este viaje Andrade conoce el Norte del país, la Amazonia y pudo presenciar las manifestaciones culturales de la región como el Boi-Bumbá<sup>407</sup> entre recolectar melodías, leyendas, historias, etc. Ya entre 1928 y 1929, Andrade viaja para el Nordeste brasileño, efectivamente para los estados de Rio Grande do Norte, Paraíba y Pernambuco<sup>408</sup>. Allí, recolecta vasto material etnográfico, entre ellos melodías, textos, historias, costumbres, etc., y puede encontrarse con investigadores de la cultura brasileña como el historiador y antropólogo Luís da Câmara Cascudo (1898-1986). Los apuntes de dos, de estos viajes –los de 1927 y 1928/29– Andrade los ha reunido en un libro que fue concluido en 1943, pero solamente en 1976 fue publicado: él lo denominó *O Turista Aprendiz*. Estos viajes fueron denominados por el musicólogo de “viajes etnográficos” y podemos confirmar, sin dudas, que estos viajes fueron su fuente de estudio y análisis del folklore brasileño. Además de los materiales recolectados por él propio, el estudioso paulista pudo ver *in loco* las manifestaciones folklóricas y absorber directamente toda la esencia de la creación popular y así fortalecer su aprendizaje al respecto del folklore nacional.

---

<sup>407</sup> El Boi-bumbá es una de las expresiones populares más conocidas de Brasil. El personaje principal es un buey que participa en un teatro popular con música y baile. El festival del Boi-Bumbá se realiza principalmente en el Norte y Nordeste, pero en todo el país podemos ver esta manifestación que cambia de nombre y períodos de realización según la localidad.

<sup>408</sup> “Munido de “tinta di screvê” e “papé di assentá”, como o descreve o cantador potiguar Chico Antônio, Mário de Andrade parte de São Paulo em 27 de novembro de 1928 e regressa em 24 de fevereiro de 1929, passadas as Festas – Natal, Ano Novo – e o Carnaval”. (Andrade, 2015, p. 24).



Ilustración III.21: Mário de Andrade, en foto sacada durante su viaje por la Amazônia, en 17 de junio de 1927. “Eu voltando do passeio por Assacaio. Monstro à mostra”. (Yo volviendo del paseo por Assacaio. Monstruo a la vista). Texto escrito por Mário de Andrade en la foto. Acervo del Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Entre los años 1935 y 1938 Andrade fue el director del recién creado Departamento de Cultura de la ciudad de São Paulo. Entre los diversos proyectos que propusiera realizar en esta secretaria, estaba la *Missão de Pesquisas Folclóricas* (Misión de Investigación Folklórica) que tenía como objetivo recolectar material folklórico, principalmente de origen musical, en seis estados brasileños del Nordeste para ser estudiado y posteriormente divulgado. Esta misión fue iniciada en 1938 e interrumpida en el mismo año a causa de los cambios políticos puestos en práctica por Getulio Vargas. Sin embargo, la misión consiguió recoger bastante material folklórico entre audios de música cantada e instrumental, fotografías, diversos apuntes sobre música, arquitectura, literatura, costumbres, etnografía. También fueron hechos videos de las manifestaciones populares, además de recolectar objetos etnográficos e instrumentos musicales: los documentos totalizan algo de 1.500 melodías, 1.126 fotografías, 17.936 documentos de material escrito, 19 películas de 16 y 35 mm, y más de mil objetos catalogados entre los etnográficos y musicales

conservados en la actualidad en el Acervo Histórico de la Discoteca Oneyda Alvarenga del Centro Cultural São Paulo. Para la misión fue enviado por Andrade un equipo formado por cuatro miembros – el escritor no viajó con ellos porque no podía ausentarse de São Paulo, pues era en aquel momento el director del Departamento de Cultura de la ciudad. El equipo de la misión estaba formado por Martin Braunwieser, músico y maestro del Coral Paulistano; Luiz Saia, arquitecto y miembro de la Sociedad de Etnografía y Folclore, investigador de la División de Documentación Histórica y Social y jefe de la misión; Benedito Pacheco, técnico de sonido; y Antônio Ladeira, asistente técnico de grabación del Departamento de Cultura. Con este proyecto, Andrade quería dar continuidad a sus estudios sobre el folclore brasileño que había empezado con sus viajes como el *Turista Aprendiz*, aumentar el fondo de material recolectado para que sirviera como una fuente de investigación y estudio para los artistas y al mismo tiempo era una medida de preservación del patrimonio cultural brasileño, material e inmaterial. Podemos percibir la importancia que tenía el estudio del folclore para Andrade y su preocupación en aprenderlo, absorberlo y divulgarlo para los artistas y crear en el público un interés hacia ello. Esta actitud del mentor del modernismo y del nacionalismo musical brasileños hacia el folclore hacía parte de su proyecto en lo que veía la necesidad de utilizarlo como elemento fundamental en la búsqueda de un lenguaje local, de un lenguaje autóctono que podría diferenciar el arte brasileño a nivel mundial. Del conocimiento de la cultura popular y de su análisis, el artista conseguiría llegar a un arte original, sin influencias extranjeras, y dependiendo de sus capacidades como creador podría ofrecer una obra maestra para los críticos y para el público.



Ilustración III.22: Ritual de los *praiás*, en la aldea *Pankararu* (región de Tacaratu – Pernambuco) registrado en 1938 por la *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Acervo Histórico de la Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural São Paulo – SP.



Ilustración III.23: Reyes de Congo en la ciudad de Pombal, estado de Paraíba, registrado en 1938 por la *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Acervo Histórico de la Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural São Paulo – SP.

El trabajo de Andrade con la recopilación de melodías del folklore nacional brasileño fue distribuido en varios libros organizados por él. Algunos fueron publicados en vida del autor y otros fueron publicados por Oneyda Alvarenga, su alumna y colaboradora. Algunas melodías fueron recolectadas

por el propio Mário de Andrade a partir de sus viajes por el país y otras fueron enviadas por amigos, alumnos y colaboradores. Entre estos libros que contienen material de tradición musical oral están el propio *Ensaio sobre a música brasileira*, *Música de Feitiçaria no Brasil* (escrito en 1933) y publicado en 1963, una colección de cantos transcritos por Andrade y publicado en el libro *Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos*, organizado por Alvarenga y editado en 1946, *Danças Dramáticas do Brasil* (1959) formada por tres volúmenes, *Os cocos* (1984), *As melodias do boi e outras peças* (1987), además del vasto material recolectado en la *Missão de Pesquisas Folclóricas* entre audios de melodías registradas, cuadernos con apuntes de melodías y letras de canciones y películas con registro de melodías (material que todavía tuvo muy poca publicación). Como podemos percibir, excluyendo el material encontrado en el *Ensaio sobre a música brasileira* y en el *Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos*, que tienen una muestra general de folklore brasileño, los otros libros publicados siguen un criterio de organización de acuerdo con el género musical: melodías de los cultos afrobrasileños, cantos de danzas dramáticas como las congadas y maracatus, cocos y melodías de boi, es decir, el *boi-bumbá* o *bumba-meu-boi*. También se puede decir que siguen una cierta organización geográfica (como en las melodías del coco y bumba-meu-boi más comúnmente encontrados en la región norte y nordeste), característica musical (forma coco, danzas dramáticas), temática (cantos de culto religioso, danzas) y según la función social (culto religioso, danzas dramáticas para fiestas específicas).

### III.4.4 El legado del Ensaio sobre a música brasileira

Mário de Andrade, como ya pudimos constatar anteriormente, iría proponer una música artística creada a partir de la música popular. Para eso, el compositor debería conocer las características de la música popular para después conseguir crear su música culta nacional. Por lo tanto, Andrade hace un estudio analítico en el libro *Ensaio sobre a música Brasileira* (publicado en 1928) al respecto de las características constituyentes de la música popular brasileña y de cómo ellas podrían pasar a las páginas de las composiciones artísticas. Andrade denominará de “constantes” tales características encontradas en la música folklórica de Brasil. Podemos decir que esta es la primera tentativa de sistematizar u organizar las ideas para el establecimiento de una posible “futura” estética de la música culta brasileña. En este libro, el escritor comenta separadamente el ritmo, la melodía, la polifonía, la instrumentación y la forma (en este orden) de la música popular brasileña y las posibilidades del uso de estas características por los compositores. El libro se divide en dos partes generales – *Ensaio sobre a música brasileira* y *A música e a canção populares no Brasil*. La parte del *Ensaio sobre a música brasileira* está dividida en dos partes: la primera parte posee los textos Música Brasileira, Música popular e Música Artística, Ritmo, Melodia, Polifonia, Instrumentação y Forma; la segunda parte posee la exposición de las melodías populares con partituras, textos y comentarios sobre las melodías.

Para Andrade la rítmica de la música popular estaba basada en una rítmica discursiva, orientada por la prosodia, por el habla, que para él se asemeja al canto gregoriano o a recitativos auténticos. A partir de ahí afirma que, a causa de esta particularidad, la música fluye en una rítmica totalmente libre<sup>409</sup>. Por otro lado, dice que en muchas músicas no se respeta la orientación prosódica y el texto sale de la métrica impuesta por el compás. Estas observaciones llevará el autor a concluir que, a causa de esta libertad, el ritmo

---

<sup>409</sup> “E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mias da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos”. (Andrade, 2006, p. 25).



sincopado tan fuertemente ligado a la música brasileña es una formación inconsciente de parte del cantador y de la música que está cantando<sup>410</sup>. Uno de los argumentos de Andrade es que esta rítmica sigue un movimiento libre; y pasado algún tiempo, el cantador, por cuestiones de fatiga o por la coreografía, empieza a crear ritmos aparentemente sincopados. Esta rítmica, nacida de la fatiga, de la coreografía, de la prosodia, del habla popular no se puede comparar con la síncopa “académica” (de la tradición europea): la rítmica sincopada popular es inconsciente<sup>411</sup>. Así mismo, esta síncopa no es tan evidente como la síncopa tradicional: es una síncopa aparente, disfrazada, que no refuerza el acento. Y por eso, Andrade propone a los compositores que no caigan en la trampa de la síncopa tradicional y ni en sus acentos y mucho menos en sus compases. Propone en vez del compás binario simple (característico demasiado), usar lo compuesto como una salida satisfactoria y menos cansina<sup>412</sup>. Estos consejos son para que la síncopa y los compases binarios no sean demasiados utilizados pues caen en el excesivo característico. La síncopa es una constante de la música popular, pero mismo en la música popular, ella es utilizada de una manera interesante y no fatigante como suele ocurrir cuando intentan escribir en partitura dicha rítmica<sup>413</sup>. El compositor deberá estar atento a la rítmica creada oralmente, en las sutilezas

---

<sup>410</sup> “...o cantador vai seguido livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra ele não provêm duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até”. (Andrade, 2006, p. 29).

<sup>411</sup> “São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Cria um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional”. (Andrade, 2006, p. 29).

<sup>412</sup> “Inda cabe notar aqui a monotonia do nosso binário simples. O compositor deverá observar certos binários compostos, influência portuguesa que permaneceu na música nordestina. O quaternário gaúcho. E as nossas valsas mazurcas e modinhas. É na rítmica destas manifestações principalmente que a gente encontra base nacional por onde variar os metros”. (Andrade, 2006, p. 31).

<sup>413</sup> “Si o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remeleixo maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos”. (Andrade, 2006, p. 29).

de esta rítmica, de esta síncopa: en otras palabras, no hace falta escribir una música llena de síncopas para decir que es brasileña, pues hay muchas músicas populares brasileñas que no tienen ninguna síncopa en toda su extensión.

## GOSTO DA NEGRA

Lundu - Bragança (São Paulo)

Voz  $\text{♩} = 100$

Eu gos-to da ne-gra cor de car-vão, Eu te-nho por e-la gran-de pai-xão. Que bem m'im-por-ta que fa-lem de mim, Eu gos-to da ne-gra mes-moas-sim!

Ilustración III.24: Lundu *Gosto da negra*: ejemplo del empleo frecuente de la síncopa en la música de tradición popular brasileña. (Andrade, 2006, p. 116).

## TOADA

Paraná

Voz  $\text{♩} = 76$

Se-nho-ra do-na da ca-sa, Sa-ia fo-ra, ve-nha vê, O sam-ba no ter-rei-ro, Tá que-ren-doa-ma-nhe-cê!

Ilustración III.25: *Toada* recolectada en el estado de Paraná (sur del país): ejemplo de una música tradicional popular sin síncopa. (Andrade, 2006, p. 108).

Este ejemplo de la *Toada* es muy interesante porque la melodía se asemeja a uno de los temas más importantes escritos por Carlos Gomes en su ópera *Il Guarani*. Andrade la pone en el libro y hace el comentario al respecto de esta coincidencia y propone la duda sobre si el compositor habría sido influenciado por la música popular tradicional al componer su ópera:

Resulta curioso que trae la frase del "Guarani", casi enterita. ¿Coincidencia, influencia del "Guarani"? ¿O fue Carlos Gomes quien introdujo una frase popular tradicional en su ópera? Todo es posible porque esta toada paranaense que me fue comunicada por una alumna, obedece como tipo melódico a un verdadero *nomos* tradicional, frecuentísimo en variantes infinitas, dotadas siempre de la misma monotonía melancólica, entre los cantadores brasileños, especialmente de Minas y S. Paulo. Y aparece hasta en Rio Grande do Sul. Y tengo un documento de la Amazonia en que esta misma frase aparece. No lo doy aquí porque entra en otro estudio de interés más particular<sup>414</sup>.

Además de las síncopas y de los compases binarios encontrados con regularidad en la música de tradición oral, Andrade sigue analizando la estructura melódica de esta música popular para observar las características más frecuentes, que aparecen con gran asiduidad, a las cuales llama de “constantes melódicas.”

El autor empieza comentando al respecto de las escalas normalmente encontradas en la música popular brasileña. La primera que irá comentar será la escala Modal Mixolidia que contiene la séptima nota rebajada. Habla también de la escala de seis sonidos – Exátona – de origen africana, muy observada en los cantos de *candomblé*. A pesar de no demostrar un esquema de la escala, nos informa de una melodía de la segunda parte de su libro que la usa – “Mulher Rendeira”<sup>415</sup>.

---

<sup>414</sup> “Tem de curioso trazer a frase do "Guarani", quasi inteirinha. Coincidência, influência do "Guarani"? Ou foi Carlos Gomes que botou frase popular tradicional na ópera dele? Tudo é possível porquê esta toada paranaense me comunicada por aluna, obedece como tipo melódico a um verdadeiro *nomos* tradicional, frequentíssimo em variantes infinitas, dotadas sempre da mesma monotonia melancólica, entre os cantadores brasileiros, especialmente de Minas e S. Paulo. E aparece até no Rio Grande do Sul. E possuo mesmo um documento da Amazônia em que esta mesma frase aparece. Não dou ele aqui porque entra noutro estudo de interesse mais particular”. (Andrade, 2006, pp. 108-109).

<sup>415</sup> “E mesmo neste Ensaio vai como exemplo disso a versão paraibana do “Mulher Rendeira” em que a sensível é evitada sistematicamente”. (Andrade, 2006, p. 36).

## VAMOS PASSEÁ

Candomblé-de-caboclo

Voice  $\text{♩} = 80$

Vá - mos pas - se - á o Má - nhã se - rê - a tão bu - ni - ti - nha de bri - co nas o -  
 re - ia Tor - ne á ro - da de bri - co nas o - rê - ia.

Ilustración III.26: Canto de candomblé-de-caboclo recolectado por Camargo Guarnieri en Bahia, que posee la escala Mixolidia, notas repetidas y de corta duración, y síncopas internas a través de la célula rítmica conocida como “*sambinha*”. *Vamos Passeá* – Not. nº 258, Cod. nº 4. (Alvarenga, 1946).

I II III IV V VI VII VIII(I)

Ilustración III.27: Escala Mixolidia encontrada en la canción *Vamos Passeá*.

Ilustración III.28: Célula rítmica denominada *Sambinha*: es un ritmo encontrado con mucha frecuencia en la música popular tradicional de Brasil, normalmente vinculado al género musical samba, a sus antecedentes (como el batuque o el lundu) y descendentes musicales (como el choro, maxixe, etc.).

## AIRÁ-AIRÁ

Candomblé Kêto

Ilustración III.29: Canto de candomblé de matriz Kêto recolectado por Camargo Guarnieri en Bahia, que posee la escala exátona, notas repetidas, síncopas y cambio de compases. *Airá-Airá* – Not. nº 374, Cod. nº 5. (Alvarenga, 1946).

Ilustración III.30: Escala exátona encontrada en el canto de candomblé *Airá-Airá*.

## MULHER RENDEIRA

Coco - variante paraibana

Ilustración III.31: Versión paraibana de la música de tradición popular *Mulher Rendeira* comentada por Andrade en el libro *Ensaio sobre a música brasileira* como ejemplo de melodía construida bajo una escala exátona. (Andrade, 2006, p. 95).

Además de las escalas propias muy utilizadas, las melodías populares, según Andrade, tienen secuencias de notas repetidas y rápidas, formada por intervalos melódicos pequeños que no ultrapasan el intervalo de 3ª, el

movimiento descendente por encima de los movimientos ondulados e ascendentes y que normalmente busca su finalización en la nota mediante de la escala. El *Coco do Engenho Novo* es un canto folklórico brasileño que contiene las notas repetidas con corta duración, la división entre la parte cantada por el coro y la cantada por el solista, frecuencia del movimiento descendente en la línea melódica y finalización en la nota mediante de la tonalidad (Mi Mayor).

## COCO DO ENGENHO NOVO

Coco do R.G. do Norte (nordeste brasileiro)

$\text{♩} = 88$

Voice

Coro

En - ge - nho no - vo. En - ge - nho no - vo. En - ge - nho

Solo

no - vo bo - taa ro - da pra ro - dá! Eu dei um pu - lo, dei dois pu - los, dei três

pu - los. Des - ta vez pu - lei o mu - ro qua - se mor - ro de pu - lá.

Ilustración III.32: *Coco do engenho novo*. Coco originario de Rio Grande do Norte (nordeste brasileiro) presentado en la 2ª parte del libro *Ensaio sobre a música brasileira*. (Andrade, 2006, p. 92).

En la constitución de la línea melódica otro elemento característico formador de ella es la línea melódica “torturada”, así denominada por Andrade a la melodía típica observada en la Samba o el Choro, por ejemplo:

Podemos descifrar esta expresión como una especie de melodía rápida con movimientos ondulados y en algunos casos, con movimientos descendentes elaborados a partir de pequeños motivos melódico-rítmicos repetitivos en progresión descendente: para intentar comprenderse, Andrade utiliza términos como “melodía en arabescos” e “inquietud melódica”. Dentro de esta melodía torturada están la secuencia de las

notas de pequeño valor, la rítmica melódica sinuosa (encontrada en el choro por ejemplo), las notas repetidas en movimiento descendente, la rítmica sincopada y maleable<sup>416</sup>.

Otro factor importante abordado por Andrade en su libro se refiere a la invención melódica y la expresiva. La cuestión de la expresividad en la melodía, según Andrade, está en que una melodía creada por un compositor pueda contener elementos que la asocien a la música folklórica: si esta melodía posee características atribuidas a la música popular, posiblemente será expresiva. El camino propuesto para el compositor sería trabajar a partir de la melodía folklórica, pudiendo utilizarla integralmente para hacer armonización, o el uso de pequeños retazos de una melodía popular o la propia invención melódica a partir de las constantes encontradas en las diversas estructuras musicales folklóricas del país. Podemos deducir que para Andrade, la expresividad es inherente a la creación popular y por eso, una música inspirada en fuentes musicales de tradición oral recibiría automáticamente esta carga de expresividad. En nuestra opinión, quizá, el pensador paulista tenga razón al respecto de la expresividad popular pasar a la música culta que fue creada bajo esta influencia, pues la música popular, de hecho, posee una expresividad intrínseca que es lo que conmueve a cualquiera que participe de una manifestación popular. Sea una escuela de samba, una folia de reyes o unos cantadores haciendo un desafío musical en la calle, la gente que participa directamente o indirectamente de la actividad popular siéntese involucrada en las emociones de esta manifestación.

Al respecto de la armonía, Andrade reflexiona que usarla como se emplea la armonización tradicional sería un gran problema para la construcción de una música nacional. Tenemos la impresión de que Andrade no se sentía tan comfortable en indicar una solución para un problema especial que él encontró en la música folklórica: la pobreza de la armonización. Decimos eso porque, primero, él no se alarga mucho en el tema y segundo, ya propone la polifonía como una resolución recomendable. Para Andrade el inconveniente

---

<sup>416</sup> (Paulo, 2012, p. 132).

de la pobreza armónica que las melodías sencillas podría provocar no tendría como ser elucidado, pues su búsqueda por una solución llevaría a las evoluciones y desarrollos encontrados por los compositores europeos y eso podría quitar el carácter a la música nacional<sup>417</sup>. Y había otro impasse: las soluciones armónicas y su desarrollo en Europa eran resultados de procesos individualistas, de cada compositor (mismo que este proceso después fuera copiado por otros compositores, su génesis era individual)<sup>418</sup>. Eso era un problema para Andrade, pues en su concepción, para tener una música con características populares todo el proceso debería tener nacido de la colectividad y no de la creación individual. Andrade pensó hasta en la posibilidad de la creación de un sistema armónico totalmente diferente de la tradición europea, pero luego comenta que eso también sería una creación individualista<sup>419</sup>. Como en la armonía no encontraba una solución, la polifonía le pareció una salida interesante para el problema: la música brasileña nacional debería buscar en la polifonía el tratamiento perfecto a la melodía de sabor popular. Pero, aún tenía una observación de que no podría ser una polifonía del período Renacentista o Barroco<sup>420</sup>: esta polifonía debería ser encontrada en la propia música folklórica brasileña. Los ejemplos de esta polifonía autóctona, Andrade nos los da comentando sobre las características melódico-armónicas del empleo de algunos instrumentos en determinados géneros musicales de Brasil. Podemos verificar la práctica polifónica en el *Choro* o en las *Serestas* (Serenatas) a partir de las melodías comúnmente desarrollada por la flauta (o por otros instrumentos normalmente empleados en estos géneros musicales

---

<sup>417</sup> “...a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia”. (Andrade, 2006, p. 39).

<sup>418</sup> “A harmonização europeia é vaga e desraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. Todas as sistematizações de harmonização que nem o cromatismo de Tristão, os acordes alterados franckistas (de Cesar Franck), as nonas e undécimas do Debussismo, principiaram com um indivíduo”. (Andrade, 2006, pp. 39-40).

<sup>419</sup> “A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. ...Ora isso é um contrassenso porquê uma criação dessas, se, base acústica sem base no populário, seria necessariamente falsa e quando muito individualista. Jamais nacional”. (Andrade, 2006, p. 39).

<sup>420</sup> “Quanto aos processos já europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente”. (Andrade, 2006, p. 42).



como el clarinete o el trombón) en la que hace una melodía paralela à la melodía principal (ejecutada por otro instrumento o por la voz) haciendo entre ellos un contrapunto “libre”. También podríamos verificar tal contrapunto entre las melodías del bajo melódico de la guitarra y la melodía principal en las *Modinhas* y también, donde es más frecuente, en el *Choro* y en las *Serenatas*, creando un contrapunto de rara belleza<sup>421</sup>. Sin embargo, Andrade advierte de los peligros de utilizarse de estos elementos característicos erróneamente llevando la obra para lejos de la música nacional<sup>422</sup>. Por otro lado, sugiere que los compositores deberían encontrar por cuenta propia salidas para el problema de la polifonía, tras los estudios hechos por ellos y la comprensión del papel de los instrumentos populares y su manera de comportarse dentro de los géneros musicales populares brasileños<sup>423</sup>. Sin querer avanzar mucho en este tema en el texto de su *Ensaio sobre a música brasileira*, Andrade rápidamente comenta la concepción de ejecución que los “violetiros” (instrumentistas que tocan la “viola caipira”, una especie de guitarra popular con características tímbricas y técnicas bien originales muy utilizada en fiestas y en la vida cotidiana en las pequeñas ciudades del interior) emplean en los procesos de acompañamiento de las melodías y que estos procesos podrían ser expandidos para otras voces de la polifonía nacional, no necesariamente quedando apenas en la línea del bajo<sup>424</sup>. Tanto la melodía contrapuntística libre comúnmente practicada por los instrumentos del grupo de Choro (flauta, clarinete, saxofón, cavaquiño, mandolina), como también la de los bajos ejecutados por la guitarra del Choro (totalmente urbano) o de las guitarras de los “violetiros” (totalmente rural) podrían estar en cualquier de las voces de la

---

<sup>421</sup> “Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia”. (Andrade, 2006, p. 41).

<sup>422</sup> “A ilação, a generalização, o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito critério porquê senão a peça pode perder o caracter nacional”. (Andrade, 2006, p. 41).

<sup>423</sup> “O problema é bem subtil e merece muito pensamento, muito raciocínio dos nossos artistas”. (Andrade, 2006, p. 41).

<sup>424</sup> “Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violetiros empregam sistematicamente no baixo, passe prás outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da *vox principalis*”. (Andrade, 2006, pp. 41-42).

polifonía nacional: cabría al compositor saber organizar estos elementos y sustraer de ellos los mejores resultados. Andrade comenta algunas obras y verificando las partituras y escuchándolas percibimos la problemática de la ilación al pasar los elementos característicos de la música folklórica para la música de concierto: realmente es posible hacer una creación musical nacional con las características muy visibles y/o no tanto así. No obstante, se podría caer en una trampa, y la creación musical, queriendo ser nacional, no conseguiría cumplir su objetivo al alejarse y perder el carácter autóctono. La cuestión era: no se trataba de denominar una música de mala o buena, pero si quería que una música representase el carácter nacional necesitaría la ambientación nacional.

En la parte de la Instrumentación, Andrade comenta sobre la sonoridad comúnmente vinculada a los géneros musicales populares brasileños y de cómo los compositores podrían extraer provecho de ella. La sonoridad de sabor popular estaría en el canto y en los instrumentos típicos utilizados por el pueblo en su música. En verdad, el autor llama la atención para las características y las particularidades de estos instrumentos y de la voz cantada en Brasil. Entre las características del canto popular están el sonido nasalizado y el *portamento* natural en la melodía. Andrade sugiere que estas características deberían ser investigadas por los compositores y que de alguna manera sería interesante intentar encontrar formas de uso en el canto artístico. En su época, estos dos elementos, normalmente eran considerados de malo efecto en el canto artístico a causa de las técnicas de canto europeas (principalmente la italiana, en boga en el país) que no las encontraba correcta o de sentido común si no fueran establecidas por los compositores. En el canto popular brasileño, estos elementos aparecen constantemente como los *portamentos*, que en la mayoría de la práctica del canto tradicional oral hace parte de su esencia, como podemos averiguar con la característica nasal presente en su ejecución que lo es peculiar. Mário de Andrade comenta al respecto de la posibilidad de crearse una escuela autóctona de canto artístico basada en estas particularidades, pues para él el timbre vocal brasileño era un material a ser perfeccionado y quizá podría desarrollarse tanto cuanto las otras escuelas de canto consagradas. Andrade más adelante propondría y organizaría el Primer

Congreso de la Lengua Nacional Cantada en el año 1937 con la intención de discutir cuales eran las características de la lengua brasileña y si sería posible una estandarización para la lengua brasileña hablada y principalmente para la cantada.

En la parte que comenta sobre los instrumentos, deja claro que hay en Brasil instrumentos típicos y que estos son formidables tanto en timbres como en posibilidades futuras en las obras artísticas y como elemento nacional en una orquestación. Sus comentarios sobre los instrumentos identifican las características de ellos asociándolos a los géneros musicales a que están relacionados y las regiones y su práctica en el país. Así, propone específicamente dos direcciones de empleos de este potencial tímbrico: una sería a partir del lenguaje típico del instrumento y la otra, las posibilidades tímbricas de estos instrumentos. Andrade propone que se podría extraer el idiomático del instrumento popular y aplicarlo a otros instrumentos para ambientar el género musical o atribuir un sabor local a la obra: por ejemplo, pasar al piano la manera de sonar una guitarra en el acompañamiento del Choro o las características melódicas de la flauta del mismo género musical (Choro). Podría demostrar la rítmica de un determinado género musical en la sección de cuerdas de una orquesta, o cualquiera sección de la orquesta u otro instrumento que el compositor utilizara. Resultaría muy pobre emplear el propio instrumento con su idiomático para caracterizarlo; es decir, eso no agregaría mucha novedad y pasaría simplemente como un pastiche<sup>425</sup>. Por otro lado, propone que el timbre de los instrumentos podría contribuir para la orquestación y enriquecerla en su sonoridad, como por ejemplo, el uso de los diversos instrumentos de percusión indígena y afrobrasileña o los instrumentos de viento de la música indígena brasileña poco explorado hasta hoy<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> Por ejemplo, en la concepción de Andrade, no sería tan interesante usar el *glissando* del trombón (muy utilizado en los géneros populares como la Samba, Choro, Maxixes, etc.) en obras artísticas. Contrariando esta propuesta, Villa-Lobos hace éste uso constantemente en sus obras orquestales. Esta actitud demuestra que el compositor no seguía precisamente las propuestas del mentor estético.

<sup>426</sup> Para la ejecución de sus fiestas y ritos religiosos los indígenas brasileños utilizan, además de instrumentos de percusión, una gran variedad de flautas y por consecuencia una inmensa diversidad sonora.

Al respecto del género musical y la forma, Andrade las divide en las que son de origen cantado y en las que son estrictamente musicales. Entre los géneros musicales cantados comenta la gran variedad existente como los Cocos, Cirandas, Cantos de Trabajo, Fandango, Reisado (Folia de Reis), Maracatú, Pastoril, Embolada, Cantos Religiosos (católicos y de las religiones afrobrasileñas e indígenas), Cantigas de Bebida, Acalanto, Toadas, Martelo, Desafío, Lundu, Modinha, Pregão. Es claramente perceptible la gran diversidad de géneros musicales brasileños que utilizan el canto. Además de esta variedad de géneros musicales, muchos de ellos tienen variaciones en su estructura formal, lo que produce todavía más recursos para los compositores en la tarea de crear su música. En la mayoría de estos cantos apuntados por Andrade, él percibió la forma A-B: esta forma estaría elaborada por dos partes con melodías pequeñas, cortas, donde la segunda contrastaría con la primera. Otro detalle de la forma A-B encontrada en los cantos folklóricos en Brasil es que no hay una repetición de la parte A con modificaciones como la forma ternaria más conocida de la canción (A-B-A'). Podemos decir que existe una forma canción brasileña, estructurada en dos partes contrastantes. Otro elemento característico observado por Andrade es la presencia del cantor solista y del coro que ocurre en algunos de estos cantos, como el Coco, la Embolada, Canto de Trabajo, por ejemplo. Andrade propone una atención especial a la forma coral, pues atribuía a esta forma una característica social importante al agrupar la gente para desenvolver actividades populares. Podemos concluir que, según los análisis de Andrade, los géneros musicales populares brasileños que contienen el canto podrían proporcionar para el compositor posibilidades interesantes de realización de lenguaje y técnica para la creación de la canción y de la música coral nacional.

## Meu Barco é Veleiro

Coco - Pernambuco

The image shows a musical score for the song 'Meu Barco é Veleiro'. It consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and is divided into two sections: 'Coro' (Chorus) and 'Solo'. The 'Coro' section is marked 'Andante' and features a 3/4 time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The 'Solo' section is marked 'Allegretto' and features a 2/4 time signature. The bottom staff is for the piano accompaniment, starting at measure 5. The lyrics are written below the notes: 'Meu bar-coé ve-lei-ro nas on-das do mar. Pei-xe pi - a-ba, tu-ba-rão, ba-lei-a ser - ra Vou meem - bo - ra des - ta ter - ra, Vou tar - ra - fi - ar no mar! Meu'.

Ilustración III.33: Coco *Meu Barco é Veleiro*: ejemplo de una música tradicional popular con la forma A-B, donde la parte A es cantada por el coro y la parte B por el solista. (Andrade, 2006, p. 104)

En lo que concierne a la música instrumental, el autor del *Ensaio* comenta sobre las formas musicales Variaciones y la Suite. Al estudiar la música folklórica brasileña, percibe que algunos de los géneros musicales, como el Maxixe, el Coco, o una especie de Vals tocada por los músicos de Choro en Rio de Janeiro por aquella época, utilizaban las variaciones para desarrollar sus melodías.

La forma de la variación es muy común en el ámbito popular. Lo que importa es especificar y desarrollar nuestros procesos de variación. Se produce de manera curiosa en los maxixes y vals cariocas sobre todo en la manera de tratar la flauta. El "Urubu", sublime cuando es ejecutado por el flautista Pixinguinha, en definitiva, no pasa de ser un tema con variaciones. En los cocos la variación es común<sup>427</sup>.

Andrade propone que las variaciones son una práctica popular muy aplicada en las interpretaciones y que el compositor podría aplicarlas a menudo en sus obras artísticas transfiriendo esta estructura formal para las secciones de desarrollo de una pieza. Ya la idea del empleo de la Suite viene de la

<sup>427</sup> "A forma da Variação é muito comum no populário. O que carece é especificar e desenvolver nossos processos de variação. Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta. O "Urubu", sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal das contas não passa dum tema com variações. Nos cocos a variação é comum". (Andrade, 2006, pp. 51-52).

variedad enorme de danzas del país y de otros géneros populares que podrían funcionar como partes contrastantes rítmicas y de carácter para la confección de las suites nacionales. Además, Andrade comenta que en algunas actividades cotidianas por el país (como los juegos de música de los niños – canción infantil en castellano y *cantiga de roda* o *cirandas* en portugués), que los niños, al jugar en la calle, cantaban una música seguida de otra y formaban naturalmente una suite de canciones infantiles<sup>428</sup>. No solamente comenta este hecho de las canciones infantiles como también presenta otras actividades musicales populares donde los participantes emendan una canción en la otra, o una música instrumental en la otra formando una especie de Suite popular.

En el final de los bailes en las plazas, incluso en los “tés-bailantes” es costumbre tocar música "para acabar", construida por la unión de varias danzas de forma y carácter distintos. Y si de hecho no bastara ese juego posiblemente de importación, no sé, para justificar la forma suite como hábito nacional, ocurre también en otras manifestaciones. En los juegos infantiles es común que los críos junten un canto con otro. Se llega a fijar suites con sucesión obligatoria de piezas<sup>429</sup>.

Por lo tanto, Andrade demuestra que la Variación y la Suite podrían ser dos formas musicales interesantes para los compositores utilizaren en la composición de la música de carácter nacional, huyendo de las formas musicales europeas más tradicionales, a pesar que tanto la Variación como la Suite hacen parte de las formas musicales utilizadas en todo el mundo. Al

---

<sup>428</sup> Esto de jugar con las canciones infantiles es un hecho perceptible a todos nosotros, pues prácticamente todos pasaron por eso: a veces no paramos para reflexionar sobre las cosas que hacemos o ya hicimos – una cuestión de pensar analizando y ya tenemos algunas respuestas. La práctica de los niños jugaren en las calles utilizando canciones es un hecho común y todavía continúa una práctica, al menos en Brasil, donde es posible observar en la mayoría de las ciudades del país.

<sup>429</sup> “No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música “pra acabar” construída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E si de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, pra justificar a forma suite como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piadasa ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suites com sucessão obrigatória de peças”. (Andrade, 2006, p. 53),

proponer usar estas dos formas, el mentor quería mostrar mucho más sobre la diversidad de los géneros musicales folklóricos del país como los ya mencionados Choro, Coco, Acalanto, Ponteio, Toada, Maxixe, Ciranda, Seresta, etc., que propiamente comentar la estructura formal de la variación o de la suite. Lo que interesaba es que estas dos estructuras eran inherente al uso práctico popular y por eso eran merecedoras de atención y estudio. Sin embargo, Andrade advertía para no usar el nombre “brasileiro” en los nombres de las piezas, pues para él, eso denotaría “una concesión al exótico o al extranjero”<sup>430</sup>. Y, a pesar de incentivar el uso de la Suite, hasta mismo proponiendo un modelo de formación con la preocupación de intercalar géneros contrastantes, admite que el compositor podría usar la simetría de la forma ternaria al crear una suite en tres partes<sup>431</sup>. Corroboramos con la propuesta de Andrade de que la Variación y la Suite, podrían ser las estructuras formales que posibilitarían el compositor crear una música más característica, de “mayor aliento” o simplemente transferir a la música artística una característica formal, una práctica recurrente en la música popular. Efectivamente, muchos compositores brasileños utilizarán estas dos formas para crear sus obras de sabor local y la Variación volvería tan importante para el medio compositivo paulista que el compositor Camargo Guarnieri exigiría que todos sus alumnos compusiesen en sus primeras lecciones temas y variaciones<sup>432</sup>.

---

<sup>430</sup> “Nome assim avisa que o compositor faz uma concessão ao exótico ou pro estrangeiro (“Concerto Italiano” [de] Bach; “Sinfonia Espanhola” [de] Lalo; “Suite Brasileira” [de] Respighi)”. (Andrade, 2006, p. 48).

<sup>431</sup> “Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer à obsessão (sic) humana pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade nas partes. “Ponteio, Acalanto e Samba”; “Chimarrita, Abôio e Louvação” etc. etc.”. (Andrade, 2006, p. 54).

<sup>432</sup> De acuerdo con relatos de los alumnos de Guarnieri, el profesor siempre proponía la composición de obras utilizando esta estructura formal. Marlos Nobre, que fue alumno de Guarnieri, fue galardonado en el inicio de la carrera de compositor con una obra para piano solo compuesta bajo la forma tema y variaciones – *Tema e Variações Op. 7* (1961).

### III.4.5 La crítica musical andradiana como divulgadora de su proyecto musical

En la crítica musical de Mário de Andrade publicada en los periódicos es posible verificar la evolución del pensamiento del mentor de la música brasileña erudita y el desarrollo del movimiento musical nacionalista en Brasil. En las primeras críticas hechas en los periódicos *Diário Nacional* (entre 1927 y 1932) y en el *Diário de São Paulo* (entre 1932 y 1935), percibimos un Mário de Andrade preocupado con la adhesión de la sociedad a la música nacionalista, la divulgación de los compositores brasileños comprometidos con el nacionalismo musical, el análisis de las obras demostrando el desarrollo del lenguaje de los compositores, comentarios sobre los intérpretes y sus interpretaciones y la valoración del folklore brasileño como también la música artística brasileña del momento en contra de la música del pasado. Los textos del *Diário Nacional* no son tan sofisticados cuanto a los escritos como crítica musical en el *Diário de São Paulo*. Estos últimos fueron escritos después que había cerrado el *Diário Nacional* a causa de los acontecimientos de la Revolución de 30 en Brasil y de la Revolución de 32 en São Paulo. Sin embargo, desde las críticas del *Diário Nacional*, Andrade ya demostraba su compromiso con el arte modernista y, por consiguiente, con la música de carácter nacional brasileña.

Andrade empieza a trabajar en el *Diário Nacional* (en la ciudad de São Paulo) en 1927 y sigue hasta 1932, año de la Revolución Constitucionalista de São Paulo. Con la victoria de Getúlio Vargas, este diario es cerrado y Andrade es invitado a escribir su columna como crítico de arte en el *Diário de São Paulo*, trabajo que terminaría en 1935 para asumir el cargo de jefe del departamento de cultura de la ciudad de São Paulo recién creado. Sin embargo, Andrade colaboró como crítico de arte en otros periódicos y revistas: su trabajo como crítico de música comienza en el periódico *A Gazeta* en el 1915 escribiendo de forma esporádica, y se extiende por los periódicos *Diários Associados*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* y en el *Folha da Manhã*, donde escribió hasta su muerte. Colaboraría también con las revistas *Ilustração Brasileira* (RJ), *Papel e Tinta* (SP), *América Brasileira*



(crónicas publicadas entre noviembre de 1920 y mayo de 1921), *Revista Nova*, *Klaxon* (que circuló entre mayo de 1922 y enero de 1923), *Revista de Antropofagia*, etc. Tanto en los periódicos como en las revistas, Andrade utilizaba el espacio que le conferían para analizar las obras de los compositores brasileños: comentaba sus logros como también los problemas y barreras que faltaban traspasar para tener una obra perfecta de carácter nacional. Además, comentaba las interpretaciones de las obras brasileñas y siempre que podía intentaba discutir la estética musical nacionalista y su lenguaje con la intención de que el público empezase a adherir al gusto nacional y a valorar los compositores. En diversas críticas Andrade exponía problemas en el lenguaje musical de los compositores nacionalistas, y manifestaba su opinión al comentar que ellos podrían mejorar el trabajo buscando soluciones más acertadas: a veces reclamaba de la orquestación que podría ser menos fastidiosa por su repetición y en algunos casos consideraba banal; otras veces reclamaba del material temático usado en la obra que no le convencía como un material original y que pudiera expresar algo nuevo y al mismo tiempo autóctono, etc.<sup>433</sup>.

Sutilmente Andrade fue creando un proyecto didáctico a través de la crítica musical publicada en los periódicos. Sus textos estaban dirigidos para los compositores y para el público: para los compositores, incentivaba la creación de la música nacional culta, analizaba particularmente cada trayectoria elogiando los aciertos y enseñando los errores, indicaba donde y porque debería mejorar pero también proponía caminos de cómo hacerlo<sup>434</sup>.

---

<sup>433</sup> “Falando sobre obras de Francisco Mignone, o ano passado, eu já afirmei que no meu entender, ninguém no Brasil conhece a orquestra como o autor do *Maracatu de Chico-Rei*. Raro ele se engana na obtenção dum efeito, raro ele claudica na concepção da sonoridade obtida, como naquela dialogação entre o metal clangorante e o primeiro violino, da peça de ontem. Mas isso é detalhe mínimo. Onde porém eu faria sérias reservas ao *Momus* é na escolha dos temas, que me pareceram todos duma mediocridade muito grande de invenção. Não há uma linha que consiga prender mais, que impressione duradouramente. De forma que a altíssima qualidade técnica do artista, os seus dons naturais excelentemente desenvolvidos estão, neste poema sinfônico, a serviço de muito pouca coisa”. (Andrade, 1993, p. 281).

<sup>434</sup> Andrade ha escrito una vasta cantidad de artículos en estos periódicos en la condición de crítico de arte. Paulo Castagna comenta que en el Diario Nacional el autor de Macunaíma há escrito aproximadamente 700 artículos, siendo más de 400 sobre música y en el *Diario de São Paulo*, Castagna recopila 159 artículos sobre música publicados por Andrade: “Os artigos sobre música que Mário de Andrade publicou no *Diário de São Paulo* – cerca de 160 – possuem hoje um valor todo especial, justificando nosso esforço de reuni-los em volume. Neles encontramos

De las piezas para orquesta de cuerda importaban especialmente, desde el punto de vista nacional, las obras de Manuel Alexandre Gonçalves y Oreste Farinelli, dos jóvenes compositores paulistas, apenas debutantes. Del primero había un *Minuete*, de color bastante vivo y tal o cual originalidad melódica que predisponía muy bien. De Oreste Farinelli se ejecutó una *Romanza sin palabras*, ciertamente mejor escrita y mejor sonante que el *Minuete* de su compañero de estreno. Pero la pieza, además de oler a un italianismo mal aquilatado, era de una vulgaridad de invención mayúscula. Dos esperanzas, pues, de las cuales Farinelli habrá de cuidar mejor su invención y Gonçalves mejor su técnica. Pero, ¿qué interés nacional tendrán ambos mientras escriban minuets y romanzas europeos?<sup>435</sup>.

Para el público, los informaba al respecto del folklore brasileño, al respecto de la música brasileña con características nacionales y de sus compositores; intentaba cambiar el gusto antiguo europeo (que ya era antiguo hasta para los europeos, pues este gusto de la élite brasileña aún estaba en obras del período Barroco, Clásico y del Romanticismo) por un gusto innovador, moderno y de características nacionales – cualquier semejanza con los procedimientos críticos y de divulgación hecho por Mário de Andrade en relación con el arte modernista “no” es mera coincidencia. Andrade tenía por

---

os mais curiosos aspectos da crônica musical paulistana do início da década de 30: as salas de espetáculo, os conjuntos e orquestras, descrições de maneiras antigas e bizarras de execução musical por instrumentistas, cantores e regentes hoje conhecidíssimos ou completamente ignorados, o pensamento do crítico sobre intérpretes, grupos, músicas e compositores, principalmente os brasileiros, a quem sempre dedica maior cuidado”. (Andrade, 1993, pp. XVII-XVIII).

<sup>435</sup> Andrade escribió esta crítica en el Diario de São Paulo en 5 de noviembre de 1933, en la columna “Música”. “Das peças pra orquestra de cordas importavam especialmente, sob o ponto de vista nacional, as obras de Manuel Alexandre Gonçalves e Oreste Farinelli, dois jovens compositores paulistas, apenas estreantes. Do primeiro havia um *Minuete*, de cor bastante viva e uma tal ou qual originalidade melódica que predisponha muito bem. De Oreste Farinelli executou-se um *Romance sem palavras*, certamente mais bem escrito, mais bem soante que o *Minuete* do seu companheiro de estréia. Mas a peça, além de cheirar a um italianismo de mau quilate, era duma vulgaridade muito grande de invenção. Duas esperanças, pois, das quais Farinelli cuidará melhor da sua invenção e Gonçalves mais da sua técnica. Mas que interesse nacional terão ambos enquanto escreverem minuets e romances europeus?...” (Andrade, 1993, p. 87).

delante dos públicos distintos en los cuales sus críticas deberían reverberar: el público mayoritariamente formado por una élite acostumbrada con la música y gusto pasadista y los músicos, compositores e intérpretes, que buscaban encontrar esta “*brasilidade*” musical y aún necesitaban de un guía. Dos públicos y dos desafíos: insertar el gusto nacional en los espectadores a través de la información, divulgación y valoración del folklore y del nuevo repertorio brasileño; y ayudar a los intérpretes y compositores a conquistar la técnica necesaria para componer una obra artística bajo una estética musical de carácter nacional. Andrade, a la medida en que iba escribiendo sus críticas principalmente en estos dos periódicos – *Diario Nacional* y *Diario de São Paulo* – fue evolucionando para una crítica cada vez más técnica y profundizada relacionada a la música brasileña: había una preocupación en informar con detalles a los lectores acerca de la música nacional; y a los intérpretes y compositores imponía una postura casi pedagógica al analizar las obras, reflexionar al respecto de sus lenguajes y sobre las soluciones encontradas<sup>436</sup>.

