



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

***EL NACIONALISMO EN LA OBRA PARA PIANO SOLO DEL  
COMPOSITOR BRASILEÑO CAMARGO GUARNIERI***

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, mención en  
Musicología

Eneima Tinoco Plata

Profesor Guía:  
Dr. Luis Merino Montero

Santiago, Chile

2009

Dedico esta tesis a mi familia, por el apoyo incondicional para realizar este trabajo.

## TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatoria

Agradecimientos

Resumen de la tesis

1 – INTRODUCCIÓN.....	i
1.1 – Fundamentación y objetivos.....	ii
1.1.1 – El objeto de estudio.....	ii
1.1.2 – El marco teórico – hipótesis – objetivos.....	v
1.1.3 – Fundamentación - Estructura de tesis – fuentes utilizadas.....	viii
1.2 – El modelo analítico.....	xv
1.2.1 – Metodología.....	xv
1.2.2 – El modelo.....	xvi
2 – CAMARGO GUARNIERI, SÍNTESIS BIOGRAFICA.....	1
3 – CAMARGO GUARNIERI EN LA MÚSICA DE BRASIL.....	15
3.1 – El nacionalismo.....	16
3.1.1 - Antecedentes históricos.....	16
3.1.2 - El movimiento modernista – el nacionalismo brasileño.....	23
3.1.3 - Mário de Andrade y Camargo Guarnieri en el entorno del nacionalismo.....	31

3.1.4 - Otros compositores nacionalistas... ..	37
Guarnieri y Villa – Lobos.....	40
3.1.5 - Los movimientos nacionales - Nacionalismo y Vanguardia en Brasil y América Latina.....	42
Posición de Camargo Guarnieri – La <i>carta abierta</i> .....	47
América Latina y los movimientos nacionales.....	51
3.1.6 - Entre lo nacionalista y lo nacional.....	57
3.2 – La música brasileña.....	60
3.2.1 - Orígenes étnicos.....	60
3.2.2 – Elementos musicales brasileños.....	68
3.3.3 – El tratamiento polifónico.....	84
3.3.4 – Tabla de origen y manifestación de elementos musicales brasileños frecuentes en la obra de Camargo Guarnieri.....	88
4 – LA OBRA.....	91
4.1 – La obra general de Camargo Guarnieri.....	92
4.2 – Estilo e influencias.....	103
4.2.1 - Estilo del compositor.....	103
4.2.2 – Influencias recibidas.....	106
4.2.3 – La composición según Guarnieri.....	110

4.2.4 - Características generales de permanencia y cambio estilístico.....	111
4.3 - Estilo de la obra para piano.....	114
5 - EL ANÁLISIS DE LA MUESTRA.....	119
5.1 - El objetivo del análisis.....	120
5.2 - El análisis de la obra pianística .....	121
5.2.1 - Obras seleccionadas - criterio de selección.....	121
5.2.2 - Análisis comparativo de la muestra.....	123
5.3 - Los períodos estilísticos del compositor.....	158
6 - CONCLUSIÓN.....	163
CRONOLOGÍA.....	170
PREMIOS.....	174
BIBLIOGRAFÍA.....	183

**CAPÍTULO 1**  
**INTRODUCCIÓN**

## **1.1 - FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS**

### **1.1.1 – El objeto de estudio**

Camargo Guarnieri nació en 1907 en la ciudad de Tieté, en São Paulo, Brasil, falleciendo en 1993. Estudió música desde muy temprana edad. Con el apoyo familiar empezó su estudio formalmente con profesores en Brasil. Su perfeccionamiento en París fue conseguido a través de una beca, pero tuvo que volver a Brasil debido al advenimiento de la segunda guerra mundial. El compositor tiene a su haber más de 600 obras, incluyendo piezas de cámara, además de solista, coro y orquesta, las que atraviesan el período de 1928, fecha de su primera obra, hasta 1992. Dentro de su música se destaca la vasta obra para piano, que es un marco para la música pianística brasileña.

Desarrolló paralelamente a la labor de compositor la de director de coro y orquesta y profesor. Creó una escuela de compositores jóvenes que le tuvieron como maestro. Fue premiado por sus composiciones en Estados Unidos y Europa, donde también cuenta con grabaciones y tiene la mayor parte de su obra editada, siendo reconocido en el exterior y en Brasil como un destacado compositor.

Antes de los movimientos nacionales, de inicio del siglo XX, hubo esporádicas composiciones doctas de este estilo, incluso con proyección internacional, como es el caso del compositor brasileño Carlos Gomes. A principios de siglo se advierte una tendencia a componer obras en forma sistemática en esta orientación. Muchos factores confluyeron en esa etapa, entre ellos una educación volcada al conocimiento de las raíces musicales del Brasil, además, la difusión y mantención de músicas vernáculas con énfasis en la investigación. Los compositores se empapaban de su cultura y, en el caso específico de Brasil, trataban de adaptar esa influencia. Así surge la intencionalidad de expresar una identidad de país, una búsqueda de un lenguaje propio y la adaptación de este material por parte de los compositores.

El nacionalismo de principios del siglo fue cultivado por numerosos músicos. Dentro de ellos Camargo Guarnieri, tuvo raíces en el *movimiento modernista* brasileño de 1922, cuyo mentor intelectual fue el musicólogo brasileño Mário de Andrade. Este movimiento estético proponía la asimilación de las influencias extranjeras y la modificación de las mismas, utilizando las raíces brasileñas.

En la década de 1950, y debido a influencias estéticas externas, se estableció un conflicto entre la búsqueda de nuevos recursos y el



deseo de crear obras de carácter brasileño. Así surgieron dos grupos: el vanguardista y el nacionalista. Son importantes los puntos de vista de cada uno, puesto que permiten comprender mejor la opción del compositor Camargo Guarnieri de mantenerse en la corriente nacionalista a pesar de las fuertes tendencias antagónicas vigentes. Los nacionalistas consideraban que para ser reconocido internacionalmente y crear una obra que trascendiese lo local, era necesario conocer y hacer obras con elementos surgidos de la música brasileña.

A diferencia de otros compositores brasileños de anteriores tendencias nacionalistas, la concepción estética de Guarnieri plantea la recreación y no la mera recopilación del material musical brasileño. Camargo Guarnieri utilizó como elementos constitutivos del lenguaje musical brasileño: la síncopa, la escala descendente, el modalismo y terceras armónicas paralelas, con un enfoque personal en sus obras tales como los *estudios*, *sonatinas* y piezas tituladas *ponteios*, a manera de ejemplo. Al modificar este material se genera un lenguaje musical propio que marcó su estilo y los rumbos ulteriores de la música brasileña docta. Gracias a su evidente dominio técnico, las composiciones de Camargo Guarnieri crearon un idioma musical propio de Brasil.

### **1.1.2 - El marco teórico – hipótesis - objetivos**

Este trabajo está hecho según el marco general de la musicología histórica y tiene en cuenta la posición ideológica del compositor y su consecuente concepción estética, dentro del texto y contexto de su obra musical.

La propuesta de esta tesis es la de estudiar el idioma musical pianístico de Guarnieri, determinado por el uso y el tratamiento de los elementos musicales nacionales encontrados en su obra para el instrumento, y por la determinación de fases estilísticas a través del proceso estilístico de permanencia y cambio.

El marco teórico de este estudio es globalizado y actualizado, dado que en anteriores trabajos hechos por otros autores<sup>1</sup>, las piezas consideradas eran apenas parte de su obra completa para piano. En el presente trabajo abordaremos obras desde 1928 hasta 1992, abarcando desde su primera pieza hasta su última obra para piano, *Canção Sertaneja* e *Improvisando*, respectivamente. El estudio de los elementos musicales brasileños de su obra tampoco ha sido central en anteriores trabajos<sup>2</sup>. A diferencia de ellos, se pretende

---

1 Martins 1993.

2 Carrasqueira 1994.

entregar una visión más profunda del nacionalismo en Brasil, estableciendo diferencias fundamentales entre las manifestaciones estéticas de los movimientos nacionales que lo constituyen. Se considera, en primer término, el movimiento nacionalista brasileño, dada su importancia en el contexto de la década de 1920, y el modo en que se manifestó en la obra de Guarnieri. Para ello se han revisado conceptos de esta corriente en manifestaciones musicales desde la perspectiva actual. El por qué Guarnieri se mantuvo fiel a este movimiento aún después de su declinación, constituye un tema del trabajo, además de la influencia que ejerció en posteriores generaciones. Camargo Guarnieri plasmó en sus obras una gran parte de los planteamientos de la época, influyendo a generaciones posteriores. Además, dominó a cabalidad la técnica compositiva, que se evidencia en sus obras más significativas, las que se han seleccionado para el presente trabajo.

Se considera la obra para piano como una parte relevante de su trabajo como compositor, no solamente en número sino además en calidad. Dentro del repertorio pianístico brasileño, se destaca por su calidad técnica, por su estilo personal y por haberse mantenido históricamente en la estética nacionalista.

Por la extensión de su obra para piano se hizo necesaria una selección. De las casi 150 piezas para piano, fueron elegidas 20 obras

para efecto de estudio, de acuerdo a la siguiente clasificación: música infantil, música con formas de tradición europea, colecciones y piezas sueltas. A partir del análisis de dicho repertorio, se consideraron las piezas más significativas y que constituyeron, por lo tanto, una síntesis de la obra del compositor.

Los elementos musicales brasileños serán explicados uno a uno en términos de su origen, dispersión y uso por otros compositores. El empleo y tratamiento de elementos musicales brasileños son determinantes en el establecimiento de fases estilísticas por las cuales atravesó el compositor a lo largo de su trayectoria musical. Se pretende verificar la hipótesis de la afinidad de la composición pianística de Guarnieri con la estética nacionalista al usar elementos musicales provenientes de la música brasileña, como resultado de la influencia de la estética nacionalista modernista de Brasil. Interesa definir además, el lugar que ocupa Guarnieri en las distintas fases del movimiento nacionalista brasileño, dentro del contexto de los períodos de 1929-1950 y 1950-1993 en Brasil. Por último, se busca comprobar si Guarnieri fue el único compositor brasileño que se mantuvo fiel al movimiento nacionalista.

Los elementos musicales brasileños, serán analizados críticamente en cuanto a su origen y manifestación en la música brasileña y la transformación que sufrieron al trasladarse a la obra

pianística del compositor. Se hará el análisis de las obras seleccionadas desde el punto de vista del empleo y tratamiento de estos elementos musicales, definiendo fases estilísticas. A través de los resultados se podrá verificar si hay una materialización de sus planteamientos estéticos en sus obras para piano. Se insertará a Guarnieri en el movimiento nacionalista y se mostrará la especificidad de dicho movimiento en Brasil. De este modo nos aproximaremos a las fuentes de las influencias y creencias estético-filosóficas del compositor. La comparación con otros compositores nacionalistas en cuanto al uso que hace de estos elementos musicales brasileños, también estará presente en esta tesis.

### **1.1.3 - Fundamentación - estructura de tesis - fuentes utilizadas**

La organización del estudio incluye: la vida y obra del compositor, un panorama del nacionalismo musical brasileño y la exposición de elementos musicales nacionales, el análisis de su obra para piano.

La tesis está conformada de la siguiente manera: La primera parte de este trabajo entrega una biografía del compositor, la influencia de su medio y su formación musical. La segunda parte se

refiere a la música brasileña en su relación con el nacionalismo brasileño y el movimiento modernista. Se trazar  un panorama de lo que distintos autores definen como elementos musicales brasileños, en cuanto a géneros musicales y su origen, su dispersión, y por el uso que otros compositores hacen de ellos. Siendo Guarnieri un compositor que se mantuvo en la estética nacionalista, se hace necesario verificar la evolución de este movimiento en Brasil, y explicarlo en el contexto de los períodos estilísticos de su obra. Su posición frente a la música brasileña es analizada, como también el impacto de su obra en Brasil y en el extranjero. En la tercera parte se incluyen comentarios sobre su obra en general y sobre su concepción personal acerca de la música brasileña. También se entrega una definición de su estilo musical basada en la opinión de distintos autores. La cuarta parte incluye el análisis de la obra para piano. A partir de una selección de sus obras, se ha buscado identificar elementos provenientes de la música brasileña y su utilización en la obra definiendo el estilo musical y fases del compositor.

La fundamentación teórica de la investigación cuenta con una bibliografía que incluye las siguientes fuentes.

1 - Libros de autores brasileños que exponen sobre la historia de la música brasileña, las características del movimiento nacionalista,

los elementos musicales brasileños, la biografía y la obra del compositor.