Esta pormenorización de las obras ejecutadas me impide generalizar ahora con profusión sobre la personalidad de Camargo Guarnieri. Pero este concierto define perfectamente la muy notable posición en que ya se ha colocado entre los compositores de América. Brasileño, su obra se presenta fundamentalmente racial. Pero su nacionalismo ya no es propiamente aquel primer y necesario nacionalismo de investigación, que es característico de la obra de Vila-Lobos (*sic*), y principalmente de los compositores menores de su generación. Es ya un nacionalismo de continuación, quiero decir: que ya no se alimenta directamente de lo popular, sino que sólo se apoya en él. Camargo Guarnieri no es jamás populachero, a no ser en raras excepciones, que se explican por sí mismas, y ni siquiera en el *Sai Aruê*. Su obra es, por ese carácter, una obra exclusivamente de arte erudita, no sólo funcionalmente, sino fundamentalmente erudita. Y Brasil se reconoce en ella, no solo con la

---

<sup>436</sup> Paulo Castagna también reconoce la evolución en la crítica musical de Andrade: “O que acontece, nessa época, é uma enorme evolução na crítica musical de Mário de Andrade, se comparada com a do *Diário Nacional*. As discussões são mais agradáveis, o conteúdo analítico-musical é rico e há uma intenção bem maior de informar e de enriquecer a cultura musical do leitor”. (Andrade, 1993, p. XVI).

objetividad violenta de un cuerpo, sino como precisión instintiva de un alma<sup>437</sup>.

### **III.4.6 Un refuerzo para la estética musical nacionalista en los escritos de *Música, Doce Música* (1933)**

Con la intención de aportar un material específico direccionado para los compositores e intérpretes, Mário de Andrade organiza el libro *Música, Doce Música*<sup>438</sup>. El autor, en la introducción, comenta que la recopilación de los textos contenidos en este libro tienen como objetivo dar soporte teórico a las cuestiones de la música brasileña. Algunos de estos textos otrora fueron críticas musicales "...escritas para la existencia de un solo día"<sup>439</sup>, y por eso ahora, la selección elegida para constar en este trabajo había sufrido una revisión. El libro elaborado en 1933 y publicado en el mismo año sería una contribución importante para comprender un poco más al respecto de un posible establecimiento de una estética para la música brasileña.

Andrade divide el libro *Música, Doce Música* en tres partes: la primera parte fue denominada "Música de cabeza" que trae artículos versando sobre la

---

<sup>437</sup> "Esta pormenorização das obras executadas me impede de generalizar agora com muita abundância sobre a personalidade de Camargo Guarnieri. Mas este concerto define perfeitamente a muito notável posição em que ele já se colocou entre os compositores da América. Brasileiro, a obra dele se apresenta fundamentalmente racial. Mas o seu nacionalismo já não é propriamente mais aquele primeiro e necessário nacionalismo de pesquisa, que é característico da obra de Vila-Lobos (sic), e principalmente dos compositores menores da geração deste. É já um nacionalismo de continuação, quero dizer: que não se alimenta mais diretamente do populário, e apenas se apóia nele. Camargo Guarnieri não é jamais popularesco, a não ser em exceções raras, que se explicam por si mesmas, que nem o *Sai Aruê*. A sua obra é, por esse caráter, uma obra exclusivamente de arte erudita, não apenas funcionalmente, mas fundamentalmente erudita. E o Brasil se reconhece nela, não mais com a objetividade violenta dum corpo, mas como uma precisão instintiva de alma". (Andrade, 1993, pp. 312-313).

<sup>438</sup> "Si a literatura musical brasileira fosse vasta, eu não publicaria este livro. Porém muitas vezes tenho sofrido nos olhos dos meus discípulos a angustia dos que desejam ler. Si por um momento eu lhes minorar essa angustia, este livro terá cumprido o seu destino, pois foi isso unicamente o que pretendi". (Andrade, 1933, p. 5).

<sup>439</sup> "Sou excessivamente rápido nestes trabalhos jornalísticos. Nunca lhes dei grande cuidado, escrevo-os sobre o joelho no intervalo das horas, destinando-os à existência dum só dia". (Andrade, 1933, p. 5).

música brasileña y su vertiente culta y popular. A pesar de tratar de temas variados como el canto gregoriano y el fado portugués por un lado, y lundus, músicas indígenas, canciones infantiles por otro, siempre busca en estos textos demostrar los elementos musicales populares que forman parte de ellos. Con el uso del término “de cabeza”, es bien probable que el autor quisiera suponer el significado “de consciencia”: una música conscientemente nacional a la que los compositores deberían crear como la verdadera y legítima música brasileña (una referencia a las tres fases que el compositor debería pasar para volverse un compositor nacional expuesta en el libro de 1928). Estos textos contenidos en *Música*, *Doce Música* son estudios refinados donde Andrade intenta enseñar sobre la música popular brasileña, sus orígenes, sus puntos de contacto con otras culturas, sus características autóctonas, sus diálogos con otras músicas. Igualmente son tentativas de proponer salidas para los compositores, alertas sobre determinados pastiches, dilucidación de controversias musicales e históricas. En suma, son reflexiones del material de base para los compositores crearen una música artística brasileña, moderna, de carácter nacional, sin exotismo, pero con sabor único que al alcanzar serla universal, dicha música aún podría apuntar hacia sus orígenes.

En el primer artículo, *La Música en Brasil* (fechado de 1931), Andrade comenta que lo escribe para un público inglés y que no pretende que sea un artículo complicado, pero un artículo de fácil asimilación. Andrade habla sobre el cura José de Anchieta (1534-1597), sacerdote jesuita de origen española (nacido en San Cristóbal de la Laguna) y uno de los fundadores de la ciudad de São Paulo en Brasil. Enseñaba a los amerindios pequeños la catequesis utilizando cantos: normalmente sustituía el texto de los propios cantos amerindios por textos cristianos y otras veces utilizaba la melodía del canto gregoriano para formar estos coros infantiles, como también usaba el canto folklórico hispánico. Eso es interesante porque podemos pensar que la música folklórica hispánica ya se encontraba entre los brasileños desde aquella época. Además del canto en la catequesis, empleaba también el teatro cantado como los autos del periodo medieval europeo. En este texto, el autor comenta: ¿podría imaginar que entre las músicas utilizadas en los autos, alguna podría ser del canto folklórico ibérico? (a causa del origen de Anchieta, español de

Tenerife). Villa-Lobos fue uno de los compositores brasileños que más utilizó el elemento indígena en sus composiciones. Andrade apunta la influencia de la invención melódico-rítmica de la música indígena y el empleo de la sonoridad indígena a través de la orquestación: instrumentos que buscan esta ambientación y mismo el uso de instrumentos indígenas. ¿Sería posible que una parte de la música indígena que influenció a Villa-Lobos pudiera contener los elementos folklóricos ibéricos? Buena reflexión para hacerse. Sin embargo, Andrade admite que la contribución musical africana fue más grande que la indígena. Comenta sobre algunas de las músicas expresivas afrobrasileñas como la Congada, el Maxixe, el Jongo y el Batuque. Es interesante comentar al respecto de la amalgama entre la música indígena y la afrobrasileña en los cultos religiosos como el Catimbó: aquí tenemos la mezcla de las dos culturas religiosas creando una religión brasileña totalmente autóctona. Andrade afirma que la influencia de la música europea sobre la brasileña fue enorme, y enumera su gradación de influencia siendo los más altos, lo de Portugal y España, seguidos de Italia y Alemania. A partir de esta afirmación Andrade nos sugiere que el país ha asimilado mucho de la música ibérica y que posiblemente podría tener llegado a las *Tierras de Santa Cruz*<sup>440</sup> tanto como música culta como popular<sup>441</sup>. Andrade comenta sobre el sacerdote compositor José Mauricio Nunes Garcia y la escuela de música de los jesuitas en la hacienda Santa Cruz (Rio de Janeiro), donde enseñaban música de tradición europea a los esclavos. A Carlos Gomes, el autor le atribuye ser el iniciador del nacionalismo musical brasileño por el uso de tema de inspiración nacional, pero le faltaba la música verdaderamente nacionalista, pues su música era europea de construcción. Es interesante esta afirmativa de Andrade porque Carlos Gomes fue el primer compositor brasileño que ha compuesto una obra basada en música folklórica: la pieza para piano solo *A Cayumba*, que es una danza de negros. Andrade también consideraba Gomes como el fundador de la

---

<sup>440</sup> Primer nombre dado por los portugueses al Brasil luego después de la llegada de Pedro Álvares Cabral en 1500.

<sup>441</sup> “Quanto a influencia europeia, e natural que seja enorme em nossa musica tanto popular como artística. Portugal e Espanha primeiro, em seguida mais a Itália e a Alemanha, forneceram o principal contingente de sangue na formação da raça brasileira e suas manifestações. A nossa cultura sendo de base integralmente europeia, fez com que a nossa musica, embora já popularmente possuia caráter nacional enorme, se manifestasse em principal sob as normas da criação europeia”. (Andrade, 1933, p. 16).

orientación nacionalista en la música brasileña por la temática de sus óperas: *// Guarany* y *// Schiavo* (a pesar de los libretos en italiano y la música de tradición europea, los argumentos son brasileños)<sup>442</sup>. Andrade termina comentando las regiones que más contribuyeron para la música brasileña, entre ellas: el Nordeste y la región central del país – en aquél están las Emboladas, Cocos, Romances y en éste, la Moda y la Toada. Además de estos géneros, denominados por Andrade de “rurales” (ya que estaban en ciudades del interior) en contraste con las grandes ciudades de la época como Rio de Janeiro y São Paulo, donde se predominaba la Modinha y el Lundu. Los compositores de música culta utilizaron todos estos géneros musicales como material inspirador para sus composiciones.

Al explicar sobre el Gregoriano en *Crítica del Gregoriano* (1926), comenta que así como la música popular, el gregoriano también es una composición anónima. Sigue explicando, y eso es lo que nos importa, que la música popular es anónima, producto del colectivo. Mismo que alguien individualmente la compusiera, la música gana aires de obra colectiva y pierde su individualidad creativa y representativa: la música popular es un elemento de representatividad colectiva y este hecho transfórmala en un elemento importante con función social. Para Andrade, después de su creación individual, la música pasa por un período de colectividad, donde poco a poco va se transformando en canto popular, que representa un todo, su pueblo, guardando en sí las características de ello. En otras palabras, la música popular es una creación de un individuo perteneciente a una cultura local y que al pasar de los años es transformada por sus pares en una música colectiva, que no ha fijado una sonoridad rítmica-melódica, pero que ha mantenido unas características genuinas representativas del su pueblo<sup>443</sup>. Andrade apunta otra característica común entre el canto gregoriano y la música popular: “él generalmente se contenta de fórmulas melódicas cortas y poco numerosas,

---

<sup>442</sup> “Outro grande músico, já do Segundo Império, prejudicado excessivamente pela cultura europeia, foi Carlos Gomes, o mais universalmente celebre dos nossos compositores, verdadeiro gênio como invenção melódica. Embora seja ele realmente o fundador da orientação nacionalista em nossa musica (operas "O Guarany" e "O Escravo"), volvendo as suas preferencias para libretos de inspiração indígena, a criação musical dele e principalmente italiana”. (Andrade, 1933, p. 17).

<sup>443</sup> (Andrade, 1933, p. 31).

que se repiten, reaparecen constantemente, se combinando siempre en organizaciones nuevas”<sup>444</sup>. De cualquier manera, advierte que el gregoriano no debería servir de fuente para los compositores cuando éstos quisieren hacer una música artística con desarrollo en el sentido de la expresión sentimental.

En *Terminología Musical* (1930), Andrade comenta sobre la necesidad de organizar la terminología musical en lengua portuguesa. Además de los problemas que encuentra en Brasil, donde las palabras usadas en música ganan duplicidad de sentido, comenta que por cuenta de la escasez de trabajos en lengua portuguesa y una gran influencia de la literatura en francés, hace falta un trabajo para ayudar a resolver este problema. Andrade escribe este texto motivado por un artículo publicado en la revista *Ilustração Brasileira* de autoría del compositor Sá Pereira que discute una nomenclatura para la sincopa musical, la cual, Andrade desaprueba.

En *Romance do Veludo* (1928), Andrade comenta sobre una canción popular que fue recolectada por él en una ciudad del interior del estado de São Paulo (Araraquara) y que después ha verificado que la canción era una mezcla de dos canciones distintas y de géneros diferentes (habanera y una rítmica afrobrasileña) que denominó de documento musical luso-brasileño. La canción fue cantada para Andrade por unas chicas de esta ciudad, que dijeron que habían aprendido de un payaso negro y Andrade deduce que podría ser el payaso de nombre Veludo. Pero, este tipo de texto, Andrade verifica en otros países y entre ellos, la Cataluña<sup>445</sup>. Siendo así, hace un análisis de la canción explicando algunos detalles que son corrientes en la música folklórica. El interés de este artículo es este análisis y la identificación de los elementos característicos de la música folklórica que funcionarían como consejos o estudio para los compositores aprovecharen como inspiración o posibilidades de empleo de estos detalles analizados.

---

<sup>444</sup> “ele geralmente se contenta de formulas melódicas curtas e pouco numerosas, que se repetem, reaparecem constantemente, se combinando sempre em organizações novas”. (Andrade, 1933, p. 33).

<sup>445</sup> Encontré la versión del texto catalán, pero la melodía no correspondía a la publicada en este artículo. De cualquier manera, Andrade pensaba que el payaso Veludo tendría también cambiado el texto, que podría ser de temática afrobrasileña para la de influencia europea.



En el artículo *Lundu del Esclavo* (1928), Andrade comenta al respecto de un Lundu (género musical de matriz afrobrasileña) que consiguió organizarlo a través de la ayuda de conocidos y de la gente que enviaba para él algunas estrofas. Como él mismo comenta, el interesante de esta canción está en la "...libertad rítmica de la estrofa cantada." Andrade aprovecha para enviar un mensaje para los compositores para que estén más atentos con las construcciones de la música popular como la junción de géneros musicales (suite), la libertad rítmica, la melodía infinita, el proceso de recitativo encontrado en la expresión prosódica, etc.

El artículo *Influencia portuguesa nas rodas infantis do Brasil* (1929), comenta la influencia de algunas canciones infantiles portuguesas en las canciones infantiles brasileñas. Entre los documentos musicales mostrados por Andrade, es posible verificar que la misma canción fue encontrada en Portugal y en Brasil, con semejanza de melodía y en algunos casos, de letra. A partir de su investigación, afirma que la canción fue para Brasil desde Portugal, sufrió cambios en la letra y en la rítmica volviendo para Portugal otra vez. El artículo sirve para demostrar que la música popular brasileña sufrió fuerte influencia de la música popular ibérica, tanto la portuguesa como la española. Comenta también que este intercambio ocurría entre los países vecinos como Argentina y Uruguay: expone el caso de un lundu rotulado de tango (que a pesar de la palabra ser originaria de Argentina, en esta época – segunda mitad del siglo XIX – aún estaba vinculada con la habanera y sirvió para designar Lundu, Choro y Samba en Brasil) que posee una frase en común con una canción infantil portuguesa. Aquí podemos verificar la mezcla de elementos culturales y el resultado del elemento nacional.

Luego en el inicio del artículo *Orígenes del Fado* (1930), Andrade expone un argumento muy interesante al clasificar el Fado como portugués y la Modinha como brasileña: para él, la música se vuelve nacional a partir de la absorción por la gente, por la práctica cotidiana, a través del uso constante por su pueblo. De acuerdo con el escritor, la creación popular nacional no necesariamente tiene que tener sus orígenes totalmente en el sitio donde desarróllese, pero que sí, tiene que expresar las características nacionales del

sitio donde se manifiesta o ser parte de la cultura local que posibilita esta expresión nacional<sup>446</sup>.

En la segunda parte del libro, con el título de “Música de Corazón”, Andrade expone los artículos que tratan directamente de la figura individualizada del compositor. No obstante, en el artículo sobre el compositor Ernesto Nazareth, Andrade comenta al respecto de la problemática de la musicología brasileña que en aquel momento todavía necesitaba mejorar, pues se preocupaba mucho más en escribir biografías e historias alrededor de las figuras musicales y menos o casi nada en estudiar los elementos formadores de la música brasileña o en analizar las obras de los compositores. Para él faltaba hacer un estudio más profundizado de la historia musical del país: al revés, se redactaba anécdotas del mundo musical dejando de lado el carácter crítico y científico que esta asignatura debería contener<sup>447</sup>. En los artículos de esta parte, damos destaque a los que adelante comentaremos.

En el artículo *Marcelo Tupinambá* (fechado de 1924), Andrade comenta que el mayor logro del compositor (Marcelo Tupinambá, seudónimo de Fernando Álvares Lobo, 1889-1953) son sus melodías de sabor brasileño. Hace una crítica desfavorable a la cuestión rítmica que le parece un poco constante por demás y por el uso de la denominación de sus obras como “tango” o “tanguinho”, donde Andrade advierte que los compositores deberían parar de usar el rotulo hispánico para las danzas brasileñas. Sabemos que el uso de esta denominación era a causa de prejuicio por parte de la sociedad, principalmente de la frecuentadora de los salones, donde esta música de piano era ejecutada: una música “considerada” sofisticada que no podría llevar un rotulo de samba, maxixe, lundu, choro, etc., géneros musicales brasileños distintos del tango de la América hispánica (que gozaba de mejor reputación). El artículo refuerza el buen uso que los compositores deberían hacer del

---

<sup>446</sup> “O que realiza, justifica e define uma criação nacional folclórica é a sua adaptação pelo povo”. (Andrade, 1933, p. 111).

<sup>447</sup> “A musicologia brasileira inda cochila numa caducidade de críticas puramente literárias. Se exceptuando as datas históricas fáceis e as anedotas de enfeite, o diazinho em que uma senhora campineira teve a honra de produzir o talento melódico de Carlos Gomes, as invejas de Marcos Portugal ante a glória nascente de Jose Mauricio, a gente não sabe nada de verdadeiramente crítico, de científico, de básico, e principalmente de orientador, sobre a musica brasileira”. (Andrade, 1933, p. 158).

material musical popular y advierte para la desviación de la búsqueda de lo universal en la música brasileña. Para esta universalización, la música debería estar llena de su raza local, de sus características nacionales:

El arte musical brasileño, si lográramos tenerlo algún día como para poder llamarlo escuela, tendrá inevitablemente que auscultar las palpitations rítmicas y oír los suspiros melódicos del pueblo, para ser nacional, y por consiguiente, tener derecho de vida independiente en el universo. Porque el derecho de vida universal solo se adquiere partiendo de lo particular a lo general, de la raza a la humanidad, conservando sus características propias, que son el contingente con que enriquece la consciencia humana. El querer ser universal sin raza es una utopía. La razón está de parte de aquel que pretende contribuir a lo universal con los medios que le son propios y que le han llegado tradicionalmente de la evolución de su pueblo. Todo el resto es perderse y divagar informe, sin efecto<sup>448</sup>.

En *Ernesto Nazaré* (1926), el autor nos habla que el compositor Ernesto Nazareth (1863-1934) había conseguido traducir para el piano la música popular, es decir, consigue representar en el piano los cantos populares y sus instrumentos particulares vinculados a los géneros musicales de origen como la guitarra de las Serenatas (Seresta en Brasil), la flauta o el cavaquiño del Choro, de la Samba o Maxixe, etc. Sin embargo, Andrade llama la atención para el lenguaje pianístico de Nazareth, que mismo traduciendo el popular para el piano o representando los instrumentos populares en ello, no deja de escribir en un lenguaje claramente idiomático de este instrumento. Nazareth había afirmado para Andrade tener sufrido una gran influencia de Chopin y traspasaba esta técnica pianística para sus obras “danzantes” (como Andrade

---

<sup>448</sup> “A arte musical brasileira, si a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência, ter direito de vida independente no universo. Porque o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquela suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana. O querer ser universal desraçadamente (*sic*) é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo mais é perder-se e divagar informe, sem efeito”. (Andrade, 1933, p. 137).

definía sus Tangos)<sup>449</sup>. Andrade comenta también sobre la armonización de Nazareth, que, a pesar de utilizar las cadencias tradicionales, empleaba en la melodía o en el acompañamiento cromatismos que producían un elemento sorpresa en la audición y que lo hacía estar distante del simple compositor de música popular para salón. Andrade atribuye a la obra de Nazareth, por todas estas particularidades, un valor artístico que la torna merecedora de estar en el repertorio de la música culta del país<sup>450</sup>. Andrade comenta aún que Nazareth rechazaba que sus Tangos fuesen considerados Maxixes, y propone tras sus reflexiones, que sus Tangos en verdad eran originados a partir de la Habanera cubana. Para no confundir sus obras con el Maxixe, Nazareth los ejecutaba más despacio, disipando cualquier duda de comparación con el Maxixe (que normalmente es de tempo más rápido). Andrade aprovecha para intentar conceptualizar la danza Maxixe, danza ésta considerada de origen nacional: “Fue a partir de la fusión de la Habanera, por la rítmica, y de la Polca, por el tempo, con adaptación de la síncopa afro-lusitana, que se originó el Maxixe”<sup>451</sup>.

En la secuencia de presentación de los artículos, Andrade organiza una serie de pequeños textos que escribió al respecto de la temporada de conciertos en la ciudad de São Paulo, en la que el compositor Villa-Lobos presentó algunas composiciones propias, además de obras del repertorio internacional y brasileño, dirigiéndolas en toda la temporada formada de ocho conciertos con la orquesta de la Sociedad Sinfónica de São Paulo. Andrade ha denominado esta serie de artículos de *Villa-Lobos versus Villa-Lobos* (1930). En esta serie, Andrade compara el Villa-Lobos compositor con el Villa-Lobos director de orquesta, a partir de los resultados de su experiencia en la temporada realizada en São Paulo. El escritor intenta amenizar la crítica hacia al Villa-Lobos director orquestal, distribuyendo la culpa de algunos fracasos

---

<sup>449</sup> “Duma feita, a uma pergunta proposital que fiz pra ele, Ernesto Nazaré me contou que executara muito Chopin. Eu já pensamenteara nisso, pela influencia subtil do pianístico de Chopin sobre a obra dele. Talvez esta afirmativa sarapante seja muito feiticista, mas é a mais verdadeira das afirmativas porem”. (Andrade, 1933, p. 149).

<sup>450</sup> “Por todos esses caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico muita feita de execução difícil, a obra de Ernesto Nazaré se distancia da produção geral congênere. É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria de estar no repertorio dos nossos recitalistas”. (Andrade, 1933, pp. 150-151).

<sup>451</sup> “Foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana, que originou-se o Maxixe”. (Andrade, 1933, p. 152).

entre el compositor y las instituciones musicales locales, bien como al público paulista:

I: Andrade ironiza el artículo sobre Villa-Lobos que se ha publicado en Paris donde sale la historia de su posible encuentro con una tribu antropófaga en Brasil.

II: Comenta sobre la serie de conciertos que Villa-Lobos iría dirigir en São Paulo. De interesante, Andrade comenta sobre Milhaud y su obra *Saudades do Brasil* (que no le convence mucho); y sobre lo supuesto hallazgo por parte de Villa-Lobos, que decía haber encontrado entre los indígenas del estado de Mato Grosso, la escala diatónica con el 4º grado elevado<sup>452</sup>.

III: Andrade comenta el Villa-Lobos conductor de orquesta y su dificultad en dirigir una orquesta formada por músicos sin mucha excelencia. Intenta explicar que a pesar de no ser un maestro de carrera, ya que es compositor, Villa-Lobos intentó hacer su mejor en los conciertos de São Paulo. Al final, comenta la obra *Curuçá* de Guarnieri, que él sintió un poco prolijo, pero con momentos de buena invención creativa y de equilibrio polifónico excelente, que sería una de las marcas del compositor paulista<sup>453</sup>. Aunque Andrade tenga dejado poco tiempo para comentar las obras, y ha perdido su tiempo en intentar analizar el Villa-Lobos director de orquesta, en su comentario sobre la obra de Guarnieri, él destaca la importancia de la polifonía como estructura esencial en la música artística brasileña y felicita al compositor paulista por su logro.

IV: Andrade comenta la reacción del público delante de los problemas de la temporada Villa-Lobos en São Paulo: el público sale de la sala de concierto en el intervalo. La primera parte con obras del compositor Florent Schmitt fue cansina para el público y la segunda parte con obras de Villa-Lobos, en el argumento de Andrade, el público no ha quedado porque le ha rotulado como compositor Futurista. Andrade comenta también los problemas del escenario

---

<sup>452</sup> Normalmente la escala diatónica con el IV grado elevado es encontrada en la música de la región nordeste del país, donde también fue observada la escala Nordestina, formada a partir de la escala diatónica con el IV grado elevado y el VII grado rebajado.

<sup>453</sup> “Interessava ainda mais falar sobre o Curuçá de Camargo Guarnieri, um bocado prolixo não tem duvida, mas com momentos deliciosos de invenção, e equilíbrio polifônico excelente”. (Andrade, 1933, p. 187).

musical paulista que estaba repleto de fallas con sus instituciones como las orquestas con músicos sin excelencia, etc.

V: Hace consideraciones sobre la pianista brasileña Antonietta Rudge (1885-1974) en un concierto de la temporada de Villa-Lobos en São Paulo.

VI: Andrade analiza la obra *Amazonas* de Villa-Lobos ejecutada en el último concierto ofrecido por el compositor en la temporada en la que estuvo como director de orquesta en São Paulo. La crítica es bien analítica con las resoluciones que el compositor hace en su partitura y Andrade felicita a Villa-Lobos de los logros conseguidos con esta obra y aprovecha para decir que Villa-Lobos es un compositor que sí que tiene herramientas estéticas y técnicas para el desarrollar de sus obras.

VII: En este último artículo relacionado con la temporada en la que Villa-Lobos estaba en São Paulo para una serie de ocho conciertos bajo su dirección, Andrade hace un balance al respecto de ella, principalmente enfocado en el Villa-Lobos director. Andrade declara que Villa-Lobos no era un buen director de orquesta por diversos motivos, pero en São Paulo, con la orquesta paulista que trabajaba, los músicos de la orquesta no le pusieron fácil, y algunos sucesos hicieron que muchas de las audiciones no lograsen un buen resultado de interpretación. Para Andrade la temporada fue importante, pues hizo inquietar musicalmente la vida de la ciudad de São Paulo con la presencia de Villa-Lobos. Además, demostró la fuerza artística del compositor y destapó los problemas de infraestructura de la ciudad como también los de calidad musical de gran parte de los músicos del escenario paulistano<sup>454</sup>.

Tras los artículos sobre la temporada de Villa-Lobos en São Paulo, Andrade sigue con una secuencia de artículos enfocados en los compositores que estaban actuando en el escenario musical del país, siempre con la

---

<sup>454</sup> “A temporada que Villa-Lobos realizou aqui foi realmente grandiosa nas suas proporções. Como resultado, quer socialmente, quer no domínio desinteressado da arte, foi um conjunto desnorteante de belezas, águas-mornas, valores e prejuízos. Não é possível enumerar todos. No geral as execuções foram insatisfatórias. Villa-Lobos não é um bom regente. Pelo menos para as nossas orquestras que, além de desorganizadas, são compostas de professores muito irregulares, alguns chegam a ser ótimos, outros chegam a ser absolutamente insuficientes”. (Andrade, 1933, p. 208).

intención de hacer un análisis de las obras y del lenguaje musical desde el punto de vista de la contribución para la música nacional.

En el artículo *Henrique Oswald* (1929), Andrade comenta las obras sinfónicas del compositor paulistano y felicita por la sinfonía y por el concierto para piano del compositor que ha producido un *Scherzo* muy bueno. Para Andrade, los *Scherzos* de Oswald representan su mejor parte en relación a su producción musical<sup>455</sup>.

En otro artículo de 1931 que sigue y que también es sobre Henrique Oswald, Andrade comenta (tras la muerte del compositor, 1852-1931) que él podría ser una figura importante para la música nacional y podría haber contribuido para su desarrollo. Pero, por el hecho de Oswald seguir con una estética Romántica, esta contribución fue muy poca, casi nada, pues ha escrito poquísimas piezas de carácter nacional. Por eso, Andrade lo tenía como un enemigo teórico, pues percibía que Oswald era un buen conocedor del oficio de compositor y que sería fácil para él crecer en la estética nacionalista, pudiendo acelerar las conquistas para la música brasileña.

En *Luciano Gallet* (1927), Andrade comenta la contribución del compositor carioca para el estudio de la música folklórica y el trabajo que él hizo al armonizar algunas de estas canciones. Entre sus comentarios, Andrade analiza la construcción de las piezas demostrando algunos procedimientos hechos por Gallet, como por ejemplo, acrecentar alguna frase a la canción popular o, en otro caso, acrecentar un refrán oriundo de otra canción para crear una pieza con estrofas y refrán mezclando así dos canciones folklóricas. Este proceso creativo es bastante elogiado por Andrade y más adelante veremos otros compositores utilizando este procedimiento en sus construcciones. Más adelante, Andrade comenta la cuestión de la armonización de la canción popular, que para él es muy pobre, y que los compositores deberían evitarla o

---

<sup>455</sup> “As reações sinceras a essa passividade tão deliciosamente feminina não podiam ser deformações conscientes, macaqueando violências e asperezas que Henrique Oswald não teria sem que se falsificasse. Reagiu naturalmente, sem querer, a gente pode afirmar; se defendendo por meio duma leveza meio irônica, meio sarcástica, e principalmente por meio duma alegria infantil e inventadeira. E foi essa reação subconsciente que deu a Henrique Oswald talvez a melhor parte da obra dele, os seus Esquerzos (*sic*). Eu confesso que não encontro da musica universal Esquerzos (*sic*) de mais caráter, de mais verdade brincalhona que os do Mestre brasileiro”. (Andrade, 1933, p. 214).

si fuera posible, crear una armonización refinada y que no cayera en la pobreza armónica característica de la música folklórica. Andrade expone que la música de tradición oral en su ambiente natural no carece de armonización en gran parte de ellas, pero, que al transportar esta música para un ambiente artístico, como una sala de concierto, el compositor debería preocuparse con la armonización (si quiere hacer una) o directamente emplear la polifonía, que es lo que Andrade propone como salida para la problemática de la armonía en canciones populares. El autor aún comenta los compositores Bartók y Manuel de Falla que consiguieron hacer una armonización artística y primorosa en sus canciones de carácter popular empleando un refinamiento armónico próximo de la simplicidad<sup>456</sup>. Andrade comenta sobre el acompañamiento del piano y resalta el bajo cantante que se reporta al bajo de la guitarra popular y al cromatismo que también se encuentra en la música popular brasileña. Para Andrade, estas armonizaciones de Gallet, son obras de excelente construcción, van más allá de la simple armonización de canciones populares, constituyendo una obra artística de valor y que podría ser un referencial para las próximas generaciones de compositores. Podemos verificar aquí, la fuerza de estos artículos como influencia y directriz para una técnica composicional y estética para la música artística brasileña.

En *Lorenzo Fernandez (Sonatina)* (1931), Andrade comenta sobre la pieza para piano *Tres estudios en forma de sonatina* del compositor carioca Lorenzo Fernandez. Al analizar la obra, Andrade la declara una obra perfecta de construcción de carácter nacional, al utilizar de manera coherente los materiales de la música popular brasileña, con toda la sutileza y universalidad que la tercera fase del compositor nacional debería tener, tras pasar por la fase

---

<sup>456</sup> “Carece lembrar que refinamento não exclui simplicidade. Bela Bartok harmoniza refinadissimamente e no entanto dentro duma simplicidade perfeitamente equilibrada com a própria essência das canções populares que transporta pra ordem artística. As harmonizações dele são modernísimas e, no entanto, perfeitas, a meu ver. Manuel de Falla também procede com a mesma perfeição. Ora em Gallet a sistematização do que, tonalmente falando, se chama dissonância, me parece que si na maioria dos casos enriquece a melodia e reforça o valor dinâmico da rítmica nacional, às vezes está em contraste chocante com a própria essência harmônica que as melodias populares brasileiras apresentam. E é esse contraste que dá pra gente a sensação de arrebecamento "nouveau-riche", de que falei mais para trás. Simplicidade!” (Andrade, 1933, p. 224).



del conocimiento del folklore y de la concientización nacional<sup>457</sup>. En este artículo, Andrade aclara los puntos que dan a la obra esta particularidad de ser una obra bien realizada desde el punto de vista de la estética nacional.

*Camargo Guarnieri (Sonatina) (1929)*: En este artículo, Andrade comenta sobre la *Sonatina n.1* de 1928 de Guarnieri. Al analizar la obra, su crítica es extremadamente favorable para la confección de la sonatina, que, en las palabras del crítico, sintetiza los logros obtenidos en trabajos anteriores, a pesar de “no tratarse todavía de una obra-maestra intangible (y mi convicción y esperanza es que Camargo Guarnieri las hará), pero esta Sonatina resume y acrisola toda una fase evolutiva del compositor”<sup>458</sup>.

En los dos últimos artículos de esta segunda parte, Andrade comenta respectivamente la defunción del crítico paulista José Antônio Ferreira Prestes<sup>459</sup> y de la cantante Germana Bittencourt que fue una precursora en la divulgación del canto folklórico en salas de concierto, como testifica Andrade en su artículo. El homenaje de Andrade a ambos fallecidos se justifica por los servicios prestados por estas dos personas a la música brasileña y su compromiso con la divulgación del arte nacional.

La tercera parte del libro, la “Música de Pancadaria” (que podemos traducir para Música de Pelea), es organizada por artículos comprendidos en series temáticas, a los que Andrade expone sus enfrentamientos con algunas instituciones musicales de la ciudad de São Paulo. Nos revela su nervosismo

---

<sup>457</sup> “É a realização dessa promessa que a Sonatina nos dá, e de maneira admirável. Os três tempos, magnificamente bem proporcionados, são uma síntese da estética nacionalista de Lourenço Fernandez, que desde o Trio, já aplicava o elemento folclórico apenas como princípio temático, reduzindo-o muitas vezes a um mínimo de célula condutora da invenção. Realmente, ninguém mais inteligentemente, nem mais habilmente que ele, já soube aproveitar as constâncias rítmico-melódicas, as células caracterizantes da nossa produção popular e tirar delas as possibilidades duma criação livre, individualista, mas incontestavelmente nacional”. (Andrade, 1933, pp. 232-233).

<sup>458</sup> “Não se trata ainda duma obra-prima intangível (e minha convicção e esperança é que Camargo Guarnieri as fará), porem esta Sonatina resume e acrisola toda uma fase evolutiva do compositor. Parece mesmo uma espécie de revisão sintética dos elementos já inventados e empregados por Camargo Guarnieri, e estão unidas nela todas as tendências e realizações objetivas do autor. É por assim dizer a fusão, correta e melhorada, de Dansa Brasileira, Canção Sertaneja e Lembranças do Losango Cáqui”. (Andrade, 1933, p. 235).

<sup>459</sup> En el libro *Música, Doce Música*, la publicación de 1933 viene escrito: “À memória de José Antônio Ferreira Prestes”. Un homenaje al crítico paulistano.

delante de la temporada lírica del teatro municipal de São Paulo que programaba obras del repertorio antiguo extranjero y prácticamente casi nada de autor nacional en la serie *Campanha contra las Temporadas Líricas* (1928)<sup>460</sup>. Nos muestra su batalla en contra de la nueva dirección artística de la Radio Educadora Paulista que, según Andrade, no reunía condiciones satisfactorias para ejercer las competencias de la radio y que la programación musical se había transformado en un caos tremendo en la serie *P.R.A.E.* (1931)<sup>461</sup>. Manifiesta sus críticas de reprobación o aprobación a la Sociedad de Conciertos Sinfónicos y a la recién creada Sociedad Sinfónica de São Paulo en la serie *Lucha por el Sinfonismo* (1930), donde el crítico analiza el repertorio y la interpretación de las obras por las dos orquestas sinfónicas<sup>462</sup> (la reprobación a la Sociedad de Conciertos Sinfónicos es acentuada, pues hubo una decadencia del grupo musical y las críticas de Andrade son pertinentes, pero, a causa de estas críticas hubo un embate en la prensa entre Andrade y el director de la sociedad sinfónica)<sup>463</sup>. Expone la denuncia de formación de un

---

<sup>460</sup> “ A Temporada Lírica Oficial se baseia num despropósito de erros, escondidos debaixo da mais irritante hipocrisia. Nenhum interesse verdadeiro a justifica. A nacionalidade está abolida. A cidade está abolida. O povo está abolido. A arte está abolida. Uma ou outra manifestação mais legítima, não passa de hipocrisia pra enganar a realidade. Hipocrisia do governo da cidade que mantém uma comissão pra vigiar a elevação artística da temporada. Hipocrisia duma comissão arcaica, absolutamente desprovida de ideal legítimável. Hipocrisia de empresa que se queixa de não fazer arte interessante porque o governo não a protege suficientemente”. (Andrade, 1933, pp. 247-248).

<sup>461</sup> “A Rádio virou agora uma perpétua mixórdia artística. Não ha seleção, não há critério na confecção de programas, não há programas especializados”. (Andrade, 1933, p. 270).

<sup>462</sup> “Nós temos tido uma serie lutadora de sociedades sinfônicas. A mais gloriosa como tradições foi a primeira Sociedade de Concertos Sinfônicos, ou pelo menos a primeira fase da que agora inda conserva o mesmo nome. Fase que terminou com as brigas de 1928. Outra sociedade de valor extraordinário, é a Sociedade Sinfônica de São Paulo, cuja fé de oficio é recentíssima pra que eu careça rememorá-la”. (Andrade, 1933, p. 299).

<sup>463</sup> “O artigo e uma serie de contradições e contrassensos bobos. Respondo: Esse maluco se defende lembrando as tradições da Sociedade. Essas tradições existem, mas uma Sociedade pode ter sido boa e ser agora ruim”. (Andrade, 1933, p. 308).

“Porem M., além dos diplomas que tem e o "passado glorioso" (!), terá também o seu diploma de indignidade, porque mancomunado com A. B., se aproveitou da Revolução pra tirar ao outro o meio de subsistência que tinha aqui e com o máximo de incompetência se grudar no posto. Diz A. B. que deprimio agora esta Sociedade pra elevar a Sociedade Sinfônica de S. Paulo. É mentira suja que ele mesmo prova, citando passagens minhas de elogio à Sociedade dele, quando a outra já existia. E poderia ter citado também censuras fortes que escrevi contra a Sociedade Sinfônica. E inda vem com a conhecida choradeira de que ele e os outros são uns abnegados. Lagrima de crocodilo que não pega mais. Onde se viu agora abnegação em artista! Um por mil é abnegado. O resto é uma súcia de incapacitados pra viver e gananciosos. Si hoje não ganham e trabalham, trabalham na esperança de ganhar amanhã, com a subvenção que

“*trust*” en el comercio musical paulista a través de la venta y ediciones de partituras en la serie *Campanha contra el Trust de los Comerciantes de Música* (1929)<sup>464</sup>: la denuncia es hecha anónima por carta a Andrade pidiendo para que el crítico del periódico (es decir, el propio Andrade) pudiera comentar al respecto<sup>465</sup>. Al final, Andrade concluye que la asociación era perjudicial al desarrollo de la cultura brasileña<sup>466</sup>.

En conclusión, la importancia de este libro – *Música, Doce Música* – viene del hecho de su contenido ser formado por artículos que Andrade ha elegido entre muchos que había escrito al respecto de la música brasileña. Podemos decir que esta elección puede demostrar que Andrade veía en ellos sus ideas y críticas que aún sentía como verdaderas y actuales, pasados algunos años de su redacción. En la división hecha por Andrade en tres partes, podemos percibir que el autor propone tres miradas distintas en las que se deberían fijar los interesados, de igual modo estudiar y reflexionar sobre ellas. La primera parte, “Música de cabeza”, expone los problemas generales de la música brasileña, su construcción, sus elementos formadores, su evolución... Separa una parte para el folklore nacional, donde analiza la música popular que

---

A. B. pleiteia, homenageando quanto individuo de qualquer cor política, esteja mandando aqui”. (Andrade, 1933, p. 309).

<sup>464</sup> “Democrático até o fundo d’alma, apelo para v. s., como redator do nosso DIARIO NACIONAL, afim de abrir uma campanha sobre o escandaloso “trust” que impera hoje no meio musical de São Paulo, com a malfadada Associação Nacional de Editores e Negociantes de Musica, que outra coisa não é sinão um bloqueio dos fortes negociantes editores de musicas, todos eles forcistas, e que querem a toda força matar os pequenos varejistas, impondo condições de venda ao publico, sem direito a uma bonificação que venha chamar a atenção dos fregueses”. (Andrade, 1933, p. 328).

<sup>465</sup> “Já não se contam mais em numero, as cartas de queixa e acusação que recebo constantemente a respeito do comercio musical paulista. Infelizmente essas cartas mantem, com o anonimato sistemático, uma irresponsabilidade muito costumeira entre nos. Ninguém quer se responsabilizar”. (Andrade, 1933, p. 329).

“Mas no caso desta Associação Nacional ( ?) de Editores e Negociantes de Musica, não me parece que se trate de nada disso. Se trata apenas duma organização hábil e plenipotenciária, de comerciantes musicais , que assim reunidos e libertos de concorrência, podem fazer e desfazer na venda e edição de músicas aqui”. (Andrade, 1933, pp. 330-331).

<sup>466</sup> “Com que direito e com que fim, com que nobreza e com que beneficiamento nacional age a Associação? Eu sei: com o direito do capitalismo e com a finalidade sugadeira dos trusts. E o beneficiamento nacional que a Associação propaga é matar um comércio, destruir uma cultura, prejudicar o estudo e encher a bolsa de três ou quatro negociantes. Estrangeiros. Na verdade a Associação Nacional (!) de Editores e Negociantes de Musica é a praga mais abusiva que jamais prejudicou conscientemente o desenvolvimento da cultura brasileira”. (Andrade, 1933, pp. 344-345).

influenció y que podría influenciar aún más a los compositores nacionalistas. La segunda parte, “Música de Corazón”, es donde habla directo a los compositores, analizando, elogiando y advirtiendo sus conductas como creadores de una música de carácter nacional. Y en la tercera parte, “Música de Pancadaria”, comenta los problemas de las instituciones vinculadas con el hacer musical, y que al abordar estos problemas, propone que tanto los compositores como la música nacional necesitarían de una estructura organizada y eficiente de estas entidades para conseguir lograr los resultados tan deseados para la música del país. Por eso, el libro *Música, Doce Música* publicado en 1933 se ha convertido en una fuente de reflexión al respecto de la música brasileña, el lenguaje musical y estético de carácter nacional y su camino para conseguir volverse universal. En nuestra opinión, en aquel momento, una de las principales preocupaciones de Mário de Andrade era contribuir para la conquista de la universalidad del arte brasileño a través de una sincera búsqueda de sus raíces culturales y de la creación de un arte autóctono con gran valor estético. Y para eso, compositores, intérpretes, público e entidades vinculadas a la escena musical deberían comulgar de los mismos intereses –promover la música artística brasileña.

#### **III.4.7 La música nacional como música de combate**

Así como en el movimiento literario modernista, el proyecto inicial de la construcción de un arte brasileño estaba consolidado y sus líderes intelectuales estaban buscando profundizar en la cuestión social de este movimiento: Mário de Andrade entendía que el proyecto musical de una música nacional necesitaría dar este paso adelante. Tras la tomada de consciencia por parte de los músicos en relación a la creación de una música culta con sabor local, la orientación ahora era, además de nacional, también de consciencia social. Ya en el *Ensaio sobre a música brasileira*, Andrade comentaba al respecto de la colectividad que producía la música popular, de la música con función social,

de una música que pudiera ser artística y también cumplir con la necesidad de una sociedad encontrarse con su nacionalidad.

En un país de pueblo descuidado donde el concepto de Patria es casi una quimera a no ser para los que se aprovechan de ella... ..el compositor que sepa ver un poco más allá de los deseos de celebridad, tiene una función social en este país<sup>467</sup>.

Era evidente que el momento histórico en que se encontraban era propicio para erigir la bandera del social en el arte: la política estaba inestable con los constantes cambios provocados por la figura autoritaria de Getúlio Vargas; São Paulo ya no tenía la fuerza política de nivel nacional; las ideas del comunismo y la actuación del partido comunista y de los artistas que por ello mantenían una afinidad corroboraban para una reflexión socioeconómico y político-histórico del momento en el país. Y para empeorar la visión de los problemas cotidianos, el fantasma de los horrores de la Segunda Guerra Mundial y sus posibles consecuencias nefastas pairaban como un tormento sobre las cabezas de la humanidad. Con este cuadro pintado en tamaño real y de grandes conflictos, los intelectuales no podrían estar callados o inertes, y Andrade, una vez más, “da con la clave” en proponer acercar la responsabilidad social al arte.

A partir de los años 1930 y principalmente desde el año 1937 habría un acometimiento entre los simpatizantes del Comunismo y del Integralismo Brasileño. Sin embargo, el gobierno totalitario de Getúlio Vargas conseguiría frenar esta situación e imponerse a través de la represión. Esta agitación política y también cultural tendría sus días contados pues ya en los primeros años de la década de 1940, con las maniobras y los programas de consolidación del gobierno ya no había muchas resistencias, pues Getúlio

---

<sup>467</sup> “País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela... ..o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país”. (Andrade, 2006, p. 51).