2 - Libros y artículos de autores extranjeros que se refieren al marco teórico del trabajo.

3 - Periódicos y artículos de revistas que versan sobre el compositor y sus ideas.

4 - Otras tesis acerca del compositor.

5 - El catálogo completo de obras del compositor.

6 - Las partituras impresas y manuscritos con su obra para piano completa, además de obras para otros instrumentos.

7 - La Investigación de campo en la antigua residencia del compositor, donde se obtuvieron partituras y correspondencia y una entrevista con la viuda, para corroborar afirmaciones y comentarios sobre su vida, obra y pensamiento.

La revisión bibliográfica considera diferentes épocas de la vida y obra de Guarnieri a través de artículos, entrevistas con intérpretes, críticos, estetas, musicólogos y el propio compositor. La bibliografía principal de este trabajo se divide en los siguientes acápite.

LIBROS Y TEXTOS SOBRE MÚSICA BRASILEÑA que ubican al compositor en la historia de la música brasileña, y que versan sobre

su biografía, sobre las corrientes nacionalistas en Brasil y sus compositores, cotejándolo con sus contemporáneos y antecesores. El libro *150 anos de música no Brasil de Luiz Heitor Correa de Azevedo*<sup>3</sup> dedica un capítulo a Guarnieri y a la música brasileña, además de describir el nacionalismo brasileño. El libro *Historia da música brasileira* de Renato de Almeida<sup>4</sup> describe los lineamientos de la música nacional y el arte moderno, conteniendo un capítulo acerca de compositores brasileños. En el libro *Música contemporânea do Brasil* de José Maria Neves<sup>5</sup> se traza un panorama de la música docta brasileña del siglo XX. Complementa los demás libros pues es más actualizado, abarcando a los discípulos de Guarnieri y a los compositores actuales. Los capítulos versan sobre el nacimiento del nacionalismo, el movimiento modernista, las escuelas de vanguardia y las escuelas nacionalistas.

LIBROS Y TEXTOS SOBRE ELEMENTOS BRASILEÑOS. Los libros de Luciano Gallet<sup>6</sup>, Luis Heitor de Azevedo<sup>7</sup> y Mário de Andrade<sup>8</sup> versan sobre los elementos musicales brasileños, sobre su origen étnico y la contribución étnica para la formación musical brasileña, los géneros musicales de Brasil, junto con aspectos musicales

---

<sup>3</sup> Azevedo 1956.

<sup>4</sup> Almeida 1941.

<sup>5</sup> Neves 1973.

<sup>6</sup> Gallet 1934.

<sup>7</sup> Azevedo 1950.

<sup>8</sup> Andrade 1928.



específicos tales como melodía y ritmo característicos del Brasil y la formación de la música popular brasileña. Los libros de Mário de Andrade cobran especial importancia por ser contemporáneo de Guarnieri, además de haber sido su mentor y amigo. Dichos textos se refieren a la música brasileña, su constitución<sup>9</sup> y también sobre cómo los compositores deberían componer música nacionalista<sup>10</sup>. Mário de Andrade analiza los procesos de composición y estilo del compositor, dentro de los principios del nacionalismo.

CORRESPONDENCIA<sup>11</sup> entre de Andrade y Guarnieri en la investigación de campo.

LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE LA OBRA. El libro de Marion Verhaalen *Camargo Guarnieri Expressões de uma vida*<sup>12</sup>, cuenta con un catálogo de la obra, una biografía del compositor y análisis de su obra general con énfasis en el piano. Otro libro, *O tempo e a música*, del autor Flavio Silva, posee un catálogo de la obra<sup>13</sup>, abarca toda la obra y vida del compositor. Contiene un capítulo con un análisis estilístico de la obra completa de Guarnieri. Estos análisis son hechos por diferentes autores, a saber:

---

<sup>9</sup> Andrade 1933.

<sup>10</sup> Andrade 1928.

<sup>11</sup> Correspondencia entre Camargo Guarnieri y Mário de Andrade ver Anexo, Vol.II: Capitulo 6

<sup>12</sup> Verhaalen 2001.

<sup>13</sup> Silva 2001: 535. Ver anexo II, capitulo:1

Ricardo Tacuchian<sup>14</sup>, sobre la obra sinfónica del compositor.

Vasco Mariz<sup>15</sup>, sobre la obra vocal y Osvaldo Lacerda<sup>16</sup> sobre la obra coral.

Eurico Nogueira França<sup>17</sup>, sobre las obras de cámara.

Belkiss Carneiro de Mendonça<sup>18</sup>, sobre la obra pianística.

LOS TEXTOS que aportan modelos analíticos de la obra musical son los siguientes:

Jean Jacques Nattiez: L'object de l'analyse musicales<sup>19</sup>.

Jean Molino: Facto musical e semiologia da música<sup>20</sup>.

Dr. Luis Merino: Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente<sup>21</sup>.

Dichos textos permiten contar con una visión más completa para el análisis de la obra musical, considerando el contexto y aspectos afectivos de la obra. El modelo analítico del Dr. Merino propone una aproximación a las obras musicales en el contexto latinoamericano, observando aspectos de permanencia y cambio estilístico en un compositor.

---

<sup>14</sup> Tacuchian en Silva 2001: 447.

<sup>15</sup> Mariz en Silva 2001: 381.

<sup>16</sup> Lacerda en Silva 2001: 391.

<sup>17</sup> França en Silva 2001: 437.

<sup>18</sup> Mendonça en Silva 2001: 401.

<sup>19</sup> Nattiez 1987 b.

<sup>20</sup> Molino 1985.

<sup>21</sup> Merino, 1993:5.

PERIÓDICOS, que aportan opiniones de críticos y pensamiento del propio Guarnieri sobre música brasileña y su propia obra.

CATÁLOGO DE OBRAS DE PIANO realizado por el musicólogo Flavio Silva en el libro *O tempo e a música*<sup>22</sup>.

TESIS SOBRE GUARNIERI: Una de las primeras tesis sobre el compositor data de 1971, es de Marion Verhaalen<sup>23</sup> y abarca parte de la obra de piano solo de Guarnieri, comparándola con otro compositor contemporáneo brasileiro de distinta ciudad. Las características nacionales de su obra son mencionadas, pero no se desarrollan mayormente, ya que no es el punto fundamental del análisis. Existen dos tesis que versan sobre los estudios para piano, que abarcan los aspectos técnico-pianísticos de la obra de Guarnieri, junto a los elementos de composición de esas obras, de Maria José Carrasqueira<sup>24</sup> y José Henrique Martins<sup>25</sup>. También hay una tesis sobre la obra coral del compositor de Deborah Rossi<sup>26</sup>.

Al ser Camargo Guarnieri un compositor que expuso en sus obras gran parte de los planteamientos de la época, influyendo en generaciones posteriores, además de su calidad como compositor, puede ser considerado como un referente en la música nacionalista

---

<sup>22</sup> Silva 2001:535. Ver anexo II, capítulo:1

<sup>23</sup> Verhaalen 1971.

<sup>24</sup> Carrasqueira 1994.

<sup>25</sup> Martins 1993.

<sup>26</sup> Rossi 2000.

brasileña, ocupando un lugar destacado en la historia de la música brasileña del siglo XX.

## **1.2 EL MODELO ANALÍTICO**

### **1.2.1 -Metodología**

En la selección se han identificado obras de piano solo que son ejemplos del nacionalismo del compositor, las que se analizaron en orden cronológico, de acuerdo al catálogo de Flavio Silva<sup>27</sup>. El criterio de análisis de elementos brasileños en la música de Guarnieri ha sido el siguiente.

a) Selección de las obras más representativas del estilo estudiado del compositor

b) Verificación de la presencia de elementos musicales brasileños utilizados en cada una de las obras seleccionadas, tales como síncopa y movimiento melódico descendente.

c) El empleo y tratamiento de elementos brasileños en dichas obras.

---

<sup>27</sup> Silva 2001:535.

d) Indagación de los orígenes de dichos elementos y su manifestación musical.

Se han investigado los diferentes elementos musicales brasileños en la obra del compositor desde una perspectiva sincrónica, la posterior comparación de dichos elementos en su evolución temporal se ha hecho desde una perspectiva diacrónica.

### **1.2.2– El modelo**

#### INTRODUCCIÓN

El análisis musical no es capaz de abarcar la totalidad de una obra, por lo tanto, es limitado.

“Hay diferentes estilos de análisis hasta para el mismo objeto, pues el análisis no es la realidad del objeto, sino un punto de vista, puesto que la naturaleza simbólica del hecho musical determina la inevitable diferencia”<sup>28</sup>.

El análisis debe reconocer las variables del hecho musical refiriéndose a las características de su sistema.

---

<sup>28</sup> Nattiez 1987 b:5.

“El fenómeno musical no puede ser correctamente descrito sin que se tenga en cuenta su triple modo de existencia: como objeto arbitrariamente aislado, como objeto producido, y como objeto percibido. En estas tres dimensiones se fundamenta, en gran medida, la especificidad de lo simbólico”<sup>29</sup>.

Por consiguiente, usaremos 3 niveles de análisis simbólico en la obra del compositor Camargo Guarnieri:

Poiético: (Perspectiva del creador)

Estésico: (Perspectiva del receptor)

Neutro: (Perspectiva del objeto)

## EL MODELO

Una de las principales bases metodológicas de este trabajo radica en el discurso analítico de Jean Jacques Nattiez, el que a su vez es una ampliación del modelo lingüístico de Jean Molino. Se aplica un cuerpo teórico semiológico a un fenómeno musical, puesto que el análisis musical es una producción humana, por lo tanto, es

---

<sup>29</sup> Molino 1985: 2.

susceptible de una investigación semiológica. Según Nattiez, el hecho musical es un hecho simbólico.

“El símbolo se puede conocer, por lo tanto, puede ser analizado como objeto, y separado en sus elementos constitutivos”<sup>30</sup>.

El análisis musical retrata, de esta manera, un hecho simbólico. El símbolo aparece como existencia material, como producción y recepción. “Así, el fenómeno musical no puede ser correctamente definido o descrito sin tomar en cuenta su triple modo de existencia”<sup>31</sup>.

Por su parte, el discurso analítico será considerado como metalenguaje (discurso sobre la música). En esta calidad, el análisis musical no puede sustituir a la experiencia misma del hecho musical. El admitir los límites del lenguaje (al asumir que la música transmite algo que el discurso no puede comunicar), es también admitir que el metalenguaje sobre la música es siempre limitado.

En base a estos planteamientos, analizaremos las obras de piano seleccionadas del compositor brasileño Camargo Guarnieri, según las

---

<sup>30</sup> Molino 1985: 13.

<sup>31</sup> Molino 1985: 13.

categorías de Nattiez. Con esta finalidad emplearemos la *tripartición* de Nattiez.

El modelo propone tres categorías:

a) NIVEL POIÉTICO. Relacionado con la producción musical y con el proceso creativo del compositor, considerando su pertenencia a una historia y a una cultura, y la orientación previa surgida de otros compositores. Esto representa el nivel del contexto del compositor.

b) NIVEL NEUTRO. Relacionado con la naturaleza inmanente del objeto, como es, a modo de ejemplo, el estilo.

c) NIVEL ESTÉSICO. Relacionado con la recepción musical. El hecho musical es recibido o reproducido para alguien (se refiere al auditor). En este nivel reside la influencia ejercida por el compositor sobre otros músicos. No existe una garantía de correspondencia directa entre el efecto producido por la obra y las intenciones del creador. Por lo tanto existen diferentes puntos de vista acerca del objeto.

El autor critica los análisis musicológicos tradicionales, pues considera que ellos privilegian apenas uno de los tres polos de la tripartición. El análisis ideal, según el autor, es el que reúne las tres dimensiones: creación, interpretación y el objeto. Con este fin reivindica una mayor descripción de la obra (nivel NEUTRO) y una menor crítica perceptiva en los análisis musicales.



Al aplicar el modelo en el análisis musical, tomaremos en cuenta las siguientes propuestas del autor.

1) "Explicitar los objetivos de un análisis"

2) "Dimensión física del corpus". Es importante distinguir entre una obra aislada o el conjunto de obras del compositor, como es, a modo de ejemplo, el examen de las constantes estilísticas en un conjunto de obras o en una obra por sí misma.

3) "Pertinencia estilística". Esto implica el estudio comparado del estilo de una época, al relacionar el estilo del compositor con otros compositores de similar o distinto momento histórico.

4) "Tripartición", aplicada a la pieza analizada, aborda la estructura de la obra, su relación con la historia y con los procesos compositivos, además de la manera en que la obra es percibida.