Vargas sofocaba todo. Con los planes culturales por ejemplo, Getúlio Vargas ha conseguido traer para cerca de él artistas como Villa-Lobos y el pintor Portinari: estos planes tenían como interés la colaboración de las camadas populares y de los intelectuales. No obstante, muchos artistas prefirieron alienarse, en el sentido de quedarse aislado, a colaborar con Getúlio Vargas, y permanecieron sin iniciativas de manifestarse; por otro lado, la Segunda Guerra Mundial provocaría una gran preocupación entre dichos intelectuales y eso crearía un choque en las producciones de estos artistas.

En las reflexiones de Andrade, en los últimos años de la década de 30 e inicios de los 40, con relación al movimiento modernista, verificamos que el escritor había echado en falta una proximidad mayor del movimiento con la política. Y que tal vez no sería demasiado tarde para hacer este acercamiento. Tras el golpe de estado efectuado por Getúlio Vargas conocido como Estado Novo en 1937, es posible percibir la mudanza de rumbo en Andrade con relación a su aproximación a la política. La implantación del Estado Novo por parte de Getúlio Vargas significaba, resumidamente, el establecimiento de la centralización del poder en sus manos, la persecución al comunismo y el refuerzo del autoritarismo. Así que da el golpe en el 10 de noviembre, hace un pronunciamiento en rede nacional, determina el cierre del Congreso brasileño, otorga una nueva constitución (la Constitución de 1937) que le da plenos poderes sobre el poder ejecutivo y le permite nombrar interventores para los estados con plenos poderes para gobernar. Estas medidas implicaban en mudanzas en toda la política del país, y fue así en São Paulo, afectando directamente al trabajo de Andrade como funcionario público, jefe del Departamento de Cultura, que pasados seis meses del golpe, deja el cargo libre.

En *Evolução Social da Música no Brasil* (publicado en 1939), insertado en el libro *Aspectos da Música Brasileira*, Mário Andrade comenta que la evolución de la música brasileña había pasado por tres etapas (como había pasado también en otras civilizaciones): la primera vinculada a Dios, la

segunda con el amor y la tercera con la nacionalización de la música<sup>468</sup>. Entre sus reflexiones Andrade afirma que la música, colectiva por naturaleza, desempeñaba un papel social dentro de la sociedad colonial: la música estaba atada a la iglesia y tenía una función social por ser intrínseca a la vida eclesiástica y como ésta ejercía una fuerte influencia en la sociedad, la vida cotidiana era desarrollada repleta de esta música vuelta para Dios. En el periodo imperial, la música dramática, que empieza a ganar fuerzas dentro del país, colocará el amor como el eje principal de su confección. Después de la copia de la música dramática europea, el imperio intenta crear una ópera brasileña con la Academia Imperial de Ópera: a pesar de la composición de diversas operas utilizando el idioma portugués, todavía la música y toda la concepción eran europeas –el logro de este periodo fue el surgimiento del compositor Carlos Gomes. Sin embargo, Andrade atribuye a Carlos Gomes la posibilidad de hacer de la música dramática un factor socio-nacional al abordar en sus temáticas cuestiones relevantes para la época, como la lucha contra la esclavitud, al crear la ópera *Lo Schiavo*<sup>469</sup>. La fase nacionalista, según Andrade, empieza todavía individual en las figuras de los compositores Alexandre Levy y Alberto Nepomuceno para seguir en la etapa colectiva: ésta, surgida de la necesidad de los países reforzar sus nacionalidades delante de la Primera Guerra Mundial. Esta etapa colectiva iniciaría con Villa-Lobos juntamente con Luciano Gallet y Lorenzo Fernandez, que también tendrían los compositores Francisco Braga y Barroso Neto que se juntarían a este lenguaje después de sus primeras fases individuales. En seguida, los nuevos y promisoros compositores que Andrade tenía como los más representativos y más realizados en la música nacional en aquél momento: Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana y Radamés Gnattali. En el pensamiento de su evolución para la música brasileña, Andrade claramente tiene consciencia que ésta no debería parar en la fase nacionalista: debería seguir evolucionando

---

<sup>468</sup> “Em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente à evolução musical de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade”. (Andrade, 1975).

<sup>469</sup> “Em todo caso, Carlos Gomes, com suas duas óperas brasileiras, assumiu uma finalidade social-nacional respeitável, fazendo-se o eco, embora romanticamente indianista, do movimento pela abolição. E que esse eco era consciente, o prova a dedicatória do [ópera] *Escravo*”. (Andrade, 1975).

hacia una música nacional con todos los elementos populares adheridos y pasado el filtro estético. Para él, en aquél momento, aún faltaba técnica y conocimiento más profundizado del oficio de compositor, faltaba los medios económicos y un ambiente musical más bien estable y motivaciones de toda orden para ayudar el desarrollo de la música nacional. Estos problemas calificaban al compositor brasileño como un ser sacrificado que en aquél momento estaba se sacrificando por la música nacional, pues el período (antes de estudios e investigaciones que de pura creación) no daba a los compositores la libertad estética que ellos no podían gozar –aún estaban sentando las bases para eso<sup>470</sup>.

De acuerdo con Andrade (aún en la *Evolução social da música no Brasil*), con la evolución de las fases en la que la música culta brasileña debería transcurrir, ella llegaría a una fase llamada por él de “libre estética o fase cultural”: en esta fase, la música brasileña dejaría de ser nacionalista para ser nacional, es decir, una música universal pero aún con vínculos con la cultura del país<sup>471</sup>. Andrade inicia aquí un contraste entre música nacionalista e música nacional: podemos pensar en una división en dos partes a partir del modelo de tres partes que Andrade propone. Es decir, dividir las tres fases en las que, según Andrade, los compositores interesados en la música nacionalista deberían pasar, en dos fases. La primera fase sería formada por dos etapas técnicas de formación, básicamente trabajada en el campo técnico del lenguaje musical donde el compositor desarrollaría su invención nacionalista utilizando el material folklórico y después creando su propio material con características folklóricas como elemento de base para sus

---

<sup>470</sup> “É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser “estético”, esquecido em consciência de seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente de elementos que o levem ao cumprimento do seu designio pragmático. Não”. (Andrade, 1975).

<sup>471</sup> “...se [a música brasileira] está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo”. (Andrade, 1975).



composiciones. La segunda fase, formada por una preocupación de orden estética, los compositores conseguirían crear una música sin los pastiches folklóricos, pero una música en la que los elementos característicos de la música nacional estarían tan diluidos que serían casi imposible reconocerlos. Así tendríamos estas dos fases que los compositores y la música brasileña deberían pasar, a las cuales llamaría de fase nacionalista a la primera y de fase nacional a la segunda. En esta fase nacional, la música evolucionaría hasta ocupar un lugar en la música universal. Luego, la música nacional sería una música universal.

Siguiendo en el mismo texto, Andrade reflexiona sobre música universal y música internacional. El problema es: para él no existe una música universal y ni música internacional; existe compositores que se universalizan por su importancia a nivel universal<sup>472</sup>. Podemos analizar aquí, que lo que dice Andrade es que el compositor debería crear una obra genial – en el sentido común de obra de excelencia – y que ésta volvería universal desde que no copiara nadie, pero que fuera fruto de su trabajo individual y de su desarrollo. Por otro lado, el inicio para este desarrollo individual pasa por la escuela nacional, pues si el compositor intenta huir de la música de carácter nacional y busca un lenguaje internacional de inmediato, caería fatalmente en la trampa de copiar compositores de otras nacionalidades<sup>473</sup>. El camino propuesto por Andrade es que a partir de una postura colectiva, creando una música nacional, con su evolución, el compositor debería pasar a una etapa individual, donde los elementos nacionales interiorizados servirían para crear una obra de excelencia transformándola en internacional, y quizá podría volver universal

---

<sup>472</sup> “Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais, Palestrina, Bach, Beethoven, ou mulheres que se internacionalizam por demasiado fáceis, a “Traviata”, a “Carmen”, “Butterfly”. Porém, mesmo dentro desta internacionalidade ou daquela universalidade, tais músicos e tais mulheres não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais”. (Andrade, 1975).

<sup>473</sup> E quais os efeitos certos e provados desse internacionalismo que ainda não pode ser universalismo nem talvez o seja nunca? É que quando o compositor se deixa assim levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra nacionalidade que não é a sua. Quero dizer: imagina estar fazendo música universal, e na verdade está sob o signo Debussy-Ravel, e então é afrancesado; ou está sob o signo Puccini-Zandonai, e então é um italianizado; ou sob o signo Wagner-Strauss, e até parece ariano. Na melhor das hipóteses, cai num atonalismo de sistema, e então, menos que austríaco é um copista de Schoenberg; quando não se deslumbra com excessos de percussão, ritmos obsedantes, linhas em polifonia pluritonal, e temos mais um estravisquiano”. (Andrade, 1975).

como una contribución fundamental para la historia y evolución de la música mundial<sup>474</sup>.

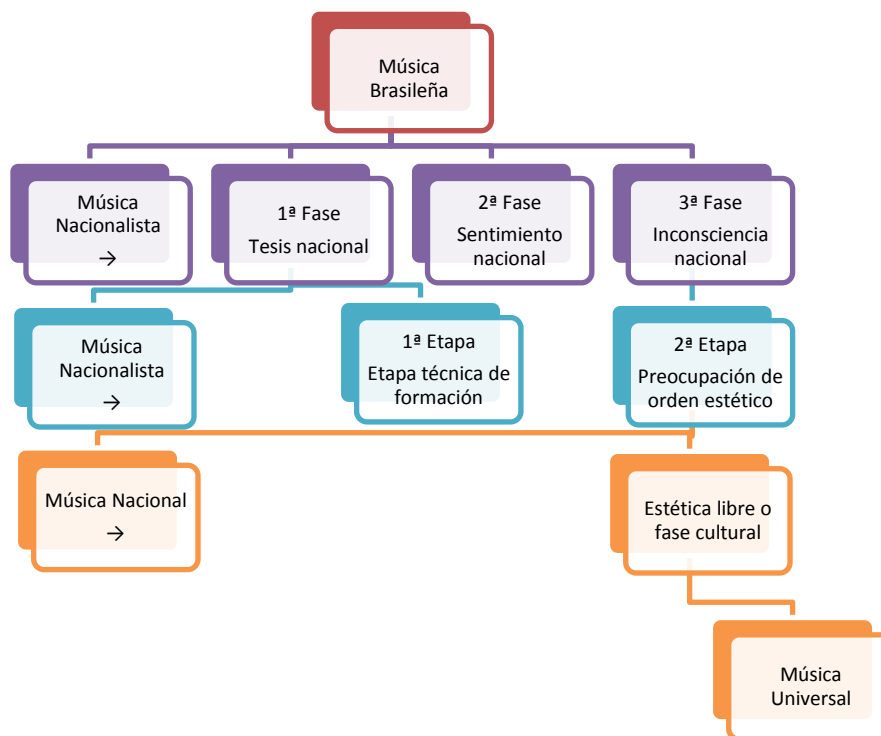


Ilustración III.34: Esquema de la evolución de las etapas por las que debería pasar la música nacional y el lenguaje musical de los compositores pensado por Mário de Andrade.

En el artículo *Nacionalismo Musical* (de 1939), Andrade refuta la crítica hecha por Curt Lange a la música culta brasileña. Mário sale en defensa de la música brasileña porque Curt Lange hace una crítica después de escuchar una obra de Lorenzo Fernandez (*Batuque*)<sup>475</sup> en el concierto realizado en Bogotá (Colombia): él califica la música del compositor brasileño como antes una música local (“regional” en las palabras de Lange) que una música

<sup>474</sup> “E um verdadeiro universalismo étnico é sonho para um futuro por demais remoto, pra que possamos argumentar com ele por enquanto. Sonho, aliás, que nenhuma experiência da história humana pode confirmar. A tal de “música universal” é um esperanto hipotético, que não existe”. (Andrade, 1975).

<sup>475</sup> “Entre outras muitas glórias, o nosso representante realizou lá dois concertos de música sinfônica brasileira, e, com o seu *Batuque*, alcançou um dos prêmios instituídos pela New Music Association of California, para a ocasião”. (Andrade, 2013, pp. Nacionalismo Musical - 4/12).

contemporánea. Sus argumentos de crítica están basados en que el compositor ha utilizado los materiales folklóricos del país, en una tentativa de empatía a través de su ejecución alegre y cautivante (quizá, en el concepto de Lange estas características serían atributos solamente de una música exótica) que la colocaría en un lugar de música fácil para el público mediano en conocimientos musicales. La refutación de Andrade está basada principalmente en que la música brasileña es universal, pero los compositores también dieron a ella una función social, la función de representar la característica nacional del país, su nacionalidad: por lo tanto, no podría ser rotulada de exótica y tampoco de no ser contemporánea. Andrade aprovecha para provocar al colega crítico diciendo que éste, que estaba intentando hacer un intercambio entre los países americanos y proponiendo la existencia de un “Americanismo Musical”, al criticar desfavorablemente la característica nacional de la música brasileña, ponía en duda si sus intenciones de establecer o decodificar un “Americanismo Musical” eran verdaderas. Por esta crítica de la crítica (Andrade criticando a Lange), podemos pensar que como descendiente europeo, tal vez, Lange no conseguiría asimilar la necesidad del compositor americano, y en este caso, el Latinoamericano, ser consciente de su orígenes y retratarla en su obra. Claro, esta música culta latinoamericana sonaba una música distinta de la europea, siendo para nada la música que el crítico alemán-uruguayo quisiera oír cuando comenta que la música contemporánea tenía la intervención del intelecto. Como Andrade comenta, tal vez la necesidad de la escrita rápida sin muchas reflexiones (o en nuestra opinión, por puro prejuicio con la música culta nacionalista latinoamericana, mismo que fuera un prejuicio inconsciente), Lange fue infeliz en sus críticas, contradiciendo a sus intenciones de promover la música culta americana, y, por otro lado, utiliza argumentos flacos repletos de equívocos, que Andrade hace cuestión de refutar uno a uno. En nuestra opinión, este artículo denota los ecos de las conquistas de la música nacional brasileña fuera de sus fronteras, pues ha merecido tanto del público como de los jurados sus felicitaciones, a pesar de la crítica del musicólogo alemán naturalizado uruguayo. Al respecto de la crítica de Lange y su inclinación por la música presentada en este festival por un compositor chileno, Andrade afirma que en la música de los otros países de Latinoamérica, los compositores aún carecían de imaginación creadora, a pesar de inteligentes y cultos: este

comentario puede ser un indicio de una crítica a una música más cerca del lenguaje de otros países (europeos) que de sus propios (la música autóctona)<sup>476</sup>. También se puede añadir el gusto de parte de Lang por la música dodecafónica y la posible crítica a una música que para él estaba fuera de su tiempo. Aunque, para los parámetros músico-temporales de Latinoamérica (que aún no había reflexionado al respecto de su música propia, su música autóctona) éste era el tiempo (e ya tardío) para hacer una música de carácter nacional antes de pasar a una música de características sin vínculos con el país de origen del compositor (a pesar de la música dodecafónica estar implícitamente vinculada con su creador y su país, la Alemania).

En 1942, en el artículo *Distanciamentos e aproximações*, Andrade volvería a la cuestión de la música brasileña sonar más característicamente nacional que las músicas de los compositores vecinos de Latinoamérica. En verdad, Andrade comenta que si la música suena más cerca de la música folklórica es porque tiene un vínculo con la función social y con la colectividad y busca disminuir la distancia entre la música culta y el público<sup>477</sup>. La función social supone, según Andrade, una aproximación con el público, hacer parte de la vida de esta sociedad: sea por una música que recuerda el sabor local en la que está inserida o por una música que es utilizada por esta sociedad en sus quehaceres cotidianos. La colectividad estética de la creación musical es importante para dar fuerzas y consolidar el proceso de identidad local y por supuesto no dejar los compositores caer en una tentativa de crear una música universal sin antes solidificar su lenguaje individual único. Andrade advierte que

---

<sup>476</sup> “Com tão rica falange não poderemos competir, mas nacional por nacional, guarani contra sioux, estou que a nossa música é mais alta como poder criador. Quanto aos outros países da América, principalmente o Chile e a Argentina, apresentam atualmente um grupo muito interessante de compositores, desabridamente habituados a qualquer atonalismo ou politonalismo de importação. Mas me parecem mais inteligentes e mais cultos que dotados de imaginação criadora.” (Andrade, 2013).

<sup>477</sup> “No Brasil está incidindo na criação da música erudita o problema do distanciamento social. Encarados sob o ponto de vista do distanciamento social, como eu dizia, os nossos compositores maiores da atualidade, todos se afirmam resolutamente socializantes na sua atitude criadora. Carece verificar, com maior certeza de visão, que o fato dos artistas eruditos darem a suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mais dinamização rítmica, maior parecença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anticapitalistamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares”. (Andrade, 2013, pp. Distanciamentos e aproximações - 3/11).

en aquel momento, esta libertad individual sería un riesgo a la continuidad del proceso de fortalecimiento de la identidad nacional y un distanciamiento del arte culto del público y la consecuente ruptura de la función social de esta música. Para Andrade, el “arte es una forma de contacto, es una forma de crítica, es una forma de corrección. Es una forma de aproximación social”<sup>478</sup>. Propongo una pregunta: ¿Andrade estaba preocupado con la función social o con la responsabilidad social de la música? Si conceptuarnos función como un ejercicio de atribuciones que algo debe cumplir en un determinado lugar y momento, tenemos la música como un elemento participante de una determinada actividad social como una fiesta, por ejemplo. Si conceptuarnos responsabilidad como una obligación de responder por sus actitudes que algo o alguien está sujeto, tendríamos la música o el músico sujeto a una obligación social, como por ejemplo ser capaz de cambiar o hacer reflexionar sobre determinado tema o idea a quien la oye.

Volvemos un año atrás en los escritos de Andrade, en sus reflexiones del texto *O artista e o artesão* (de 1938)<sup>479</sup>, y sigamos estas reflexiones que mezclan un paralelo entre arte nacional, arte social, arte y artesanía. Andrade comenta que todo Artista es o debería ser un artesano. La artesanía es vista por Andrade como la técnica básica en la que uno aprende los rudimentos de un arte. Esta técnica puede ser enseñada por un artesano a un principiante, y está formada de todo lo que necesita un artesano para crear su obra de artesanía. Andrade entonces propone que la concepción de una obra de arte pasaría por tres etapas distintas: la primera sería la artesanía y la segunda, la etapa del virtuosismo. Por virtuosismo Andrade comprendía como “...el conocimiento y la práctica de las diversas técnicas históricas del arte – en fin, el conocimiento de la técnica tradicional”. Esta etapa también podría ser enseñada, pero con los peligros del artista querer volverse tan y solamente un

---

<sup>478</sup> “Arte é uma forma de contato, é uma forma de crítica, é uma forma de correção. É uma forma de aproximação social”. (Andrade, 2013, pp. Distanciamiento e aproximações, 8/11).

<sup>479</sup> Este texto fue escrito como la lección inaugural del curso Filosofía e Historia del Arte, del Instituto de Artes de la Universidad del Distrito Federal, ministrado por Mário de Andrade.

virtuoso de su arte y caer en los problemas del tradicionalismo pasadista. Por eso, Andrade no la veía imprescindible como la primera técnica<sup>480</sup>.

La tercera etapa sería la solución individual y personal dada por el artista en la creación de su obra de arte: ésta, además de imprescindible no es posible ser enseñada. Sin embargo, después de afirmar que esta etapa es imprescindible, cuestiona a sí mismo su veracidad. Al comentar algunos pasajes sobre arquitectura, Andrade afirma que mismo que exista una impersonalidad en un conjunto de obras hechas por varios artistas, en los detalles es posible percibir la solución individual del artista, casi imperceptible, pero aun así demuestra su contribución personal a la obra. Cuando leemos este artículo, podemos hacer una división en las directrices del pensamiento de Andrade: la primera parte ya la comentamos, donde él explana al respecto de la necesidad del artista ser un artesano y de las etapas que debería pasar para volverse un artista genuino. En la segunda parte, el autor reflexiona sobre la belleza en el arte. En esta reflexión, habla de la inserción de la belleza como elemento fundamental en la creación artística, y en su opinión, "...ella [la belleza] se volvió el objeto principal de investigación para el artista, y, por una conversión natural de concepto, la belleza, investigada por sí misma, se volvió esencialmente objetiva y experimental, materialista por excelencia, por no decir por exclusividad"<sup>481</sup>. Y en la secuencia, profundiza la dicotomía del ser artista: aquél que es preferible adquirir una consciencia artística que una filosofía del arte. Para Andrade, la consciencia artística daría mayor libertad al artista mientras "la fijación de un sistema filosófico de arte" podría "limitar a un

---

<sup>480</sup> "Não me parece imprescindível, porém, e, como toda a virtuosidade, apresenta grandes perigos. Não só porque pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais pra se tornar simplesmente "passadismo" ou, si quiserem, "academismo"; como porque pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, um "virtuoso" na pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidade pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro". (Andrade, 2012, pp. O Artista e o Artesão - 7/38).

<sup>481</sup> "Desde então [Renascimento], e cada vez mais, ela [a beleza] se tornou o objeto principal de pesquisa para o artista, e, por uma conversão natural de conceito, a beleza, pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, pra não dizer por exclusividade". (Andrade, 2012, pp. O Artista e o Artesão - 16/38).

dogmatismo científico la libertad incontestable más trágica del arte”<sup>482</sup>: la limitación o estar preso al dogmatismo estético cabría al filósofo<sup>483</sup>. Andrade llega a la conclusión que al artista cabría una limitación de conceptos, totalmente imprescindible, sin la cual no podría ser un artista verdadero y no una fijación de conceptos, que “...llevaría [a los artistas] fatalmente a una organización sistemática de nuestro pensamiento artístico, nos conduciría a una Estética, nos haría filósofos, si no filosofantes<sup>484</sup>, y no los artistas que debemos ser”<sup>485</sup>.

Como pudimos averiguar en estos textos de Andrade, la cuestión social del arte es enfocada como una necesidad intrínseca del hacer arte y una preocupación que los compositores como artistas que son deberían tener en cuenta. Al comentar sobre la evolución social de la música en Brasil, Andrade además de hacer una apreciación de la música del pasado y su función social en la historia del país, propone una reflexión sobre la función social que la música culta de carácter nacional debería ejercer en aquel momento. En estos textos, vemos una propuesta de camino estético a perseguir por los compositores que quieran crear una música nacional y que ejerza una función social. A partir de la asimilación de la artesanía de la composición, pasando por la adquisición del virtuosismo, el compositor debería llegar al final en la estética

---

<sup>482</sup> “...estamos aqui entre pessoas que se destinam a artistas; e não cabe ao artista, a meu ver, pelo menos é perigosíssima, a fixação de um sistema filosófico da arte, que lhe iria limitar a um dogmatismo científico a liberdade incontestavelmente mais trágica da arte”. (Andrade, 2012, pp. O artista e o artesão - 26/38).

<sup>483</sup> “Jamais um artista legítimo se prendeu ao dogmatismo de uma estética perfeitamente orgânica. Esta cabe aos filósofos; e todas as doutrinas estéticas até agora jamais puderam explicar ou mesmo aceitar todas as obras-primas da humanidade. Jamais os artistas verdadeiros ficaram, em suas obras, nos limites doutrinários que se prefixaram. Foram sempre além, saltaram sempre fora das limitações preestabelecidas”. (Andrade, 2012, pp. O artista e o artesão - 28/38).

<sup>484</sup> De acuerdo con el diccionario, el término “filosofante” en portugués, significaría una persona que, se dando aires de erudición, discurre disparatadamente. “filosofante”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/filosofante> [consultado em 03-03-2017].

<sup>485</sup> “A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, sinão (*sic*) a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser. Já uma limitação de conceitos não é apenas necessária aos artistas, mas imprescindível. Sem isso, creio não se poderá nunca ser artista verdadeiro”. (Andrade, 2012, pp. O artista e o artesão - 31/38).

libre o en la fase cultural donde su música alcanzaría la belleza y la estructura de lenguaje consideradas de valor universal.





## **Capítulo IV**

### **Dos mentores y un ideal: interacciones entre pensamientos estéticos**



## IV.1 Contexto cultural

Como vimos, los movimientos de carácter nacional en las artes en España y Brasil, bien como la actuación de los personajes centrales de nuestra investigación, Pedrell y Andrade, se dan en momentos distintos en el tiempo. Mientras Pedrell buscaba una restauración para la música española y empieza toda una labor para organizar estéticamente lo que sería un lenguaje musical español en finales del siglo XIX, Andrade empieza la transformación en el arte brasileño a través de una estética moderna, renovada y con elementos autóctonos que conferirían un status de arte universal con lenguaje propio e estéticamente bien elaborado a partir de la segunda década del siglo XX. La distancia en el tiempo de ocurrencia entre los dos movimientos estéticos, orientados por Pedrell y Andrade en España y Brasil respectivamente, es debido a algunos factores, como el hecho de Brasil en finales del siglo XIX estar empezando como un país independiente, todavía muy marcado por las costumbres europeas.

La independencia de Brasil en 1822 lo mantendría bajo la costumbre europea, pues el país seguiría como un imperio bajo el gobierno de D. Pedro I, hijo del rey de Portugal y que después se tornaría Pedro IV, rey de Portugal. Durante el período imperial, entre 1822 hasta 1889, verificaremos pocos cambios en la conciencia de la sociedad brasileña sentirse brasileña. En la música, por ejemplo, la casi totalidad de los compositores de música de concierto del período colonial eran afrodescendientes, y sus composiciones tenían una fuerte influencia de la música europea: no fue posible hasta hoy encontrar obras con elementos autóctonos de estos compositores afrobrasileños. En su mayoría eran obras de carácter religioso, utilizadas para los cultos de la iglesia católica y para las fiestas del patrón y las fiestas mayores de la iglesia<sup>486</sup>. Ya en el período del imperio, es posible percibir la

---

<sup>486</sup> “Embora os músicos mineiros (del estado de Minas Gerais) interpretassem música de câmara europeia, os compositores se dedicavam quase exclusivamente à música sacra ou litúrgica. Os tipos mais comuns eram de coros mistos a quatro vozes, com acompanhamento orquestral de dois violinos, viola, baixo, trompas e madeiras. O uso do baixo contínuo não era obrigatório, como já observei, e os coros duplos aparecem com menos frequência, como contraponto delineado em favor da homofonia. Chegou a dizer-se que, nas últimas décadas do século XVIII, havia mais músicos em Minas Gerais do que em Portugal”. (Mariz, 1983, p. 39).

influencia de la ópera italiana en compositores como el Padre José Maurício Nunes Garcia o el compositor Antônio Carlos Gomes que vivió en Milán, Italia, y que fue un gran compositor de óperas. Entre las óperas de Carlos Gomes, la de mayor proyección mundial fue *Il Guarany*, estrenada en La Scala de Milán el 19 de marzo de 1870. A pesar del libreto ser basado en el libro *O Guarani* (1857) de autoría del escritor brasileño José de Alencar (1829-1877), con la temática indígena, la conciencia de escribir una música nacional todavía no existía. Tanto la novela como la ópera fueron escritas en el contexto de la estética romántica: en Brasil, el Romanticismo tuvo entre sus características transformar el indio brasileño en el héroe de las historias, pues el país no contaba con un período medieval como ha pasado en Europa (en vez de príncipes y caballeros, tendríamos caciques y bravos guerreros indígenas). Sin embargo, Carlos Gomes escribiría una música con influencia afrobrasileña, *A Cayumba*, subtitulada “dança dos negros” (danza de negros) en 1857 para piano: es considerada como la primera danza negra escrita para o instrumento dentro de un lenguaje musical culto en Brasil<sup>487</sup>.

De cualquier manera, en la segunda mitad del siglo XIX, Brasil pasaría por una serie de conflictos internos, como ya mencionamos anteriormente, y que llevaría al país a la abolición de la esclavitud en 1888 (el país latinoamericano que más ha tardado en hacerla) y a la proclamación de la república en 1889. Estos dos eventos están íntimamente ligados porque la gente que quería la república iría apoyar a la gente que era abolicionista y las dos partes eran contra la monarquía. El hecho es que la economía del país hasta aquel momento era agraria y básicamente producida por la fuerza del trabajo esclavo. No se debe olvidar que el esclavo también fue importante como fuerza de trabajo en el período de los descubrimientos del oro en las Minas Gerais en el siglo XVIII que ha rendido una gran riqueza a Portugal<sup>488</sup>.

---

<sup>487</sup> “Até bem pouco tempo acreditava-se que a primeira peça de sabor nacionalista erudito tinha sido escrita por um compositor bissexto, amador, Brasília Itiberê da Cunha. Entretanto, em recente comentário a um disco com obras pianísticas de Carlos Gomes, o musicólogo Bruno Kiefer aponta a posição histórica que assumiu a interessante peça para piano solo *A Cayumba*, uma dança de negros, composta pelo maestro campineiro (de la ciudad de Campinas, estado de São Paulo) em 1857, aos 21 anos apenas”. (Mariz, 1983, p. 94).

<sup>488</sup> Del oro que se extraía de las minas en Brasil, el gobierno portugués quedaba con 1/5 de a través de un impuesto que se llamaba Derrama. La Derrama era un dispositivo fiscal aplicado

Con el advenimiento de la república, la economía brasileña seguiría todavía siendo agraria, pero ya había una sed de industrializar y seguir los pasos dados en Europa con la era industrial. Pero, junto a las tentativas del crecimiento industrial en Brasil, la élite brasileña continuaba ganando su riqueza con el café y con la leche; lo que va influenciar en los gobiernos de la segunda república brasileña – la política de Café con leche.

En este período, ya en principios del siglo XX, el país ya contaba con la mano de obra italiana y alemana para trabajar en las haciendas de café. Estos inmigrantes llevarían para Brasil sus costumbres y las ideas políticas del aquel momento: así que se fundaría en São Paulo, Rio de Janeiro y demás capitales periódicos dirigidos por italianos con las ideas anarquistas. Por otro lado, la *Belle Époque* francesa también influenciaría el cotidiano de las principales ciudades brasileñas<sup>489490</sup>. El surgimiento de las nuevas tecnologías como el teléfono, el coche, y el avión (para comentar de algunas de las nuevas innovaciones) cambiarían la manera de la sociedad ver la vida, como también las nuevas maneras de producción (industria). Las reivindicaciones de los trabajadores como salarios y disminución de la jornada laboral harían con que más gente pudiese aprovechar o tener por primera vez algún tipo de ocio. La *Belle Époque* y los eventos de su ciudad maestra -París- en un primer

---

en la provincia de Minas Gerais a partir de 1751 con el objetivo de retener anualmente el 20% del oro en polvo o en hoja que era direccionado para la corona portuguesa.

<sup>489</sup> “Essa riqueza gerada pelo café movia a busca por signos que a traduzissem. Várias eram as marcas de inspiração na utopia da Belle Époque, destacando-se, porém, o apreço pelos novos projetos arquitetônicos e urbanísticos. Com maior ou menor inventividade, não foi por acaso que a partir da implantação da lavoura cafeeira se fizeram presentes por boa parte do Brasil caipira as concepções do imperial prefeito de Napoleão III, o barão Georges Eugène Haussmann”. (Mello, Neto, Paziani, & Pacano, 2007, p. 99).

<sup>490</sup> “Casas comerciais, bancárias e de prestação de serviços passavam a estampar títulos afrancesados ou que também indicavam o reconhecimento e a importância do progresso. Entretanto, a presença francesa não se dava apenas nos nomes das casas de comércio. O eco desse espírito ressoou fortemente no interior opulento, atuando na profunda modificação de hábitos e costumes, tornando-se símbolo do processo civilizatório, no sentido dado por Norbert Elias, ou seja, segundo um constante moldar e disciplinar de hábitos e comportamentos, que se estendem desde as pequenas regras de atitudes e etiquetas até a normatização e coerção que garantem o controle do Estado e do poder público municipal. O Código de Posturas de Batatais, por exemplo, primeiro do gênero e confeccionado por Washington Luís, representava o empenho das elites do interior em criar mecanismos de intervenção social, administrativa e urbana”. (Mello, Neto, Paziani, & Pacano, 2007, pp. 100-101).

momento, llegaban a Brasil a través de los salones de las casas de la élite que se transformarían en el espacio para disfrutar de largas veladas culturales.

Las reformas urbanas de Río de Janeiro emprendidas por Pereira Passos, entre 1903 y 1906, inspiradas en las reformas de Haussmann en París, conferían rasgos parisinos a la capital de la República. Con estos cambios, además de remodelar el centro de la ciudad, y de prestar a Río una fisonomía de ciudad europea, el alcalde anhelaba, también la reestructuración de los hábitos sociales, sobre todo en lo que se refiere a la importancia dada al consumo<sup>491</sup>.

Esta misma influencia parisina contribuiría para la apertura de casas especializadas en divertimientos como cabarés en Rio de Janeiro. Mientras en los salones de las casas aristocráticas se tocaba en el piano la música europea (como la Polka, por ejemplo) y muy poca música brasileña, en los clubes populares se oía la música brasileña, fruto de la mezcla entre la música de origen europea y la de origen africana.

Los salones de la *Belle Époque* se caracterizaban como un teatro de variedades cuya programación consistía en la declamación de poesías, en la ejecución de piezas musicales y de canciones, entremezcladas con contactos, conversaciones y formas exquisitas de consumo, donde se apreciaban las novedades parisinas. Pero lo que incitaba el deseo de los intelectuales brasileños, sobre todo los simbolistas, era un cabaret como el "*Chat Noir*" - el más famoso de los cabarets parisinos de finales del siglo XIX, donde resplandecía el *esprit montmartrois*. Nuestros intelectuales anhelaban un ambiente propicio donde pudieran reunirse, alrededor del ajenjo, a ejemplo de los artistas, poetas, e intelectuales franceses,

---

<sup>491</sup> "As reformas urbanas do Rio de Janeiro empreendidas por Pereira Passos, entre 1903 e 1906 – inspiradas nas reformas de Haussmann em Paris – conferiam aspectos parisienses à capital da República. Com essas mudanças, além de remodelar o centro da cidade, emprestar ao Rio uma fisionomia de cidade europeia, o prefeito almejava, igualmente a reestruturação dos hábitos sociais, sobretudo no que diz respeito à importância dada ao consumo". (Zanon, 2009, pp. 222-223).

amantes del placer, desdeñosos de la vulgaridad. La élite carioca circulaba por el Río recién reformado, deslumbrada por Europa, avergonzada de Brasil, en particular del Brasil pobre y negro. Para ofrecer un marco favorable a la visión del extranjero de un Brasil blanco, europeizado, civilizado y moderno, el alcalde Pereira Passos buscaba incentivar los espectáculos mundanos<sup>492</sup>.

Otro factor importante era la localización de estos dos espacios que comentamos y la gente que los frecuentaba: mientras los salones de casas estaban en los barrios nobles de la ciudad e habitados por la burguesía naciente, los clubes populares estaban ubicados en barrios periféricos, como el barrio Cidade Nova en la ciudad de Rio de Janeiro, y frecuentados por afrodescendientes (ex esclavos y mestizos), inmigrantes pobres italianos, portugueses y otros grupos inmigrantes de menores proporciones. La música folklórica del interior (rural) y la iniciante música popular urbana serían rotuladas y consideradas como músicas inmorales, indecentes y recaería sobre ella, además de sus compositores y practicantes, el prejuicio ya utilizado para todo aquello que no era oriundo de la cultura europea<sup>493</sup>. Como podemos averiguar, había muchos obstáculos para la música brasileña de concierto conseguir dar un paso a la búsqueda de una música nacional, pero los

---

<sup>492</sup> “Os salões da Belle Époque caracterizavam-se como um teatro de variedades cuja programação consistia na declamação de poesias, na execução de peças musicais e de canções, entremeadas de contatos, conversas e formas requintadas de consumo, onde eram apreciadas as novidades parisienses. Mas o que aguçava o desejo dos intelectuais brasileiros, sobretudo os simbolistas, era um cabaré como o “Chat Noir” – o mais famoso dos cabarés parisienses do fim de século XIX, onde resplandecia o esprit montmartrois. Nossos intelectuais almejavam um ambiente propício onde pudessem se reunir, em torno do absinto, a exemplo dos artistas, poetas, e intelectuais franceses, amantes do prazer, desdeñosos da vulgaridade. A elite carioca circulava pelo Rio recém-reformado, deslumbrada com a Europa, envergonhada do Brasil, em particular do Brasil pobre e negro. Para oferecer um quadro favorável à visão do estrangeiro de um Brasil branco, europeizado, civilizado e moderno, o prefeito Pereira Passos procurava incentivar os espetáculos mundanos”. (Zanon, 2009, p. 226).

<sup>493</sup> “O que propiciou a estabilidade e o clima de tranqüilidade foi a situação da moeda brasileira, forte graças à exportação de café. Era comum, então, que os ricos proprietários de terras não hesitassem em ir a Paris com suas famílias para longas estadas e lá os brasileiros se achavam em harmonia com o clima de euforia que caracterizou a *Belle Époque*. As conseqüências da ascensão dessa nova elite transformaram os quadros sociais do Brasil, provocando sensíveis mudanças na sociedade e cultura tradicionais do país. Prova dessa modernização aspirada pela elite em ascensão é a transformação da capital do Rio de Janeiro em uma vitrine do regime republicano, onde os grupos populares e costumes tradicionais foram reprimidos, e a cidade assumiu ares europeizados, uma Paris tropical”. (Zanon, 2009, p. 223).



cimientos de una música autóctona ya daban sus primeros pasos por las manos de algunos compositores que se volverían importantes para la música brasileña como Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, etc. Mientras que en el universo de la música de concierto en Brasil se discutía entre la crítica y los compositores si la lengua portuguesa era una buena lengua para cantar, Chiquinha Gonzaga ya presentaba en los teatros de revista de la ciudad carioca sus obras, como una especie de operetas, compuestas con la utilización de géneros musicales populares brasileños, cantados en portugués y versando sobre temas populares brasileños. Sin embargo, como sus obras no eran presentadas en las salas tenidas como las representantes de la música culta, a pesar de los prejuicios que ella y sus obras recibían, no fueron computadas por la crítica como música erudita. Cabría al compositor Alberto Nepomuceno discutir la cuestión del canto en portugués en la música de concierto y eso generaría el embate famoso entre él y el crítico Oscar Guanabara en los periódicos, ya comentado anteriormente.

Si por un lado el momento histórico en lo que está insertado Pedrell es anterior al de Andrade, por otro las condiciones culturales, desde un punto de vista con intenciones nacionalistas, son muy parecidas. Catalunya en la primera mitad del siglo XIX, con su desarrollo industrial y bajo una delicada estabilidad política, iría proporcionar el surgimiento de una clase intelectual con intenciones de restablecer la lengua catalana como lengua literaria. Este renacer del catalán como lengua literaria y cultural proporcionaría el surgimiento del movimiento *Renaixença*. La *Renaixença* tenía una estética muy cercana a la del Romanticismo con sus temas históricos y de exaltación nacional, pero también muy cargada en el enfoque de los sentimientos. Mientras la *Renaixença* encontraría en los *Jocs Florals* del pasado medieval un modelo para restaurar el prestigio de la cultura catalana, en Brasil los escritores movidos por el Romanticismo darían el primer paso para prestigiar su pasado: el indio héroe. La literatura romántica brasileña volvería a su pasado, y acabaría por inspirar al compositor Carlos Gomes a poner música en la obra *O Guarani* del escritor José de Alencar. Las semejanzas están en la estética romántica, con la mirada hacia al pasado en búsqueda de un héroe y porque

no, en búsqueda de los pilares de la formación de la nación. Podemos percibir aquí las intenciones nacionalistas que nortearían los artistas de esta época.

No obstante, España y Brasil pasarían por momentos históricos muy distintos, pero frutos de un mismo evento mundial que influenciaría la trayectoria política de ambos países: la Revolución Francesa y las siguientes revoluciones en Europa y sus consecuencias en Latinoamérica. Brasil tuvo su independencia de Portugal en 1822, pero sería solamente en 1889 que proclamaría la república terminando con el período imperial. Es curioso comparar las fechas de independencias de los países hispanohablantes de América con la fecha de proclamación de la república en Brasil: como si fuera una segunda independencia de Brasil, o podemos pensar que sea la primera, pues ahora el comando del país pasaba de las manos de la monarquía portuguesa para la aristocracia brasileña. Estos hechos cambiarían los rumbos tanto de Brasil como de España, ya que en este período España perdía sus últimas colonias en América – Cuba y Puerto Rico. En España los intelectuales buscarían a través del Regeneracionismo una renovación cultural absorbiendo las ideas vanguardistas de los países más avanzados de Europa, frente al ocaso como potencia colonial. Por su vez, Brasil absorbería el estilo predominante de la *Belle Époque* parisina e implantaría en sus principales capitales – Rio de Janeiro y São Paulo – el estilo de esta capital europea: esto implicaría en que los intelectuales brasileños también estarían a par de las vanguardias europeas.

Sin embargo, retrocedamos un poco hacia la segunda mitad del siglo XIX. Mientras Pedrell y Barbieri ya estaban trabajando para la restauración de la música española, en Brasil teníamos Carlos Gomes buscando su espacio entre los grandes de la ópera. Andrade todavía no estaba en acción y fue mejor así, pues si lo estuviera, sería bien posible que no hiciera lo que pudo hacer. Carlos Gomes era protegido del emperador D. Pedro II y a éste le gustaba el compositor Wagner, tanto así que el emperador quería que Gomes fuera estudiar con el compositor germánico<sup>494</sup>. Podemos verificar aquí la importancia

---

<sup>494</sup> “A ida para aperfeiçoar-se na Europa era um passo inevitável, mas o curioso é que Pedro II, na época já entusiasta de Wagner, desejava enviar o jovem maestro brasileiro para a Alemanha. Entretanto, o impetuoso campineiro, formado inteiramente na escola italiana, deve

de la ópera en el mundo de la música en aquella época, principalmente la influencia ejercida por la música lírica italiana y germánica. El entusiasmo del emperador brasileño por Wagner ha sido motivo de una historia en la que el emperador había pedido que Wagner compusiera una ópera para ser estrenada en Brasil y para eso le había enviado una primera cantidad de dinero para que el compositor pudiese trabajar en la composición de la obra: la ópera en cuestión sería *Tristán e Isolda*. Sin embargo, esta historia no es cierta, pero no es de toda mentirosa. Este suceso es aclarado por el musicólogo Vasco Mariz, a petición del compositor brasileño Osvaldo Lacerda en artículo de 1991, publicado en la *Revista Ciência & Trópico*, editada por la Fundación Joaquim Nabuco de Brasil<sup>495</sup>. En el artículo titulado *Dom Pedro II e Wagner*, Mariz comenta que en la verdad un aspirante a un cargo de profesor en la Universidad de Zúrich, hijo de un ministro de relaciones exteriores de Brasil, escribe seis cartas para Wagner con la intención de que el compositor pudiera apoyar en su petición al cargo. Y en estas cartas comentaba sobre la admiración del emperador brasileño por la música del compositor alemán y que el monarca gustaría de invitarlo al Brasil para dirigir algunas de sus óperas, pero traducidas al italiano, pues el público estaba más acostumbrado al italiano. Wagner se anima con la propuesta y piensa en escribir una obra que sería interesante traducirla al italiano: la ópera *Tristán e Isolda*<sup>496</sup>. En el artículo,

---

ter ficado apavorado ante a perspectiva aberta e, ao que parece, utilizou todos os intermediários possíveis para mudar a bolsa para a Itália”. (Mariz, 1983, pp. 64-65).

<sup>495</sup> “Em 5 de maio de 1988, o compositor Osvaldo Lacerda escreveu-me indagando se realmente teria Wagner dedicado o “Tristão” a D. Pedro II, que desempenhara um certo papel na criação da mesma ópera. Estava o músico paulista intrigado com o fato de que tivera em sua posse uma partitura de Tristão e Isolda, uma edição italiana antiga da editora Ricordi, em formato grande e pesadíssima, a qual continha, na página que se seguia ao título da obra, uma dedicatória a Sua Majestade O. Pedro II, Imperador do Brasil, e o brasão imperial do Brasil, ambos impressos. Não havia assinatura, nem constava o nome de Wagner”. (Mariz, 1991, p. 249).

<sup>496</sup> “O longo estudo de Hunsche é bastante informativo... Reproduz seis cartas do jovem advogado brasileiro e uma carta de Wagner, datada de Zurique, em 15 de março de 1857, onde manifesta sua intenção de dedicar a obra que iria escrever ao imperador brasileiro. Menciona que o trabalho lhe tomaria ainda cerca de dois anos e que esperava utilizar cantores italianos. Ficava aguardando o convite formal para visitar o Rio de Janeiro, convite esse que nunca lhe chegou às mãos, pois D. Pedro II nunca lhe respondeu, nem acusou recebimento das partituras enviadas ao Brasil por portador, via Hamburgo. Em suma, o artigo de Hunsche na revista do Instituto Ibero-Americano de Berlim limitou-se a divulgar o texto completo das cartas de Ferreira França e uma das respostas de Wagner ao jovem brasileiro, que tão levemente brincou com duas altíssimas personagens, visando apenas conseguir apoio do

Mariz comenta que las cartas cambiadas entre Wagner e o joven brasileño llegaron a manos del emperador, pero no fue posible saber si el emperador le ha contestado. No obstante esta historia un tanto peculiar, o mismo pintoresca, el hecho es que indirectamente el compositor fue animado a escribir la ópera por influencia de la admiración del emperador brasileño y por la posibilidad de viajar a Rio de Janeiro; otro hecho es que Don Pedro II era un gran apreciador de la música de Wagner y a través de correspondencias es posible acompañar el entusiasmo del emperador con las obras del compositor alemán, como nos confirma Mariz en su artículo. Además, Dom Pedro II estuvo en el *Bayreuth Festspielhaus* para el estreno de la ópera *Das Rheingold* y posiblemente conoció personalmente al compositor en este día<sup>497</sup>. Mariz, al final, llega a la siguiente conclusión:

En conclusión, no hay duda de que Don Pedro II efectivamente recibió la carta y las partituras enviadas por Wagner de las manos de su ex ministro Ernesto Francia, padre del joven brasileño residente en Alemania. Apuntó una nota al *Mordomo del Paço* y resolvió pensar en el asunto con más calma. Después de todo, él no entendía profundamente del asunto y dudó ante el peligro de los abucheos que había recibido Wagner en París con "Tannhäuser". Es posible que, en una entrevista posterior con el Mayordomo (una especie de Jefe de la Casa Civil), hayan juzgado más prudente dar por no recibido el mensaje de Wagner. Otra posibilidad sería que el Mayordomo realmente respondiera al músico en los términos del billete de D. Pedro y que esa carta jamás llegara a manos del destinatario.