La visión del objeto, o sea el conjunto de puntos de vista que posee todo análisis, es competencia de los puntos 2, 3 y 4, a los que Nattiez llama situación analítica.

Es importante señalar que el análisis diferencia entre aquello que no se va a revisar y lo que sí será analizado: la relación entre una obra aislada y una serie, que se sitúa entre las propiedades particulares de la obra y los rasgos generales, la situación analítica adoptada y los parámetros considerados en la obra o en el corpus. A estas cuatro posibilidades de elección se ajusta el estilo analítico

adoptado. Consecuentemente, se explicitan "los alcances y los límites del análisis, obteniendo una conciencia de estilo analítico".<sup>32</sup>

Nuestro análisis considera la dimensión física del corpus, y examina el estilo del compositor, sobre la base de 20 de sus obras para piano.

## APLICACIÓN DEL MODELO

Las tres dimensiones del análisis musical son las siguientes:

El objeto (situación analítica), en cuanto a que todo análisis considera el objeto desde un punto de vista.

El método o los procedimientos implícitos y excluyentes del análisis.

El metalenguaje (el discurso sobre la música).

Los análisis de la muestra de las obras seleccionadas de Guarnieri, corresponde al nivel neutro. El nivel poético será también considerado, pues analizaremos los procesos compositivos insertándolos en un contexto tanto de tiempo como de espacio. A modo de ejemplo, el empleo de sus procesos armónicos debiera estar

---

<sup>32</sup> Nattiez 1987: 17.

ligado con su época. El uso de elementos nacionales le ubicaría específicamente en su lugar nativo, que lo vincula al contexto. También se buscará determinar su orientación estética respecto de otros movimientos afines. Aspectos tales como su proceso creativo, su pertinencia con la historia y la influencia de otros compositores son desarrollados en ulteriores capítulos de esta tesis.

El nivel estésico es considerado en otros capítulos, a partir de la influencia ejercida por el compositor, y el impacto de su obra en otros creadores y en el público en general.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la señora Vera Guarnieri, viuda del compositor, por permitir el acceso a documentos y materiales que mucho me ayudaron en este trabajo.

A mi profesor guía, por la segura y eficiente orientación que confirió consistencia y rigor metodológico a esta investigación.

A los ilustres profesores del curso, por las enseñanzas que contribuyeron a la construcción de esta investigación.

A las secretarias de Musicología, Nancy Sattler y Ana María Ramírez, por la disposición para atender todos los requerimientos necesarios para este trabajo.

## **RESUMEN DE LA TESIS**

El presente trabajo se refiere a las obras para *piano solo* del compositor brasileño Camargo Guarnieri (1907-1993), cuya importancia reside no solamente en su extensión y calidad técnica, sino también por estar concebida dentro de la estética nacionalista.

Dado el extenso número de obras, se han seleccionado las más significativas y que pueden ser consideradas como síntesis de la estética nacionalista de su repertorio. En el análisis se define el estilo del compositor a través de los elementos brasileños encontrados en su obra y su tratamiento, junto con verificar si su compromiso con la estética nacionalista modernista se plasma en su obra musical, en el marco de la musicología histórica.

En vista de la falta de estudios recientes sobre Camargo Guarnieri, se hace necesaria una visión actualizada de su obra pianística, la que es parte de uno de los más importantes movimientos artísticos de Brasil, el nacionalismo musical. De esta forma, esperamos contribuir a la difusión y mejor interpretación de sus obras para piano, y aportando al intercambio cultural en América Latina.

## **CAPÍTULO 2**

### **CAMARGO GUARNIERI, SÍNTESIS BIOGRAFICA**

## **2 – CAMARGO GUARNIERI, SÍNTESES BIOGRÁFICA**

Camargo Guarnieri, compositor, director y profesor, vivió entre 1907 y 1993. Nació en la ciudad de Tietê, región rural del estado de São Paulo, donde existían auténticas manifestaciones musicales del folclor. Ese ambiente influenció la temática de su obra, la que en piezas tales como los *Ponteios* refleja las características musicales regionales que vivió en su infancia. El compositor expresó en su obra la influencia de su tierra a través del uso de *terceras armónicas paralelas*, que son características musicales de su región nativa.

El estado de São Paulo se sitúa en la región sudeste del país, y abarca el 3% de su superficie. A partir del siglo XIX, el advenimiento del café generó las bases del desarrollo del Estado, con el apoyo primero del trabajo esclavo y posteriormente de la migración extranjera. En el análisis del folclor paulista, se debe considerar que ya en 1940, cerca de 60% de la población del estado vivía en el campo, porcentaje que se reduce hoy a menos de 20%.

Desde 1890 a 1914 entraron como mano de obra en São Paulo 1.499.370 inmigrantes, la mayor parte italianos, pero también españoles y portugueses. Algunos se radicaron en la ciudad y otros en medios rurales. En una época el italiano fue la

lengua más hablada en la capital del estado, generando marcas profundas en su cultura, tales como en la literatura, y en la música. A partir de 1910 llegó la inmigración japonesa. La implementación de la red ferroviaria, la comunicación, y con ésta, la industrialización y la urbanización, junto a la presencia de poderosas corrientes migratorias internas, aceleró la desintegración de aquel supuesto universo cerrado, sin llegar a destruirlo en sus fundamentos<sup>33</sup>.

El padre de Guarnieri fue un inmigrante italiano, aficionado a la música. Su madre era brasileña y provenía de una familia tradicional de São Paulo. Miguel Guarnieri tuvo otros cuatro hijos: Bellini, Rossini, Mozart y Alice. Tempranamente orientó a Camargo Guarnieri hacia el estudio sistemático de la música. Camargo asistió primeramente a lecciones de piano, violín y flauta con su padre y con profesores en su ciudad. Luego se trasladó a São Paulo con el objeto de perfeccionar sus estudios. Durante su infancia, el compositor vivenció la música popular y se dejó influenciar por el folclor local, aprovechando esa experiencia para sus composiciones ulteriores.

---

<sup>33</sup> Damante 1980: 13



En esa época, el italianismo reinaba en las salas de concierto. No obstante, también había espacio para las músicas de Debussy y Stravinsky, por lo que Guarnieri tuvo contacto con las creaciones más avanzadas de la época. La llegada de profesores extranjeros para el Conservatorio de São Paulo junto con el gran interés por el piano, contribuyó a la formación de los primeros virtuosos en el instrumento.

Por otra parte, el conservatorio estableció una función cultural pedagógica, en la producción de literatura musical y en el estudio del folclor con un enfoque más científico. El conservatorio se tornó en el núcleo mas importante de la composición brasilera, donde se insertó Camargo Guarnieri, y en una base para el desarrollo de la musicología<sup>34</sup>. Fue creado en 1906 y Camargo Guarnieri perteneció a él desde 1929 como profesor de piano, y desde 1960 como profesor de orquestación, composición, piano y director.

A pesar de sus raíces italianas, los títulos de los tempi de sus obras no están escritos en italiano, sino en portugués. Así, a modo de ejemplo, en vez de leerse un *Allegro*, aparece en reemplazo la indicación de un "bem depressa", en el último movimiento de su 1ª sonatina para piano. Esa tendencia hacia su idioma nativo, que ya se vislumbra en sus primeras obras para piano de 1928, la continuó

---

<sup>34</sup> Andrade 1941: 13

hasta sus últimas obras. Es así como en el *Momento N°10* de 1988 se lee: "íntimo".

En 1923 fue a vivir en la ciudad de São Paulo con su familia, y trabajó como músico para ayudar a mantener su hogar. Al igual que otros compositores brasileños, tocaba en cines y tiendas de música para costear sus estudios de perfeccionamiento musical. En 1923 estudió piano con Ernani Braga y Antonio Sá Pereira desde 1925 hasta 1926. Desde 1926 hasta 1930 estudió composición con Lamberto Baldi, conocido director italiano radicado en Brasil. Baldi se transformó en uno de sus dos más importantes influencias para su formación, junto con el crítico Mário de Andrade, que definitivamente fue su mentor intelectual. Al respecto, Guarnieri declaró:

"Tuve tres padres: el que me ha hecho nacer, Baldi, que cuidaba de mi cultura musical, y Mário, con quién yo conviví más y que me daba la cultura general"<sup>35</sup>.

Mário de Andrade fue un musicólogo brasileño responsable de importantes investigaciones acerca del folclor nacional, con varias obras publicadas sobre música brasileña. Es una figura importante

---

<sup>35</sup> Lima, Denise. *O Globo* 1987: 4

en el escenario nacional. Además de investigador, fue crítico musical, organizador de conciertos, profesor en el conservatorio de música, y escritor e impulsor del movimiento modernista que orientó los rubros del arte nacional. Contribuyó como crítico de arte en el *Diario Nacional* desde agosto de 1927 hasta septiembre de 1932. En ese mismo período, ofreció clases de piano en el Conservatorio de São Paulo. A partir de 1933 fue contratado por el Diario de São Paulo para escribir críticas musicales hasta 1935, cuando asumió el departamento de cultura del municipio de São Paulo.

En 1928 Camargo Guarnieri tenía 21 años y conoció a Mário de Andrade. Durante ese año mostró a Mário de Andrade su obra para piano *Sonatina* N°1. En su análisis, de Andrade observó en esta composición las características de un compositor nacionalista que concordaba con las ideas del modernismo, tendencia innovadora en las artes y de la que, como ya se ha señalado, Mário de Andrade fue uno de los impulsores. De este año también es su libro *Ensaio da música brasileira*,<sup>36</sup> en el que el autor sienta las bases de la modernidad del arte musical a través del nacionalismo. Esto implicaba la aceptación de la influencia europea, pero con la condición de que para poder participar del orden internacional,

---

<sup>36</sup> Andrade 1928.

Brasil debía hacerlo a través de lo que tenía localmente. Esta es la premisa del nacionalismo modernista.

Camargo Guarnieri ya había compuesto dos de sus primeras obras para piano que ya poseían elementos temáticos brasileños: *Canção Sertaneja y Dança brasileira*. Esas obras presentan aspectos característicos, tales como la textura polifónica y el uso de elementos musicales brasileños que le acompañaron a través de toda su obra.

De Andrade generó las bases teóricas para lo que Guarnieri ya había elegido como forma de expresión. Es importante mencionar que la *Semana de Arte Moderno* tuvo lugar en 1922, cuando Guarnieri tenía 15 años. Fue ahí que los lineamientos del nuevo arte de corte nacional fueron expuestos y su principal figura fue Mário de Andrade. Guarnieri es una síntesis de una *brasilidad* con lenguaje moderno, que había sido iniciada por Villa Lobos. El medio permitió igualmente una difusión y una mayor adhesión de generaciones de jóvenes compositores a dicho movimiento. Existía un mejor nivel técnico de los compositores, más salas de concierto y el apoyo de las instituciones para la divulgación de todo lo que fuera música de corte nacional. Este es el período de inserción de Camargo Guarnieri en su entorno musical.

Guarnieri y Mário de Andrade mantuvieron correspondencia entre 1928 y, 1943, en la que abordaron aspectos estéticos-musicales. En 1945 murió Mário de Andrade.

El tema estético de su obra es un asunto de fondo de estas cartas:

“Cuando escribo, nunca lo hago porque quiero, siempre una fuerza, una voluntad interior me obliga a esto. En este primer impulso, ni pienso en la forma. Naturalmente cuando ya estoy escribiendo, de acuerdo con las posibilidades del material temático es que se va procesando el desarrollo y consecuentemente determinando la forma...

“Encontraste, la séptima bajada, síncopa en el tema. Yo no pensé en esto. ¿Quién lo sabe? ¡Si yo viviera en China o en Japón no los habría usado!”<sup>37</sup>.

De Andrade le contesta:

“Su excusa de que hace síncopas y séptimas bajadas porque es brasileño, no vale, porque Brasil es mucho más que esto, y el papel del artista creador no es mostrar una

---

<sup>37</sup> Guarieri 1934. Carta . Ver anexo, vol.II: capítulo 6

nacionalidad sino que cambiarla, de manera de sintetizar en su obra lo que en la patria está disperso”<sup>38</sup>.

Se percibe que Mário discutía sobre la obra, pero principalmente sobre las intenciones del compositor.

“Las teorías de Mário no se refieren al arte sino al artista que, reformado, traería la transformación del arte, válida y duradera.”<sup>39</sup>

La tendencia hacia el nacionalismo ya se vislumbraba en aquella época, cuando Villa Lobos había escrito buena parte de su obra. Guarnieri desarrolló la afirmación de un carácter brasileño y personal en sus obras. Nacionalistas anteriores a él son Brasílio Itiberê, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy y Villa Lobos, mientras que contemporáneos a él son los importantes Lorenzo Fernández y Francisco Mignone.