---

compositor alemão para obter um cargo de livre docente na Universidade de Zurique". (Mariz, 1991, p. 253).

<sup>497</sup> "Recordo que o imperador voltava dos Estados Unidos, onde fora assistir aos festejos do centenário da independência americana. Foi especialmente à Alemanha, desta feita para assistir à abertura do "Festspielhaus". Lá deve ter conhecido pessoalmente o compositor, mas eu não consegui descobrir qualquer menção a uma possível conversa sobre a correspondência do cônsul Ferreiro, vinte anos antes. Com tantas personalidades presentes e a celeuma da inauguração do teatro, dificilmente terá havido oportunidade para Wagner e O. Pedro II trocarem mais do que algumas palavras de cumprimentos". (Mariz, 1991, pp. 251-252).

Fue una pena, pues casi seguramente la ópera Tristán e Isolda habría sido dedicada al emperador, aunque Wagner no hubiera venido a Brasil<sup>498</sup>.

No obstante con todo eso, Carlos Gomes seguiría para Italia, donde estaba Verdi, atendiendo a la petición de la esposa del emperador brasileño que hacia parte de la nobleza italiana<sup>499</sup>. Mientras Pedrell era un entusiasta de Wagner, como el emperador brasileño, y tendrá en un primer momento el compositor germánico como una guía para huir de la música operística italiana, el Brasil seguía aún bastante interesado en la música del país que había dado los grandes nombres de la ópera desde el surgimiento del género musical – la Italia. Como podemos averiguar, los hechos históricos y culturales de Europa tenían un reflejo y una influencia casi de inmediato en Brasil, pero el país aún no estaba preparado para una conciencia nacional en las artes. Faltaría resolver algunos problemas como el de la identidad nacional: un tema muy complicado en aquella época y que se alargaría por muchos y muchos años – la mezcla de etnias y sus culturas aún estaban bajo un gran prejuicio en el país. Mientras en España Pedrell buscaba comprender el derrumbe de la música española y proponer su restauración y volver a insertarla en la escena europea, Brasil todavía daba los primeros pasos para resolver la cuestión de la identidad cultural.

Con la llegada de los portugueses en tierras que ya tenían su población (a que los portugueses denominarían indígenas), se añadiría a la formación de la población brasileña los negros, venidos de África como esclavos, además de

---

<sup>498</sup> “Concluindo, não há dúvida de que D. Pedro II efetivamente recebeu a carta e as partituras enviadas por Wagner das mãos de seu ex-ministro Ernesto França, pai do jovem brasileiro residente na Alemanha. Rabiscou uma interlocutória ao Mordomo do Paço e resolveu pensar no assunto com mais calma. Afinal, ele não entendia profundamente do assunto e hesitou diante do perigo das vaias que recebera Wagner em Paris com "Tannhäuser". E possível que, em entrevista posterior com o Mordomo (uma espécie de Chefe da Casa Civil), tenham julgado ser mais prudente dar como não recebida a mensagem de Wagner. Outra possibilidade foi que o Mordomo realmente respondeu ao músico nos termos do bilhete de D. Pedro e essa carta jamais chegou às mãos do destinatário. Foi pena, pois quase certamente a ópera Tristão e Isolda teria sido dedicada ao imperador, mesmo que Wagner não tivesse vindo ao Brasil". (Mariz, 1991, pp. 254-255).

<sup>499</sup> “A imperatriz Tereza Cristina, filha do rei de Nápoles, foi responsável pela mudança de destino e caberia aqui especular o que teria conseguido Carlos Gomes se tivesse ido estudar com Wagner ou outro grande mestre germânico”. (Mariz, 1983, p. 65).

algunos españoles que ya estaban también en las otras partes del continente americano. A esta formación fue añadida los inmigrantes japoneses, alemanes y en mayor cantidad, los italianos para sustituir a los esclavos en el plantío de café y ocupar el territorio de manera intensa y buscando una política de “blanqueamiento” o europeización de la sociedad brasileña<sup>500</sup>.

Destinada exclusivamente a la contratación de inmigrantes en Europa, especialmente en los países germánicos (conforme indica la misión diplomática especial del vizconde de Abrantes en Prusia) -con la cuestión racial dimensionada en la definición "blanca" del colono ideal-, prosiguió la ocupación de áreas de selva en el Sur, fuertemente incentivada por el gobierno central a través del Ministerio de Agricultura al que estaba subordinada la inmigración. A partir de 1846 y, sobre todo tras la promulgación de la Ley de Tierras, surgieron en Río Grande do Sul y Santa Catarina innumerables "colonias alemanas", fundadas por empresas particulares, por los gobiernos provinciales o por el gobierno imperial - étnicamente homogéneas, al menos en sus comienzos. Existen referencias

---

<sup>500</sup> “A intensificação do processo ocorreu na década de 1870, quando começou a imigração italiana na Serra Gaúcha, e no sul de Santa Catarina (além de localização junto às colônias alemãs no Vale do Itajaí). Na sua grande maioria esses imigrantes vieram para o Brasil recrutados por agentes das empresas colonizadoras ou agentes nomeados pelo governo imperial, num sistema de imigração subsidiada em grande parte pelo Estado (como se observa na legislação sobre colonização e nos decretos de contratação dos serviços dos agenciadores e de autorização das atividades das empresas a partir da concessão de terras públicas). Nos contratos firmados com agenciadores há cuidadosa especificação da nacionalidade dos imigrantes pretendidos – como ocorreu no Decreto 5.663, de 1874, celebrado pelo governo imperial com Joaquim Caetano Pinto Junior –, um indicativo de que “europeu” não era exatamente uma categoria exclusiva ou absoluta. Na listagem, estão ausentes portugueses e espanhóis – mas, curiosamente, ela inclui bascos e italianos do norte. É difícil ponderar sobre os critérios de inclusão ou exclusão implícitos na lista (encabeçada por alemães e austríacos) mas o privilegiamento dos italianos do norte sugere alguma especulação de natureza racial ou civilizatória (possivelmente vinculada à noção de latinidade). Desde as primeiras teorias raciais que produziram o mito ariano, os povos do Mediterrâneo passaram a ser categorizados como raça ou tipo através de critérios morfológicos às vezes imaginados como desabonadores (ou indicadores de “inferioridade”): pele brunóide, cabelos negros, estatura baixa, etc. Mesmo autores menos comprometidos com o pressuposto da desigualdade das raças humanas como Paul Topinard – bastante conhecido no Brasil por sua condição de discípulo de Paul Broca – distinguiu, no seu manual *L’Anthropologie*, os tipos europeus louros dos tipos europeus brunos (aí incluídos os habitantes do sul da França e da Itália, além de espanhóis, portugueses e gregos). Às vezes usava-se, simplesmente, a designação de “povos do meio-dia”, que no jargão racista da segunda metade do século XIX era indicativo de inferioridade por oposição aos “arianos”. Essas teorias tiveram alguma influência no Brasil, às vezes escamoteadas numa retórica ambígua, visível, inclusive, em trabalhos supostamente mais técnicos que expressam posições políticas, conforme se verifica no texto de Menezes e Souza (1875)”. (Seyferth, 2002, pp. 121-122).

a pequeños contingentes polacos, noruegos, suecos, suizos, irlandeses y franceses destinados a algunas de esas regiones (especialmente en Santa Catarina)<sup>501</sup>.

Como ya comentamos, los italianos llegados a Brasil, a pesar que la mayoría tenía como destino la labranza de café, muchos se quedaron en las capitales y, entre otros oficios, trabajaban como comerciantes, periodistas, y artistas en general. La concentración de estos inmigrantes en São Paulo, por ejemplo, influenciaría en las escuelas y conservatorios de música, en la vida musical de la ciudad y en las ideas vanguardistas europeas llevadas por ellos. Por otro lado, Brasil siempre mantuvo una relación cultural con Francia: en el período colonial se organizó una misión artística francesa que llegó a Rio de Janeiro en marzo de 1816 con artistas y artífices que revolucionarían la cultura brasileña en el gobierno del rey D. João VI que ya había elevado el país a la categoría de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves<sup>502</sup>. La influencia de Francia sobre Brasil pasaría por diversas áreas como la política, la científica (al apoyar los proyectos de Santos Dumond, que conseguiría construir la primera aeronave a despegar por si sola sin la ayuda de otros aparatos para iniciar el vuelo, creando así el avión), la arquitectura y urbanismo, la fotografía, la educación (con la presencia de varios profesores franceses de la área de humanidades en la fundación de la Universidad de São Paulo – USP) y en las artes (fuertemente perceptible en la literatura romántica, realista, naturalista y simbolista como también en la pintura, escultura y en la música). Como podemos ver, el Brasil de finales del siglo XIX e inicios del XX estaba muy atento a lo que se pasaba en Europa y los pensamientos y corrientes estéticas

---

<sup>501</sup> “Referenciada exclusivamente ao agenciamento de imigrantes na Europa, em especial nos países germânicos (conforme indica a missão diplomática especial do visconde de Abrantes na Prússia) – com a questão racial dimensionada na definição “branca” do colono ideal –, prosseguiu a ocupação de áreas de floresta no Sul, fortemente incentivada pelo governo central através do Ministério da Agricultura ao qual a imigração estava subordinada. A partir de 1846 e, sobretudo, após a promulgação da Lei de Terras, surgiram no Rio Grande do Sul e Santa Catarina inúmeras “colônias alemãs”, fundadas por empresas particulares, pelos governos provinciais ou pelo governo imperial – etnicamente homogêneas, pelo menos nos seus primórdios. Existem referências a pequenos contingentes poloneses, noruegueses, suecos, suíços, irlandeses e franceses encaminhados para algumas dessas regiões (especialmente em Santa Catarina)”. (Seyferth, 2002, p. 121).

<sup>502</sup> (Brasil, 2019).

llegaban rápidamente en el país: la élite intelectual brasileña estaba a la par de los acontecimientos culturales europeos. La sociedad brasileña había heredado el gusto refinado de los portugueses por las novedades francesas, además de contar con un gran número de inmigrantes europeos que mantenían las costumbres y las vanguardias artísticas e intelectuales llevadas de sus países de origen para Brasil. Toda esta efervescencia crearía en un primer momento un arte academicista en el último cuarto del siglo XIX y luego también provocaría el cambio a un arte moderno en el inicio del siglo XX, siguiendo muy de cerca lo que se pasaba en Europa. El arte ya encaminaba para el estilo moderno, pero aún faltaría el carácter nacional.

Los escritores brasileños de cambio del siglo ya ponían en sus libros mucho del sabor local al representar situaciones cotidianas de la sociedad (como por ejemplo, la novela *O Cortiço* del escritor Aluísio Azevedo publicada en 1890) o mismo creando relatos de momentos históricos como el libro *Os Sertões* de Euclides da Cunha. En este mismo momento, otro compositor brasileño empezaba a despuntar en la escena musical: Alberto Nepomuceno. En finales del siglo XIX, Nepomuceno ya había estudiado en París y Berlín y conocido a los grandes nombres de la música culta europea de la época: un Brahms ya viejo, Camille Saint-Saëns, Charles Bordes, Vincent D'Indy y asistió al estreno mundial de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy. Pero sería Edvard Grieg quien lo entusiasmaría a componer bajo la estética nacionalista, tras el contacto entre ambos a causa del matrimonio entre Nepomuceno y Walborg Bang, una alumna de Grieg que había conocido en Berlín, donde eran colegas en las clases de Theodor Lechetitzky. La fecha de 4 de agosto de 1895 fue un marco para la música culta brasileña: Nepomuceno realiza un concierto en el Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, con obras para canto y piano en lengua portuguesa de su autoría por primera vez<sup>503</sup>. Tal suceso genera una gran polémica al respecto de cantar en portugués en detrimento de cantar en italiano, como estaba acostumbrada la sociedad y crítica brasileña: en este momento empezaba la lucha por la tentativa de crear una música nacional. Nepomuceno es considerado el padre del Nacionalismo Musical Brasileño, pero sería solamente con Mário de

---

<sup>503</sup> Véase (Vermes, 2010).



Andrade que una sistematización con propuestas estéticas bien definidas sería organizada, propuesta y divulgada.

Pedrell y Barbieri anticipa a Nepomuceno en la cuestión de la música nacionalista, pero esto es evidente a causa de los acontecimientos históricos. En finales del siglo XIX, Catalunya ya experimentaba unos avances industriales y una agitación cultural y política que fomentarían el surgimiento de una conciencia nacionalista. El desarrollo industrial en Catalunya la proporcionaría un crecimiento económico importante, lo cual daría paso al surgimiento de una burguesía local. Mientras la totalidad del territorio español tenía como principal actividad la agrícola, por otro lado, a Catalunya como que había pocos suelos fértiles para la actividad agrícola, la solución era invertir en la producción manufacturera:

Dotat d'un sòl poc fèrtil i d'un subsòl francament pobre, el Principat treu profit de la tradició manufacturera i comercial del segle XVIII per implantar en el XIX un sistema fabril ajustat a les seves possibilitats. Els actius de què disposa són modestos: per una part, una mà d'obra pagesa coneixedora de la indústria a domicili; per l'altra, una burgesia urbana disposada a la iniciativa i al risc<sup>504</sup>.

La industria en Catalunya, desde la década de los 1850, iría crecer en diversas direcciones ofreciendo una gran variedad de productos hasta llegar al final del siglo, en las palabras de Jordi Nadal i Oller, convertida en la fábrica de España<sup>505</sup>. A partir de la industria del algodón, otras industrias irían crecer en la región vinculadas con el proceso de la fabricación del algodón. La industria química, que en un primer momento estaría vinculada a la fabricación del

---

<sup>504</sup> (Fontana, 1987, p. 60).

<sup>505</sup> «El 1856, Catalunya encapçalava la classificació regional en els sectors «tèxtil», «paper i arts gràfiques» i «diversos»; el 1900, la seva hegemonia s'estenia, a més, al «vidre, pisa, ceràmica, calç i guix», als «curtits i calçats», a la «química», a la «metal·lúrgica» i a la «fusta i botam», és a dir, a tots els sectors, llevat dels «alimentaris» («mòlta de grans i d'olives i fabricació de farines», «vins, aiguardents i licors» i «aliments i begudes no alcohòliques»). Veritablement, sense eufemismes, el Vuitcents ha convertit Catalunya en la fàbrica d'Espanya". (Fontana, 1987, pp. 61-62).

cotón, pasaría después a estar vinculada con la industria de los fertilizantes agrícolas; con la modernización de las industrias textiles, la industria metalúrgica empezaría crecer y seguiría aún más con la implantación de la red ferroviaria catalana con la construcción de los ferrocarriles (toda una demanda siderúrgica y metalúrgica)<sup>506</sup>. El florecimiento de la industria en Catalunya y su desarrollo constante iría producir claramente una burguesía local y como consecuencia una demanda cultural.

Pero la demanda cultural vinculada a la vida política no necesariamente tendría el apoyo de la burguesía: el desarrollo económico propiciaría un ambiente cultural donde la gente tenía interés en consumir cultura. Catalunya en el siglo XIX sufriría con los cambios políticos del estado español como el reinado de Isabel II, las Guerras Carlistas, el Sexenio Revolucionario, Primera República Española y la Restauración borbónica, dentro de cual momento histórico tendría lugar el nacimiento del catalanismo político. Con la Renaixença en marcha, surge en 1880 el Primer Congreso Catalanista y en 1883 el Segundo Congreso Catalanista donde se redactará el Memorial de Greuges. En 1887 crease la Lliga de Catalunya y en 1891 fundase la Unió Catalanista que redactará las Bases de Manresa. Otros dos momentos impactantes en la historia de Catalunya de finales del siglo XIX y comienzos del XX serían la Semana Trágica, ocurrida en Barcelona entre el 25 de julio y el 2 de agosto de 1909<sup>507</sup>; y la creación de la Mancomunidad de Catalunya en 1914 siendo presidida por primera vez por Enric Prat de la Riba:

---

<sup>506</sup> (Fontana, 1987).

<sup>507</sup> “La revolució del juliol del 1909 o Setmana Tràgica de Barcelona va tenir una primera causa immediata en la crida de reservistes que va efectuar el govern conservador d’Antonio Maura, amb l’objectiu d’engruixir les files de l’exèrcit espanyol al Marroc. Aquest tenia la missió de sotmetre les tribus rebels del Rif que impedièn establir la sobirania espanyola en la seva part del protectorat del Marroc. Els sectors populars van percebre la campanya colonial marroquina de manera negativa: creien que anaven a lluitar al Magrib, no per Espanya, sinó per defensar els interessos econòmics d’un conjunt de polítics i homes de negocis que, a més a més, havien aconseguit amb diners que els seus fills no s’incorporessin a files. ...D’aquesta manera, el servei militar al Marroc prenia la forma d’un càstig social contra els sectors més desvalguts socialment i econòmicament de la societat espanyola. Per tant, antimilitarisme i anticolonialisme esdevingueren dues de les principals peces ideològiques dels programes polítics de les esquerres republicanes i obreristes de principis del segle XX”. (Fiol, 2009, pp. 15-16).

La Setmana Tràgica va ser la resposta, en part, a tota una sèrie de canvis estructurals que, des de finals del segle XIX, s'estaven apuntant en el conjunt de la societat catalana i, en particular, de la barcelonina. Aquests canvis van estar vinculats als efectes polítics, culturals, socials i econòmics derivats de la crisi colonial espanyola del 1898. No només això, sinó que, dins de l'estricta marc barceloní, també hi tingué una notable importància el fenomen de les agregacions urbanes que incrementaren i diversificaren la població i l'espai urbà de Barcelona<sup>508</sup>.

Como podemos ver, la secuencia histórica en los campos económicos, cultural y político van a crear un escenario de mucha movida en Catalunya y los artistas, a pesar de estar influenciados por todos los acontecimientos, deberían buscar maneras de hacer su arte supervivir. Pedrell ya se encontraba en Barcelona desde septiembre de 1873 y muy probablemente sería afectado por todos estos movimientos históricos económicos, políticos y principalmente, los culturales como la Renaixença y luego el Modernismo. El renacimiento de la lengua catalana pasaría por diversos momentos como los que nos comenta Josep Fontana sobre la presencia de los diputados catalanes en la política española en mediados del siglo XIX que sería marcada por el problema de no hablar correctamente el castellano. Según él, este problema transformaría la actuación de los representantes de Catalunya en la política del gobierno central casi nula por cuestiones de exclusión a causa de no hablaren bien el idioma castellano y llevaría a Cortada a justificar el poco uso del castellano por los catalanes que, después de la escuela, todo lo hacían utilizando el catalán para comunicarse<sup>509</sup>. El nacionalismo catalán, a partir del reconocimiento de su lengua y de sus luchas para establecerse como lengua oficial, haría eco en las obras de Pedrell.

Podemos averiguar que en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, el desarrollo económico movido por la industrialización y los conflictos políticos ocurrieron tanto en España/Catalunya como en Brasil. Mientras la

---

<sup>508</sup> (Fiol, 2009, p. 9).

<sup>509</sup> (Fontana, 1987, pp. 11-12).

revolución industrial en Catalunya iba desarrollándose desde el principio del siglo XIX, en Brasil ella daría de manera más efectiva solamente al final del mismo siglo, pues la condición de colonia/imperio y con una economía basada en la actividad agrícola no permitiría el cambio hasta la llegada de los inmigrantes italianos que fueron los que realmente impulsaron la industria en São Paulo. El sentimiento nacionalista también tardaría en Brasil por casi los mismos motivos: colonia de Portugal hasta 1822, imperio bajo el reinado de un noble de origen portuguesa y una república principiante manipulada por la élite local que se sentía mucho más europea que brasileña. Mientras la lucha por el renacimiento del catalán como lengua cultural ocurría en una Catalunya en la que los catalanes tenían un sentimiento de pertenencia al local y a sus tradiciones, en Brasil, la cuestión de la identidad aún estaba bajo un prejuicio, con la élite intentando “blanquear” la sociedad e imponer una cultura europea rechazando el pasado de influencias indígenas y africanas. Cuando la idea de nacionalismo en el arte empezó a ser pensada en Brasil fue repudiada por la élite porque ésta no quería verse como una sociedad mestiza. Desde la literatura brasileña de finales del siglo XIX, los artistas empezarían a criticar la sociedad de las ciudades más urbanas del país, desvelando sus prejuicios y sus miedos por una sociedad multicultural. Con los primeros estudios sobre el negro en Brasil, con el mestizaje cada vez más intenso entre las razas blanca, negra e indígena, con el predominio de una cultura popular autóctona, y además, con las ideas vanguardistas y el sentido de libertad de las amarras academicistas, el sentimiento de nacionalidad sería practicado por una élite intelectual que pasaría a las artes estos sentimientos. En Brasil, el pueblo siempre ha estado apartado de las tomas de decisiones y, en muchas ocasiones, fuera utilizado como masa de maniobra por la élite. De alguna manera, los artistas brasileños de inicios del siglo XX intentaron valorar el pueblo y su cultura, y conscientemente percibieron que el mestizaje había dado al país una cultura impar, que podría crear un arte novedoso, un arte con características propias e interesantes que estaría lado a lado, en cuestiones de excelencia artística, con el arte de otros países: sería la posibilidad de insertar el arte brasileño en el universo de las grandes culturas.

## **IV.2 *Por nuestra música versus Ensaio sobre a música brasileira***

Cuando hablamos de nacionalismo musical español o brasileño, después de los nombres de los compositores más conocidos de estas dos nacionalidades con sus obras más relevantes, normalmente nuestra memoria activa los nombres de los mentores estéticos de cada movimiento. Y fatalmente en la secuencia, aparece las menciones a los libros *Por nuestra música* y *Ensaio sobre a música brasileira*, libros imprescindibles para comprender las ideas de estos mentores. A pesar de la distancia en la que fueron escritos, el primer en 1891 y el segundo en 1928, el contenido de ambos es la búsqueda por una música nacional. Ambos textos suenan como manifiestos, pero también como propuestas para la elaboración de un lenguaje musical con características nacionales. Sin embargo podremos verificar que, a pesar de mantener algunas semejanzas, también tienen sus diferencias en las maneras de tratar algunos temas.

Creo que la primera diferencia que nos salta a la vista es la condición de cada autor: Pedrell escribe desde la condición de compositor y utiliza su propia ópera *Els Pirineus* para explicar y demostrar cómo ha aplicado algunas de sus propuestas para la música nacional. En cambio, Andrade, como escritor y un intelectual interesado en la adopción por parte de los artistas a una estética de carácter nacional, utilizará algunas obras de compositores para ejemplificar sus propuestas estéticas, pero tendrá más en cuenta sus análisis de la música tradicional brasileña, lo que hace poner en la segunda parte del libro diversos ejemplos de música tradicionales colectadas en Brasil.

*Los Pirineus* de Pedrell es el proyecto para consolidar sus ideas para una ópera nacional. La motivación venía del éxito de su ópera anterior, *L'Ultimo Abenzerraggio*, que después de tres revisiones, su reestreno en el 1889 provocaría un cambio significativo en la música lírica española juntamente con la ópera *Los amantes de Teruel* de Bretón. Además del éxito de la presentación, surgiría también la crítica de Josep Yxart sobre la presentación de *L'Ultimo Abenzerraggio* (ya comentada en el segundo capítulo) que

estimularía a la reflexión sobre el tema de la música lírica nacional española: era lo que faltaba para Pedrell animarse a escribir la ópera que pudiera contener la estructura y estéticas con el carácter nacional que compositores y críticos ansiaban. Pero, quizá, al escribir una música tan novedosa el compositor sintió la necesidad de escribir un libro que pudiese explicar su lenguaje, sus elecciones y además, reflexionar sobre la temática de la música nacional. De esta manera, nacería el libro *Por nuestra música*, contestando a la pregunta de Yxart – ¿qué es la nuestra música? – y al mismo tiempo sirviendo como un manifiesto por una escuela nacional lírica: el subtítulo ya manifestaba la intención del autor – “algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) *Los Pirineus*”.

El libro empieza a partir de la tentativa de contestar a la pregunta de Yxart, luego recuerda la estructura del drama lírico y enseguida discute las contribuciones de Gluck y después Wagner para la evolución de la ópera:

Toda la síntesis histórica de la evolución del drama lírico, desde la aparición de la *monodia* de los maestros florentinos (1590) hasta nuestros días, habíase desenvuelto laboriosamente en tres fechas de excepcional interés y se hallaba gloriosamente aplicada en tres obras capitales:

1601: Caccini: Prefacio *Nuove Musiche*.

1769-1770: Gluck: Prólogos o Cartas-dedicatorias de las óperas *Alceste* y *Pâris et Hélène*.

1852: Wagner: *Oper und Drama*<sup>510</sup>.

Entre los capítulos siguientes del libro, Pedrell reflexiona sobre el canto popular y como la utilización de ello podría crear una música con sabor local, discute la cuestión de la música de carácter nacional y la elección de la lengua y de la obra de Balaguer para ser utilizada en la composición de su ópera. En

---

<sup>510</sup> (Pedrell, 1991, p. 24).

la secuencia, el autor comenta sus elecciones de estructura de lenguaje musical y después expone sus intenciones estético-expresivas contenidas en su obra *Los Pirineus*.

Como podemos averiguar, el libro de Pedrell es un manifiesto en pro de la ópera nacional, pero también es un manual para explicar sus intenciones estéticas en su ópera, que según el compositor, es la materialización del proyecto de componer una ópera nacional. El libro asume así dos facetas: la de proponer ideas para la creación de una música de carácter nacional y la de exponer un análisis de su ópera como un ejemplo de la aplicación de las propuestas antes mencionadas. A partir de este punto de vista, el libro, a pesar de instigar a los compositores a componer una obra bajo la estética nacional, es una propaganda y al mismo tiempo un guion explicativo de su ópera ya con sus respuestas a posibles preguntas en el futuro. Pedrell pone en práctica su proyecto para una escuela lírico nacional, contesta a las preguntas de Yxart, convoca a los compositores a trabajar bajo esta estética nacional y aprovecha para aclarar posibles dudas sobre los procedimientos compositivos de su obra.

Ya el *Ensaio sobre la música brasileira* de Mário de Andrade, al mismo tiempo en que posee intenciones semejantes, diverge en muchas cosas en relación a su concepción. Empieza por ser un libro escrito por un escritor e intelectual, y no un compositor. Por eso, el libro de Andrade no explica detalladamente procesos de composición de una obra en concreto: ello es un manual con propuestas para componer una futura obra con características nacionales y más, una sistematización de procedimientos compositivos. Mário de Andrade, nacido en 1893, en inicios del siglo XX ya estaba comprometido con la literatura y la música, atento a los movimientos culturales como también ya participaba de la vida periodística de la ciudad escribiendo ensayos para los periódicos locales, función que dividiría en el futuro con la de profesor de música y escritor, entre otras. Por eso, ya conocía la obra nacionalista de Alberto Nepomuceno y de Villa-Lobos por ejemplo, como de otros compositores con menor reconocimiento que también ya trillaban el mismo camino como Lorenzo Fernandez o Souza Lima. Con su experiencia acumulada de la Semana Moderna de 1922, de sus libros escritos hasta el

momento y principalmente con la publicación de su libro *A escrava que não era Isaura* (donde comenta la estética modernista mundial, estudia las técnicas empleadas por escritores modernistas y propone algunas soluciones o caminos por recorrer para la poesía modernista brasileña), Andrade sabía que faltaba un manual con propuestas sistematizadas para la creación de la música nacional brasileña. Las contribuciones de los compositores que utilizaban la estética nacional todavía estaban en el campo de la creación individual sin una preocupación de extender al conjunto de compositores del país. Creo que Andrade percibió esta laguna en el proceso de establecer un movimiento de nivel nacional y con el libro podría rellenar este vacío y ayudar a proponer la creación de una escuela musical de carácter nacional en Brasil con unas primicias que la pondría junto a las naciones cultas musicalmente.

Estas primicias basaban concretamente en crear una música tan perfectamente nacional que se transformaría en una música universal. Andrade percibió que los compositores brasileños al utilizar el elemento folklórico en sus obras, lo usaban de manera que para él sonaba como un elemento exótico en vista de la música culta europea. Él observó que los compositores prácticamente transportaban el material tradicional directamente para sus creaciones sin pasar por ningún filtro estético, y eso, para Andrade era tan solamente crear una música exótica. El libro que escribió necesariamente llamaría la atención de los compositores a cómo utilizar el elemento folklórico en sus obras, a cómo dar un sabor local sin extravagancias y así poder rivalizar con los grandes compositores europeos. La preocupación de Andrade estaba en que el compositor debería conocer el elemento tradicional brasileño, saber usarlo pero sin cometer los excesos del uso para que no cayera en lo excesivo característico, es decir, en un trabajo exótico sencillamente, basado en la explotación de los rasgos característicos populares. Para eso, divide el libro en dos partes: la primera parte comenta sobre la música brasileña y el peligro del exotismo y la necesidad de reconocer qué es un arte nacional:

Un arte nacional no se hace con elección discrecional y diletante de elementos: un arte nacional ya está hecha en la inconsciencia del pueblo.



El artista tiene sólo que dar para los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, música artística, es decir: inmediatamente desinteresada<sup>511</sup>.

Más adelante hablaremos sobre los conceptos de arte interesada y desinteresada desarrollado por Andrade en el libro. Siguiendo todavía en la primera parte del libro, el autor comenta al respecto de la diferencia entre música popular y música artística. En esta parte Andrade detalla en breve estudio los elementos constitutivos de la música popular brasileña dividiendo éstos en el ritmo, la melodía, la polifonía, la instrumentación y la forma. En este apartado del libro, Andrade analiza estos elementos en la música popular brasileña, como los compositores podrían hacer uso de ellos y transportar para sus creaciones, lo que daría el toque nacional sin transformar sus obras en piezas apenas exóticas. El tono del discurso de Andrade es muy didáctico, que observamos en la mayoría de sus libros relacionados al estudio de la música, y siempre utiliza de la persuasión estética para provocar en los compositores el ánimo para promover el cambio de rumbo en el lenguaje nacional:

Pues es con la observación inteligente del populacho y aprovechamiento de ello que la música artística se desarrollará. Pero el artista que se mete en un trabajo de esos carece ampliar las ideas estéticas sino su obra será ineficaz o hasta perjudicial. Nada peor que un prejuicio. Nada mejor que un prejuicio. Todo depende de la eficacia del prejuicio<sup>512</sup>.

En la segunda parte del libro Andrade expone diversas melodías populares recolectadas en Brasil y al final hay un artículo intitulado *A música e*

---

<sup>511</sup> “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”. (Andrade, 2006, p. 13).

<sup>512</sup> “Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito”. (Andrade, 2006, p. 20).

a *canção populares no Brasil* que fue escrita en 1936 para ser publicada por el Institut International de Coopération Intellectuelle (París) que solamente lo publicó en 1939 a través de su revista *Folklore musical*.<sup>513</sup> En esta parte, Andrade dividió los ejemplos de las canciones populares en música socializada y música individual: entre las socializadas se encuentran los cantos infantiles, cantos de trabajo, danzas, danzas dramáticas, cantigas militares, cantigas de bebida, cocos; entre las individuales se encuentran estribillo, coros de cocos, toadas, martelos, desafíos, chulas, lundus, modinhas y pregões. Todas estas canciones populares tienen su partitura y muchas presentan versiones de acuerdo con el sitio donde fueron recolectadas, además de apuntes hechos por Andrade en la mayoría de estas melodías populares que dan a conocer algunas características del entorno cultural donde fueron recolectadas, sus impresiones particulares, análisis de la melodía o de la rítmica, prosodias, detalles de donde recolectó la canción, etc. Esta parte funciona como un pequeño diccionario de ejemplos musicales populares para complementar la parte teórica de la primera parte del libro. A diferencia de Pedrell que utiliza para ejemplificar sus teorías fragmentos de la propia ópera y algunas pocas canciones<sup>514</sup>, Andrade expone una cantidad más grande de canciones y comenta algunas obras de compositores brasileños, ya que no es compositor. Sin embargo, tanto Pedrell como Andrade organizaron recopilaciones de cantos populares con la intención de divulgar este material, que probablemente podría ser usado como materia prima por los compositores nacionalistas.

---

<sup>513</sup> Oneyda Alvarenga escribiría como explicación al texto de Andrade: “Mário de Andrade escreveu “A Música e a Canção Populares no Brasil” em janeiro de 1936, para o Institut International de Coopération Intellectuelle. Nessa mesma data o trabalho foi divulgado pelo nosso Ministério das Relações Exteriores e publicado também pela “Revista do Arquivo Municipal”, ano II, nº XIX, São Paulo, Departamento de Cultura, janeiro de 1936. O Institut International de Coopération Intellectuelle, pelo seu Département d’Art, d’Archéologie et d’Ethnologie, só o publicou três anos depois, em « Folklore Musical », Paris, 1939”. (Andrade, 2006, p. 125).

<sup>514</sup> Estas canciones son: la *Villanella Spaglinola* (que enseña la partitura en la página 75), la canción catalana *Lo Comte l’Arnau* (en la página 79), un canto popular para la festividad de los Santos Inocentes (página 82), una canción de amor del siglo xv (página 83), dos cantos populares catalanes - un religioso y otro una tonada (página 86), una canción de cuna (página 94), un canto popular de provincia de Tarragona (página 97), un “*namáz* árabe, melodía típica de una de las cinco plegarias o rezos que entona el *monezin* en las mezquitas árabes” (página 106), una “casi una transcripción de una *Kaaba*, danza árabe propia de ciertas ceremonias del culto islamita” (página 107). (Pedrell, 1991).

De cualquier modo, podemos decir que la principal semejanza entre los dos libros está en el hecho de que ambos son la materialización de las propuestas para la estructuración estética y del lenguaje musical para la creación de una música con carácter nacional anhelada por sus mentores. La manera como fue generado, diverge entre ellos en algunos puntos. El primer punto, como ya hemos visto, tiene que ver con los autores y sus intereses individuales y los colectivos: mientras el compositor Pedrell buscaba proponer un proyecto de una música nacional utilizando para eso una ópera suya como ejemplo, el escritor Andrade proponía una sistematización para la música nacional a partir de propuestas estéticas basadas en la utilización del elemento tradicional que él expone y analiza, además de otros cantos que fueron recompilados por él y algunas obras de compositores brasileños que ya contenían un lenguaje característicamente nacional. Otros elementos que nos llama la atención es que Pedrell, con este libro, enfoca en la creación de una ópera nacional pues para su momento histórico-musical (en lo que la ópera figuraba como uno de los géneros musicales más importantes), era necesario desvincular de la música lírica italiana y alemana. De la parte de Andrade, la intención no era crear una ópera nacional, pues eso ya había sido hecho en el pasado y fue un fracaso<sup>515</sup>, pero sí, era sistematizar un lenguaje musical (a través de una estética nacionalista/modernista y de técnicas vanguardista) además de instigar una principiante escuela nacional de composición. Vale recordar que ya estaba en marcha una estética musical nacional en Brasil, pero no había una sistematización de cómo generar una música con carácter nacional que no fuera rotulada de música exótica – las propuestas contenidas en este libro proponía la creación de la música brasileña artística, de todos los géneros. La otra divergencia que se encuentra en la comparación entre los dos libros es lo que concierne a la música antigua de cada país involucrado: para Pedrell era interesante rescatar la música sacra del medievo y del Renacimiento y restaurar el prestigio de la música española delante de las otras culturas musicales europeas; ya para Andrade, la música antigua de Brasil (la que fue producida en el periodo colonial y del imperio) era

---

<sup>515</sup> La idea de crear una ópera nacional fue puesta en acción en el periodo del imperio con la creación de la Opera Nacional y, mismo que tenga promocionado el mayor compositor brasileño de óperas hasta hoy – Carlos Gomes – no tuvo el éxito que se esperaba.

prácticamente una copia de la música europea desprovista de la “raza brasileña” – era necesario estudiar el folklore autóctono y crear la música del país. El estudio del folklore autóctono y su utilización en la música de concierto, es otro punto donde podemos averiguar semejanzas en los propósitos de ambos libros. Evidente, esta es una primicia básica de una música de carácter nacional – incorporar en su interior los elementos característicos de las melodías producidas por el pueblo. El nacional es la búsqueda por la identidad colectiva de un pueblo, de un país y así también lo es en la música cuando se propone a expresar los sentimientos de una nación: era necesario plasmar el elemento musical autóctono en las composiciones para conferirle la identidad nacional, el sabor local que lo haría ser distinguido entre otras culturas y naciones. Otro elemento que me parece interesante resaltar es que estos libros no son libros demasiados extensos: son libros prácticos, objetivos y por eso se asemejan a manifiestos; pero un poco más elaborado y extenso que un manifiesto. Sus autores querían llamar la atención para cuestiones que urgían ser discutidas y puestas en práctica lo más rápido posible pues no podrían quedarse atrás en la corrida estético-musical. Aunque Andrade propusiese una música de carácter nacional en mediados del siglo XX, sabía que era necesario el país descubrir sus raíces musicales, y que, si eso no pasaba, la música de Brasil correría el riesgo de ser siempre una copia de la música europea.

Sin embargo, veríamos más adelante, en sus trayectorias, la necesidad de ambos escritores reforzar sus ideas y propuestas con otros textos. Fue el caso del discurso leído por Pedrell ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para su recepción pública en el 10 de marzo de 1895, cuatro años después de *Por nuestra música*, como también de los libros autobiográficos escritos por Pedrell – *Jornadas de Arte* (1841-1891), *Orientaciones* (1892-1902), *Jornadas Postreras* (1903-1912) –publicados en 1911 los dos primeros y en 1922 lo último; y tantos otros libros en los que el tema era el arte nacional como *La cansó popular catalana* y *Lírica nacionalizada* (1906), etc. Con Andrade pasaría lo mismo al escribir el libro *Música, Doce Música, Aspectos da Música Brasileira, O turista aprendiz, O banquete*, etc. Ambos libros complementan las ideas y propuestas de los mentores Pedrell y Andrade, además de presentar más material de estudio y reflexión para los interesados

en crear y divulgar la música de carácter nacional de estas dos naciones. No obstante, es importante añadir que las fechas de 1891 de *Por nuestra música* y de 1928 de *Ensaio sobre a música brasileira* son solamente fechas iniciales de los pensamientos estéticos que se evolucionarían con nuevas aportaciones para sus reflexiones y proyectos de establecimiento de un lenguaje musical y estético.

Desde la publicación del libro de Andrade, el texto ha sido motivo de diversos estudios y análisis como la que hace Arnaldo Daraya Contier en su artículo *Mário de Andrade e a utopia do som nacional*, en lo cual llega a una breve síntesis de la obra, además de atribuir otro posible título para el libro: La nueva carta de descubrimiento de Brasil<sup>516</sup>. Para Contier, además del lenguaje pedagógico-programático elaborado por Andrade en el libro, también opina que el autor intenta involucrar emocionalmente a sus lectores para que puedan llevar a cabo sus propuestas y que el *Ensaio sobre a música brasileira* y “...otros artículos de Mário sirvieron de soporte doctrinario para la creación de la llamada Escuela Nacionalista de Composición”<sup>517</sup>. El artículo de Contier, en verdad, hace un resumen del libro de Andrade y sus teorías e ideas para una música de carácter nacional, lo caracterizando como un manifiesto doctrinario, a pesar de reconocer que las propuestas contenidas en el libro y la labor de Mário de Andrade para dar soporte a la creación de un grupo de compositores comprometidos con la música nacional dieron frutos significativos para la música brasileira<sup>518</sup>.

---

<sup>516</sup> “Em síntese, *O ensaio* ou *A nova carta do descobrimento do Brasil* visou, essencialmente, a envolver emotivamente o leitor-artista (compositor ou intérprete ou professor), procurando despertar o gosto pela pesquisa do populário – música e cultura do povo – e induzi-lo, em um segundo momento, a escrever, interpretar e divulgar o modernismo nacionalista, cumprindo a função social da arte em um momento de construção de um projeto voltado para a criação de uma Escola Nacionalista de Composição, capaz de consolidar no Brasil um polo cultural independente dos principais centros culturais da Europa”. (Contier, 2010, p. 78).

<sup>517</sup> “...outros artigos de Mário serviram de suporte doutrinário para a criação da chamada Escola Nacionalista de Composição”. (Contier, 2010, p. 93).

<sup>518</sup> “O mito da aceleração da História proposto por Mário, a partir de seu manifesto doutrinário *O ensaio* (1928), apoiava-se em uma possível sintonização entre o compositor e a realidade social e cultural do Brasil. As polêmicas oriundas desses textos verbalizados sobre a música, o redescobrimiento do Brasil e da cultura do povo favoreceu, consciente ou inconscientemente, o surgimento de obras significativas sob o ângulo estético, como *Os Choros*, as *Bachianas* de Heitor Villa-Lobos; a *Sonatina* de Camargo Guarnieri; *Pedro Malazarte* (Mário e C. Guarnieri).

Ya en el artículo *Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil*, el autor Achille Picchi hace un análisis del *Ensaio sobre a música brasileira* y propone que el texto es doctrinario y escrito en un lenguaje tratadista asumiendo características cronísticas y panfletarias. En su análisis percibe la intención de Andrade en querer que los compositores estudien el folclore nacional para interiorizarlo y pasar a su música como esencia nacional, además ve la preocupación de Andrade en demostrar la importancia social existente en la música popular en general (la tradicional y la urbana) y que los compositores deberían estar atentos. En el entendimiento de Picchi, Andrade estaría inventando el nacional en la música, pues verifica dos ideas modernistas en el proyecto musical – es decir, la unidad nacional del arte brasileño y su universalización como un arte distinto de los demás países:

Además, dos preocupaciones modernistas incorporadas por Mário de Andrade aparecen por todo el Ensayo: la búsqueda de la unidad nacional por la postulación de la existencia de una *entidad musical nacional* y su lugar universal a partir de su originalidad, respecto de la cultura internacional. En esa medida, se puede situar el *Ensaio Sobre la Música Brasileña* como un momento representativo y altamente significativo de invención marioandradina, en lo que se puede llamar, como bien indica Eduardo Jardim de Moraes, de un *retrato de Brasil*<sup>519</sup>.

Picchi analiza que las propuestas de Andrade con sus premisas para crear una música nacional es un trabajo de invención nacional<sup>520</sup> impuesta a

---

Entretanto, motivou o surgimento de centenas e centenas de obras escritas por compositores, atualmente “silenciadas” pelos historiadores e críticos”. (Contier, 2010, pp. 91-92).

<sup>519</sup> “Para além disso, duas preocupações modernistas incorporadas por Mário de Andrade aparecem por todo o *Ensaio*: a busca da unidade nacional pela postulação da existência de uma *entidade musical nacional* e sua colocação universal a partir da originalidade dela, em relação à cultura internacional. Nessa medida, pode-se situar o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* como um momento representativo e altamente significativo de invenção marioandradina, naquilo que se pode chamar, como bem situa Eduardo Jardim de Moraes, de um *retrato do Brasil*”. (Picchi, 2009, p. 107).

<sup>520</sup> “O fato que parece interessar mais a Mário de Andrade é a invenção do nacional a partir de certas premissas que todos os compositores deveriam ver e saber para engendrar a verdadeira música brasileira. Nesta linha, é muito forte o pensamento marioandradino quanto à função

los compositores a través de una “cartilla de inspiración” y que eso revelaría su concepción ideológica de “*brasilidade*” que los artistas deberían buscar y poner en sus obras:

Desde el momento en que en el *Ensaio* Mário de Andrade se preocupa por seleccionar, por así decir, los elementos constitutivos de la música que serían nacionalizantes, el ritmo brasileño, la melodía brasileña, la polifonía y la instrumentación y la forma brasileñas, es cuando más profundiza y perfecciona su invención, formulando una especie de cartilla de inspiración. El análisis en detalle de esos elementos musicológicos revela su concepción (ideológica) de la *brasilidade* en la música y su empeño (de profesor) en la formación de la cultura nacional<sup>521</sup>.

Aún sigue Picchi, en este artículo, comentando sobre la posibilidad de la dicotomía entre el interés vanguardista de las propuestas marioandradinas y los elementos románticos que la propuesta nacionalista imponía a la composición musical. Según el pensamiento de Picchi, los compositores brasileños no utilizaban de las técnicas vanguardistas, pues éstas no podrían ambientar una música nacionalista que utilizaba el folklore, el melodismo y la función social de la música<sup>522</sup>:

---

(utilidade) da música na sociedade em formação: a música deveria ser legitimamente brasileira ao final de um processo de *interiorização* que transformasse criação em uso do *inconsciente étnico*, onde tudo, ao final, já sairia brasileiro”. (Picchi, 2009, p. 108).