Guarnieri se mantuvo en la corriente nacionalista desde su primera obra de 1928 hasta su última, en 1992.

---

<sup>38</sup> Andrade 1934. Carta . Ver anexo, vol.II: capítulo 6

<sup>39</sup> Mariz 1983 b: 47.

En 1935 fue creado el conjunto *Coral Paulistano* con Guarnieri como director, que tenía como objetivo la divulgación de obras con textos en portugués.

En 1950, se publicó el manifiesto antidodecafónico *Carta Aberta aos Músicos de Brasil*, donde se defiende la posición del nacionalismo musical como única corriente válida, y se descalifica por completo las corrientes vanguardistas. Los vanguardistas o defensores del uso de la técnica dodecafónica, trataban de implementar los nuevos avances técnicos provenientes de Europa, difundiendo la libre búsqueda artística como medio de estar acorde con las corrientes internacionales, mientras atacaban a los nacionalistas por considerarlos atrasados.

La voz y el piano fueron las formaciones a las que Guarnieri más trabajo dedicó, y lo que es bastante relevante en el escenario nacional, utilizando el idioma portugués. El piano fue el instrumento que más dominó, y al que dedicó la mayor parte de su obra. El piano en esa época era un instrumento muy solicitado, tanto en su estudio en conservatorios, como en conciertos públicos; muchas piezas editadas fueron hechas para piano. Guarnieri probablemente se benefició de la editorial nacional para editar su obra y favorecer la acogida de las piezas para ese instrumento. Otro factor que pudo contribuir a la complejidad de sus piezas es

que aparte del interés por el instrumento, existieron en esa época excelentes intérpretes nacionales. Entre ellos es dable mencionar a la pianista Guiomar Novaes, pudiendo el compositor tener la libertad necesaria en cuanto a la exigencia técnica interpretativa de sus composiciones.<sup>40</sup>

Guarnieri obtuvo varios premios internacionales por sus obras. Fue becado en 1938 para estudiar composición en Francia, donde estudió contrapunto, fuga y composición con Charles Koechlin; con François Rullman dirección, y orquesta de coros con Charles Munch y Nadia Boulanger. Sin embargo, en noviembre de 1939 regresó a Brasil por el advenimiento de la guerra.

Fue considerado poseedor de un gran dominio de la técnica compositiva incluso antes de ir para Europa.

“...Lo que hay de mayor importancia en estas obras [...] es que el compositor paulista resistió a la invitación cosmopolita de la gran ciudad internacional. Su contacto diario con profesores franceses, muy inteligentemente elegidos, así como la audición constante de la música del

---

<sup>40</sup> Andrade 1991: 13-16.



mundo, no le robaron aquella musicalidad tan íntimamente brasileña y su originalidad tan libre.”<sup>41</sup>

Guarnieri también tuvo ingerencia en el área administrativa de algunas instituciones musicales. Entre 1935 y 1938, Mário de Andrade dirigía el Departamento de Cultura del Estado de São Paulo, donde Guarnieri también trabajó. En 1937 Guarnieri participó en una investigación folclórica para buscar material etnográfico en Bahía, para la *Discoteca Pública Municipal*. El material con sus registros musicales fue publicado después por Oneyda Alvarenga.<sup>42</sup> El *Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo*, aumentó las actividades culturales, considerando dentro de ellas la creación del *Coral paulistano*, que Guarnieri dirigió. Ese departamento ayudó en la divulgación de sus obras. Desde 1955 hasta 1960 Guarnieri fue asesor técnico del *Ministerio de Educación y Cultura de Brasil*. Fue miembro fundador y presidente de la Academia Brasileira de Música entre 1959 y 1960. En este mismo año volvió a impartir clases en el Conservatorio de São Paulo, del cual también fue su director. Desde 1975 desempeñó la función de director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de São Paulo.

---

<sup>41</sup> Andrade 1934: 325.

<sup>42</sup> Alvarenga 1946.

Enseñó composición en clases particulares y en diferentes centros musicales del país durante toda su vida. La mayor parte de los compositores brasileños de generaciones jóvenes pasaron por sus clases, lo que permitió crear una escuela de composición. En alguna oportunidad declaró:

“En el curso de composición que imparto, busco en primer lugar propiciar un entrenamiento para que todos puedan, a través de la técnica, expresar su mensaje musical, porque sin ella nadie logra exteriorizarse. Además del esfuerzo, busco interesar a los alumnos en la obra de otros compositores que están en foco en el mundo de la música y considerados como artista de reconocido valor. No tengo dudas en mostrar a mis alumnos todas las tendencias, sean ellas dodecafónicas, serialistas o vanguardistas. Si son compositores de verdad, encontrarán el camino de la música.”<sup>43</sup>

Como profesor, Guarnieri se preocupó de que en otras regiones de Brasil se tuviese acceso al conocimiento de la composición, cuya enseñanza estuvo normalmente centralizada en

---

<sup>43</sup> Rossi 2000: 30.

Río de Janeiro y São Paulo, los dos polos culturales de Brasil. Realizó cursos en la Universidad de Goiás, estado central de Brasil. En 1977 dictó clases en los conservatorios de Uberlandia-Minas Gerais y Goiania.

Fue profesor de composición de la posteriormente llamada *Escola Guarnieri*. Entre sus discípulos estuvieron Osvaldo Lacerda, Aylton Escobar, Almeida Prado y Sergio Vasconcellos Correa. Guarnieri siempre compuso de manera natural y espontánea. La emoción fue su principal motor, generando un equilibrio con su estricto estudio: lo afectivo y lo racional transitan juntos en su concepción artística.

“Era inevitable que la escuela de Camargo Guarnieri tuviese tanto seguidores como un número de detractores. Muchos compositores se presentan a sí mismos como discípulos de Camargo Guarnieri, mientras otros, que efectivamente fueron sus discípulos pero que se unieron a otras corrientes estéticas, prefieren no mencionar el hecho. Hay otros que en su trabajo reflejan una determinante influencia del Maestro, sin embargo nunca estuvieron bajo su directa tutela.”<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Vasconcellos 1974: 30.