<sup>521</sup> “No momento em que no *Ensaio* Mário de Andrade se preocupa em decupar, por assim dizer, os elementos constitutivos da música que seriam nacionalizantes, o ritmo brasileiro, a melodia brasileira, a polifonia e a instrumentação e a forma brasileiras, é onde ele mais aprofunda e burila sua invenção, formulando uma espécie de *cartilha de inspiração*. A análise em detalhe desses elementos musicológicos revela a sua concepção (ideológica) da brasilidade na música e seu empenho (de professor) na formação da cultura nacional”. (Picchi, 2009, p. 110).

<sup>522</sup> “Quer dizer, os nacionalistas, apesar de conhecer-em obras de Debussy, de Schoenberg, de Satie (como o ballet Parade, por exemplo), de Prokofieff e outros, não se utilizam desta vanguarda europeia, por duas razões: seja a da subversão mítico-expressiva da música como comunicação, seja a da ideologia da expressão como técnica construtiva e formal, pois os modernistas sabiam exatamente que aquela música vanguardística implodiria tudo: folklore, melodismo, a função social da música, nacionalismo. A vanguarda se constituiu, na verdade, pela ruptura com o *continuum* do nacional buscado anteriormente, em particular no romantismo musical”. (Picchi, 2009, p. 109).

Es en la vanguardia donde se da la preocupación primera por lo nacional en la música brasileña. Y, como en toda vanguardia, se establece como proyecto. Pero el proyecto de lo nacional en la música brasileña, aunque propio de la vanguardia, no era un proyecto radical, ya que retomaba técnicas y *lenguajes* del romanticismo; tradicionales y consagrados, por lo tanto, pues los nuevos implosionarían el proyecto<sup>523</sup>.

El artículo termina afirmando que el *Ensaio* de Andrade es un texto con carácter doctrinador y una materialización de una cartilla de la invención nacionalista de la música brasileña para los compositores que querían comprometerse con el proyecto:

Tratado, cartilla, casi manifiesto, psicología de la música, sociología de la música. El *Ensaio Sobre a Música Brasileira* es un texto, sobre todo, de invención nacionalista musical brasileña, de carácter emblemático, históricamente situado, y dirigido especialmente a los músicos, y uno de los puntos de apoyo, junto con *Macunaíma*, del pensamiento nacionalista de Mário de Andrade. Produjo resonancias en su posterior actividad crítica, historiográfica y en sus estudios de folclore, así como repercutió en la actividad de muchos de sus sucesores<sup>524</sup>.

Como podemos averiguar en estos dos artículos, sus autores parecen coincidir en diversas teorías al respecto del libro *Ensaio sobre a música brasileira* de Andrade. Entre ellas, concuerdan que tiene un carácter doctrinario

---

<sup>523</sup> “É na vanguarda que há a preocupação primeira do nacional na música brasileira. E, como em toda vanguarda, ela se estabelece como projeto. Mas o projeto do nacional na música brasileira, embora próprio da vanguarda, não era um projeto radical, já que retomava técnicas e *linguagens* do romantismo; tradicionais e consagradas, portanto, pois as novas implodiriam o projeto”. (Picchi, 2009, p. 108).

<sup>524</sup> “Tratado, cartilha, quase manifesto, psicologia da música, sociologia da música. O *Ensaio Sobre a Música Brasileira* é um texto, sobretudo, de invenção nacionalista musical brasileira, de caráter emblemático, historicamente situado, e dirigido especialmente aos músicos e um dos fulcros, juntamente com *Macunaíma*, do pensamento nacionalista de Mário de Andrade. Produziu ressonâncias em sua posterior atividade crítica, historiográfica e nos seus estudos de folclore, bem como repercutiu na atividade de muitos de seus sucessores”. (Picchi, 2009, p. 110).



y que propone una invención de una música nacional brasileña; que había creado un programa para la materialización de sus propuestas y que el proyecto era parte del proyecto modernista elaborado para el arte en Brasil en aquel momento. Más adelante comentaremos que algunas de estas ideas de Andrade ya habían parecido antes (como la idea de crear una música que pudiera ser universal a partir de su originalidad nacional) y sobre el modernismo musical en Brasil que realmente ya había se alejado del lenguaje romántico presente en los primeros compositores nacionalistas brasileños como Nepomuceno. No se puede olvidar que una de las causas del movimiento modernista encabezado por Andrade era contraponerse a las estéticas románticas, además, el uso de las técnicas vanguardistas europea era fundamental para que el arte brasileño pudiera entrar en el grupo de los países que creaban un arte universal.

## **IV.3 Dos mentores y sus estéticas**

### **IV.3.1 Las bases estéticas**

El ambiente estético en lo que irían se mover Pedrell y Andrade, el Nacionalismo Musical, a pesar de ser el mismo, estaba apoyado en estéticas distintas. Si Pedrell tenía como influencia primera los trabajos de Chopin y la influencia de compositores franceses con sus estéticas románticas significando un nacionalismo cargado de elementos del Romanticismo, de otro lado, Andrade era un opositor al Romanticismo y totalmente insertado en la estética modernista. Mientras los compositores brasileños y el propio Andrade tenían influencias de un lenguaje más próximo a las estéticas vanguardistas europeas, Pedrell todavía estaba más cerca de los compositores y teóricos románticos. Villa-Lobos en su primera fase, por ejemplo, tenía mucha más fuerte la influencia de Debussy y de Stravinski, siendo que poco, o casi nada, tenía de influencias de Wagner o de la escuela italiana de ópera, en este caso, de

Puccini<sup>525</sup>. En comparación con el lenguaje composicional de los brasileños, tal vez Pedrell en sus primeras obras se asemeja mucho más a Alberto Nepomuceno, que estaba bajo la influencia de Grieg y tenía un lenguaje musical romántico, además de las preocupaciones en establecer una obra nacionalista. Como Pedrell, Nepomuceno sería uno de los primeros a escribir canciones utilizando el idioma patrio. Pedrell lo hace en 1879 con la publicación del Ciclo *Lais*, Op. 96 y Nepomuceno promueve un concierto con sus canciones en portugués en agosto de 1895. A pesar de los 16 años que separan tales eventos, siempre es bueno recordar que los compositores que antecedieron a Nepomuceno, o estaban bajo la influencia italiana – como Carlos Gomes – o estaban bajo la influencia alemana – como Leopoldo Miguéz (1850-1902), o bajo la francesa/italiana como Henrique Oswald (1852-1931)<sup>526</sup>: es solamente con la llegada de Nepomuceno a Brasil, tras el contacto con Grieg que la idea de pensar una música con elementos nacionalistas iría tomar forma en el país. El idioma portugués, como ya comentamos en el capítulo sobre el Nacionalismo, no era muy usado por los compositores brasileños: podemos destacar dos factores para eso – la influencia de la música italiana y de los diversos profesores italianos en Brasil y la mayoría de cantores de música culta que o eran italianos o cantaban bajo la escuela italiana, lo que dificultaba el entendimiento del idioma portugués cantado, fuese por la pronuncia, el acento o por la técnica vocal de la escuela italiana.

Una de las primeras obras de peso (de gran importancia) en la que Pedrell explora elementos de color local fue la ópera *L'Ultimo Abenzeraggio*, pero todavía no es una obra con consciencia nacional y, además, sufre de la influencia italiana de Verdi y del francés Gounod, como nos comenta Cortès<sup>527</sup>.

---

<sup>525</sup> El poema sinfónico *Uirapurú* de Villa-Lobos, compuesto en 1917, tenía ciertas influencias de Wagner y Puccini, pero el estilo y lenguaje estaban mucho más próximos a Stravinski.

<sup>526</sup> “Classifiquei-os de europeizados, porque embora devam ser considerados como músicos brasileiros, pouco foram influenciados pelo Brasil. Não que isso represente uma pecha para esses músicos, sobretudo hoje em que tanto se debate a universalidade da criação musical. Leopoldo Miguéz foi um compositor abertamente wagneriano... ..Henrique Oswald nasceu no Brasil, mas viveu tanto tempo no exterior que, ao fixar-se de vez no Rio de Janeiro, já contava com sessenta anos. ... (Oswald) Conheceu pessoalmente Liszt e Brahms em Florença, mas as influências mais notadas são de origem francesa e italiana, sem esquecer um acento chopiniano”. (Mariz, 1983, pp. 83-89).

<sup>527</sup> Véase el capítulo sobre Pedrell en esta tesis y también a (Bonastre & Losada, 2015, p. 39).

Otra ópera que tendría esta influencia de la ópera italiana e de la gran ópera francesa sería *Quasimodo*. Hasta llegar a la composición de *Cléopatre* en 1878, donde el compositor incorpora estructuras más modernas como la continuidad entre las escenas, cromatismo más acentuado que las anteriores, enarmonías y el empleo de motivos y de temas parecido con el procedimiento wagneriano (a pesar de no ser fiel al sistema de Wagner, y ni mostrar una actitud servil al compositor alemán), Pedrell componía en un ambiente estético romántico buscando poco a poco un lenguaje propio, un estilo fusionado entre las estéticas italiana, francesa y alemana en dirección a la redescubierta del sabor nacional español. La estética del Romanticismo influenciaría directamente a Pedrell en sus obras y en la conducta de sus ideas estéticas, pues en sus óperas es posible percibir diversas características de este movimiento como la figura del héroe romántico, que la encontramos en las óperas *Los Pirineus*, *La Celestina* y en *El Comte Arnau*.

El momento estético en Brasil en lo cual está insertado el escritor Mário de Andrade está lejos de la estética del Romanticismo, pues a principios del siglo XX, tanto en la literatura como en la pintura la estética romántica ya había perdido espacio para el Parnasianismo y el Realismo, pero aún no había ocurrido una ruptura más drástica. Ésta se ha producido con el surgimiento del Modernismo por las manos de artistas brasileños que estaban muy atentos a lo que pasaba en Europa y no aceptaban más las reglas academicistas del Parnasianismo en la poesía<sup>528</sup>. La profusión de estéticas surgidas en Europa como el Impresionismo, el Expresionismo, el Cubismo, el Futurismo, el Surrealismo, por ejemplo, formaron lo que consideramos el Modernismo en las artes. Desde el final del siglo XIX, los cambios en la sociedad como los avances de la tecnología, los avances en el campo de las ciencias, las agitaciones en la vida política y económica de las grandes ciudades empezaron a influenciar a los artistas que no tardaron en plasmar sus impresiones de la realidad en la que vivían en sus obras. Estas estéticas con sus técnicas vanguardistas llegaron en Brasil a causa del continuo intercambio entre artistas

---

<sup>528</sup> En el segundo día de actividades de la Semana de Arte Moderno de 1922 en el teatro municipal de São Paulo fue leída una poesía del poeta Manuel Bandeira que ridiculizaba la poesía Parnasiana; y por eso, hubo abucheos en el público, gritos y mucha polémica.

brasileños que vivían en Europa y sus colegas que permanecían en el país, y que después, fueron intensificadas con artículos en revistas, tanto extranjeras como nacionales, y viajes y contactos entre artistas brasileños, europeos y estadounidenses. Mário de Andrade formaba parte de este grupo de artistas brasileños que adhirieron a las vanguardias estéticas y propuso una ruptura con la academia pasadista.

Mário de Andrade publicó en 1922, mismo año de la Semana Moderna de Arte, su libro *Paulicéia Desvairada*, totalmente escrito dentro del universo Modernista, con total libertad de ideas y con versos libres donde el poeta habla de su ciudad con un enfoque innovador a través de un lenguaje moderno, bajo la influencia de las vanguardias europeas, más precisamente de la poesía francesa. En este mismo libro aparece el *Prefácio Interessantíssimo*, donde el autor explica sobre el que el lector encontrará en estas poesías: una obra modernista con la total libertad que el autor necesita para expresar su arte; y aprovecha para confirmar que, a pesar de ser un artista modernista, no es un artista futurista (en lo sentido de ser un discípulo del movimiento de Marinetti), pero que él – Andrade – como poeta tiene puntos de contactos con esta estética (la futurista). Con relación a la estética Futurista, principalmente en el caso de Marinetti, decía que el movimiento italiano se perdió en su desarrollo y que lo contrario había ocurrido con el movimiento modernista brasileño porque supo hacer la ruptura con el pasado artístico del país, destruyéndolo y luego reconstruyéndolo. El proceso de modernización del arte brasileño tuvo este primer momento de destrucción sin la exageración que el movimiento Futurista italiano provocó en el arte italiano, según el pensamiento de Andrade. Y luego fue posible reconstruir el arte brasileño porque el proceso de ruptura con el arte pasadista fue pensado y proponía una renovación, una búsqueda por una identidad nacional que antes no había sido ni muy clara y ni tampoco objetiva, tal vez mejor, no la fue consciente en el arte de Brasil.

Andrade talvez sintió la necesidad de aclarar la estética modernista y, a través de una reflexión particular, exponer las influencias y similitudes de ésta con la poesía del movimiento de 1922; es decir, como los brasileños estaban adaptándola para una versión brasileña. Estas reflexiones estéticas tuvieron lugar en su libro *A Escrava que não é Isaura: Discurso sobre algumas*

*tendências da poesia modernista* publicado en 1925, donde comenta la técnica y la estética de la poesía modernista. Andrade y los escritores brasileños realizan lecturas de diversos autores modernistas alrededor del mundo y tras sus reflexiones, filtran lo que necesitan para poner en marcha las transformaciones idealizadas por ellos. Entre sus principales ideas para esta estética modernista, el autor comenta que el artista debería estar preocupado con la parte expresiva de la obra de arte; es decir, que para el artista no importaba preocuparse con lo que el público quería como belleza, pero con la belleza que su arte produciría al estar acabada. El artista debería estar preocupado con la expresividad de su arte, con un arte que comunica y que la belleza debería ser una consecuencia de su labor: esta belleza sería la belleza artística y no la belleza natural agradable al público (como conceptúa Andrade la belleza apreciada por el espectador). En este libro Andrade analiza la poesía modernista de dos maneras: desde el punto de vista técnico y el estético. En la parte técnica comenta sobre la libertad que los versos y la rima libre proporcionan al creador y al resultado final de la obra, además de la técnica “victoria del diccionario” que está relacionada con la importancia de las palabras (que ya la explicamos en el capítulo sobre Andrade). Desde el punto de vista estético, Andrade expone tres elementos: la sustitución del orden intelectual por el orden subconsciente; la rapidez y síntesis y el polifonismo. Como ya profundizamos en estos tres elementos en el capítulo sobre Andrade, réstanos comentar que estos elementos provocaron en el público la reacción esperada por los modernistas: mientras el público esperaba un orden intelectual en las obras de arte, el uso del imaginario del artista que habitaba su subconsciente creaba un arte innovador, un arte abstracta que para el espectador parecía una desorden y para el artista era la ruptura con el pasado y la fuerza de una expresión propia y original. De la misma manera, el poder de síntesis de las obras modernistas obligaba el público a pensar y reflexionar sobre todo que estaba condensado en aquellas obras. Este segundo elemento completa el tercer elemento –llamado por Andrade de Polifonismo– que es la simultaneidad de sensaciones ocasionadas por la obra de arte modernista. Es una clara referencia a la vida moderna, con sus transformaciones simultáneas a causa de las nuevas tecnologías y avances en las ciencias: como la realidad del momento, la obra de arte debería infundir en los espectadores una

sensación compleja total final – el arte modernista debería ser un arte libre, de gran expresividad, una esencia que comporta una gran complejidad de elementos simultáneos.

Traspassando esta estética modernista decodificada por Andrade a la música nacionalista, solamente la conseguiríamos verla aplicada perfectamente después que los compositores pudiesen pasar por las tres fases que Andrade propone que cada compositor debería pasar para escribir una música con carácter nacional, de alto tenor artístico y de posibilidades universales<sup>529</sup>. Retomando la cuestión de la belleza artística, a la que el creador debería tener como preocupación principal, según el pensamiento de Andrade, el artista debería analizar su alrededor y absorber los elementos de la naturaleza, es decir, reconocer sus elementos culturales autóctonos y después asimilarlos. El segundo paso sería el artista hacer una síntesis de lo que observó y ser capaz de recrear esta materia prima de una forma sintética y expresiva, y con total consciencia de lo que está realizando –este sería el producto final de su labor, una obra de arte. En las palabras de Andrade: “La naturaleza existe fatalmente, sin voluntad propia. El poeta crea por inteligencia, por voluntad propia”<sup>530</sup>. En nuestra opinión, tal vez ésta sea la principal contribución de Andrade para la estética nacionalista musical: observar el folclore, asimilarlo y recrearlo de una forma universal, sin caer en lo fácil del exotismo.

El pensamiento estético de Pedrell, al que parece, menos complejo que el de Andrade, estaba mucho más cerca del pensamiento romántico y del renacimiento cultural organizado en Catalunya – la *Renaixença*. Mientras Andrade buscaba una ruptura con el pasado artístico brasileño a través de un arte de vanguardia, Pedrell buscaba una restauración del pasado artístico español con la yuxtaposición de elementos folclóricos y de un lenguaje que pudiera identificar como hispánico estas nuevas composiciones. Diferentemente de Pedrell, que intentaba crear una música nacional a partir de la estética romántica, Andrade propone una nueva estética nacionalista

---

<sup>529</sup> Recordando; las tres fases son: 1ª, de la tesis nacional; 2ª, del sentimiento nacional y la 3ª, de la inconsciencia nacional. Véase el capítulo de esta tesis sobre Andrade.

<sup>530</sup> “A natureza existe fatalmente, sem vontade própria. O poeta cria por inteligência, por vontade própria”. (Andrade, 1980, p. 237).

agregada a la estética modernista. Es interesante observar que primero Andrade hace la ruptura con el pasado artístico brasileño proponiendo una estética de vanguardia, una estética moderna. En su segunda fase es que Andrade iría proponer la mirada hacia a lo autóctono para diferenciar de la vanguardia europea. En nuestra opinión, este cambio en la dirección estética del escritor sufrió la influencia de sus conocimientos musicales, su contacto con compositores y músicos en general. Andrade fue muy hábil al percibir que la música nacionalista de Nepomuceno y la iniciante de Villa-Lobos aún no tenían fuerza universal, es decir, podrían quedarse como músicas solamente exóticas o músicas “folklóricas elaboradas”. Atento al redescubrimiento del lenguaje folklórico nacional, Andrade luego pensó que debería haber una sistematización para la música culta, que, al mismo tiempo en que era modernista con elementos vanguardistas también contaría con elementos autóctonos capaces de identificar el origen de aquella música sin dejar trasparecer que era una música primitiva, sencilla, sin una elaboración artística por detrás. Los personajes de Andrade, por ejemplo, son típicamente personajes con atribuciones realistas/ modernistas, y no personajes con características románticas. Lo mismo pasa con los personajes de las dos óperas de Guarnieri que viven en un ambiente más realista y poseen reacciones más conniventes para la época (actitudes naturales del pueblo, actividades y problemas cotidianos); además de utilizar un lenguaje totalmente modernista para ambientar estas situaciones, utilizando de técnicas vanguardistas y exponiendo el público a afrontar un nuevo lenguaje artístico. Es natural que Pedrell no estuviese utilizando de las técnicas modernistas para sus composiciones porque todavía estaba preso a la tentativa de combatir la música lírica italiana romántica tardía, además de asimilar y transportar para su música los elementos de las óperas alemanas y de la gran ópera francesa. Estaba preocupado en encontrar la manera correcta de traspasar el elemento autóctono para sus obras y crear así una música con carácter nacional, pero que estuviera en el mismo nivel que las obras líricas de prestigio de la época. Para eso, al contrario de que pasó en Brasil, Pedrell tuvo que se ilustrar, tuvo que transformarse en un teórico de la música para después aplicar en su obra lo que venía preparando y analizando. Así que su labor como ensayista y musicólogo le iría aportar la posibilidad de estudiar y comprender la música

desde el punto de vista más teórico generando para él una experiencia estética. Los estudios del folklore español, y en particular el catalán, y de la música histórica del país se fusionarían en una estética donde el popular se mezclaría con el religioso, donde la voz profana se entrelazaría a la voz sacra, donde el recogimiento se añade a la voluptuosidad, donde los sentimientos mundanos se amalgaman a los espirituales. La tarea de Pedrell era restaurar la música prestigiosa del pasado e inculcar los elementos autóctonos para tener una música con sabor local; crear una obra nacional a partir de la fusión de una música sacra (del pasado glorioso) con elementos populares para un género profano como la ópera. Este era el camino a recorrer por Pedrell para encontrar la música nacional que tanto esperaba que pudiera restablecer España a un puesto de nación prestigiada musicalmente.

Como podemos averiguar, tanto Pedrell como Andrade han hecho una gran labor de repensar una estética propia para la música de cada país. Dos grandes retos en común enfrentados por ellos era como transponer el elemento autóctono (la música folklórica) para la música artística y como combinar los elementos formadores de la estructura musical entre ellos para dar el soporte práctico a la creación musical y a la estética pensada. Pero talvez el desafío más grande enfrentado por estos dos mentores sería la cuestión de la posición de esta música de carácter nacional dentro de la historia artística de cada país: si por un lado Pedrell buscaba la restauración de una música gloriosa del pasado con vistas a crear la música nacional de vanguardia, Andrade proponía el contrario al refutar el pasado artístico musical brasileño y crear una música de vanguardia que por primera vez sonase la identidad nacional del país.



### IV.3.2 Los elementos folklóricos

El contacto de Pedrell con el folklore, según su autobiografía, se da desde su infancia, sea por las nanas cantadas por su madre y otras canciones populares que ella le cantaba o fuera por el contacto directo con el folklore de su ciudad natal (por tratarse de una ciudad pequeña, es normal que el folklore sea mantenido vivo y muy fuerte entre en pueblo)<sup>531</sup>. Además del contacto con el folklore de manera espontánea, Pedrell fue incitado por su profesor, Antoni Nin, a utilizar las melodías populares escuchadas y la música de las bandas para hacer la práctica del dictado musical: más tarde, el propio Pedrell tocaría en la banda musical de su ciudad. Podemos deducir que la canción folklórica no era ninguna extraña al joven Pedrell y que ya hacía parte de su imaginario musical cuando empieza, de hecho, a escribir músicas con la influencia de la música tradicional. Sin embargo, cuando empieza su campaña para la creación de una música nacional iría recolectar más ejemplares de música popular para insertar en sus obras. Esta labor llevaría al compositor a organizar más adelante el *Cancionero musical popular español* (1919-22).

L'estudi de les peces musicals de tradició oral era una de les bases del model nacionalista pedrellià. Durant anys havia estat aplegant materials, ajudat per diversos col·laboradors. L'any 1900, a Madrid, inicià l'endrega i en publicà breus notes l'any 1905 avançant el projecte. La primera revista que difongué notícies sobre els materials que havia reunit va ser la

---

<sup>531</sup> El primer texto del libro *Jornadas de Arte* titulado "Mi Maestro", Pedrell recuerda la sugerencia de su maestro de escuchar las canciones cantadas por su madre y las músicas tocadas en la calle y además, Pedrell comenta su experiencia con la música popular de su ciudad natal: "Mi madre y mi maestro fueron mis institutores en esta ciencia a la que había de deber, andando los tiempos, lo poco que he sabido y he podido realizar. ¡Cuántas canciones de cuna y tonadas de viejos romances apunté en mis cuadernos! ¡Cuántas emociones reflejadas por la masa del pueblo, y por el poder evocador de los sonidos, he traducido después en la obra artística! El paso de los encaperuzados (*vestes*) por las sombrías bóvedas de la catedral de mi país, turbando el majestuoso silencio al son de la trompeta destemplada del heraldo; el conmovedor canto del *in recort* (entonado un año por mí durante la procesión del Domingo de Ramos), restos de una melopea árabe de *muezin*; las coplas de la Pasión, que el *ceguet del Celio* y acompañantes (redivivos ministriles), cantaban con voz gangosa la noche de Jueves Santo sentados cabe las puertas de entrada de los *monuments* (sagrarios o estaciones); la estridente dulzaina convocando a los vecinos de la calle en fiesta a la alborada (*aubada*), a la *enramada*, y al reparto del *panoli*; el bullicioso y festivo baile popular al son de músicas de giros orientalescos; las tonadas del pordiosero postulante.. ." (Pedrell F. , 1911, pp. 2-3).

francesa *Revue musicale*, dirigida per Jules Combarieu (1859-1916). Pedrell proporcionava còpies de les peces de tradició oral als seus deixebles, fins que el 1918 i amb l'ajut de Robert Gerhard (1896-1970), començà l'edició de les fitxes en una obra dividida en quatre volums, el *Cancionero*. La metodologia emprada era hereva d'una interpretació romàntica de la música folklòrica. Però, alhora, va ser prou pragmàtic: no buscava només una obra científica, sinó que pogués servir per a divulgar i per a font d'inspiració dels compositors<sup>532</sup>.

Pedrell recolectó canciones folklòricas de todos los lugares que podría, pues sabía que crear una escuela nacional requiere la representación de la música tradicional de todo el territorio, pues sino, organizaría una escuela regional. Y por eso, propone que los compositores no utilicen solamente material popular venido de una única región del país. No obstante, él propio iría utilizar mucho material venido de su región natal, Tarragona. Esta preocupación también tenía otras dos cuestiones involucradas: el uso de material de origen catalán y con influencias bizantinas. Al usar el material de origen catalán, Pedrell afirmaba su participación en el movimiento de renacimiento cultural de Catalunya; y eso era importante no solamente por vincularse al movimiento, pero también por las temáticas utilizadas en sus obras como el poema sinfónico *Lo cant de les Muntanyes* y más adelante la ópera *Los Pirineus*. No obstante, Pedrell tuvo que enfrentar una crítica muy fuerte con relación a este poema sinfónico, pues los críticos no entendieron que el material folklórico era característico de la región tortosina, y lo confundieron con la música tradicional andaluza. Sin embargo, Pedrell intentaba demostrar lo contrario al usar este material. De acuerdo con sus estudios, el compositor acreditaba que la música popular tarraconense (en este caso, la del sur de la provincia) tenía orígenes bizantinas, y así, serían una música oriental-mediterránea. Esta afirmación daba a esta música el estatus de una música popular de sonoridad europea, diferenciándola de la gran mayoría de la música popular española que tenía un origen en la música popular oriental. La propuesta de Pedrell era conferir a sus obras el carácter nacional mediterráneo,

---

<sup>532</sup> (Cortès i Mir, 2017, pp. 191-192).

al desarrollar esta teoría de la origen de la música tradicional del sud catalán, y al mismo tiempo proponer que la música española podría ser vista como “elemento integrador de la cultura europea”<sup>533</sup>.

Al respecto del uso del folklore en la música con carácter nacional, Andrade desde el principio proponía un estudio más apurado de los orígenes del folklore nacional, sus elementos y su contexto socio-cultural. El propio Andrade empezaría ya en 1919 este interés en conocer de cerca los elementos autóctonos del país con su primer viaje a la ciudad de Ouro Preto en el estado de Minas Gerais. Allí el escritor darse cuenta de un arte mestizo – las obras de escultor y arquitecto afrobrasileño Antonio Francisco Lisboa (conocido como “o Aleijadinho”) que sería para él el síntesis de un arte brasileño. Este primer viaje impactaría el escritor y lo llevaría a organizar otro viaje para Minas Gerais en 1924. Este segundo viaje de Andrade, hecho en compañía de algunos amigos artistas modernistas, la mecenas Olívia Guedes Penteadó y más el poeta franco-suizo Blaise Cendrars, con el interés de ver las manifestaciones culturales de la Semana Santa sería apodada por ellos de “viaje de descubrimiento de Brasil”<sup>534</sup>. Para Andrade, Minas podría significar el laboratorio en donde el arte nacional se había forjado. Sin embargo, en los años 1927, 1928 y 1929, el escritor viajaría por el Norte y Nordeste del país, tal vez, en nuestra opinión, para averiguar cómo reconocer un arte popular nacional; es decir, a partir del conocimiento del folklore de diversas partes del país él podría formular una teoría de lo que sería el folklore nacional de hecho y lo que sería el folklore que había dado origen al nacional. El caso es que Andrade emprenderá estos viajes por el país para conocer el folklore local: así podemos percibir que Andrade ha mapeado el país culturalmente, desde la región donde nació (Sudeste, São Paulo) pasando por Minas Gerais, la región norte y la región nordeste. El sur, a pesar de él no viajar hasta allí, estudiará por documentos enviados para él por diversos colaboradores que le iban ayudando en este trabajo de conocer el folklore del país. De esta forma,

---

<sup>533</sup> (Bonastre & Cortès, 2009, p. 282).

<sup>534</sup> “Em abril de 1924, Mário volta a Minas na “viagem da descoberta do Brasil”, durante a Semana Santa, quando o grupo modernista paulistano, a mecenas Olívia Guedes Penteadó e amigos percorrem as cidades históricas no intuito de apresentá-las ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars, este, um viajante inveterado”. (Andrade, 2015, p. 20).

Andrade tendrá una visión general del folklore nacional y no una visión regional, pero sí, una visión del todo, lo que le interesaba para decodificar los elementos autóctonos, su manifestación regional y aquellos que se manifestaban de manera nacional. Éste interés por el patrimonio cultural del país lo llevaría a pensar en también protegerlo creando un proyecto para eso:

Desde la famosa visita de los paulistas a Minas, en 1924, denominada por Oswald de Andrade como "el viaje de descubrimiento de Brasil", de la que también participaron Olivia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila do Amaral y el poeta suizo Blaise Cendrars, Mário venía recogiendo mucho material para el análisis de los elementos constitutivos de nuestra nacionalidad, lo que más tarde balizaría su propuesta para la creación de una institución de protección al patrimonio histórico en Brasil. ...Al asumir la dirección del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de São Paulo, en 1935, nuestro modernista pone en práctica mucho del aprendizaje de sus viajes. Emprende una intensa actividad de difusión de manifestaciones culturales eruditas y populares, con fuerte sesgo educativo, lo que acabó por pulir sus formulaciones para elaborar, en 1936, el Anteproyecto de Preservación del Patrimonio Artístico Nacional, a pedido del entonces Ministro de Educación y Salud del gobierno de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema.<sup>535</sup>.

Aquí podemos averiguar una semejanza con Pedrell, por el hecho de ambos buscaren las diversas formas de manifestación folklórica del país y no utilizar o prenderse a las manifestaciones regionales o a las más conocidas.

---

<sup>535</sup> "Desde a famosa visita dos paulistas a Minas, em 1924, denominada por Oswald de Andrade de "a viagem de descoberta do Brasil", da qual também participaram Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila do Amaral e o poeta suíço Blaise Cendrars, Mário vinha recolhendo farto material para a análise dos elementos constitutivos de nossa nacionalidade, o que mais tarde balizaria sua proposta para criação de uma instituição de proteção ao patrimônio histórico no Brasil. ...Ao assumir a Diretoria do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1935, nosso modernista põe em prática muito do aprendizado de suas viagens. Empreende uma intensa atividade de difusão de manifestações culturais eruditas e populares, com forte viés educativo, o que acabou por polir suas formulações para elaborar, em 1936, o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional, sob encomenda do então Ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas, Gustavo Capanema". (Andrade, 2015, p. 12).

Estos viajes de Andrade también tenían, además de un interés personal, un interés educativo e investigativo. A partir de estos viajes y conocimiento del folklore local, Andrade elaboraría el proyecto para un arte nacional modernista a partir de la transposición de las estructuras contenidas en el folklore para el arte culto: no quería una sencilla transposición del folklore o una relectura docta del folklore –el artista debería reconocer los elementos constitutivos del lenguaje folklórico y después crear su obra aprovechando de estos elementos bajo un filtro estético y con técnicas modernistas. Como a Pedrell que buscaba elementos populares del mediterráneo para dotar de una identidad nacional el arte español, Andrade buscaba la esencia del folklore nacional, fruto del mestizaje de diversas culturas conviviendo juntas dentro del país, como la materia prima para reforzar la identidad brasileña. Andrade expondría su proyecto en el *Ensaio sobre a música brasileira*, pero también organizaría diversos libros al respecto del folklore brasileño y los apuntes del viaje por el norte, por la Amazonia, serían organizados en el libro *O turista aprendiz*, de acuerdo con las palabras del propio escritor en 1943:

Durante este viaje por la Amazonia, muy resuelto a... escribir un libro modernista, probablemente más resuelto a escribir que a viajar, tomé muchas notas, como se verá. Notas rápidas, telegráficas muchas veces. Ahora reúno aquí todo, como estaba en los cuadernos y papeles sueltos, ora más, ora menos escrito. ... Hice sólo alguna corrección que se impuso, en la copia. El conjunto huele a modernismo y envejeció bien. Pero para el anti-viajero que soy, viajando siempre herido, alarmado, incompleto, siempre pensándose enemistado con el ambiente extraño que recorre, la relectura de estas notas abre sensaciones tan cercanas e intensas que no puedo destruir lo que preservo aquí. Paciencia... São Paulo, 30-XII-1943<sup>536</sup>.

---

<sup>536</sup> “Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a... escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. Agora reúno aqui tudo, como estava nos cadernos e papéis soltos, ora mais, ora menos escrito. ...Fiz apenas alguma correção que se impôs, na cópia. O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem. Mas pro antiviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e

Como mentor, los estudios del folklore contenidos en sus libros, donde organiza las canciones recolectadas del folklore brasileño, son una fuente importante para los compositores que quieren estudiar y conocer las estructuras del folklore brasileño, y como artista en sí mismo, estos estudios y, en este caso, el viaje por la Amazonia, serían la base para escribir su obra maestra como escritor, la novela *Macunaíma*, publicada en 1928, un año después del viaje.

Además de su propio viaje para recolectar y conocer el folklore brasileño, Andrade en 1938, como director del Departamento de Cultura de la ciudad de São Paulo, idealizaría el proyecto para investigar y recolectar material folklórico, principalmente de origen musical, en seis estados del nordeste del país con la intención de estudiarlo y divulgarlo posteriormente: este proyecto fue denominado Missão de Pesquisas Folclóricas (Misión de Investigación Folklórica). Con este proyecto, y a pesar de tener sido interrumpido en el mismo año en lo que empezó, Andrade ha conseguido crear un fondo importante de material folklórico (entre melodías, fotografías, documentos escritos, películas, y muchos objetos etnográficos y musicales), que ha servido para los compositores estudiarlos y también para la preservación de este patrimonio cultural. Como podemos averiguar, Andrade no solamente fue personalmente recolectar los materiales como también creó la posibilidad de recolectar más material, pues el escritor sabía de la necesidad de conocer lo máximo posible sobre el folklore nacional y también sabía que la divulgación de este material podría suscitar en la gente el interés por la cultura autóctona y así comprender mejor las propuestas estéticas del modernismo brasileño. Este material constituyente de la Missão de Pesquisas Folclóricas aún hoy es una base de datos para compositores y artistas de todos los estilos musicales del país, tanto erudito como popular, como para investigadores de diferentes áreas del conocimiento interesados en la cultura popular brasileña.

---

intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência... São Paulo, 30-XII-1943". (Andrade, 2015, pp. 47-48).

Recolectar el material folklórico y estudiarlo es la primera parte de la labor de un arte que quiere concebir un estilo nacionalista, o en algunos casos, solo hace falta observar los elementos nacionales que están insertados en la música y conocerlos sin la necesidad de un trabajo de campo. Sin embargo, las técnicas de cómo transportarlo para la obra artística comprenden las maneras de tratamiento que se dará al material popular, además de la adaptación al lenguaje estético propuesto. El tratamiento dado por Pedrell al material folklórico, al principio, era prácticamente pasarlo de forma directa para la composición al apenas insertar las canciones populares en su obra o fragmentos de estas canciones. Sin embargo, al evolucionar su lenguaje, Pedrell empezará utilizar en sus obras el aprovechamiento de la estructura de la canción popular para recrear una música que se caracteriza por contener una sonoridad autóctona: las canciones escritas en sus óperas mantendrán estructuras, giros melódicos y rítmicos muy semejantes a las encontradas en la música tradicional<sup>537</sup>. Para eso Pedrell comenta sobre la necesidad del compositor pasar por el “alambique del arte contemporáneo” el canto popular para así obtener el resultado que aspira como arte moderna nacionalista<sup>538</sup>. Este alambique, en sentido figurado, es la técnica moderna del compositor que deberá trabajar el material folklórico filtrándolo y sacando de ello la esencia para crear su obra. Esto significa también que el compositor deberá estudiar intensamente la música tradicional y saber identificar cada elemento de la estructura de un canto popular y después, bajo la decodificación de esta estructura popular, tener la capacidad de transponer lo que absorbió y así crear su lenguaje propio y nacional.

Entre las técnicas empleadas por Pedrell estaba el uso de una armonía peculiar, encontrada implícita en las estructuras melódicas provenientes de los cantos populares, para acompañar la citación musical folklórica, es decir, que cuando él empleaba en su obra una melodía de sabor popular o una estructura

---

<sup>537</sup> Sin embargo, en la ópera *Los Pirineus*, Pedrell comenta en su libro *Por nuestra música* que utilizó una canción folklórica sin pasarla por el filtro moderno, es decir, la ha traspasado para su obra sin ningún tratamiento técnico musical moderno. Como decimos en el capítulo de Pedrell, esta práctica de hacer la citación directa de fragmentos de una canción popular en una obra artística tenía como objetivo “ambientar el drama” o caracterizar el personaje: esta maniobra era consciente y buscaba un resultado puntual.

<sup>538</sup> (Pedrell, 1991, p. 39).

popular, el filtro moderno era realizado a través de la armonía más elaborada transformándose así todo el conjunto en una sonoridad moderna pero que también mantenía expreso el sentimiento autóctono. Otro procedimiento del compositor era el que usaba la intercalación entre partes con citas folklóricas y partes con un lenguaje más vanguardista donde predominaba el uso del cromatismo, armonías con acordes de nona y el establecimiento de la incerteza tonal. Sin embargo, Pedrell cambiaría este tipo de manipulación del material popular, utilizándolo con la yuxtaposición de una armonía cromática y tonal, de acuerdo con el lenguaje usado en sus últimas obras<sup>539</sup>. La parte con las citas populares se volverían más largas y apoyadas sobre una armonía cromática que la favoreciese. Esta sería una de las maneras de dar a la cita popular la condición de transformación de un arte artesano para un arte culto, a lo mismo tiempo en que le conferiría una sonoridad más moderna, sin perder la esencia del sabor local. Otra práctica que Pedrell utilizaba era elegir la cita popular de acuerdo con la cuestión histórica, es decir; si el tiempo histórico en lo que se ambientaba una obra remontaba a un determinado periodo histórico, una época específica, el compositor utilizaba una canción folklórica del mismo momento histórico. En la ópera *La Celestina*, por ejemplo, según Cortès, el material popular utilizado en esta ópera tiene referencia con los siglos XVI y XVII, época histórica próxima donde se sitúa la tragicomedia de Calisto y Melibea (en finales del siglo XV). Esta preocupación pedrelliana confiere dos aspectos interesantes a la obra: sentimiento nacional por contener una referencia popular y un sentimiento nostálgico-histórico por restaurar sentimientos de pertenencia a una nación que ya había tenido una época de prestigios.

Como Pedrell, Andrade también propondría, además del estudio del folclore (ya comentado anteriormente), ciertas reglas para traspasar este elemento folklórico para la música de concierto. El estudio del folclore proporcionaría a los compositores comprender las estructuras del canto popular como ritmo, melodía, prosodia y forma para que conociéndolas, supiesen adaptarlas a sus obras. Sin embargo, Andrade iría proponer algunas

---

<sup>539</sup> (Cortès i Mir, 2015, p. 49).



observaciones al respecto del tratamiento de este material. Si en principio estas observaciones parecen recomendaciones estéticas, veremos que en realidad, estas recomendaciones se transformarían en unas reglas o procedimientos técnicos en el lenguaje musical que los compositores deberían aplicar en sus composiciones. Tras el estudio del folklore por el compositor y tras la absorción de los elementos característicos de estos cantos y danzas populares, los compositores deberían recrear esta esencia en sus obras. Como Andrade sabía que la mayoría de los compositores brasileños no conocían profundamente el folklore brasileño, propone tres etapas a las que los compositores deberían pasar para conseguir crear una obra artística nacional con posibilidades de volverse conocida fuera de las fronteras del país, rivalizando con otras obras del repertorio musical universal. Estas etapas son parte de su proyecto de sistematización para la música nacional con vistas a transformar este lenguaje musical basado en el folklore nacional en una estética de interés universal. De acuerdo con las etapas, los primeros compositores nacionalistas brasileños ya venían trabajando esta fase al traspasar para la música de concierto los elementos característicos de la música tradicional local de una manera directa, a través de armonizaciones de canciones populares o la utilización de danzas características populares como elemento principal de sus obras. Sin embargo, Andrade percibió que este tratamiento no era interesante desde el punto de vista estético, pues la sencillez de las canciones populares no despertaría el interés que una obra de arte más elaborada provoca en el espectador. En la segunda fase, el compositor, capaz de reproducir por si solo las características y el sabor de la música tradicional produciría una obra más elaborada con un fuerte sentimiento nacional que identificaría su música con la identidad del país. La música de concierto tendría sabor nacional, características nacionales, pero sería una creación propia del compositor totalmente inmerso en la cultura musical del país. En esta fase, el compositor ya debería tener en cuenta los ritmos empleados en la música tradicional, las características de las melodías, las formas de estas canciones y danzas, saber el lenguaje idiomático de los instrumentos populares, y, saber que, segundo la propuesta de Andrade, sería mejor emplear la polifonía en vez de la armonía, ya que él consideraba los

procesos armónicos de la música folklórica muy pobres y cualquier tentativa de desarrollarlo coincidiría con los procesos de armonizar europeos<sup>540</sup>:

Donde ya los procesos de simultaneidad sonora pueden asumir mayor carácter nacional es en la polifonía. Los contrapuntos y variaciones temáticas superpuestos empleados por nuestros flautistas *seresteiros*, los bajos melódicos de la guitarra en las *modinhas*, la manera de variar la línea melódica en ciertas piezas, todo ello desarrollado puede producir sistemas raciales de concebir la polifonía<sup>541</sup>.

Más adelante reforzaremos las técnicas propuestas por Andrade para la composición ideal con carácter nacional. Mientras tanto, volvemos a una cuestión interesante en Andrade que es la cuestión de la *brasilidade* que las composiciones deberían contener. Esta *brasilidade* sería el resultado de la mezcla de las razas formadoras de la cultura del país en forma de una característica marcadamente nacional: una tesis defendida por Andrade y criticada por autores posteriores. Para Andrade, el ideal sería que en la música artística nacional pudiera estar fusionado la contribución cultural de las tres razas formadoras del país: la blanca europea, la negra africana y la indígena local. A partir de este pensamiento, Andrade alertaba a los compositores a no caer en lo unilateral de las contribuciones de estas razas; es decir, que no deberían usar demasiado algunos de los elementos atribuidos a una de estas razas o sencillamente utilizar todo el lenguaje de ellas. El compositor debería saber dosificar los elementos constitutivos de la *brasilidade*<sup>542</sup>. Villa-Lobos

---

<sup>540</sup> “Porém esse caracter é muito pouco nacionalizante porque a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa”. (Andrade, 2006, p. 39).

<sup>541</sup> “Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas *seresteiros*, os baixos melódicos do violão nas *modinhas*, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia”. (Andrade, 2006, p. 41).

<sup>542</sup> Para Andrade, el término *brasilidade* podría asumir el concepto actual de hibridación cultural. En la *brasilidade* estaría mezclado los elementos culturales encontrados en Brasil

sería uno de los compositores que utilizaría demasadamente el elemento característico indígena en sus obras y Francisco Mignone haría lo mismo con los elementos de origen africano. Estas características distintivas de cada raza, Andrade las llamaba “constantes” y siempre alertaba a los compositores para no usarlas en demasía pues, además de crear una obra que pudiera ser rotulada como caricaturesca y que pudiera destruir la idea de *brasilidade*, podría también caminar para el problema de crear una obra exótica a los ojos de la crítica.

Una de las preocupaciones de Andrade era combatir el exotismo en el arte brasileño modernista. Para él, crear una obra en la que los elementos característicos populares estuviesen bajo un sencillo barniz no era una obra que pudiese ser considerada artística, era una artesanía. En el caso de la música, el exceso de los elementos característicos vinculados a una de las razas podría transformar el resultado en una música étnica y no en una música nacional<sup>543</sup>. La preocupación excesiva de Andrade con la cuestión de la música nacionalista brasileña no ser una sencilla representación exótica de la música del país, tal vez tenía relación con el hecho del país estar fuera del continente europeo, y como tal, en aquella época, era considerado, como todos los países que no pertenecían a la Europa, una civilización de cultura primitiva. Esta era una lucha interna de Brasil, pues siempre ha buscado mantener la cultura europea activa en el país: no bastaba ser un país que fuera conquistado por una nación europea – Portugal – y tenerle dado la lengua, la cultura y las prácticas cotidianas sociales portuguesas, por lo tanto europeas. Además, muchos fueron los esfuerzos de los gobiernos a lo largo de la historia de Brasil en incrementar la cultura brasileña con los aportes de la cultura francesa, el poblamiento del país con inmigrantes europeos, entre los cuales, las autoridades brasileñas daban preferencia que fueran originarios de Suiza,

---

pertenecientes a la cultura europea (raza blanca), la cultura africana (raza negra) y a la cultura indígena (la raza amarilla, y por supuesto la raza autóctona legítima). Andrade proponía que estas culturas habían se mezclado, a lo largo de la historia del país, dando origen a una cultura híbrida, es decir, la *brasilidade*. El libro del antropólogo y crítico argentino Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, publicado en 1990, hace un estudio sobre los procesos de mezcla cultural ocurridos en Latinoamérica, donde acuña el concepto de hibridación cultural. Podemos decir que, de cierta manera, Andrade anticipó el concepto actual, pero enfocado en el proceso desarrollado en Brasil.

<sup>543</sup> En el capítulo sobre Andrade exploramos este tema del exótico con más detalles.

Suecia o Alemania (pero que al final, tuvo inmigrantes de estas naciones y también de italianos, holandeses, poloneses, húngaros, japoneses, además de los españoles y portugueses que ya componían la mayoría de la población); y por otro lado, hubo esfuerzos para que el mestizaje no aconteciese, pero eso no fue posible y la historia es testimonio de las razones. Por eso, Andrade tenía tal preocupación en el centro del pensamiento estético para la música de carácter nacional. Es evidente que se trataba de un prejuicio desde Europa para con los otros países: era una visión eurocéntrica, en la que el mundo occidental (en este caso, solamente el continente europeo) se sentía civilizado en contra del mundo oriental, visto como un mundo donde la cultura era primitiva. El hecho es que el continente americano es parte del mundo occidental, totalmente colonizado por países europeos; pero el prejuicio con los países americanos, exceptuando los Estados Unidos y el Canadá, era y en gran medida continúa siendo muy fuerte. Podemos trazar un paralelo entre la idea de mundo civilizado y mundo primitivo entre el nuevo mundo y el viejo mundo: la Europa civilizada en contra de África y algunos países del oriente primitivos y América del Norte en contra de Latinoamérica. Esta cuestión del exótico, por todo lo dicho, es un hecho que a Pedrell parece no incomodar, pues claro, el problema de ser una civilización primitiva no era un fantasma presente en su vida ni tampoco en sus proyectos para una música nacional.

### **IV.3.3 La estructura musical**

La estructura musical de una obra normalmente está formada por la melodía y su ritmo, la forma musical en la que está organizada esta melodía/ritmo, si posee una carga fuerte armónica o si el compositor emplea la polifonía y por final, el tipo de instrumento o instrumentos que darán vida a los sonidos contenidos en la partitura escrita por los compositores. La estructura también es afectada por el lenguaje musical propio de cada autor, formada de la organización de los materiales sonoros a usar y de la técnica que empleará para componer, además de la estética que moldurará el pensamiento y las

decisiones del compositor de acuerdo con sus sentimientos y convicciones propias.

La melodía en Pedrell, a pesar de no imitar el tratamiento creado por Wagner de los *Leitmotive*, sigue muy de cerca el concepto del compositor alemán. Pedrell utilizará en sus últimas óperas el leitmotiv en pequeñas dosis, como en *Los Pirineus* y aumentará en la ópera *La Celestina*, donde el trabajo temático será más desarrollado, y volverá a cambiar el uso en la ópera *El Comte Arnau* con proporciones menores, pero mucho más cargados armónicamente que melódicamente. Sin embargo, la melodía de Pedrell tendría la influencia del canto popular que él usaría para crear su propia melodía o mezclarlo en su material temático. En los escritos de Pedrell, él comenta que la forma sería imprescindible para la supervivencia de una obra, por lo tanto, eso significa que el compositor nutría un cierto interés por mantener el uso de las formas musicales en sus composiciones; que la veremos concretadas en sus óperas, poemas sinfónicos y canciones. Sobre el ritmo comenta que el texto tendría la primacía sobre el sonido, es decir, que el ritmo debería ser dado por los parámetros rítmicos contenidos en el texto musicalizado y no forzar el texto en una melodía cerrada bajo la métrica de los compases.

Podemos encontrar algunas semejanzas en la manera de tratar el material para la composición de la música artística entre Pedrell y Andrade. Al respecto de la melodía y la rítmica, los dos mentores parecen coincidir en que el texto tiene total prevalencia sobre la métrica de los compases, dando a la prosodia el referencial de métrica que la melodía deberá contener. Esta posibilidad, según piensan los dos, da a la melodía la libertad que se encuentra en la música popular y así se aproxima del lenguaje folklórico y por consecuencia de la característica autóctona. Sin embargo, Andrade comenta que es muy característica la ruptura de la métrica de un compás en la música popular brasileña, ocurrida por influencias de la prosodia, por la manera de pronunciar las palabras o por la fatiga del cantante que podría estar cantando y bailando; en suma, la música popular estaría basada en una rítmica discursiva. Esta ruptura ocasionaría la síncopa, una marca muy presente en la música tradicional brasileña; pero, Andrade advierte que esta síncopa popular es

inconsciente, creada por las condiciones generadas en el momento de la producción de la música en la manifestación popular, por lo tanto, diferente de la sincopa académica – que los compositores deberían recusar a usar. La cuestión rítmica para la música brasileña artística gana un espacio grande en la preocupación de Andrade pues si el compositor no quedarse atento podrá crear una música con excesiva fuerza rítmica caracterizando un exotismo que no cabría en la música nacional culta. La inspiración debería venir de la música folklórica, pero el compositor debería pasar por un filtro estético la materia prima para conseguir mantener la sonoridad autóctona pero sin ser demasiado característico. Escalas populares, secuencias de notas repetidas y rápidas, melodías descendentes, giros melódicos característicos y rítmica sincopada son algunas de las constantes melódico-rítmicas que los compositores deberían saber manipular. Otro punto en que concuerdan es sobre el uso de las formas musicales. Andrade proponía el empleo de las formas Variaciones y la Suite, pues venía en la práctica de la música popular la concretización de estas formas. Las variaciones la veía en el Choro, el Maxixe, el Coco, etc., como técnicas de desarrollo de los temas de estas músicas. Sobre la suite, explica que la forma de encadenar las canciones infantiles o de cantar una canción seguida de la otra en las calles era sintomática de la estructura de la suite. Además, el gran número de danzas y otros géneros musicales del país darían diversas posibilidades de los compositores crearen sus propias formaciones de suites mezclando danzas y géneros populares de acuerdo con sus intereses estéticos regionales y de acuerdo con las características rítmicas y de tempo de cada parte de la suite elaborada. Diferentemente de Pedrell, Andrade expone la necesidad de dar un carácter nacional a la música a través de la forma musical, huyendo de las formas clásicas europeas y siendo imaginativos al utilizar estas dos formas que están en la práctica cotidiana de los músicos populares. Otro punto que Andrade nos enseña es la estructura de la melodía tradicional brasileña – en su mayoría formada por dos secciones contrastantes, de dimensiones pequeñas, tanto en la tesitura como en su extensión, que podrían ser definidas por el esquema A-B. Esta estructura encontrada en los cantos populares de Brasil divergen de la estructura clásica de la forma canción A-B-A, pues en la forma brasileña, la parte A no se repite. Además, en muchos de estos cantos es frecuente la separación en la manera

de cantar entre la parte A y B: la parte A normalmente es cantada por un cantor solista y la parte B respondida por un coro. La presencia del coro en la mayoría de las músicas tradicionales brasileñas es otro factor que Andrade llama la atención, y propone que la forma coral sería una excelente manera de reforzar el carácter nacional y al mismo tiempo reforzar el sentido social de la música. Esta parte del uso del coro como un elemento importante dentro del proceso de nacionalización de una música es apreciado tanto por Pedrell como por Andrade: a más del canto coral en sí, con las características sonoras autóctonas, el coro posibilita el empleo de la lengua patria y una representación en el escenario del pueblo (en caso de una ópera, por ejemplo) causando un efecto de empatía entre el espectador y la obra, reforzando así los sentimientos de pertenencia a una nación entre música y oyente. Si los dos mentores coinciden en usar el coro como un elemento fuerte para la expresividad de la música de carácter nacional, la estructura formal de este canto será distinta. Por lo que corresponde a Andrade, éste propone la estructura A-B para diferenciar de la A-B-A con el propósito de que la estructura usada por los compositores para la composición de sus canciones tenga la intención de reforzar el carácter popular y la aproximación al lenguaje autóctono.

En la cuestión armónica veremos cierta divergencia entre los mentores. Pedrell, al contrario de que propone Andrade, hará uso de la armonía en sus obras. Pero este uso está restringido a unas reglas o, mejor diciendo, a unas manipulaciones del acorde; y además, a lo largo de sus creaciones iría cambiando la manera de tratar el material armónico en sus obras. El objetivo final sería crear un método perfecto de armonizar para que el carácter nacional quedara garantizado: una yuxtaposición de los elementos populares y de la música histórica que fusionados en armonía resultaría en una sonoridad característica española. Este resultado tuvo un camino decisivo a partir de las prácticas que llevó a cabo en las óperas *Los Pirineus*, *La Celestina* y *El Comte Arnau*, además de su sinfonía *La Glosa*. A partir de la búsqueda para encontrar una salida para la música tonal, el empleo de pasajes cromáticas, acordes con notas alteradas, inarmonías, modulaciones a tonalidades lejanas, el empleo de modos mayor y menor simultáneamente, procesos cadenciales no habituales o la progresión armónica, Pedrell fue organizando poco a poco una armonía que

se distanciaba de la tonal sencilla. Este era el elemento moderno, pero todavía faltaba el elemento autóctono. El compositor iría idealizar una armonía propia para las citas folklóricas y para las citas de la música histórica trabajando con escalas antiguas e intentando suavizar los arabismos y orientalismos existentes: la fórmula final sería la conexión entre las maneras de armonizar una y otra cita, y al yuxtaponerlas produciría un bloque armónico complejo que utilizaría con los momentos más cromáticos. El lenguaje armónico de Pedrell llegaría a su apoteosis en la ópera *El Comte Arnau* y en *La Glosa*, donde el sustrato armónico tiene una importancia singular sirviendo a la necesidad del carácter nacional y a la sonoridad moderna.

Ens sorprenen també les harmonies de sexta afegida a la segona part de l'obra, d'una sonoritat impressionista. Des de *La Celestina* hem anat observant com Pedrell tendeix cada cop més a retardar les resolucions V-I, no acaba de confirmar la tonalitat, jugant amb el doble to M-m, els graus alterats i les escales exòtiques; podem assegurar que a *El Comte Arnau* la tonalitat, a voltes és sols un pretext formal<sup>544</sup> ...

Para Andrade trabajar con el sistema armónico en las músicas basadas en el folklore brasileño sería muy complicado porque él admitía que la armonía o sería muy sencilla o, si intentase sofisticarla, coincidiría con la armonía europea y las tentativas de desarrollo y evolución de ella. Además, Andrade condenaba las soluciones armónicas europeas porque siempre fueron resultado de tentativas individuales, propia de cada compositor, y no el resultado común de un colectivo musical o de una escuela nacional. Por otro lado, el mentor incentivaba a los compositores encontrar una salida armónica, pero el reto era difícil, pues las tentativas de solucionar el problema serían individuales y eso no serviría para la recién escuela nacional brasileña. La alternativa propuesta por Andrade para la música nacional sería el empleo de la polifonía encontrada en la estructura de algunos géneros musicales populares brasileños, evitando la técnica polifónica de la música antigua

---

<sup>544</sup> (Cortès, 1991-1992, p. 95).



européa, como la Renacentista o la Barroca. Otra vez Andrade se distancia de las propuestas de Pedrell, al rechazar los elementos aplicados por el compositor español. La solución estaría en la observación de la práctica musical popular, al analizar el comportamiento de las estructuras polifónicas. El mentor brasileño nos muestra el camino al comentar los contrapuntos realizados en los Choros, por ejemplo, donde una libertad melódica de los instrumentos solistas se yuxtapone a la libertad de los instrumentos acompañantes – melodías que se entrelazan entre las flautas, clarinetes, saxofones, cavaquinho y el violão de sete cordas (guitarra de siete cuerdas) que hace los bajos en un diálogo musical impresionante. Este contrapunto es libre, es decir, son melodías creadas al sabor de la improvisación, sin reglas académicas y reproducen una sonoridad característica de esa música popular. No solamente en el Choro, pero también en las Serestas (Serenatas), las Modinhas, en la Moda de viola, en la Samba, etc., se puede encontrar esta polifonía. Sin embargo, Andrade deja a la voluntad de los compositores el cómo organizar el proceso polifónico ideal para sus necesidades musicales que resulte satisfactorio y permanezca dentro de una sonoridad nacional. En esta cuestión de la armonía y polifonía, Andrade expone la problemática que los compositores irían enfrentar y al discutir algunas ideas, indica algunos caminos por donde buscar una solución favorable: la tarea de insertar la armonía o la polifonía en la ambientación con carácter nacional sería un reto para los compositores – la solución final debería ser colectiva y no individual.

Otro elemento abordado por Andrade es la instrumentación/orquestación que podría contribuir para la sonoridad de características nacionales. Así que Andrade proponía que los compositores deberían sacar provecho de los instrumentos típicos brasileños que poseen una gran riqueza de timbres. No solamente la riqueza tímbrica, pero también la referencia regional y cultural a que estos instrumentos están vinculados podrían ser explorados por los compositores. Otro empleo era la decodificación del lenguaje idiomático del instrumento popular y su transposición para la orquesta o para otros instrumentos confiriendo una ambientación local (como detallamos en el capítulo sobre Andrade). Andrade defendía el uso de los instrumentos típicos populares en la orquestación como forma de enriquecer la sonoridad al mismo

tiempo en que podría emprestar un sabor local a una determinada pieza orquestal de carácter nacional, pero era en contra de emplear tales instrumentos como un elemento exótico: cabría al compositor saber dosificar el uso de estos instrumentos típicos populares y usar de imaginación y perspicacia en el tratamiento dado a su idiomático. Al contrario de Andrade, Pedrell sufría en su orquestación las influencias de los compositores de su alrededor, como Wagner, Meyerbeer, Halévy o Berlioz. A pesar de estas influencias irse desapareciendo a lo largo de su evolución como compositor y verificable en sus composiciones, el compositor español no parece tan preocupado en transportar para su orquestación instrumentos típicamente populares: conservase una orquestación a los moldes clásicos, es decir, utilizando los instrumentos consagrados por los compositores durante los años como los instrumentos típicos de la orquesta<sup>545</sup>.

Sumado a las características de la instrumentación/orquestación, el canto en lengua patria debería ser considerado otro aporte para la ambientación nacional. Andrade comenta sobre las características de la voz cantada en la tradición folklórica del país y de los instrumentos que constituyen la riqueza de la sonoridad popular brasileña. Sobre la voz, el mentor comenta de la singularidad del sonido nasalizado y de la práctica de cantar con *portamento* las melodías populares: características totalmente despreciadas en el medio lírico a causa de la influencia de las escuelas de canto europeas. Mário de Andrade proponía la creación de una escuela nacional de canto donde tales características podrían ser aceptas o tener su especificidad reconocida, además de proponer una manera más natural, más próxima a la manera del habla en portugués, cosa que los cantores acababan por no hacer a causa de interpretar las canciones en portugués con acentos italianos o

---

<sup>545</sup> Las castañuelas, instrumento que a pesar de no ser originario de España (ya que, según comentan los historiadores, los fenicios lo conocían y posiblemente lo divulgaron hasta al mediterráneo) es considerado como un instrumento nacional, pero ya hace mucho tiempo es un instrumento largamente utilizado en la sección de percusión de la orquesta, lo cual quita de ello el significado de instrumento exótico. Sin embargo, en obras en las que un compositor imprime un carácter español, su uso es casi obligatorio en se tratando de compositores no españoles y, a veces, es empleada por compositores españoles según el interés de la obra y el suyo.

afrancesados<sup>546</sup>. Pedrell, a pesar de estudiar el canto popular español no menciona una necesidad de una escuela nacional con técnicas diferenciadas para interpretar la música lírica española: de costumbre, la interpretación era bajo las técnicas de las escuelas italianas o francesas y en estos idiomas<sup>547</sup>. Mismo no luchando por una escuela nacional de canto, Pedrell era crítico en relación a los problemas causados por intérpretes extranjeros cantando en lengua extranjera su obra nacional:

...así se representan en nuestro país las obras de nuestros autores, así, como de limosna cantadas por extranjeros, en lengua que no es la nuestra ni la de la composición, y que destruye, forzosamente, grandísima parte de la esencia de la concepción; así se representan, como por conmisericordia, porque según cree la masa de *snoobs* o de *filisteos*, los españoles no valemos para eso de escribir óperas, reservado, solamente, a los italianos; así se representan por intérpretes extranjeros que traen impuestos por los *trust* editoriales todos los repertorios que aparecen en nuestros teatros<sup>548</sup> ...

Como podemos averiguar, los dos mentores coincidían en que el canto nacional debería ser cantado tomando en consideración los matices y los acentos característicos de los idiomas respetando su buena pronunciación.

---

<sup>546</sup> “É realmente extraordinária a naturalidade com que Nair Duarte Nunes já consegue dizer as palavras brasileiras em música, sem a mínima afetação, sem a mínima deturpação erudita. É admirável em principal que a cantora tenha evitado por completo essa silabação de cartilha, como que os nossos cantores pronunciam as vogais como se estivessem soletrando. Sobretudo essa dicção da sílaba escrita e não da sílaba oral, é que me deixa desesperado. Assim, jamais que o canto nacional progredirá porque fica perfeitamente bobo, infantil, b-a-bá, sem a mínima verdade humana. No canto de Nair Duarte Nunes porém, o brasileiro se torna humaníssimo, rico de sonoridade e de expressão”. (Andrade, 1993, p. 113).

<sup>547</sup> Las óperas de Pedrell, normalmente eran traducidas para el italiano y el francés y tuvieron sus presentaciones cantadas en estos idiomas. El compositor se veía obligado a aceptar esta situación a causa de las compañías tener en sus elencos cantores italianos y por el canto en italiano ser apreciado aún en aquella época: cantar en una lengua distinta del italiano o francés todavía era casi una utopía en aquella época, tamaño la fuerza de la escuela italiana de canto y los éxitos de las óperas de este país.

<sup>548</sup> (Pedrell, 1911, p. 182).

#### IV.3.4 Restauración y Redescubrimiento

Como ya comentamos, Pedrell buscaría en una selección personal de la música del pasado histórico español (pasado éste que en la valoración del compositor fue un período de gran genialidad y de una producción musical de excelencia artística) una parte de la materia prima para la restauración de la música española de su tiempo y la ejecución del proyecto de una escuela lírica nacional (y alargada a toda la música culta compuesta en otros géneros diferentes del lírico). Con todo, la mirada hacia atrás sobre la música del pasado histórico conllevaba una serie de reflexiones a las que resultaría la música ideal – la música verdad: ésta sería la yuxtaposición de la música sacra con la música profana.

La libertad de que goza la música la debe al cristianismo, cuyos principios fundamentales debían lógicamente producir la armonía, mientras que ésta debía a su vez dar origen a la orquesta. Reducida la música entre los griegos al oficio subalterno de acentuación de la poesía, despójase con el cristianismo del elemento profano para conquistar sobre la materia, abolido el ritmo, el principio del análisis del sonido que produjo la armonía. Sí, hay que decirlo muy alto, el que no esté dentro de aquella música, superior a toda música, se halla lejos de la *música-arte*, la *música-verdad*<sup>549</sup>.

La fusión entre la música sacra y la música popular tendría como producto final la música natural, que contenía en su estructura la melodía, el ritmo y la armonía. Pedrell llega a estas conclusiones a partir de las siguientes reflexiones: la música sacra sustrae el elemento rítmico a causa de ser una música introspectiva, elaborada para la reflexión y para la elevación del espíritu; la música profana, al contrario, totalmente asentada en la extroversión y en la práctica colectiva tiene en el ritmo su punto peculiar (imprescindible para la existencia de una danza); y la armonía, producida por las melodías y

---

<sup>549</sup> (Pedrell, 1991, pp. 133-134).

por el agrupamiento de las notas de sus escalas, sería el elemento aglutinador; el eslabón entre el mundo terreno y el celestial.

Acercas de esta fusión sacro-profana entre los elementos musicales, Pedrell comenta otro parámetro, como la libertad del texto establecido en forma de prosa en contra del texto erigido en verso (sea libre o con rima) que, según el compositor, estaba vinculado al ritmo –siendo así, la prosa sería el ideal para dar la libertad rítmica a la música. Además, la prosa sería perfecta para el desarrollo del drama, en detrimento del texto en versos que limitaría el drama en la confección de un libreto, y más, Pedrell tenía en cuenta que la prosa hace parte de la escrita sacra, dando como ejemplo, los textos de la Biblia. Pedrell también defendía que esta teoría de la libertad ocasionada por el uso de la prosa en la confección de los libretos estaba conectada a las óperas de Wagner, y dar a entender que el compositor alemán utilizó la prosa consciente de sus características potenciales para el drama. Y como para Pedrell, el cristianismo había usado de la prosa en sus escritos sagrados, una música escrita con el texto en prosa daba a ella la verdad que el compositor buscaba – era una música natural (con melodía, ritmo e armonía) y con texto en prosa que confería libertad y drama a la historia: esta fusión entre sacro y profano resultaría en la música-verdad, la música artística que investigaba el compositor y que podría ser la música nacional. Adicionalmente, para consolidar la verdad de este lenguaje musical, Pedrell pensaba que la música histórica del Renacimiento español, por no tener influencia de la música de otras naciones, era pura, es decir, contenía la esencia de la música hispánica. Al retomar la música histórica hispánica como materia prima y trabajar bajo las técnicas vanguardistas, Pedrell daba a la música resultante el carácter esencialmente español, distinto del resto de las músicas europeas, haciendo con que la sonoridad fuese única, pero vinculada a las raíces del país – el compositor conectaba el pasado con el momento presente, y buscaba la restauración del eslabón perdido en el tiempo.

Mientras Felip Pedrell trabajaba para el rescate de la música del pasado, Mário de Andrade proponía una renovación en la música brasileña, que hasta aquel momento era dependiente de un lenguaje europeo en una mano de vía única. Andrade llamaría la atención para el hecho de que la música brasileña

absorbía la técnica y la estética europea creando una música que no llevaba en consideración los elementos musicales autóctonos y, cuando recordaba algún elemento o característica de la música nacional, ello aparecía en la música como un retazo que no se encajaba perfectamente en la obra. Así que Andrade presenta la propuesta de refutar la música del pasado brasileño, que según él era como una copia de la música europea sin identificación nacional, siendo necesario buscar en la música folklórica la materia prima que el compositor debería trabajar y evolucionar de acuerdo con su lenguaje musical al amalgamar las técnicas vanguardistas europeas con la intención de crear una música universal. Mientras el nacionalismo musical español buscaba en la tradición histórico-cultural las bases para crear la estética nacionalista, la propuesta de Andrade para el nacionalismo musical brasileño se apoyaba en la mezcla de las culturas formadoras del país como su base cultural que originaría la identidad nacional portadora de la esencia de la *brasilidade*. Andrade, en suma, percibió que los artistas deberían redescubrir el país, dejar los prejuicios de lado y verificar lo que realmente era brasileño y lo que era apenas influencia extranjera o de origen extranjera. En este llamado al redescubrimiento de la nación, el mentor proponía un estudio minucioso del folklore nacional con la intención de detectar los elementos constantes de este idioma popular, de este hacer popular. Una vez comprendido y absorbido el lenguaje nacional, el artista era invitado a destruir el pasado servil y construir el presente independiente.

Estas propuestas, como ya analizamos anteriormente, estaban vinculadas dentro de las teorías estéticas del movimiento modernista brasileño: Andrade planteaba pasos técnicos y estéticos que los artistas deberían dar para atingir el arte nacional. El redescubrimiento del país se materializaba en que el artista debería transformarse en artesano, adquiriendo las técnicas populares de cómo hacer su artesanía – para eso era necesario conocer el arte folklórico, absorberlo y decodificarlo; después adquirir el virtuosismo del artista que domina con total perfección su trabajo – está preparado como un artista que sabe transferir para su obra la esencia del pueblo, que se comunica a través de una colectividad; y al final, este artista se convertiría en un artista completo, capaz de crear una obra representativa de una nación pero con características propias suyas, un lenguaje individual que lo caracterizaría no

más como un artesano, pero como un artista que produce algo nuevo, renovado y único. Claro que Andrade sabía que este camino no era tan fácil y que sería un largo trabajo hecho por el artista en su vida, pero que sería necesario si quisiese transformarse en un artista universal. Entre los obstáculos y etapas a que el artista debería pasar estaba enfrentar la crítica impiedosa del público, que no aceptaría estos cambios tan fácilmente (ya que estaba acostumbrado a un gusto académico, confortable); redescubrir el país y reconocer la belleza donde hasta el momento la gente (en este caso, la sociedad formada por las clases dominantes del país) no la reconocía, y al contrario, la encontraba fea y desagradable; hacer la ruptura con el arte pasadista con la intención de reconstruirla con elementos de vanguardia – otro choque que la sociedad no admitiría (y que la Semana Moderna de 1922 nos comprueba a través de las reacciones del público – formado en su mayoría por la aristocracia paulistana). Redescubrir el país significaba no solamente conocer el folklore o la historia por detrás de ello, pero también reconocer su belleza artística: el artista debería preocuparse con su sinceridad al retractar la expresión popular en sus obras – esto se convertiría en la belleza de su obra. El arte popular posee su belleza, distinta de la académica, y, en el caso específico de Brasil, era repudiada por la élite local porque era un arte hecha por un estrato social que ellos no respectaban, ni siquiera consideraban como arte, al contrario, el prejuicio era tan grande que las manifestaciones culturales del país eran sofocadas por la policía: se tardó mucho para que la cultura popular fuese admitida como una manifestación artística, cultural y por lo tanto, merecedora de ser respetada. Este arte popular, para Andrade, era la manifestación inconsciente del acúmulo de “saberes” traspasado de generaciones a generaciones a través de los tiempos y que hacía parte del cotidiano de la gente, que estaba viva en la vida social del pueblo. Así que Andrade proponía que el artista que se interesaba en hacer un arte culto nacional debería estar atento a los elementos de esta manifestación, a este arte ya establecido entre el pueblo:

Un arte nacional no se hace con la elección discrecional y diletante de elementos: un arte nacional ya está hecho en la inconsciencia del pueblo. El artista tiene sólo que dar a los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, música artística, es decir: inmediatamente desinteresada<sup>550</sup>.

Una vez redescubierto el país, redescubierto su arte popular, el artista debería ahora dar su parcela de contribución a este arte – a su técnica primorosa artesana añadiría las técnicas modernas y su lenguaje propio. El resultado de estas combinaciones crearía un arte nacional consciente, un arte que describiera las constancias autóctonas, pero que, al ser diluida en un lenguaje propio y pasada por un filtro estético moderno transformaría este arte en universal, un arte más allá de las fronteras del país y del nacional. A más del expuesto al respecto de las manipulaciones técnicas y estéticas que los artistas/compositores deberían estar conscientes, Andrade sumaría la cuestión de la función social del arte: el mentor convocaría a los artistas a crear un arte de combate, un arte social para no solamente defender los intereses autóctonos como también para defender los intereses del pueblo y de la nación. En el momento en que Brasil pasaba por un período de dictadura bajo el gobierno autoritario de Getulio Vargas, Andrade se aproxima de un pensamiento comunista y propone que los artistas deberían participar más de la vida política del país creando un arte de combate con la intención de enviar mensajes de reflexión sobre el estado político en que estaban para la nación y para, en su anhelo, tornar efectiva la revolución popular que tanto pensaba que podría cambiar el país.

Podemos verificar algunas semejanzas entre las propuestas de Andrade y Pedrell en lo que concierne a la fusión entre arte nacional y las vanguardias actuantes del momento. La más obvia era el estudio del folklore y su necesidad primera en transportarlo para el arte culto. Del mismo modo, los dos mentores

---

<sup>550</sup> “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”. (Andrade, 2006, p. 13).



sentían la necesidad de que la música de carácter nacional debería estar a la par con las técnicas vanguardistas y que esto sería imprescindible para despertar el interés musical para estas composiciones, tanto como la “casi” obligatoriedad de las artes dialogar con su momento histórico como de provocar en la sociedad reflexiones acerca del cotidiano y en las líneas de pensamiento en boga en su actualidad. Podemos averiguar también la convergencia entre los pensamientos en lo que se refiere a las cuestiones de contacto entre artistas y la política, donde cada mentor buscó posicionarse políticamente del tal manera que el arte pudiese servir a los intereses de la nación, en lo sentido de manifestar apoyo a las causas que beneficiarían la cultura autóctona, el derecho del pueblo manifestarse culturalmente y tener su arte respetada, en rescatar la lengua como símbolo de unión y de pertenencia local, pero ellos siempre lucharon contra la posibilidad de su arte y sus ideas ser utilizadas por gobiernos autoritarios. No obstante, una restauración del pasado y un redescubrimiento del país es una dicotomía en la que Pedrell y Andrade si distancian: si para Pedrell retomar la música del pasado histórico del país era una posibilidad de redefinir la esencia del ser español y restaurar el prestigio de la música hispánica, para Andrade, comprender la formación del país, reconocerse como brasileño a partir de las características resultantes de una fusión de culturas que convivían (y convive) simultáneamente influenciando una a la otra, respetar como belleza nacional el arte inconsciente del pueblo era la fórmula para el artista expresarse como artista nacional, para crear un arte culto donde la esencia del ser brasileño estaría contenida en ella. A pesar de esta divergencia por la búsqueda por el arte esencialmente nacional, el pensamiento de los dos mentores son a la vez complejos y sencillos, pues ellos proponen una tomada de consciencia al respecto de lo que es ser un ciudadano, de lo que es ser un artista sincero con sus convicciones, sincero con su pueblo y su nación – revelar la belleza popular en un lenguaje culto con la intención de exaltar su arte autóctona y contribuir para la cultura universal de las naciones.

### IV.3.5 Pedrell y Andrade: puntos de contactos

Como podemos deducir, un encuentro físico entre Felipe Pedrell y Mário de Andrade está totalmente descartado, como también es muy improbable que ellos nunca se comunicaron por cartas. Mismo siendo Andrade un artista y un intelectual muy atento a todas las corrientes estéticas vanguardistas europeas, nunca ha viajado para este continente. Y por otro lado, cuando Pedrell viaja hacia la Argentina en 1910 para asistir a su ópera *Los Pirineus* ser estrenada en el teatro Colón de Buenos Aires, el navío pasa por Brasil y el compositor desembarca en Santos, pero el momento en la ciudad es solo el necesario para pasear por el tranvía local y tomar una taza del famoso café brasileño: en sus memorias, Pedrell no comenta el encuentro con nadie del mundo de la música brasileña en Santos. El hábito común entre los artistas de intercambiaren cartas posiblemente no ha acontecido entre ellos, pues hasta el momento no fue encontrada ninguna carta de Pedrell para Andrade o viceversa. Lo que hay son algunas menciones de parte de Andrade al respecto de Pedrell y de la escuela nacionalista española. El único pasaje donde Andrade menciona el nombre de Pedrell está en su libro *Ensaio sobre a música brasileira*, donde también comenta los nombres de otros compositores españoles nacionalistas:

Lo que constituye la riqueza de las principales escuelas europeas es justamente un carácter nacional indiscutible, pero en la mayoría de los casos sin embargo indefinible. Todo carácter excesivo, y, por excesivo, objetivo y exterior en vez de psicológico, es peligroso. Fatiga y se vuelve fácilmente banal. Es una pobreza. Es el caso de Grieg y del propio Albeniz (*sic*) que ya fatiga regularmente. La obra polifónica de Vittoria (*sic*) es bien española sin tener nada de españolismo. Y afortunadamente para España los trabajos de Pedrell y de autores como Joaquim (*sic*) Nin, Halfter (*sic*), Falla están ampliando las posibilidades del tatatá rítmico español<sup>551</sup>.

---

<sup>551</sup> “O que faz a riqueza das principais escolas europeias é justamente um caracter (*sic*) nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o caracter (*sic*) excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. É o caso de Grieg e do próprio Albeniz que já fatiga regularmente. A obra polifônica de Vittoria (*sic*) é bem espanhola sem ter nada de

En este pasaje, donde aparece el nombre de Pedrell y la mención a la escuela nacionalista española, Andrade comenta que Pedrell y los compositores Joaquín Nin, Ernesto Halffter y Manuel de Falla<sup>552</sup> ya escriben una música con características e sonoridades españolas sin exagerar en los elementos constantes del folklore nacional como el ritmo característico de algunas danzas españolas – lo que el autor llama de “tatatá” rítmico. En esta parte, justamente Andrade comenta del peligro del exotismo, que para él es un problema que todo compositor nacionalista debería llevar en cuenta a la hora de escribir su música – el compositor debería saber dosificar el uso de los elementos característicos (es decir, filtrarlos) para evitar el carácter excesivo. Podemos confirmar con este pasaje que Andrade conocía la labor de Felip Pedrell para establecer una escuela nacionalista española y a juzgar por su análisis, Andrade aprobaba los resultados obtenidos por Pedrell en su lenguaje musical nacional y sus estudios para estructurar este lenguaje propio español que tenía en los compositores comentados a seguir la continuidad de sus investigaciones y la puesta en práctica musical. Con eso, Andrade confirma el compositor Pedrell como el responsable por la organización y establecimiento de las propuestas estéticas para una escuela nacional española, es decir, lo confirma como el mentor estético de esta escuela y presenta algunos compositores que conforman esta escuela nacional española.

Además de este punto que se toca entre los dos mentores, hay otros puntos de contactos, posibles influencias, semejanzas y divergencias. Entre los puntos de contacto entre los dos mentores, está el contacto en París de ambos discípulos: Heitor Villa-Lobos y Manuel de Falla. Estos dos compositores fueron influenciados por las propuestas estéticas de estos mentores, y son considerados por la mayoría de los críticos e historiadores de la música como los principales representantes del nacionalismo musical de sus países; aunque

---

espanholismo. E felizmente prá Espanha que os trabalhos de Pedrell e autores como Joaquim Nin, Halfter, Falla estão alargando as possibilidades do tatatá rítmico espanhol”. (Andrade, 2006, p. 22).

<sup>552</sup> Andrade tenía la costumbre de “aportuguesar” algunos nombres de artistas, como João Sebastião por Johann Sebastian Bach. Entonces es muy común el autor cambiar o no preocuparse en escribir correctamente los nombres. De todas las maneras, los cambios aquí son pequeños: Vittoria por Tomás Luis de Victoria, Joaquim por Joaquín Nin Castellanos y el apellido Halfter, cuyo compositor recordado por Andrade debería ser Ernesto Halffter Escriche, discípulo de Manuel de Falla.

Andrade y Villa-Lobos se distanciarían a causa de la aproximación de Villa-Lobos al gobierno de Getúlio Vargas, y que, en nuestra opinión, el discípulo más fiel a la estética propuesta por Andrade sea Camargo Guarnieri. Otro punto que no fue posible confirmar durante esta investigación doctoral era la posible coincidencia en Brasil entre el sobrino de Pedrell, el compositor uruguayo Carlos Pedrell, y Mário de Andrade. No se ha encontrado ninguna evidencia que confirme que ambos tengan se encontrado o mantenido algún tipo de contacto, sea a través de cartas o de amigos en común<sup>553</sup>. Al que todo indica, Andrade no tuvo contacto directo ni con Pedrell y ni con sus discípulos directos o familiares.

Al respecto de las influencias, podemos averiguar algunos puntos en común entre los dos mentores. La cuestión del arte universal que debería ser buscada a partir del arte autóctono que describiese su país, su región, su ciudad, su pueblo es una clara referencia a la frase atribuida a León Tolstói como un consejo a un joven escritor<sup>554</sup>. Andrade tenía en su biblioteca la obra *Che cosa è l'Arte?* (1916) de Tolstói (en la versión francesa) y posiblemente conocía la frase; y lo mismo podría haber pasado a Pedrell<sup>555</sup>. Por lo tanto, los dos podrían estar influenciados por esta frase, además de los pensamientos de Tolstói. También de la Rusia vendría otra influencia: la escuela musical nacionalista. Tanto Andrade como Pedrell comentan sobre compositores rusos y sobre las obras creadas por el grupo de los cinco: Mily Balákirev, Aleksandr Borodín, César Cui, Modest Musorgski y Nikolái Rimsky-Kórsakov. Pedrell, por ejemplo, mantiene contacto con César Cui<sup>556</sup>.

---

<sup>553</sup> En las correspondencias entre Felip Pedrell y su sobrino Carlos Pedrell solamente fueron encontradas dos tarjetas postales enviadas por Carlos Pedrell desde Rio de Janeiro para su tío Pedrell. La primera es de 4 de julio de 1916 y la segunda es de 1 de julio de 1919. En las dos postales el texto es "Un abrazo/ de Carlos/ Río de Janeiro". (Bonastre & Losada, 2015, pp. 2229-2236)

<sup>554</sup> Según diversos autores, no fue posible identificar la frase "pinta tu aldea y serás universal" en libros o diarios escritos por León Tolstoi. Y existe diversas versiones de la misma como "conoces a tu aldea y conocerás el universo" o "si quieres cantar la tierra inmensa, canta la aldea donde naciste".

<sup>555</sup> La musicóloga Flávia Toni confirma la existencia de este libro en la biblioteca privada de Mário de Andrade en el libro *Introdução à Estética Musical* de Andrade en las notas del libro.

<sup>556</sup> Véase el artículo *La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)* de Cristina Álvarez Losada in la Revista *Recerca Musicològica*. (Losada, 2013-2014).

Como pudimos averiguar, las semejanzas entre Pedrell y Andrade son muchas, a causa de los dos mentores trabajaren para el establecimiento de una estética para la música nacional. Entre ellas, observamos el estudio y la inspiración de la música folklórica, las fases propuestas en las que los compositores deberían pasar para hacer una música artística, las influencias de los pensamientos estéticos en boga en aquel momento y la búsqueda del universalismo para la música nacional, el movimiento de la escuela nacional rusa, los manifiestos escritos por cada uno como una llamada a la música nacional, el proyecto nacionalista como un todo, donde ellos ejercieron el papel como mentor, teóricos, propagadores/divulgadores, además de idealizar una estructura didáctica/pedagógica para los artistas y para la formación de público, el papel como críticos de música (Andrade además, era crítico de arte en general). Los dos manifiestos presentan semejanzas al tener en su esquema dos partes - una exposición con análisis general y reflexiones sobre la música nacional seguida por las propuestas/reglas para una escuela nacional y otra parte con ejemplos o posibilidades de aplicación de las propuestas estéticas antes comentadas. A igual modo, hay el hecho interesante entre Pedrell y Andrade que ambos tenían la costumbre de escribir y publicar un texto explicativo sobre la obra que iba a estrenar. Esta costumbre tenía diversos motivos: cautivar el público explicando la obra por anticipación, preparar público y crítica para las innovaciones que quería proponer con sus composiciones líricas (Pedrell hace esta práctica con *L'Ultimo Abenzeraggio* y con *Los Pirineus*), o en el caso de Andrade, la explicación venía junto a la obra (caso del libro *Paulicéia Desvairada*) o al escribir la crítica en los periódicos después de estrenos o presentaciones de obras de compositores nacionalistas brasileños donde procuraba explicar al público la obra y, si necesario, corregía o comentaba aspectos de la composición en una manera directa de interlocución con el propio compositor a través del periódico.

Por contraste, las divergencias entre los dos mentores son menores, pero de gran importancia para el resultado final de la estructura de la estética nacionalista que están proponiendo. En la cuestión del material folklórico transportado a la música culta queda evidente que no serán los mismos – mientras el material folklórico en Pedrell es la música más cercana a sus

orígenes, en Andrade este material es el resultado de años de mestizaje; la importancia dada a la armonía por parte de Pedrell contra al rechazo del uso de la armonía en favor del empleo de la polifonía como elemento primordial para diferenciar la estructura musical brasileña de la europea; el papel distinto entre los mentores como divulgadores de la música nacional, pues mientras Pedrell divulga a sí mismo como compositor, Andrade, como que nos es compositor, hace la divulgación para terceros. Sin embargo, cabe resaltar el papel de Andrade como artista, escritor y poeta, que aprovecha de la estética nacionalista propuesta para sus obras literarias. Además, podemos verificar una diferencia en los textos direccionados a los contenidos estéticos de ambos, ya que Andrade, al ser profesor de estética, domina con mayor destreza esta rama del conocimiento. Y posiblemente, la divergencia más importante entre las ideas de ambos, y que comporta una distinción muy relevante en la estética musical de estas dos escuelas nacionalistas, sea el hecho de Pedrell proponer una restauración del pasado (retomada del prestigio como nación europea) y Andrade, el redescubrimiento de la cultura del país (reconocimiento como una nación brasileña).

## IV.4 Un ideal: la búsqueda de la música nacional

### IV.4.1 Las bases

A pesar de Pedrell y Andrade estar insertados en países y momentos históricos distintos, sus investigaciones y propuestas como mentores estéticos de una generación de compositores os aproxima de un mismo ideal: la búsqueda por la música de carácter nacional. A partir de sus propias búsquedas por una estética moderna para sus artes, tanto Pedrell como Andrade observarían que sería necesario expandir el número de artistas comprometidos con un lenguaje nacional. La manera que ellos encontraron de divulgar sus ideas, además de la propia obra, fue elaborar un proyecto para instaurar una estética musical nacional. En este proyecto, ambos ansiaban estimular en los artistas y en el público una mirada hacia a la identidad nacional, la discusión y reflexión sobre este tema tan delicado. Según Smith<sup>557</sup>, la identidad nacional sería la combinación entre la reproducción continua, o su reinterpretación, de las manifestaciones cotidianas, obedeciendo sus costumbres, que conforman un patrimonio cultural heredado y la identificación de los individuos con este modelo cultural. Y, añadiría a eso, en nuestra opinión, la necesidad del colectivo de estos individuos – el pueblo – de mantener viva sus costumbres y creencias, de enseñar a los jóvenes estas manifestaciones y por final, que estas manifestaciones (sean de trabajo, de ocio, política o religiosa) no se perdiesen, pues son parte importante de su vida social y denotan distinción entre otros pueblos, entre otras naciones. Por lo tanto, si los mentores Pedrell y Andrade buscaban el establecimiento de una escuela nacional en el arte, la primera cosa a hacer era conocer, rescatar y valorar la identidad nacional.

En un movimiento nacionalista, los intelectuales tienen un papel importantísimo, pues serán los responsables por rescatar el genio cultural de la raza, de la nación; y después enseñarlo al propio pueblo con la intención de

---

<sup>557</sup> (Smith, 2004, pp. 50-52).

restaurar la autenticidad autóctona<sup>558</sup>. Y para eso, los mentores intelectuales irán proponer medios para rescatar la cultura popular, estudiarla, divulgarla y valorarla: harán viajes para recolectar material folklórico; crearán espacios como bibliotecas, escuelas, museos para exponer y estudiar el material folklórico; publicación en periódicos y revistas para divulgar la cultura autóctona, bien como los artistas que están utilizando como materia prima el folklore; publicación de libros sobre folklore, sobre estética musical y temas relacionados al área de interés de los nacionalistas; publicación de críticas en periódicos para llamar artistas y público a valorar la cultura local, etc. Como podemos percibir, estos medios empleados por los intelectuales/artistas involucrados con el establecimiento de un arte nacional se transformarán en un proyecto ideológico-didáctico. Las preguntas ¿quién somos?, ¿cuál es nuestra cultura?, ¿cuándo comenzó nuestra historia?, ¿cuál es nuestra identidad cultural?, entre otras que los nacionalistas harán, tendrá en los estudios organizados por la clase científica del país las respuestas o, al menos una tentativa de contestarlas. Tanto Pedrell como Andrade se hicieron estas preguntas para encontrar sus respuestas: el estudio del folklore, los estudios de la antropología, de la arqueología y de la historia se transformaron en herramientas de trabajo para desarrollar sus proyectos artísticos. Pedrell, en el momento de la *Renaixença* catalana, estaría involucrado en esta búsqueda junto a otros intelectuales que estaban rescatando el catalán como lengua artística, redescubriendo el folklore catalán, organizando sociedades, periódicos, revistas, festivales para divulgar y valorar la cultura local. Pedrell expandiría para toda España esta búsqueda por la identidad nacional al proponer el estudio de folklore hispánico, al rescatar la música del período histórico (de la Edad de Oro de las artes españolas), al proponer una estética moderna para la música española, al enseñar a sus alumnos sobre esta estética transformándolos en sus discípulos y garantizando así la continuidad de la música nacional española. Con Andrade pasaría lo mismo, al organizar

---

<sup>558</sup> Este protagonismo de los intelectuales es muy presente en el nacionalismo europeo decimonónico, pues en los nacionalismos de entre-guerras sería sobre todo de masas. No obstante, en Brasil, aunque el nacionalismo musical tiene su desarrollo en el período de entre-guerras, el protagonismo aún es de los intelectuales. Siempre hay que recordar que el nacionalismo llevado a cabo por Andrade y los intelectuales brasileños en aquel período era un nacionalismo cultural y no estaba vinculado a cuestiones de soberanía política o territorial.



un proyecto didáctico para ayudar a los compositores a instituir una música nacional, creando posibilidades para que ellos pudiesen conocer el folklore local (al salir viajando por el país recopilando música tradicional, y después con la misión de investigación folklórica en el Nordeste brasileño con el soporte de la secretaría de cultura de São Paulo, donde era el secretario), elaborando una estética nacional detallada, dando consejos a través de periódicos, revistas, cartas y en reuniones, valorando la cultura popular y los artistas modernos del país a partir de las críticas en los periódicos; y organizando palestras y conciertos, dando a conocer la música nacional y rechazando la música extranjera con la intención de crear público.

Los dos mentores tenían un proyecto didáctico e ideológico, ya que, de acuerdo con los estudiosos del nacionalismo, todo proceso nacionalista posee una ideología. Para Smith, la ideología nacionalista prevé la unificación de la identidad cultural y un programa político cultural<sup>559</sup>. Ora, tanto Pedrell como Andrade buscaron las dos cosas con la elaboración de sus propuestas estéticas. Sin embargo, los dos compositores no se dejaron influenciar por gobiernos autoritarios. El interés de los dos artistas era crear un arte nacional, era dejar de seguir sometido al arte de otras naciones, era conseguir su espacio junto a las naciones consideradas como grandes potencias en el arte. La política encontrada en sus trayectorias es la política cultural, una política que busca valorar el artista y su arte, que quiere concientizar artistas y público que sus países tienen una riqueza cultural extraordinaria y que no debería ser menospreciada. En el caso de Pedrell, podemos pensar que su trabajo en Catalunya asumiría un papel político al reforzar la lengua y la historia catalana en su ópera *Los Pirineus* y ayudar en el proceso de autonomía de la región. Pero, como el compositor tortosino no demostraba una actitud política más activa en Catalunya o fuera de ella (es decir, pero que se consta, Pedrell no estaba vinculado a ningún partido político), podemos decir que su ideología nacionalista se restringía al campo de la música y no pasaba al campo de la política. Andrade, a pesar de asumir un cargo político como secretario de cultura de la ciudad de São Paulo, direcciona su lucha en favor de la clase

---

<sup>559</sup> (Smith, 2004).

artística y en favor de la conservación del patrimonio cultural material e inmaterial del país. Cuando Vargas asume el poder, Andrade pierde inmediatamente su cargo en São Paulo y más adelante, cuando Villa-Lobos se aproxima del gobierno autoritario de Vargas, Andrade se distancia del compositor y lo critica por su decisión de apoyar a Vargas en sus intereses políticos. Por consiguiente, Andrade puede hasta ser juzgado por mantener firme su postura en relación a la estética nacionalista musical a partir de su ideología para la música brasileña en un periodo en que otras vanguardias musicales ya estaban en vigor en el país –como el movimiento Música Viva fundado por Hans-Joachim Koellreuterde en 1939–, pero no se puede condenarlo por apoyar un gobierno autoritario. Además, Andrade (como ya fue comentado en el capítulo 3) tenía simpatía por el comunismo, y a pesar de no expresar claramente como un activista o por no pertenecer al partido, estaría lejos de contribuir con una dictadura. En nuestra opinión, basada en nuestras investigaciones, ni Pedrell ni Andrade utilizaron sus ideologías para favorecer a gobiernos, solamente las utilizaron para organizar una estructura que pudiese instaurar un arte nacional, con el interés expreso de valorar la cultura local.

Esta cuestión era tan delicada para Andrade, que sabía que podrían asociarle al régimen autoritario de Getúlio Vargas. Por eso, a partir de la década de 1930, el escritor cambiaría las concepciones de los términos usados desde entonces. El término “nacionalismo musical” después del inicio del Estado Novo implantado por Getúlio Vargas asumiría connotaciones muy diferentes de las que Andrade tenía como concepto a causa del ascenso de gobiernos autoritarios alrededor del mundo y de la afinidad con las ideologías de estos regímenes. A partir de los años 30, Andrade utilizaría el término “música nacional” y “compositor nacional” para referirse a los compositores que creaban la música docta brasileña con características nacionales. El cambio fue hecho para no confundir sus propuestas para un arte nacional con el nacionalismo ufano propagado por el gobierno autoritario de Vargas y su estrecha relación con el fascismo:

Con la eclosión de la Segunda Guerra Mundial en 1939, Mário se concienció sobre los "peligros" de la utilización de la palabra "nacionalismo", ampliamente interiorizada, bajo matices diversos, en los discursos integristas; liberales conservadores; socialistas; nazis; fascistas; modernistas. Por esta razón, prefirió utilizar el adjetivo - nacional - para continuar explicando y fundamentando su concepción sobre la música brasileña erudita<sup>560</sup>.

Otro término utilizado por Andrade que encontramos con cierta frecuencia es "*brasilidade*". Podemos, según el empleo de Andrade, definirlo como un conjunto de las características culturales autóctonas de Brasil, producida y practicada por el pueblo, transformada inconscientemente en la esencia de la nación. Según Picchi, Andrade daría preferencia a este término por vincularlo al nacional, diferentemente de identidad nacional, que vincularía con nacionalismo:

Hay que tratar, también, de otros dos términos correlatos que Mário de Andrade utiliza y que están en conexión con lo nacional y el nacionalismo: identidad nacional y *brasilidade*. Identidad nacional, idea abstracta que posiblemente representa más reivindicación que validación, es usada de modo más directo, ligada al nacionalismo. *Brasilidade* es un término referido por Mário de Andrade como adjetivación (el brasileño), cargado de las semánticas adscritas a lo nacional, que él yuxtapone a la idea de raza brasileña: "La nación brasileña es anterior a nuestra raza"<sup>561</sup>.

---

<sup>560</sup> "Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939, Mário conscientizou-se sobre os "perigos" da utilização da palavra "nacionalismo", amplamente internalizada, sob matizes diversos, nos discursos integralistas; liberais conservadores; socialistas; nazistas; fascistas; modernistas. Por esta razão, preferiu utilizar o adjetivo - nacional - para continuar explicando e fundamentando a sua concepção sobre a música brasileira erudita". (Contier, 1995, pp. 105-106).

<sup>561</sup> Há que se tratar, também, de dois outros termos correlatos que Mário de Andrade utiliza e que estão em conexão com o nacional e o nacionalismo: identidade nacional e *brasilidade*. Identidade nacional, idéia abstrata que possivelmente representa mais reivindicação que validação, é usada de modo mais direto, ligada ao nacionalismo. *Brasilidade* é termo referido por Mário de Andrade como adjetivação (o *brasileiro*), carregado das semânticas adstritas ao nacional, que ele apõe à idéia de raça brasileira: "A nação brasileira é anterior à nossa raça". (Picchi, 2009, p. 105).

Como podemos averiguar, Andrade cambia los términos para seguir su lucha en favor de la música nacional sin que ella se mezcle con los intereses del gobierno autoritario o de sus apoyadores que estaba haciendo un nacionalismo ufano, es decir, un nacionalismo mediocre, ya que tenía simpatía con los movimientos fascistas<sup>562</sup>. Este momento es muy delicado y Andrade acaba pagando con la propia vida, pues la pérdida de su trabajo ocasionada por cuestiones políticas – ya que él no era partidario de Vargas –, y en seguida su auto-exilio en Rio de Janeiro y el no reconocimiento de su labor por la sociedad le va quitando las fuerzas para vivir. Tras su muerte, su nombre fue olvidado deliberadamente por el gobierno nacional mientras Vargas estaba en el poder. Solamente después de la muerte de Vargas es que se vuelve a valorar todo el trabajo y la trayectoria de Andrade.

El ideal de crear una música nacional con una estética propia que fuese el soporte estructural con propuestas direccionadas al lenguaje musical era el desafío de los dos mentores – Pedrell y Andrade. Como comentamos, a partir del momento en el cual empezaron a preocuparse por una estética nacional, sintieron la necesidad de elaborar un plan para llevar a cabo sus propuestas. En un primer momento, el plan fue individual, pues como artistas, pensaron como cambiar sus lenguajes estéticos y pasarlas al carácter nacional: tanto Pedrell como Andrade cambiarían sus estéticas para la nacionalista, pues ningún de los dos empezaron ya creando como artistas modernos. En el caso de Andrade, una vez hecho el cambio en su obra literaria, vuelve su atención para todas las artes, y en especial, a la música. Luego, ambos percibirían que, aparte de crear sus obras modernas y con características nacionalistas, necesitarían de dos cosas más para que, de hecho, sus obras pudiesen ser reconocidas como un arte moderno: que otros artistas se uniesen a ellos y que el gran público los reconociesen y los valorasen como artistas. En la historia del arte, en casi la totalidad, los

---

<sup>562</sup> Nos referimos al *Movimiento del Verde-Amarelismo* o *Escola da Anta*, organizado por Plinio Salgado y que se hacía de mentor del grupo. Sus intereses iban más allá del campo artístico, pues intenta aproximarse de Vargas al añadir a las ideologías del grupo –el nacionalismo y el Integralismo– las del fascismo.

movimientos artísticos siempre son realizados con la participación de un grupo de artistas que profesan los mismos intereses y los mismos gustos. Pueden diferir en una u otra cosa, como la técnica o algunos detalles en el lenguaje, pero en general, la estética es la misma. Y por otro lado, sin el interés del público en acudir a las presentaciones de este arte y sin sentir en ello el nuevo gusto común, cualquier movimiento puede tener problemas de aceptación. Con todo, sabemos, por muchos movimientos artísticos pasados, que el público ni siempre es receptivo a la primera hora. Muchas veces, la recepción de un nuevo movimiento artístico puede llevar un tiempo para ser aprobado por el público; y normalmente así lo es: es muy difícil algo nuevo caer en el gusto inmediatamente. Normalmente el público está acostumbrado con los gustos antiguos, que por años fueron siendo sedimentados en su consciencia y absorbidos como el ideal de belleza. Cambiar este gusto, este ideal de belleza no es tarea fácil; y cuando son puestos delante de lo nuevo, la reacción natural es rechazar este arte. Tanto Pedrell como Andrade enfrentaron este problema del gusto arraigado en sus públicos, acostumbrados a la sonoridad de las músicas de las naciones musicales que dominaban la escena mundial: la italiana, la alemana y la francesa. La salida sería poner en marcha un proyecto que organizase una escuela de compositores nacionales y que educase el gusto del público para esta música nacional. Este proyecto debería contemplar la formación didáctica de los nuevos artistas, entre creadores e intérpretes, la divulgación de las obras compuestas, y el cambio de gusto del público<sup>563</sup>.

Tanto el proyecto de Pedrell como el de Andrade preveían estos tres puntos. La divulgación de las obras y el cambio de gusto del público prácticamente iban juntos, pues eso estaba en la promoción de las presentaciones de las obras, en palestras y conferencias sobre el tema del arte nacional, en clases de estética e historia de la música, en propagandas en revistas y periódicos, en las críticas publicadas en periódicos tras las presentaciones, en artículos escritos para revistas especializadas que fueron

---

<sup>563</sup> “Aunque sea unánime que Mário de Andrade quería divulgar sus ideas y propuestas estéticas para un arte nacional brasileño a través del periodismo, podemos también verificar en las entre líneas un proyecto didáctico efectivo para no solamente formar intérpretes y compositores, pero ir más allá, hacia al público receptor de esta música.” Fragmento de artículo elaborado para participación en el “Congreso Internacional Music Criticism 1900 – 1950” – Barcelona, 17-19 de octubre de 2016 de autoría de José Roberto de Paulo.

creadas con este propósito, en veladas para amigos y para críticos, y en libros sobre el tema. Éstos, normalmente eran dirigidos a los artistas e intérpretes, donde los mentores intentaban reflejar sus ideas estéticas y proponer soluciones para los problemas de la nueva corriente artística. Y, a pesar de dejarlo para el fin, el tercer punto eran los manifiestos artísticos, que dirigidos a todos, tanto público como artistas, contenían la génesis del movimiento, a más de sus principales ideas, sus consideraciones al respecto del rechazo del arte que os anticipaba y sobre el establecimiento del nuevo, y la proclamación y el llamado para hacer parte de este nuevo movimiento.

#### **IV.4.2 Estructuras del lenguaje musical**

Las propuestas estéticas para una escuela nacional de música, tanto de la parte de Pedrell como de la parte de Andrade, tuvieron en sus respectivos libros –*Por nuestra música* y *Ensaio sobre a música brasileira*– la primera publicación que organizaba este pensamiento de manera didáctica para que compositores e intérpretes, público y críticos, pudiesen comprenderlas. Decimos la primera publicación porque antes, las ideas no estaban totalmente finalizadas; es decir, los mentores ya habían publicado artículos sobre el tema, pero aún no habían organizado todo el pensamiento y escrito como un tratado estético-musical. Y porque después de ellos vinieron otras publicaciones que ayudarían a reforzar las teorías puestas en estos libros-manifiestos: por eso, estos dos libros ascendieron a puestos de gran importancia dentro de la historia de la música de estos dos países y principalmente en este período de actividad de la estética nacionalista. El contenido de estos manifiestos, ya comentados anteriormente, ayudarían a los compositores a organizar sus lenguajes musicales con cara a crear una obra con carácter nacional: entre los temas discutidos estaban la estructura musical.

A partir del contenido del libro *Por nuestra música*, averiguamos la simpatía de Pedrell por la fusión entre los procedimientos elaborados por

Wagner y la revisión de estos procedimientos por la escuela rusa. Lo más intrigante era que ambas estéticas encontraban eco en las teorías del jesuita Juan Andrés, comentadas por Pedrell. Pedrell con eso intenta decir que las ideas modernas que se encontraban en aquel momento en la obra del compositor germánico y hacían parte de la escuela rusa tenía en el pasado algo semejante en las teorías de Juan Andrés, y que quizá, si no hubiese ocurrido la ruptura entre el pasado glorioso de la música española y el momento en lo que estaba, talvez los compositores españoles podrían tener hecho uso del *leitmotiv* antes de Wagner o de la idea inicial de Weber. La reflexión de Pedrell propone que los puntos en común entre las intersecciones de estos procedimientos y teorías podrían servir perfectamente para fundamentar la estética musical española: tendría un elemento autóctono a partir de las teorías de Andrés, un elemento moderno y bien acepto en los procedimientos de Wagner y la libertad de las escuelas tradicionales líricas europeas al añadir las revisiones y novedades nacionalistas de la escuela rusa.

Para la melodía, Pedrell al utilizar en sus obras nacionalistas melodías populares o giros melódicos que se encuentran en las melodías populares españolas, el procedimiento es tener el canto popular tradicional como la base para la canción artística elaborada. El compositor debería decodificar la estructura formadora de los cantos populares y aprovechar como inspiración para la composición culta: estamos hablando de intervalos, dirección de las melodías (ascendentes, descendentes, lineares u ondulantes), reconocimiento de escalas usadas, empleo o no de cromatismos, tipos de terminaciones, extensión de las melodías, etc. Según propone Pedrell, los cantos populares serían una fuente de inspiración para la estructuración melódica de los cantos y, a partir de la expansión de estas melodías elaboradas el compositor podría tener un material perfecto para crear en cualquier género musical: esta estructura basada en el canto tradicional serviría tanto para géneros musicales en los que la voz tiene un papel importante como también para formaciones instrumentales, donde los instrumentos podrían asumir las características melódicas populares.

A pesar de Andrade no ver en el pasado musical artístico brasileño cualquier posibilidad de aprovechamiento, sí que en la música folklórica del

país el escritor veía la inspiración para la música brasileña moderna. Como ya comentamos, Andrade como Pedrell se convergen totalmente en la cuestión del estudio de la estructura del canto popular (sea solamente el canto puro, el coro, la música instrumental, las danzas, etc.) como la base fundamental para la música nacional. La melodía artística debería ser una melodía que contuviese la esencia de la música popular, es decir, sus giros y sus características melódico-rítmicas pero pasado un filtro estético, un barniz elaborado a base de las técnicas vanguardistas y de la manipulación sin excesos del material popular, además de la contribución propia del compositor. El ideal sería que la melodía, a pesar de no explicitar los elementos constantes característicos de la música folklórica, pudiese mantener su vínculo con su origen popular a partir de procedimientos que diluyen tales elementos característicos. El material melódico popular del país es muy vasto y los compositores solamente tendrían que escoger lo que mejor les serviría para cada obra de acuerdo con sus intereses o de acuerdo con el ambiente sonoro o emocional que su creación necesitaba.

Cuando comentamos sobre el canto, otro elemento importante en una escuela nacional, aparece el texto y el tema abordado y el uso de la lengua vernácula. Este punto es unánime en cualquier escuela musical nacionalista – utilizar en las obras musicales un texto cuya temática sea de interés para el país, que hable de su historia, o de sus costumbres, o relate alguna características culturales, o exalte la belleza de la nación, y así por delante... Y que el texto pueda estar en el idioma nacional, mejor todavía; y de un cierto modo, totalmente necesario que el texto esté en la lengua del país, pues significará un refuerzo a la identidad cultural de este texto y por consiguiente a la de la música. Tanto Pedrell como Andrade irían proponer el uso de la lengua vernácula para las composiciones como también irían recomendar la ambientación nacional para las historias. Las principales óperas de Pedrell utilizan historias que mantienen un vínculo inmediato con el país, así como la mayoría de las óperas brasileñas escritas en el período en lo que el nacionalismo vigoraba en el país: como ejemplo tenemos la ópera *Pedro Malazarte* del compositor Camargo Guarnieri con texto del propio Mário de



Andrade o *O Chalaça* del compositor Francisco Mignone, ambas óperas de fuerte carácter nacionalista con texto en portugués y temática nacional.

Al respecto de la forma musical, a lo largo de la vida compositiva de Pedrell, podemos encontrar en mayor proporción un uso de determinadas formas. Estas formas están vinculadas con los géneros musicales y con la formación instrumental a que el compositor irá interesarse: obras para piano, canto y piano y orquesta sinfónica. Las obras escritas para otras formaciones de cámara como trio, cuarteto y quinteto forman una parte muy reducida del catálogo del maestro. En la obra pianística podemos verificar el uso de las formas musicales comúnmente utilizados por los compositores pianistas románticos como Chopin: valsos, nocturnos, mazurcas, impromptus, fantasías, estudios, además de arreglos para el piano de números de diversas óperas. Pedrell tenía un interés por los ciclos de canciones y también por los poemas sinfónicos, pero como ya sabemos, su interés mayor era con la ópera<sup>564</sup>. Sin embargo, Pedrell no ha dejado recomendaciones de uso para los compositores sobre una forma musical específica que valorase la escuela nacional, pero ha comentado sobre la importancia de una obra tener su forma bien estructurada. Sobre las formas musicales, quizá uno de los pocos consejos específicos de Pedrell para los compositores sea sobre la forma canción<sup>565</sup>; no sobre la forma estructural en sí, pero sobre las posibilidades de reutilización o de exploración de ella: en su discurso, decía que la canción sería un elemento fundamental para la construcción del drama lírico y que este drama era la canción aumentada, engrandecida:

Ha llovido, y aún diluviado, desde que escribí glosando este tema: que el drama lírico es el Lied engrandecido; más claro: es el canto popular

---

<sup>564</sup> Podemos notar que entre las obras sinfónicas de Pedrell más destacadas y que poseen una importancia dentro del idiomático nacionalista, éstas tenían una predilección para los poemas sinfónicos: *La veu de les montanyes* (1877), *Excelsior* (1880), *La Glosa* (1906) son excelentes ejemplos de que el compositor depositaba su confianza para defender su música nacional, además de la ópera, en esta forma musical.

<sup>565</sup> Sin embargo, la musicóloga Celsa Alonso comenta que... “nos ha sido imposible encontrar un capítulo lo suficientemente amplio dedicado íntegramente al problema de la canción española de procedencia culta en la obra teórica o crítica de Pedrell”. (Alonso, 1991-1992, p. 308).

transformado, producto de la fuerza de absorción y la virtud creadora que se necesitan para transformar elementos: en ellos aparecen copiadas con toda fidelidad no tan solo la idiosincrasia artística de cada autor, sino reflejadas por manera admirable todas las manifestaciones artísticas homogéneas de un pueblo. «El drama lírico, pues – añadía - es el *lied* desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado. En el canto popular existe el *temperamento* artístico de un pueblo del que emana, por consiguiente, su carácter»<sup>566</sup>.

Con todo, Pedrell trababa una batalla contra el drama italiano que pocas veces perdía espacio para la canción española; es decir, para el género chico específicamente, lo cual el compositor no legitimaba como el drama nacional español, como nos confirma Alonso:

El italianismo reinante sólo tenía la competencia de ciertos compositores que, en pleno auge del género chico, optaban por un casticismo y andalucismo que, en ocasiones, eran adulterados por lo que se dado en llamar el “alhambrismo” en música sinfónica y que en el dominio de la canción acompañada podemos bautizar como “arabismo”: colecciones de canciones “moriscas” que no eran otra cosa que una reformulación tardía (acorde con la moda del momento) de aquel primitivo andalucismo presente en los salones españoles desde principios de siglo<sup>567</sup>.

Barbieri en carta a Pedrell, apoyaría el colega en el propósito de crear una ópera nacional, y además, haría un llamado a los compositores españoles a seguir este ideal (un llamado que recuerda al que ha hecho Andrade a los compositores brasileños para hacer música de carácter nacional):

---

<sup>566</sup> (Pedrell, 1922, p. 84).

<sup>567</sup> (Alonso, 1991-1992, p. 306).

...usted realiza lo que yo siempre he creído que debe ser la ópera española, es decir, una composición lírico-dramática fundada en el espíritu de nuestros cantos populares, adornados con las galas de la armonía y la instrumentación modernas. Todo el que no haga esto, podrá ser un excelente compositor francés, alemán o italiano, pero nunca será compositor español<sup>568</sup>.

En la secuencia de esta carta, Barbieri comenta que el equívoco ocasionado por parte de los compositores españoles de óperas al copiaren las óperas italianas, francesas o alemanas no tornan las óperas españolas atractivas para estos países con tradición lírica: ellos aplaudirían una auténtica ópera española y no una copia sencilla de sus propias óperas –para eso, escucharían sus propios compositores<sup>569</sup>. En otra carta, que sigue a la anterior en el libro *Jornadas de Arte*, Barbieri comenta que al público español y a la tradición española, el cómico y el popular siempre han tenido lugar en las obras de arte; y quizá el camino para la ópera española estaría en el equilibrio entre el cómico y el popular y la seriedad de la ópera y el culto que la involucra. No serviría de nada hacer una ópera seria basada en las historias españolas si el cómico y el popular que las revisten no estuviesen presentes:

Ahora bien: si el gusto general del pueblo español se ha significado siempre en el teatro por el aplauso otorgado a aquellas obras que a su interés histórico o novelesco, cómico o trágico, han reunido variedad de incidentes entretenidos y pintorescos, no podremos menos de sacar la consecuencia de que nuestra deseada ópera española, si ha de tener carácter nacional propio, debe ser ante todo *variada y pintoresca* sin que, aún en sus asuntos más serios, excluya nunca el elemento cómico y popular. Sobre libretos de esta índole tendrá el compositor más ancho campo para lucir su inspiración y su talento artístico; y si además estos libretos están fundados en hechos de nuestra historia o de nuestras

---

<sup>568</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 234).

<sup>569</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 234).

tradiciones, cuentos o novelas populares, entonces serán miel sobre hojuelas para el compositor español que podrá hacer más lógicamente buen uso artístico de las melodías populares propias de las localidades en que se finja la acción<sup>570</sup>.

El consejo viene de un Barbieri que se decía viejo para enfrentar la problemática de la ópera española, principalmente por la dificultad de encontrar un buen libretista para su ópera que pudiese coincidir con sus intereses musicales, y por eso seguiría con sus zarzuelas, dejando para Pedrell la tarea de dar la secuencia por la búsqueda de la ópera nacional<sup>571</sup>.

Al contrario de Pedrell, Andrade recomendaría a los compositores interesados en crear una música nacional el uso de determinadas formas musicales: para la canción proponía el uso de la forma AB, encontrada en la música popular brasileña; aconsejaba el uso de las formas suite y de las variaciones como formas formidables para trabajar la música nacional, pues sería posible organizar diferentes maneras de suite a partir de los géneros populares del país así como las variaciones podrían ser utilizadas para los desenvolvimientos temáticos; además proponía el uso de la forma coral como un elemento fuertemente social. Al proponer estas formas musicales, Andrade reforzaba el uso de formas encontradas na música folklórica autóctona a más de huir de las formas clásicas europeas. No es que la suite, la coral y el tema con variaciones no sean, pero que al utilizar los géneros musicales populares, estas formas europeas acabarían por ser absorbidas y reformuladas con un sabor más local.

---

<sup>570</sup> (Pedrell F. , 1911, p. 236).

<sup>571</sup> “He aquí, amigo Pedrell, las ideas principales que yo he tenido siempre respecto a nuestra ópera nacional; y si mi carácter o las circunstancias del momento me llevaron a trabajar en el género puramente lógico de la zarzuela, aseguro a usted que, aunque viejo, todavía me atrevería a probarme en el de la ópera, si hallase un poeta capaz de entenderse conmigo; pero aquí está la dificultad: ¿dónde se halla ese poeta? ... algunos hay que ,como *el burgués gentilhombre*, « hablan en prosa sin saberlo », es decir, hacen un drama o comedia que sabe a ópera por sus cuatro costados; pero si se les pide un *libretto* ni saben por dónde empezar, ni quieren ocuparse en ello. Sin embargo, no hay que desmayar, y si yo por mis 66 y pico de años no estoy para nuevas luchas, usted que es más joven y que acaba de dar ... su *Abencerraje* debe seguir trabajando para dar el *grand coup*, que, de seguro, le aplaudiría el público, y más que el público este su affmo. amigo y compañero Barbieri”. (Pedrell F. , 1911, pp. 236-237).

En cuestiones de armonía y polifonía, Pedrell va buscar en la música polifónica del pasado histórico algunos elementos que pueden dar nueva sonoridad a la música de su tiempo y por otro lado, propone un estudio detallado de la música tradicional con el interés de sacar provecho de las armonizaciones que tales músicas podrían ofrecer. Al respecto de la música polifónica antigua, comenta que el uso polifónico del órgano creaba una armonía sofisticada que, mismo para la época, sobrepasaba los límites de la teoría armónica de aquel período para las voces, pero que en materia de instrumento, era posible. Pedrell veía en estas polifonías posibilidades innovadoras para la armonía de su tiempo al mezclar las polifonías y la armonía resultantes empleada sobre los instrumentos con la voz: en la ópera esta idea sería perfecta para proponer una sonoridad moderna y vinculada al pasado histórico hispánico. En cuanto a la armonización de la música folklórica, Pedrell decía que los compositores deberían estar atentos a las leyes propias de estos cantos populares que podrían rechazar un revestimiento armónico convencional europeo y que otros exigirían el uso de la polifonía para mejor sacar provecho. En su propuesta, el mentor comentaba que antes de nada, los compositores deberían conocer el idiomático popular e investigar el origen de estas leyes que gobiernan el canto para que pudiesen elaborar una armonía eficaz y distinta de la armonía aplicada a la melodía normal sin influencia del canto popular. Pedrell propone que el estudio debería realizarse desligándose de los hábitos de armonización europeos a causa de sus leyes específicas, pero que no debería rechazar los recursos de la armonía moderna. En los casos que estos cantos no produjesen posibilidades armónicas interesantes, la polifonía podría ser una salida.

En las propuestas de Andrade, éste ya descarta la armonía, pues identifica que el canto popular no admite una armonía sofisticada y moderna. Si aplicada una armonía a la música folklórica brasileña, el compositor podría caer en la armonía europea moderna y creando una falsa idea de la sonoridad autóctona. Asimismo, Andrade venía en la armonía moderna europea una creación individual y creía que para una escuela nacional el ideal sería encontrar una solución colectiva ya elaborada por el pueblo o que los compositores consiguiesen dar con un resultado para eso. De todas formas,

para Andrade lo mejor era trabajar con la polifonía, pero advertía que la polifonía a ser utilizada no podría ser la misma técnica del periodo renacentista o del barroco. La polifonía a ser usada en la escuela nacional brasileña se encontraba en la propia música popular bastando a los compositores estudiar los géneros musicales que poseían el uso de la polifonía como el choro, las serenatas, los batuques, etc. Más adelante iríamos verificar en sus discípulos más próximos, como Mignone y Guarnieri, que ambos hicieron caso a su mentor y buscaron soluciones para este problema: además de aplicar las recomendaciones de Andrade con relación a la armonía y a la polifonía descubrieron en el *ostinato* una excelente salida para la problemática, al utilizaren estructuras rítmico-melódicas de los cantos populares brasileños que se repiten a lo largo de la obra formando un ostinato característico: podemos verificar este fenómeno de la repetición en diversos géneros musicales brasileños como a Embolada, la Samba, los cantos de Candomblé, etc. A pesar de averiguar una divergencia grande en los procedimientos armónicos y polifónicos entre las propuestas de Pedrell y Andrade, hay un punto de convergencia entre ellos en el procedimiento del uso de la polifonía que resulta en armonía. Los compositores brasileños irían percibir que la yuxtaposición de la polifonía provocaría una armonía disonante, innovadora y moderna, y que cómo era basada en un contrapunto libre, es decir, un contrapunto basado en las líneas melódicas que se iban entremezclando de los cantos populares, estaría garantizado una sonoridad característica nacional. La idea de la yuxtaposición polifónica es la misma, pero con elementos estructurales distintos oriundos de sus lenguajes autóctonos.

En la orquestación e instrumentación Pedrell esfuerza por conseguir una técnica que posibilite a él mantener el equilibrio entre los instrumentos, a crear la unidad tímbrica que necesita, a conseguir la riqueza de matices que puedan dar color sonoro a sus ideas musicales. Como ya comentamos, es influenciado por los compositores de las escuelas italianas, germánicas y francesa, pero a lo largo de su trabajo va consiguiendo encontrar un estilo propio. No obstante, Pedrell no se preocupa con encontrar una sonoridad española a partir de la instrumentación; es decir, no emplea deliberadamente instrumentos folklóricos españoles para obtener una sonoridad característica. Su orquestación busca

dar respaldo sonoro y equilibrado dentro de una técnica universal del uso de la orquesta, no necesariamente busca añadir elementos autóctonos a través de sonoridades características. Diferentemente de Pedrell, Andrade propone una investigación a las riquezas sonoras de los instrumentos típicos del país y las posibilidades de transportar a la orquesta estos matices, además de proponer una decodificación del idiomático de los instrumentos populares y su reinterpretación por otros instrumentos. Al estudiar el idiomático de los instrumentos, el compositor brasileño podría transferir la ambientación nacional a cualquier instrumento, como por ejemplo hacer con que el piano pudiese recordar la guitarra del choro. También pensaba en las posibilidades tímbricas que estos instrumentos típicos podrían aportar a la orquestación como los tambores afrobrasileños, diversos instrumentos de percusión existentes en el país – tanto de origen africano como de origen indígena –, las violas denominadas *caipiras* o *caboclas* (tipo de guitarra popular construida por artistas populares en el interior de Brasil), la *rabeca* (de origen árabe, precursor de violín moderno, construidas en todo en Brasil por artistas populares en zonas rurales), etc. Sin embargo, Andrade advertía para no usarlos como instrumentos característicos sencillamente, pues podrían dar un carácter solamente exótico a la orquestación: el compositor debería saber manipular bien el instrumento folklórico para aprovechar su sonoridad pero sin caer en el demasiado excesivo. En las orquestaciones de Villa-Lobos, por ejemplo, el compositor muchas veces usa los instrumentos típicos con su característica folklórica sin pasar ningún barniz para atenuar su empleo como instrumento exótico. Francisco Mignone en sus obras con influencias afrobrasileña también utiliza algunos instrumentos de percusión típicamente afrobrasileños; ya Camargo Guarnieri hace un uso más comedido de los instrumentos nacionales. No obstante, ambos compositores y otros más como Lorenzo Fernandez, Souza Lima, Osvaldo Lacerda, etc., aprovecharon los consejos de Andrade y exploraron el idiomático de los instrumentos y consiguieron transportar para la música culta esta sonoridad autóctona: es el caso del idiomático de la guitarra popular brasileña que fue pasado para el piano en diversas obras de estos compositores.

#### **IV.4.3 El material compositivo: folklore, música histórica y redescubrimiento histórico**

En las escuelas nacionales el canto popular es la principal fuente de inspiración para la música de carácter nacional. Y no fue diferente con Pedrell y con Andrade que vieron en la música folklórica la base por dónde empezar a construir una música nacional. Los dos mentores comprendieron que en el canto del pueblo está contenida toda una historia cultural, sus saberes, su herencia longeva que coincide con los orígenes de la nación, su vida cotidiana con sus prácticas sociales colectivas. El canto popular sería la expresividad del pueblo, la huella digital cultural de un país producida por el depositario genuino de la esencia formadora de las características socioculturales de una nación. No obstante, comprendieron también que toda esta identidad cultural no era apreciada en su totalidad y que la mayoría de los artistas desconocía las características, las estructuras y la práctica de las costumbres del pueblo. Los mentores Pedrell y Andrade sabían que la única manera de absorber la cultura popular era conociéndola y estudiándola; después trabajando sobre ella el artista iría asimilándola y transportándola para su arte propio.

Tanto Pedrell como Andrade se convergen en la opinión de que el canto popular, una vez estudiado y asimilado sus características, podría ser transformado en un canto elaborado y obtener un resultado altamente artístico pasado por el filtro del arte contemporáneo a través de sus técnicas y de su lenguaje estético. Por eso, la propuesta de Pedrell y Andrade son semejantes en lo que dice al respecto de que los compositores deberían estudiar la música folklórica y decodificar sus estructuras, sus elementos y lenguaje colectivo. Una vez asimilado y decodificado, los artistas deberían reproducirlo de manera que su música pudiese evocar la esencia popular, el sabor autóctono sin explicitarlo demasiado: en la melodía artística el canto popular estaría diluido, casi imperceptible, pero presente, confirmando la autenticidad de la nación que lo creó. No obstante, tanto Pedrell como Andrade sabían que eso no era una tarea tan sencilla así, y luego organizaron maneras de ayudar a los compositores con este proyecto de conocer a la cultura popular y aprender de ella. Como ya vimos anteriormente, fueron organizados investigaciones para



recopilar estos cantos, viajes para recolectar la música en las manifestaciones culturales, estudios para comprender los procesos creativos de los diversos géneros musicales populares, estudios para comprender la organización sociocultural de la gente que creaba esta música tradicional, como también se preocupó con la conservación de este material folklórico al escribirlo en cuadernos de apuntes, en grabarlos en cinta, en grabarlos en video, en adquirir y conservar instrumentos típicos, ropas, aderezos y adornos de estas manifestaciones en museos y espacios destinados para eso como centro culturales, escuelas de música, etc., y en una tercera etapa, organizaron medios para la divulgación de este material al publicar libros con los cantos y danzas, al publicar libros con los estudios sobre el folklore, al publicar artículos en revistas especializadas y periódicos, etc. Por tanto, ambos mentores se asemejan en pensamientos al respecto del folklore y su uso como base de inspiración para la música nacional; no obstante, cada uno tuvo que enfrentar los obstáculos inherentes a estos estudios y buscar apoyo para la realización de sus intereses – conocer el folklore local, decodificar sus elementos, conservar, estudiar y divulgar para los artistas y público. Ambos fueron a campo recolectar las piezas folklóricas, ambos fueron a campo participar de las manifestaciones culturales y ambos trabajaron duro para divulgar los cantos y sus estudios. Tanto en las obras de ellos como de sus discípulos, podemos verificar la importancia de esta labor de investigación de la música tradicional. Como ya comentamos antes, existen diferencias en el material folklórico, claro, por cuestiones obvias de ubicación de cada país, pero el sistema de recolectar, estudiar y aprovechar el material para la composición musical son muy parecidos. Mismo Pedrell no haciendo un texto más detallado sobre el aprovechamiento del material folklórico que los artistas deberían hacer uso para crear sus obras nacionales, tenía algunas preocupaciones sobre el material como el verdadero origen de esta música, la utilización correcta del material folklórico de acuerdo con la ambientación de la música artística, los sentimientos contenidos en ella, etc. Andrade pensaba lo mismo y además, acrecentaba la cuestión del exótico, del demasiado exceso característico que el elemento folklórico pudiera provocar en la obra artística. A pesar de esta preocupación de transformar la música nacional en apenas una música exótica a los ojos de los críticos europeos, Andrade sabía que la música folklórica

brasileña tenía una riqueza de color sonoro y rítmico y que los artistas tendrían un manantial enorme por donde encontrar sus materiales para sus creaciones: eso quería decir que los compositores brasileños podrían escribir música nacional sin que sus obras se asemejasen debido a la gran variedad de la manifestación musical popular. Dentro de la propuesta de creación de una música nacional, el material folklórico tendría su manipulación sistematizada y, como la estética y el lenguaje musical, también debería pasar por las tres fases: de la tesis nacional, del sentimiento nacional y de la inconsciencia nacional<sup>572</sup>.

El proyecto de una escuela nacional de ambos mentores, tenía como orientación final crear una obra artística que al mismo tiempo en que representaría un arte propio con fuerte carácter nacional también pudiera estar considerada como una obra importante a nivel universal. Ellos sabían que no bastaba crear una obra con elementos nacionales para tenerla como una obra acepta entre las obras del repertorio mundial; haría falta algo más que las diesen este valor único que las grandes obras poseen. No obstante, sabían que la clave para el éxito estaba en la propia música autóctona y en como manipularla: deberían reflexionar para establecer los recursos teóricos que culminarían en una música nacional basada en un lenguaje musical propio y con el soporte de una teoría estética direccionada a sus intereses. Esta es una manera de percibir la teoría organizada por Pedrell con relación a la restauración de la música histórica y la teoría de Andrade con relación a la *brasilidade* que el arte debería contener.

Pedrell proponía restaurar el conocimiento de la música histórica del país y retomar así la tradición nacional que podría revestir la música actual con las calidades del período glorioso. Al estudiar los compositores del pasado

---

<sup>572</sup> “Nesse momento, Mário tornou-se prisioneiro de sua própria doutrina: muitos compositores modernistas decodificaram temas, ritmos, timbres oriundos das canções folclóricas anônimas pela elaboração de obras de matizes “coletivistas” (a fala musical do povo no campo da cultura) – e acabaram produzindo melodias, ritmos muito semelhantes. Paradoxalmente à ausência de especificidades estilísticas, esses compositores começaram a falar em nome de um “povo culto”. Por essa razão, Mário, influenciado por Hanslick e Combarieu, no campo do formalismo estético, passou a aconselhar os compositores a abandonarem a fase da construção (mimetismo dos materiais folclóricos), no sentido de libertarem-se dos critérios metodológicos intimamente associados ao folclore”. (Contier, 2010, p. 87).

histórico, principalmente lo renacentistas, Pedrell reconoce el virtuosismo de los compositores de la época como Antonio de Cabezón (1510-1566) y Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y que la música española de aquella época era de un grado superior formando parte de la élite de la música del momento. Esta música compuesta por estos compositores era esencialmente polifónica y sacra, pero su técnica era innovadora para la época y Pedrell venía en este hecho no solamente la retomada de una escuela que pudiese estar de igual para igual con las naciones más actuantes en la tradición musical como también la restauración de un carácter nacional musical de abolengo. Además de la música sacra polifónica, el mentor vislumbraba las características nacionales de la música popular del medievo hispánico y las posibilidades histórico-culturales que esta música podría aportar a la nueva música nacional pensada por Pedrell. El compositor tortosino apuntaría algunos motivos por los cuales se deberían asimilar el lenguaje de la escuela antigua española en la nueva escuela moderna: como reconocimiento de la labor de estos compositores del pasado, como influencia para el desenvolvimiento de la nueva escuela musical, como posibilidades exitosas de belleza y efectos sonoros al aplicar los procedimientos de la polifonía antigua en la moderna, como aumento del círculo de las modalidades de la música moderna, presa a los modos mayores o menores, a través de los modos antiguos. Como comentamos en pasajes anteriores de esta tesis, Pedrell iría proponer la fusión entre la música sacra y la profana para obtener como resultado la música verdadera, la música auténticamente nacional. La mirada hacia atrás para la música sacra o para la profana tenía como ideal una reflexión al respecto de encontrar en esta música del pasado histórico del país sus raíces y la inspiración para renovar la música del momento. Además, los compositores deberían buscar en la música del pasado el sentimiento nacional que ayudaría a comprender mejor lo que es crear una música nacional, lo que es ser un compositor nacional, lo que es “sentir en español”, como diría en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes.

¿Podemos pensar que el nacionalismo siempre es una mirada hacia atrás y otra mirada hacia adelante? En el caso del Nacionalismo Musical Español pudimos constatar que así fue; pero al contrario, el brasileño no

buscaba una mirada hacia un pasado remoto, pues sino encontraría una música de orígenes europeos. Era necesario primero, en el caso brasileño, identificar la cultura musical folklórica del país, conocerla y comprenderla para después sacar provecho de este material. Entonces, la mirada hacia el pasado andradiana no era como la propuesta pedrelliana, que fue buscar en la música histórica (tanto la música culta como la profana) sus bases para después incorporar el elemento folklórico superviviente en el país. En Brasil, el pasado podría contribuir a la música de concierto nacional solamente desde la perspectiva de la música folklórica: el elemento erudito sería incorporado a partir de la interpretación de las técnicas vanguardistas del período y su consecuente mezcla a los elementos musicales autóctonos. Que la semejanza en la búsqueda de una tradición al pasado existe en las dos escuelas nacionalistas, pues sí, pero estas tradiciones son distintas: una busca una tradición culta y popular y la otra una tradición popular solamente. Mirar hacia atrás para comprender el presente y preparar el futuro: esta podría ser una buena reflexión al respecto de la ideología de Andrade. La mirada hacia atrás encontraría la génesis de la formación de la identidad cultural del país, forjada en la convivencia de las diversas culturas existentes en el país. El mestizaje ha ocurrido, no hay dudas de eso: no la romantizamos porque no la fue (y reiteramos que fue cruel en todos los sentidos para las dos razas “conquistadas” por los portugueses), pero tenemos que aceptar que este mestizaje ha creado una cultura de la diversidad. Que en su primer momento esta cultura popular mestiza fue rechazada por la simple cuestión del prejuicio, y que después fue siendo aceptada en dosis homeopáticas por la clase social media. Sin embargo, la camada social superior, la clase alta, la élite dominante seguía lejos de esta cultura menospreciándola en favor de la cultura europea, de la que descendían y la que querían continuar practicando y enalteciendo. El hecho es que aunque esta cultura popular llegase a la clase media y comenzase a entrar en contacto con la clase dominante, Mário de Andrade iría diagnosticar la influencia de otras culturas sobre tales músicas, como los elementos musicales que venían de los países vecinos americanos. Por eso, entre sus recomendaciones, iría decir que el elemento autóctono brasileño estaba en la música folklórica “rural” y no en la urbana. Con este pensamiento, iría proponer a los artistas modernistas y nacionalistas a transformarse en un

artesano y a aprender a trabajar con la artesanía y adquirir el virtuosismo inherente a este sujeto. En este proceso, el artista fatalmente redescubriría la cultura del país y la comprendería de tal manera que este arte popular se volvería inconsciente: a partir del comprometimiento del artista nacional con el arte interesado producido por el pueblo, este artista nacional llegaría al arte desinteresado, al arte sofisticado y producido como algo único. El artista debería pasar por artesano, decodificar todo el lenguaje popular, asimilarlo y dominarlo, y después estaría listo para dar el siguiente paso: la tercera fase, la fase de la inconsciencia nacional. Una vez redescubierto la identidad del país, el compositor estaría en condiciones de crear una música que contuviese esta identidad local; estaría haciendo música nacional. Y Andrade teorizaba que hacer música nacional era hacer música social: él llamaba a los artistas a hacer un arte de combate.

La etapa final de la preparación de los artistas para escribir una música nacional era también la etapa en la que el compositor conseguiría crear una música universal: al crear una obra nacional única, sofisticada y de gran valor artístico, esta obra sería respetada como una obra imprescindible para la galería cultural de la humanidad. El proyecto de Andrade era ambicioso. En la tercera etapa el artista ya era un virtuoso de su arte, ya tenía el idiomático nacional bajo control, faltándole expresar en una fusión de arte nacional con arte vanguardista en equilibrio tan grande que el resultado sería la esencia del nacional con el sublime. La ambición de Andrade iba más allá de la creación de la música nacional, iba en dirección de la conquista internacional. Verificamos un paradojo fantástico en la ideología de Andrade, pues él no acreditaba en la existencia de una música universal, pero, no obstante, creía que la música nacional al ser bien elaborada volvía universal. Por eso incitaba a los compositores a no escribir una música internacional, pero a escribir una música nacional tan perfecta que automáticamente ella volvería internacional, y además pondría la música nacional junto a las músicas de otras naciones cultivadas en el mundo:

Y si el artista forma parte del 99 por ciento de los artistas y reconoce que no es un genio, entonces es que debe hacer arte nacional. Porque incorporándose a la escuela italiana o francesa será apenas uno más de la hornada, mientras que en la escuela que principia será benemérito y necesario. Cesar Cui sería ignorado si no fuera por su papel en la formación de la escuela rusa. Turina es de una importancia universal minúscula; en la escuela española, su nombre es imprescindible<sup>573</sup>.

Como Pedrell, Andrade invitaba a los compositores a sentirse nacional, a reconocer su identidad cultural, a involucrar en un proyecto en lo que el arte nacional era la representación de la expresividad del sentimiento de pertenencia a una identidad autóctona, única y peculiar. Los compositores deberían cantar la nación, sus costumbres, su cultura, pero filtrándola por el arte moderno para crear más interés, para volverla desinteresada, para que siendo nacional pudiese ser internacional. Mientras Pedrell buscaba esta esencia del ser español en el folklore y en la restauración de la música del pasado histórico, Andrade buscaba esta esencia en el redescubrimiento de la identidad del país, en el folklore valorado con vistas a la independencia de la sumisión europea, en la *brasilidade* y todo lo que ella representaba como cultura, identidad y costumbres de la nación.

Pedrell sabía de la necesidad de retomar la música antigua española como una manera de restaurar el eslabón entre el pasado innovador y exitoso con el moderno que él quería que también lo fuera. Él buscaba la dignidad perdida en el tiempo y que podría ayudar en el presente. Smith comprueba que este pensamiento y acción son corrientes en las actitudes para concretizar la idea nacional:

---

<sup>573</sup> “E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível”. (Andrade, 2006, p. 16).

“La búsqueda de la dignidad colectiva eleva la “verdad” nacional misma por medio de las comparaciones con la degradación de su estado presente y con el escaso valor de los foráneos. Éste es particularmente el caso en el que una época heroica o “dorada” bien documentada facilita un modelo con el que evaluar el presente de la comunidad”<sup>574</sup>.

Como vimos anteriormente, los mentores hacían su labor no solamente para rescatar los artistas, pero también para rescatar al público. Andrade, por ejemplo, hacía una labor grande para divulgar sus investigaciones sobre el folklore y a animar al pueblo a mantener viva su cultura popular, y por otro lado, clamaba al público formado por las capas sociales dominantes para valorar el arte elaborado a partir del material folklórico. Ellos sabían que sería necesario el aval de la sociedad para sus proyectos. No obstante, esta labor significaba también reinterpretar el pasado para valorar el presente y se preparar para un futuro promisor; el futuro en lo que el arte nacional conseguiría dejar su huella definitiva entre el conjunto artístico de las naciones. Smith identifica esta actitud de “reinterpretación” entre los líderes y los intelectuales nacionalistas que utilizan los hechos del pasado para insertar al pueblo el ánimo necesario para crear las condiciones de refuerzo como nación:

Finalmente, y esto es menos controvertido, la relación entre pasado, presente y futuro puede ser de reinterpretación. Aquí, los intelectuales y los líderes de las comunidades aspirantes a naciones buscan redescubrir su historia «auténtica» y vincularla con supuestas «edades de oro» de su pasado étnico, a fin de regenerarlas y restaurar así su «glorioso destino»<sup>575</sup>.

La citación parece caber mejor en el pensamiento de Pedrell, no obstante, Andrade busca redescubrir la historia auténtica del país, que fue

---

<sup>574</sup> (Smith, 2004, p. 47).

<sup>575</sup> (Smith, 2004, p. 105).

sistemáticamente e intencionalmente escondida y corrompida con elementos romantizados. Mientras Pedrell redescubre la edad de oro de la música española, Andrade busca redescubrir la verdad cultural brasileña, para que en el futuro pudiese tener una edad de oro.

Tanto Pedrell como Andrade organizaron un proyecto para la consolidar sus propuestas estéticas de una escuela nacional. Dirigiéndose a compositores, intérpretes y al público, divulgaron sus ideas para que la música culta nacional pudiese ser prestigiada dentro y fuera de sus países. Hicieron una labor exhaustiva al respecto del estudio del folklore, escribieron teorías para fundamentar sus ideologías, trabajaron incansablemente para divulgar la música nacional como sus compositores, y desearon que la música nacional pudiese volverse internacional. Sin embargo, a pesar de trabar diversas batallas en pro de la música nacional, también tuvieron que mantenerse constante en sus principios estéticos; es decir, por la causa nacional tuvieron que seguir firmes con sus proyectos mismo que otras estéticas musicales ya comenzaban a ganar espacio en sus respectivos países. ¿Será que podríamos comparar lo que pasó con Pedrell y Andrade, en el caso del lenguaje estético-musical, con el compositor Johann Sebastian Bach? Mismo que el Barroco ya llegaba a su fin, Bach llevó su estilo hasta las últimas consecuencias, pues sentía la necesidad de hacerlo y fue importante porque acabó por contribuir para el pasaje estético-musical en los próximos movimientos encabezados por sus hijos. Pedrell, sintiendo la necesidad de reformular la música española y dar un carácter nacional a la música de su país tuvo que ignorar algunos de los avances de las técnicas vanguardistas para solidificar el lenguaje nacional con la intención de crear una ópera nacional y una música nacional. Lo mismo pasaría con Andrade al proponer la mezcla entre modernismo y nacionalismo, pues sabía de la necesidad de organizar las bases para una música nacional, pues al contrario, los compositores seguirían componiendo bajo la influencia europea sin darse cuenta de las riquezas musicales brasileñas, y así, el Brasil no configuraría en el escenario mundial como una nación que detiene una identidad nacional: sería siempre un plagio de la música europea y, además, lo podría ser también de la música estadounidense, pues ya era anunciada una cierta sumisión por la música de este país del norte americano. Pasados años



de la labor de estos dos mentores, de la instauración de las escuelas nacionales de música, de los diversos compositores, intérpretes y obras surgidos a causa de estas propuestas estéticas, pudimos verificar que Felip Pedrell y Mário de Andrade de hecho tenían un ideal en común, y de hecho fueron los mentores estéticos de estos dos nacionalismos musicales –el español y el brasileño.

# Conclusiones



El interés general de esta tesis doctoral fue hacer un paralelo entre el nacionalismo musical español y brasileño a partir del pensamiento estético de Felip Pedrell y Mário de Andrade y sus propuestas para una música nacional artística. Como guía principal para nuestra investigación nos inclinamos sobre las teorías puestas en los libros-manifiestos *Por Nuestra Música* y *Ensaio sobre a música brasileira* de Pedrell y Andrade respectivamente. Era de esperarse que no bastaría analizar apenas estos dos libros, lo que nos llevó a buscar más fuentes de información para esta investigación en otros textos de los protagonistas de este estudio, además de documentos y textos de otros autores que podrían contribuir para la tarea de hacer la comparación entre ellos.

Al hacer una comparación entre Pedrell y Andrade, antes de nada verificamos la existente distancia temporal entre ellos y su entorno histórico y cultural. El primero actuando en finales del siglo XIX e inicio de los XX bajo la influencia general del Romanticismo europeo y por las influencias autóctonas como el Regeneracionismo español y la Renaixença catalana. El segundo actuaría a partir de la segunda década del siglo XX, con el nacionalismo musical brasileño recién introducido, pero aún carente de una sistematización y ahondamiento estético. En su actuación, el escritor estaría muy presente en el movimiento modernista brasileño recibiendo influencias de las vanguardias europeas y adaptándolas a los intereses de un arte nacional. Aunque actuaron en épocas distintas, sus entornos históricos y culturales eran muy parecidos, pues ambos buscaban establecer una reflexión acerca de la identidad cultural para sus propias artes y proponerlas para otros artistas. Las efervescencias culturales en las que ambos vivieron fueron fundamentales para inspirar en ellos la defensa por la causa del arte nacional. Vimos también que la ubicación geográfica lejana entre ellos no ha provocado resultados tan dispares, pues la sociedad brasileña estaba moldada de acuerdo con la cultura europea. Lo que contemplamos fue la actitud de Andrade y de los artistas brasileños redescubrir la cultura autóctona al combatir la total sumisión de la cultura europea. De cierta forma, eso ha pasado con Pedrell al huir de la fuerza aplastadora de la cultura musical alemana, italiana y francesa. Tanto Pedrell como Andrade, a pesar de estar dentro de la cultura occidental, buscaron encontrar su lenguaje

propio, su identidad cultural. Podemos decir que las necesidades socioculturales son distintas, de acuerdo con estar ubicado en Europa o Latinoamérica, pero los ideales de construir una música con el sentimiento nacional los coloca lado a lado.

Como material central de nuestra tesis, analizamos los libros-manifiestos de Pedrell y Andrade. En la confrontación percibimos elementos de convergencia y elementos de divergencia entre las ideas propuestas como en la estructura y en la manera de organizarlos. La condición de compositor de Pedrell y la de escritor de Andrade ya determina algunas diferencias en la estructura y en la forma con las que organizan el discurso. No obstante, como observamos en nuestra investigación, el enfoque en proponer una sistematización para la creación de la música nacional es el interés y la razón principal de los dos libros. El discurso en tono panfletario y persuasivo, también es enfático en ambos y busca capturar la atención para sus ideologías y dejar el lector inspirado en ponerlas en práctica. Ambos autores convergen en la necesidad de la reflexión sobre el elemento folklórico como elemento esencial para la identidad cultural de esta música nacional, y por eso, el tema es tratado en los dos libros. Aunque Andrade insiste más en el estudio del asunto música folklórica, Pedrell también lo hace. La diferencia se da en el tratamiento dado al tema, como también sucede con la cuestión de Pedrell utilizar su ópera como ejemplo para explicar sus ideas y aplicaciones prácticas. Al contrario, Andrade no se detiene en la cuestión de la ópera nacional, que es tema caro para Pedrell, pero en la música general artística y propone un debate en que la música artística brasileña deba buscar la universalidad y no dejarse sucumbir al exotismo. Sin embargo, pudimos averiguar que estos dos libros-manifiestos son puntos de partida de sus pensamientos estéticos que fueron evolucionando con el tiempo y ganando nuevos textos para explicitar sus ideas y consolidar sus intenciones.

Estos pensamientos estéticos, a pesar de estar vinculados directamente con el establecimiento del carácter nacional en el arte, tenían sus diferencias en su origen. Mientras Pedrell tenía sus ideas estéticas más próxima del universo del Romanticismo, Andrade se movía dentro de la estética del Modernismo y sus elementos de vanguardia. Somos conscientes que la

estética nacionalista hace parte del Romanticismo y vimos que el inicio del nacionalismo en Brasil se da con el compositor Alberto Nepomuceno, pero el movimiento modernista brasileño buscaba crear un arte autóctono y de vanguardia. Y era necesario crear un arte nacional porque hasta el momento el arte en Brasil era necesariamente de influencia europea, y la ruptura estética propuesta por Andrade era de suma importancia para libertar el país de la sumisión cultural que hasta aquel momento era la realidad.

Quizá el punto de divergencia más contundente entre las propuestas de Pedrell y Andrade sea la reflexión que hacen al volver su atención para el pasado artístico de ambos países buscando las probables raíces culturales. Si por un lado Pedrell encuentra en algunos compositores españoles del Renacimiento y del Barroco una época de prestigio y plantea una restauración de la música española para recrear la música nacional, por otro lado, Andrade rechaza el pasado artístico musical del país y sugiere un redescubrimiento de la identidad cultural, la valoración del mestizaje y la creación de una música que pudiera sostener una característica autóctona. Examinando el pensamiento de ambos, el trabajo que Andrade proponía a la música artística brasileña nos parece más arduo y quizá, utópico, pues trataba de prácticamente crear un lenguaje totalmente nuevo con relación al pasado musical del país: valorar la tradición musical popular elaborada por mestizos (antes repudiada por el arte académico y por la élite local), fusionar elementos populares con técnicas vanguardistas europeas, diluir cualquier característica que pudiera tener una connotación exótica, y producir una obra con el sublime universal. Decimos utópico no porque sería imposible, pero a causa de los prejuicios que los elementos que conformarían la música artística aún sufrían. Sin embargo, aunque faltó un apoyo sólido a la música con carácter nacional al principio (y en las artes en general), la labor de Andrade en los periódicos y en las revistas a través de sus críticas fue colaborando para que artistas y público pudiesen comprender la necesidad de este arte moderno para el país.

En el apartado “Pedrell y Andrade: puntos de contactos”, analizamos al respecto de las posibilidades de influencia del primero sobre el segundo y un posible intercambio directo entre ellos. A través de nuestra investigación no se ha confirmado dicho intercambio entre ellos, es decir, que de acuerdo con sus

trayectorias no es factible que hayan se encontrado alguna vez personalmente y tampoco que hayan entrado en contacto a través de cartas o por algún intermediario, como el sobrino de Pedrell –Carlos Pedrell, u otro compositor. Como pudimos averiguar, tanto Andrade como Pedrell estaban a la par de las noticias y corrientes artísticas a través de revistas, periódicos, correspondencias entre amigos y compañeros de trabajo, y es muy probable que así fue como Andrade debió tener conocido la labor de Pedrell y al respecto de la escuela nacionalista española. Comentamos que Villa-Lobos coincidió con Manuel de Falla en París, Francisco Mignone pasó una estancia en España y diversos otros artistas brasileños de aquella época estuvieron en Europa perfeccionando sus artes y en su mayoría mantenían contacto con Andrade. Podemos deducir que esta red de contactos ha generado las informaciones con las que Andrade solía utilizar para reflexionar sobre su labor estética. De igual forma reparamos que ambos desarrollaron papeles semejantes en la elaboración, divulgación y defensa de las ideologías para la construcción de la escuela nacional de sus países, lo que confirma sus nombramientos como mentores estéticos de estos movimientos.

No obstante, aunque Andrade conociera la obra de Pedrell o su faena, en sus textos al respecto de la sistematización de una estética musical nacional no hay coyunturas de apropiación de ideas. Las propuestas coincidentes son de sentido común, como el uso del elemento folklórico, la utilización de la lengua vernácula, la oposición a lenguajes musicales extranjeras, la utilización de un lenguaje musical moderno o de vanguardia, la valoración de la identidad cultural autóctona y la búsqueda por un resultado satisfactorio que pueda elevar la obra a la categoría de universal. Y refuerza nuestra opinión sobre el pensamiento independiente de Andrade con relación al de Pedrell, que hay componentes muy distintos en sus estructuras estéticas. Partiendo de unas ideas bien elaboradas utilizan de un discurso dialéctico para convencer sus interlocutores de acuerdo con las condiciones de pertenencia a factores autóctonos. De esta suerte, en términos de estructura musical, Pedrell propone soluciones tanto para la armonía como para la polifonía; al contrario de Andrade que rechaza la armonía en detrimento de la polifonía procedente de la estructura musical popular. Mientras Pedrell vuelve su preocupación para crear

una ópera nacional, Andrade no la tiene en el centro de sus propuestas, pues su interés es la música en general, no definiendo un género en especial. El elemento folklórico por cuestiones obvias es diferente, pero ambos buscan en su constitución la esencia de la nación, el canto original de su pueblo. Y el factor más relevante de esta independencia de pensamiento es el planteamiento que hacen al respecto del pasado artístico de cada nación: mientras Pedrell manifiesta la idea de restauración de la música que ha obtenido una relevancia artística ante las otras potencias musicales europeas, Andrade aspira al reconocimiento de la cultura nacional como la cultura legítima, fruto del mestizaje cultural, e invita a los artista a redescubrir este Brasil cultural<sup>576</sup>. A las características de este mestizaje cultural originado de la convivencia multirracial a lo largo de la historia del país el poeta llamaría de *brasilidade*.

No encontramos, por tanto, evidencias documentales de la apropiación de ideas por parte de Andrade en relación a Pedrell, por eso podemos deducir que las coincidencias se dieron en el campo del sentido común de todas las naciones que buscaron crear una música con carácter nacional. Por añadidura, podemos considerar, como razones para nuestra opinión, la existencia de divergencias puntuales que representan la situación única de cada país y su historia musical, además de la reflexión de estos dos mentores a partir de sus investigaciones empíricas al respecto de la cultura popular y del lenguaje musical artístico y sus ideologías estéticas que dialogan con los intereses locales.

Dos mentores y un ideal: construir y establecer una escuela musical nacional capaz de unir a los artistas y el público en favor de la valoración de la identidad cultural, perfeccionar y promover esta música artística autóctona para que alcanzase el respeto y la admiración para fuera de sus fronteras. No estamos seguros que esta síntesis pueda conceptualizar toda la complejidad

---

<sup>576</sup> Francesc Cortès nos comenta que “Pedrell escribió varias veces que la cultura musical española era diversa. Lo vemos tanto en su *Cancionero Musical Popular Español*, como en el mismo *Por Nuestra Música*. No era la idea de mestizaje, pero sí de un sincretismo cultural español”. (Cortès i Mir, 2019)



del ideal de Pedrell y Andrade. Como pudimos averiguar en los capítulos de esta tesis, las propuestas de ambos a primera vista parecen sencillas, pero al profundizar en sus labores y sus pensamientos descubrimos diversos detalles de alta elaboración de esta red estructural para instaurar una escuela nacional. Al analizar el pensamiento estético individual de cada mentor ya tenemos una idea de sus propuestas estéticas a nivel nacional. No obstante, ambos buscaron sistematizar las normas para que la música nacional resultase la ideal y fue constatado un proyecto estético, con una estructura didáctica para facilitar su implementación. La facilidad estaba en la estructura de los pasos a dar, pero necesitaba comprender perfectamente lo que cada paso, cada etapa suponía como tarea a ser cumplida por los artistas. El proyecto de estos mentores, discutidos y confrontados en los capítulos anteriores, nos reveló determinadas etapas y determinados comprometimientos que cabrían ser llevados a cabo por los compositores. Para no describir nuevamente y caer en la repetición, gostaríamos de comentar algunos en destaque.

1. Búsqueda de Identidad. Observamos que tanto Pedrell como Andrade buscaron implementar un nacionalismo cultural, lejos de un nacionalismo ufano y autoritario, basado en una ideología que privilegiaba la valoración de la identidad cultural local que había se perdido, en el caso de España, y que todavía no había encontrado, en el caso de Brasil. Con base en sus ideologías y en las perspectivas futuras que querían alcanzar, organizaron un discurso pragmático con vistas a transformar en realidad sus propuestas estéticas. Como fue observado en nuestro trabajo, la ideología nacionalista prevé la unificación de la identidad cultural y un programa político cultural. Pedrell y Andrade, a partir de estas primicias hacen el llamado: volverse español y volverse brasileño. No obstante, este clamor comprendía las dos primeras etapas de sus proyectos nacionales, pues la última etapa conduciría este arte nacional al nivel universal.

2. Pasado o invención. Por un lado, Pedrell incentivaba a repensar el “ser español” con base en la identidad cultural del país y de una manera particular, volviendo la mirada hacia el pasado musical exitoso para reatar el eslabón y recuperar su lugar junto a las naciones consideradas avanzadas musicalmente. Por otro lado, Andrade manifestaba la necesidad de reflexionar

sobre el verdadero ser brasileño, resultado de una cultura híbrida, y sobre la función social de esta música que debería representar un arte de combate. Además, convocaba a los compositores a comprender su papel en una sociedad plena en diversidad cultural, pero que no aceptase o sometiera al rótulo de exótico, y al crear su arte moderno y actual, que éste pudiera contribuir para la música universal y mantener sus vínculos con su identidad nacional.

3. Distancias y coincidencias. Concluimos que, a pesar de la distancia temporal y geográfica entre Felip Pedrell y Mário de Andrade, y por diferencias socioculturales, sus pensamientos estéticos son bastante idénticos y la labor en pro de un nacionalismo musical siguió trayectorias muy semejantes. Somos conscientes, a través de la historia de la música de ambos países, que sus propuestas estéticas fueron puestas en práctica por diversos compositores, tanto los que mantuvieron vínculos directos con ellos como aquellos que, aunque sin conocerlos personalmente, se transformaron en sus discípulos a partir del legado dejado por estos maestros. Concordamos que Pedrell y Andrade se convirtieron en mentores estéticos de toda una generación de compositores de sus países y sus pensamientos influenciaron diversos otros artistas. Además, toda su labor, obra y vida son temas de investigación y aún causan interés, el que los transforman en figuras relevantes para comprender los movimientos nacionalistas musicales de España y Brasil.

De acuerdo con lo expuesto, el tema desarrollado en esta tesis doctoral es de gran amplitud, y, por supuesto, no se ha agotado. Esperamos que nuestro trabajo pueda contribuir para el estudio de los dos movimientos musicales y para la comprensión de los ideales estéticos y culturales de ambos mentores. Al finalizar este trabajo creemos que nuestras aportaciones al tema han sido muy concretas, algunas de sentido común y supuestamente evidentes y otras reveladoras y algo sorprendente. Que esta labor que se acaba por el momento pueda generar nuevos intereses y abrir nuevas líneas de investigación para el futuro.



# **Bibliografía y Fuentes**



- Adkins, M., & Russ, M. (. (2013). *The Roberto Gerhard Companion*. London: Ashgate Publishing.
- Alonso, C. (1991-1992). Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto. *Recerca Musicològica*, 305-328.
- Alvarenga, O. (. (1946). *Melodias Registradas por Meio Nao-Mecânicos* (Vol. 1º). Sao Paulo: Discoteca Pública Municipal/Departamento de Cultura da Cidade de Sao Paulo.
- Alvarenga, O. (abril de 1946). A Influência Negra na Música Brasileira. *Boletín Latino Americano de Música*, 6, 357-407.
- Alvarenga, O. (1950). *Música Popular Brasileira* (2ª ed.). Sao Paulo: Editora Globo.
- Amaral, A. (2012). O Modernismo Brasileiro e o Contexto Cultural dos anos 20. *Revista USP*, 94, 09-18.
- Amaral, A. A. (1998). *Artes Plásticas na Semana de 22* (2ª ed.). Sao Paulo: Editora 34.
- Amat, C. G. (1984). *Historia de la música española - Siglo XIX*. (P. L. Osaba, Ed.) Madrid: Alianza Editorial.
- Amat, C. G. (1984). *Historia de la Música Española - Siglo XIX*. (P. L. Osaba, Ed.) Madrid: Alianza Editorial.
- Andrade, M. d. (1933). *Música, Doce Música*. São Paulo: L.G. Miranda.
- Andrade, M. d. (1963). *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Andrade, M. d. (1975). *Aspectos da Música Brasileira* (2ª ed.). Sao Paulo, Brasília: Livraria Martins Editora/Instituto Nacional do Livro.
- Andrade, M. d. (1976). *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades.
- Andrade, M. d. (1980). *Obra Imatura* (3ª ed.). Belo Horizonte: Editora Itatiaia limitada.
- Andrade, M. d. (1983). *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada.

- Andrade, M. d. (1987). Prefácio Interessantíssimo. In: M. d. Andrade, *Poesias Completas Mário de Andrade: edição crítica de Diléa Zanotto Manfio* (pp. 59-77). Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo.
- Andrade, M. d. (1989). *Dicionário Musical Brasileiro*. Sao Paulo: Editora USP - EDUSP.
- Andrade, M. d. (1989). *O Banquete* (2ª ed.). Sao Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Andrade, M. d. (1993). *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Edusp/Hucitec.
- Andrade, M. d. (1995). *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Andrade, M. d. (2003). *Melhores poemas de Mário de Andrade. Seleção de Gilda de Mello e Souza* (7ª ed., Vols. Coleção 'Melhores Poemas', n. 21). São Paulo: Global.
- Andrade, M. d. (2006). *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (4ª ed.). Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Andrade, M. d. (2012). *O Baile das Quatro Artes [Versión para Kobo]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Andrade, M. d. (2013). *Música, Doce Música [Versión para Kobo]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Andrade, M. d. (2015). *O Turista Aprendiz*. (T. A. Lopez, & T. L. Figueiredo, Eds.) Brasília: Iphan.
- Andrade, O. d. (1928). Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*.
- Andrés, L. S., & Presas, A. (. (2013). *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Antelo, R. (1997). As Revistas Literárias Brasileiras. *Boletim de Pesquisa NELIC*, 03-11.
- Aviñoa, X. (1991-1992). Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrerria del segle XIX. *Recerca Musicològica*, 27-46.

- Base7 Projetos Culturais. (2007). *Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral*. Acesso em 26 de abril de 2011, disponível em Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral: <http://www.base7.com.br/tarsila>
- Batista, M. R., Lopez, T. P., & Lima, Y. S. (1972). *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29: Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay Música en el Hombre?* Madrid: Música Alianza Editorial.
- Bohlman, P. V. (2004). *The Music of European Nationalism: cultural identity and modern history*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Bollos, L. (2006). Mário de Andrade e a Formação da Crítica Musical Brasileira na Imprensa. *Revista Música Hodie*, 6, 1-8.
- Bonastre, F. (1991-1992). El nacionalisme musical de Felipe Pedrell. Reflexions a l'entorn de Por nuestra música... *Recerca Musicològica*, 17-26.
- Bonastre, F., & Cortès, F. (. (2009). *Història crítica de la música catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bonastre, F., & Losada, C. A. (2015). *Epistolario de Felip Pedrell (Vol. II)*. Bellaterra: Departamento de Arte y de Musicología. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bonastre, F., & Losada, C. Á. (2015). *Felip Pedrell. Biografía crítica*. Barcelona: Dep. d'Art i de Musicologia - Universitat Autònoma de Barcelona.
- Brasil, B. N. (17 de enero de 2019). *A França no Brasil: A Missão Artística Francesa de 1816*. Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/dossie-antigo/matriz-es-nacionais/figuras-de-viajantes/a-missao-artistica-francesa-de-1816/>
- Brasileiro, J. (s.d.). *Congadas de Minas Gerais*. Uberlândia: Fundação Cultural Palmares.
- Burns, E. M. (1975). *História da Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- Buscacio, C. M. (2010). *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1936-1956)*. Ouro Preto: Editora UFOP.
- Calmell i Piguillem, C. (2015). Pedrell assagista. In: F. Bonastre, & C. A. Losada, *Felip Pedrell. Biografía crítica* (pp. 121-178). Barcelona: Departament d'Art i de Musicologia. Universitat Autònoma de Barcelona.



- Camino, L., Silva, P. d., Machado, A., & Pereira, C. (2001). A Face oculta do racismo no Brasil: uma análise psicossociológica. *Revista Psicologia Política*, 13-36.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA.
- Candido, A. (1965). *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Sao Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CAPES. (8 de diciembre de 2011). *Banco de Teses CAPES*. Acesso em 8 de diciembre de 2011, disponível em Banco de Teses CAPES: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Teses.do>
- Carpentier, A. (1946). *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica - México.
- Casanova, J., & Andrés, C. G. (2009). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Casares, E. (1991). Pedrell, Barbieri y la restauración musical española. *Recerca Musicològica*, 259-271.
- Cascudo, L. d. (2002). *Made in Africa*. Sao Paulo: Global.
- Cascudo, T. (2000). A Década da Invenção de Portugal na Música Erudita (1890 - 1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 181-226.
- Casini, C. (1987). *El Siglo XIX: Segunda parte* (Vol. IX). (C. Alonso, Trad.) Madrid: Ediciones Turner.
- Castilhos, C. D. (2010). A Casa de Bragança e a Coroa Grega: um estudo sobre os discursos etnonacionalistas e suas implicações nas relações internacionais durante a Revolução de Independência da Grécia (1821-1830). *V Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação – PUCRS* (pp. 744-746). Porto Alegre: PUCRS.
- Cerqueira, V. L. (2010). *Missão de pesquisas folclóricas: cadernetas de campo*. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo.
- Chase, G. (1946). Pedrell, Eximeno y el Nacionalismo musical. *Revista Musical Chilena*, 2, 10-12.
- Coli, J. (1972). Mário de Andrade: introdução ao Pensamento Musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 111-136.

- Coli, J. (1998). *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Coli, J. (13 de diciembre de 2011). *Departamento Cultural - Min. das Relações Exteriores do Brasil*. Acesso em 13 de diciembre de 2011, disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revistaesp12-mat2-5.pdf>
- Conceição, H. C.; Conceição, A. C. L. (febrero de 2010). *Revista África e Africanidades*. Acesso em 10 de enero de 2011, disponível em *Revista África e Africanidades*: <http://www.africaeaficanidades.com>
- Contier, A. D. (1994). Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, 33-47.
- Contier, A. D. (1995). O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético. *Revista Música*, 75-121.
- Contier, A. D. (1996). Villa-Lobos: o Selvagem da Modernidade. *Revista de História* 135, 101-120.
- Contier, A. D. (2004). O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, 1 - 21.
- Contier, A. D. (2010). Mário de Andrade e a Utopia do Som Nacional. *Revista Trama Interdisciplinar*, 73-95.
- Cortès i Mir, F. (1994). *El Nacionalisme Musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Barcelona: Tesis doctoral no publicada.
- Cortès i Mir, F. (1999). La Ópera en Cataluña desde 1900 a 1936. In: E. C. Rodicio, & Á. (. Torrente, *Actas del Congreso Internacional: La ópera en España e Hispanoamérica* (pp. 325-362). Madrid: Editorial ICCMU.
- Cortès i Mir, F. (2004-2005). Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936. *Recerca Musicològica* , 77-85.
- Cortès i Mir, F. (2011). *Història de la Música a Catalunya*. Barcelona: Editorial Base.
- Cortès i Mir, F. (2015). La creació musical de Felip Pedrell. In: F. Bonastre, & C. A. Losada, *Felip Pedrell. Biografia crítica* (pp. 25-97). Barcelona: Departament d'Art i de Musicologia. Universitat Autònoma de Barcelona.

- Cortès i Mir, F. (2017). *Felip Pedrell a la biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Cortès i Mir, F. (2018). El contexto lírico en la prensa de Barcelona entre 1859 y 1936. In: I. Suarez, & R. C. Sobrino, *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela* (pp. 343-358). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Cortès i Mir, F. (11 de marzo de 2019). Tutorías sobre Felip Pedrell. (J. R. Paulo, Entrevistador)
- Cortès i Mir, F. (en prensa). "De Barcelona al Parnaso: las óperas bufas y operetas francesas en Barcelona, ossia, cien años traduciendo y adaptando el repertorio cómico europeo.
- Cortès, F. (1991-1992). La música escènica de Felip Pedrell: Els Pirineus, La Celestina, El Comte Arnau. *Recerca Musicològica*, 63-97 .
- Cortès, F. (2004-2005). El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 27-45.
- Costa, F. A. (1907). Folk-lore pernambucano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 5-641.
- Dahlhaus, C. (1996). *Estética de la Música*. (J. L. Milán, Trad.) Berlín: Edition Reichenberger.
- Debrun, M. (1990). A Identidade Nacional Brasileira. *Estudos Avançados*, 4, 39-49.
- Del Picchia, M. (1992). A "Semana Revolucionária". Campinas: Pontes.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell .
- Eagleton, T. (2001). *La Idea de Cultura*. (R. J. Castillo, Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Eagleton, T., Jameson, F., & Said, E. W. (1990). *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Egg, A. (2006). A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica FAP*, 1, 1-12.
- Egg, A. (2013). Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. *Anais I Congresso de Música, História e Política* (pp. 42-58). Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná.

- Egg, A. A. (2016). Para uma filosofia da música na crítica de Mário de Andrade - o caso do Diário Nacional. *Anais do SEFIM*, 215-217.
- Encabo, E. (2007). *Música y Nacionalismos en España*. Vilafranca del Penedès: Erasmus Ediciones.
- Estudantina Musical*. (04 de mayo de 2012). Acesso em 04 de mayo de 2012, disponível em Estudantina Musical: <http://www.estudantinamusical.com.br/estudantina.html>
- EXPOSIÇÃO de Pintura Moderna - Anita Malfatti*. (23 de Março de 2017). Acesso em 2 de Abril de 2019, disponível em ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti-1917-sao-paulo-sp>
- Faria, A. M. (1998). Pelo Mundo da Música Viva: 1939 a 1951. *Revista Opus*, 5, 03-18.
- Faria, M. A. (1984). Os Modernistas e o Futurismo. *Revista de Letras*, 24, 25-35.
- Fausto, B. (1995). *História do Brasil* (2ª ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Fiol, D. M. (2009). *La Setmana Tràgica* (1ª ed.). Barcelona: Raval Edicions SLU, Pòrtic.
- Fonseca, A. R. (2000). *Uma abordagem morfológica do bailado Quadros Amazônicos do compositor Francisco Mignone*. Salvador: Tesina de maestria no publicada, Universidade Federal da Bahia, Bahia.
- Fontana, J. [. (1987). *Catalunya i Espanya al segle XIX*. Barcelona: Columna Edicions S.A.
- Fragelli, P. (2013). Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 83-110.
- Freitag, L. V. (1985). *Momentos de Música Brasileira*. Sao Paulo: Nobel.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la Música*. (F. Campillo, Trad.) Madrid: A. Machado Libros, S.A.

- Fubini, E. (2010). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ghedini, A. C. (2008). *Uma Ópera para o Brasil: A obra de Carlos Gomes no Contexto da transição entre a Monarquia e a República(1861-1897)*. Florianópolis: Trabajo de Fin de Carrera.
- Girón, M. J. (septiembre de 2009). Debussy: Influencias Plásticas y Literarias en Prélude à L'après-midi d'un faune. *Revista Garoza*(9), 103-114.
- González, M. Á., & Saavedra, L. (1982). *Música Mexicana Contemporánea* (1ª ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. (J. A. Díez, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Guarnieri, M. C. Três Poemas Afro-brasileiros: Turuê - Kinjajá - Apanaiá. *Três Poemas Afro-brasileiros*. São Paulo.
- Guasch, A. M. (2003). *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Guerra-Peixe, C. (1980). *Maracatus do Recife*. Sao Paulo: Irmaos Vitale.
- Haag, C. (noviembre de 2007). *Revista Pesquisa Fapesp*. Acesso em 25 de enero de 2012, disponível em Revista Pesquisa Fapesp: <http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=3393&bd=1&pg=1&lg=>
- Hamilton-Tyrrell, S. (2005). Mário de Andrade, Mentor: Modernism and Musical Aesthetics in Brazil, 1920-1945. *The Musical Quarterly*, 7-34.
- Hanslick, E. (1947). *De lo Bello en la Música*. (A. Cahn, Trad.) Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Hegel, G. W. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hobsbawm, E. J. (1991). *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. (J. Beltran, Trad.) Barcelona: Editora Crítica.
- Homs, J. (1991). *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

- Jardim, E. (2005). *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Kaiser, D. A. (1999). *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2005). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kiefer, B. (1979). *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Kiefer, B. (1981). *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Kiefer, B. (1983). *Francisco Mignone: Vida e Obra*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Kobayashi, A. L. (2008). Considerações sobre a Escola de Composição de Camargo Guarnieri. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*, (pp. 206-209). Salvador.
- Krieger, E. (23 de Outubro de 1976). Há muito que ouvir no fim de semana. *Jornal do Brasil*, p. 13.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. (L. Romano, Trad.) Cornellà de Llobregat, España: Idea Books S.A.
- Iago, S. (2016). *Música Erudita Brasileira: gêneros e formas* (1ª ed.). São Paulo: Editora Biblioteca 24Horas.
- Lange, F. C. (1934). *Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores.
- Leymarie, I. (1998). *Músicas del Caribe*. (P. G. Miranda, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Lichstentsztajn, D. (2004-2005). El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell. *Recerca Musicològica*, 301-323.
- Lima, J. D. (16 de Agosto de 2017). *Qual a importância da peça 'O Rei da Vela', que volta após 50 anos*. Acesso em 2 de Abril de 2019, disponível em Jornal Nexo: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/08/16/Qual-a->

import%C3%A2ncia-da-pe%C3%A7a-%E2%80%98O-Rei-da-Vela%E2%80%99-que-volta-ap%C3%B3s-50-anos

Lolo, B. (1991- 1992). La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria. *Recerca Musicològica*, XI-XII, 345-356.

Lopes, P. C. (2010). *Repositório Institucional Camões*. Acesso em 16 de julio de 2016, disponível em Universidade Autónoma de Lisboa: <http://hdl.handle.net/11144/197>

Lopez, T. A. (1996). *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec.

Lopez, T. A. (2004). Mário de Andrade Cronista do Modernismo: 1920 - 1921. *Literatura e Sociedade*, N.7, 266-294.

Lopez, T. A. (2012). Projetos e Reflexões da Equipe Mário de Andrade. *Revista Manuscrita*, 39-48.

Losada, C. A. (2013-2014). La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912). *Recerca Musicològica*, 221-267.

MacMillan, M. (2014). *A Primeira Guerra Mundial*. (G. Vieira, Trad.) Rio de Janeiro: Editora Globo.

Maia, E. C. (2015). A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica. *Revista Café Colombo*, 04-07.

Mansilla, S. L. (2007). Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical. *Per Musi*, 42-53.

Marcondes, M. A. (1998). *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular* (2ª ed.). Sao Paulo: Art Editora.

Maricato, D. (2010). *Maestro Antonio Carlos Gomes*. Acesso em 25 de enero de 2012, disponível em Maestro Antonio Carlos Gomes: <http://www.maestrocarlosgomes.com.br/index.html>

*Mário de Andrade*. (10 de mayo de 2019). Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros: <http://www.ieb.usp.br/mario-de-andrade/>

Mariz, V. (. (1997). *Francisco Mignone: o Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

- Mariz, V. (1983). *História da Música no Brasil* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Mariz, V. (1991). Dom Pedro II e Wagner. *Revista Ciência e Trópico*, 19, 249-256.
- Mariz, V. (2002). *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A.
- Martha, A. A. (2000). Lima Barreto e a crítica (1900 a 1922): a conspiração de silêncio. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, 59-68.
- Martins, W. (2001). *História da Inteligência Brasileira* (2ª ed.). São Paulo: T. A. Queiroz.
- Mello, J. E., Neto, H. P., Paziani, R. R., & Pacano, F. A. (2007). A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930) - a proposta do Cemumc. *Revista Brasileira de História*, 27, 91-122.
- Micheli, M. d. (2009). *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX* (Segunda edición (2002) ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Mignone, F. Congada: Dansa afrobrasileira. *Congada: dansa afrobrasileira*. São Paulo.
- Mignone, F. Batucajé. *Batucajé*. Milano.
- Mignone, F. (1947). *A Parte do Anjo*. São Paulo: E. S. Mangione.
- Mignone, F. (1968). *Coleção Depoimentos*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som.
- Mignone, F. Maracatu de Chico Rei. *Banco de Partituras de Música Brasileira*. Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro.
- Mignone, F. (Compositor). (2003). Maracatu de Chico Rei - Festa das Igrejas - Sinfonia Tropical. [O. S. OSESP, Artista, & J. Neschling, Regente] São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Missão de Pesquisas Folclóricas*. (09 de enero de 2017). Acesso em 09 de enero de 2017, disponível em Centro Cultural São Paulo: [http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes\\_Missao\\_de\\_Pesquisa\\_Folclorica.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes_Missao_de_Pesquisa_Folclorica.html)



- Morgan, R. P. (1994). *La Música del Siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Morgan, R. P. (1999). *La Música del Siglo XX* (2ª ed.). (P. Sojo, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Mourão, R. (1990). *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Moya, F. N. (enero-junio de 2015). Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. *Faces da História*, 2, 17-37.
- Natal, C. M. (2007). Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. *História Social*, 193-207.
- Neves, M. S. (2003). Os cenários da república: o Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: L. A. Delgado, & J. L. Ferreira, *Brasil Republicano: Estado, sociedade civil e cultura política. O tempo do liberalismo excludente. Da Proclamação da República à Revolução de 1930* (pp. 14-44). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Oliveira, F. V. (2005). Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura. *Plural*, 11-19.
- Oliveira, W. F. (9 de febreo de 2004). As Pesquisas na Bahia sobre os Afro-brasileiros. 127 - 134. (R. E. Avançados, Entrevistador)
- Ortiz, R. (1995). Cultura, Modernidad e Identidades. *Nueva Sociedad*, 17-23.
- Paes, P. (1989). *Utilização do Elemento Afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*. Sao Paulo: Tesi maestría no publicada, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo.
- Paulo, J. R. (2006). *Turuê - Kinjajá - Apanaiá: Ensaio sobre a Influência da Música Afro-brasileira em Camargo Guarnieri na obra Três Poemas Afro-brasileiros*. Monografia de Fin de Carrera, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo.
- Paulo, J. R. (2012). *Bajo el Trance de la Música Negra: Una Comparación de la Creación Musical Bajo la Influencia de la Música Afrobrasileña en los Compositores Camargo Guarnieri y Francisco Mignone*. Bellaterra, Barcelona, España: Tesi de maestría no publicada, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra - Barcelona.
- Paz, E. A. (2002). *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Editora Musimed.

- Pedrell, F. (1895). *Discursos Leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell*. Barcelona: Tipografía de Victor Berdós Feliu.
- Pedrell, F. (1906). *La cansó popular catalana, la lírica nacionalisada y l'obra de l'Orfeó Català*. Barcelona: Societat Anònima La Neotipia.
- Pedrell, F. (1906). *Musicalerías*. Valencia: F. Sempere y Compañía.
- Pedrell, F. (1909). *Lírica Nacionalizada: Estudios sobre Folk-lore Musical*. París: Librería Paul Ollendorff.
- Pedrell, F. (16 de Octubre de 1910). Desde la Argentina. *La Vanguardia*, 08.
- Pedrell, F. (09 de Septiembre de 1910). Hacia la Argentina. *La Vanguardia*, 04.
- Pedrell, F. (1911). *Jornadas de Arte*. París: Librería Paul Ollendorff.
- Pedrell, F. (1911). *Orientaciones (1892-1902)*. París: Librería Paul Ollendorff.
- Pedrell, F. (1922). *Jornadas Postreras*. Valls (Catalunya): Eduardo Castells.
- Pedrell, F. (1991). *Por Nuestra Música*. Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Penna, L. C. (1996). Divindades Femininas do Brasil. *Revista Hermes*(1), 66-94.
- Persichetti, V. (1995). *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Picchi, A. (2009). Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. *Revista Mimesis*, 30, 99-111.
- Premio Tomás Luis de Victoria*. (22 de mayo de 2012). Acceso em 22 de mayo de 2012, disponible em <http://www.premiostomasluisdevictoria.es/>
- Queiroz, M. I. (1989). Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, 18-31.
- Rádio MEC 80 anos*. (s.d.). Acceso em 13 de septiembre de 2016, disponible em EBC: <http://www.ebc.com.br/especiais/radiomec80anos>
- Renouvin, P. (1990). *La crisis europea y la Primera Guerra Mundial (1904-1918)*. (B. Simó, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.

- Rodrigues, L. (2001). *As Características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias*. Sao Paulo: Tesi de maestría no publicada, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo.
- Rodríguez, V. E. (2006). La ópera como materia histórico-cultural: posibilidades y perspectivas. In: J. P. Arregui, *La ópera trascendiendo sus propios límites* (pp. 65-100). Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía.
- Rosenfeld, A. (1993). *Negro, Macumba e Futebol*. Sao Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Rosenfeld, A. (1993). Romantismo e Classicismo. In: J. Guinsburg, *O Romantismo* (pp. 261-274). São Paulo: Perspectiva.
- Roy, M. (2003). *Músicas Cubanas*. (I. A. Araguás, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Rus, J. M. (marzo de 2010). *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*. Acesso em varios días de febrero de 2011, disponível em [http://www.csi-csif.es/andalucia/mod\\_ense-csifrevistad\\_28.html](http://www.csi-csif.es/andalucia/mod_ense-csifrevistad_28.html)
- Sá, E. M. (2013). Câmara Cascudo e Mário de Andrade nos Anos 30: Desafios da Política e da Pesquisa sob Tensão. *Revista Imburana - UFRN*, 57-68.
- Salvetti, G. (1986). *Historia de la Música: El Siglo XX* (Vol. 10). Madrid: Turner Música.
- Sanclemente, R. P. (2011). *El Concepto Estético de Clasicismo Moderno en la Música Española (1915 - 1939)*. Madrid: Tesi de maestría no publicada, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Sansone, L., Santos, J.T.(org). (1997). *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Sao Paulo,Salvador: Dynamis Editorial/Programa A Cor da Bahia - Projeto S.A.M.BA.
- Santos, P. S., & Soares, L. G. (2008). Mário de Andrade e o Nacionalismo Musical Brasileiro. *Revista Modus*, 20-27.
- Seyferth, G. (2002). Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*, n.53, 117-149.
- Silva, F. (. (2001). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro, Sao Paulo: Funarte/Imprensa Oficial de Sao Paulo.
- Silva, V. G. (2007). *Imaginário, Cotidiano e Poder: Memória Afro-brasileira*. Sao Paulo: Summus Editorial.

- Smith, A. D. (2004). *Nacionalismo: teoría, ideología, historia*. (O. B. Cabello, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Tacuchian, R. (2006). Correspondência entre Guerra-Peixe e Lopes-Graça. *Revista Música*, 11, 97-110.
- Tarsila do Amaral Empreendimentos. (2009). *Tarsila do Amaral*. Acesso em varios de abril, mayo de 2011, disponível em <http://www.tarsiladoamaral.com.br>
- Tinhorão, J. R. (2008). *Os Sons dos Negros no Brasil*. Sao Paulo: Editora 34.
- Toni, F. (2015). A primeira fase de Ariel, uma revista de música. *Revista Música Hodie*, 154-170.
- Toni, F. C. (1987). Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 43-58.
- Toni, F. C. (1987). Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 43-58.
- Ustárróz, M. G., & Ros-Fábregas, E. (2007). *La Música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Verhaalen, M. (2001). *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo / Imprensa Oficial.
- Vermes, M. (2010). Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música. *Música em Perspectiva*, 7-32.
- Vinay, G. (1986). *El siglo XX: segunda parte*. Madrid: Turner Música.
- Vives, J. V. (1971). *Historia general moderna : del Renacimiento a la crisis del siglo XX*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Vogt, C. (13 de fevereiro de 2004). *Políticas de Afirmação do Negro no Brasil*. Acesso em 26 de janeiro de 2011, disponível em sitio Web USP: <http://www.usp.br/neinb/files/politicas%20de%20afirma%C3%A7ao%20do%20negro%20no%20brasil.pdf>
- Weber, M. (1976). *The protestant ethic and the spirit of capitalism* (2ª ed.). (T. Parsons, Trad.) Londres.

- Whittall, A. (2001). *Música Romántica* (1ª ed.). (S. A. Vilalta, Trad.) Barcelona: Ediciones Destino.
- Zalduondo, G. P., & García, M. I. (2010). *Cruces de Camino: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada.
- Zanon, M. C. (2009). A sociedade carioca da Belle Époque nas páginas do Fon-Fon! *Revista Patrimônio e Memória*, 4, 217-235.

# Anexos



## **Manifesto da Poesia Pau – Brasil (1924)**

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil. O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária. Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram. A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha. A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris. Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança. Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta - a luta pelo caminho.



Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotográfico. Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Straviski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas. Só não se inventou uma máquina de fazer versos - a havia o poeta parnasiano. Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1a) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 2a) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva. O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. Uma nova perspectiva. A nova, a de Paolo Uccello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuía. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua. Uma nova escala: A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte. A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido. Nossa época anuncia a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz. A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente. Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações. Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil. Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil. Oswald de Andrade Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a

adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Oswald de Andrade. (Correio da Manhã, 18 de março de 1924).

## **Manifiesto Antropófago (1928)**

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à

Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Notiá Imara

Ipeju (\*\*)

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comia.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue. Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça!

Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE. Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

(\*\*) "Lua Nova, ó Lua Nova, assopra em Fulano lembranças de mim", in *O Selvagem*, de Couto Magalhães.

Oswald de Andrade. (Revista de Antropofagia, Ano 1, N. 1, maio de 1928).





El presente trabajo fue realizado con apoyo de la CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil.

O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil.

José Roberto de Paulo

Becario de la CAPES – Brasil.

Bolsista da CAPES – Brasil.

Programa Doutorado Pleno no Exterior (2015 – 2019)

IES: Universitat Autònoma de Barcelona – UAB