## CAPÍTULO 3

### CAMARGO GUARNIERI EN LA MÚSICA DE BRASIL

## **3.1 - EL NACIONALISMO**

### **3.1.1 - Antecedentes históricos**

A fines del siglo XIX surgió una corriente estética en Europa, el nacionalismo musical, que se caracterizó por ser una música con un ideal nacional basado en ritmos, melodías o armonías nacionales.

Una de las causas generales de este movimiento nacionalista fue una reacción en contra el expansionismo que había en Europa en esta época. Anteriormente los románticos del siglo XIX también compartían esta idea de utilización de música nacional, entre las manifestaciones propias de este movimiento.

... "aunque esta idea también caracteriza la gran parte de los comienzos románticos musicales alemanes que comenzaron en el siglo XIX, y no obstante que la música francesa e italiana del siglo XIX y del principio del XX suelen tener elementos nacionales claramente identificables, el llamado nacionalismo generalmente se considera como un fenómeno en la música de 'naciones periféricas', que tratan

de rechazar el dominio de los estilos internacionales, especialmente los de origen alemán.”<sup>45</sup>

Musicalmente el siglo XIX en Europa era dominado por la ópera italiana, el romanticismo, y por la música Wagneriana. La alternativa musical a estas corrientes se manifestó en un lenguaje musical específico para cada nación buscada por los compositores, donde se pretendía diferenciarse de los otros pueblos. Esto fue logrado a través del aprovechamiento de la música local, demostrando la soberanía de estos pueblos.

Tenemos los siguientes ejemplos de compositores nacionalistas: En Rusia, Stravinsky; en España, Albeniz; en Noruega, Grieg; en Finlandia, Sibelius. Sus músicas aprovechaban melodías y ritmos de sus países directamente o de forma mas libre, pero siempre de manera intencional, teniendo como objeto la diferenciación de la música señalada como ‘internacional’ de Europa, donde estos elementos musicales pudiesen ser reconocibles.

De estas manifestaciones de nacionalismo europeo, los dos casos particulares que tuvieron mayor impacto en América fueron: Debussy y Stravinsky.

---

<sup>45</sup> Randel 1981: 329.

“La última tendencia de nacionalismo musical estuvo caracterizada por la influencia conjunta de Stravinsky y Debussy. La música del ‘bárbaro’ ruso inspiró a compositores de muchas naciones para emplear los ‘modos’ y motivos melódicos de su folclor musical, hasta entonces despreciados porque eran tenidos como incompatibles con el sistema tonal en vigor; pero la influencia de Debussy y otras influencias menores, continuaron dando impulso al ‘primitivismo’ (no tan primitivo como parece) un elemento de carácter refinado”.<sup>46</sup>

Este movimiento llegó a América Latina y Brasil, donde los compositores debían buscar en sus raíces musicales elementos que junto con las técnicas de composición europea manifestaran esa estética nacionalista.

“El nacionalismo en Brasil y América era un trabajo de composición caracterizado por el empleo de temas (casi siempre melódicos) de la música popular, temas que eran tratados según métodos armónicos y polifónicos europeos. Este material de base era siempre deformado, una vez que los esquemas estructurales eran en sí más importantes que

---

<sup>46</sup> Carpeaux 1958: 299.

aquél. Por otro lado, con más frecuencia se encuentra material pseudofolclórico o ideas melódicas concebidas por el compositor dentro del espíritu de la música folclórica<sup>47</sup>.”

Esta corriente llegó más tarde a Brasil por la distancia de Europa y por las costumbres musicales vigentes en esta época.

“En Brasil esta valorización de las riquezas folclóricas nacionales encontró resistencia de parte de una sociedad aún demasiado dependiente de los gustos tradicionales europeos... En realidad esta música basada en el folclor ya estaba obteniendo aplausos en Europa hacía unos 50 años, pero la distancia y los prejuicios post coloniales atrasaron su consagración entre nosotros”.<sup>48</sup>

Este movimiento europeo era común en Europa hasta la segunda guerra mundial, cuando hubo una reacción universalista de la música que también influyó en América provocando reacciones y la división de los pensamientos estéticos.

Este movimiento nacionalista europeo tuvo influencia en Brasil, pero en casos aislados. Cuando realmente tomó forma de movimiento estético, fue en la semana de arte moderno.

---

<sup>47</sup> Neves 1973: 19.

<sup>48</sup> Mariz a 1983: 93.



Dentro de las primeras manifestaciones de nacionalismo musical brasileño, figuran Brasílio Itiberê da Cunha (1848-1913), Alexandre Levy (1864-1892) y Alberto Nepomuceno (1864-1920) quienes demostraron gran interés en hacer uso del folclor nacional. Villa Lobos (1887-1959) es una figura con rasgos singulares, dado, que empezó un camino propio para un lenguaje musical brasileño. Este compositor recopiló el folclor en viajes que realizó por Brasil, y compuso obras basadas en el material recogido. Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Radamés Gnattali y Guerra Peixe se apoyaron para sus composiciones nacionalistas en investigaciones sobre el folclor del Brasil. Además, participaron del fenómeno de la *Semana de Arte Moderno*, con distintos grados de influencia en sus obras.

## INDEPENDENCIA E IMPERIO

La independencia de Brasil, en 1822, inspiró a los compositores a preocuparse de las características brasileñas que se asociaban a un ideal de integridad nacional, para lo cual generaron óperas, *modinhas* y canciones. El compositor Carlos Gómez (1838-1896) fue el mayor exponente con varias operas de temática nacional. Se trata de una etapa en la que se adviene la conjunción de las influencias europeas con la inspiración nacional. Tal es el

caso de *O Guarani*, ópera de Carlos Gómez, con música europea de raigambre italiana y un libreto acerca de una historia indígena brasileña. Este fue el caso de muchas otras óperas del período. Fue una época de un profundo sentimiento patriótico, y los compositores crearon música enaltecendo la naturaleza, la tierra y la patria. Sin embargo, no hay una preocupación específica en mantener y desarrollar características musicales nacionales.

En 1869 *A Sertaneja*<sup>49</sup> para piano de Brasílio Itiberê, inspirada en un tema brasileño, fue el primero paso hacia un estilo basado en elementos musicales nacionales.



REPÚBLICA – 1889

---

<sup>49</sup> Almeida 1941: 424.

A partir de la República instaurada en 1889 en Brasil, el uso de temas populares se tornó más acentuado en la música de arte brasileña. Paralelamente *El Grupo Los Cinco*, en Rusia, escribía su música a partir de fuentes populares eslavas. Lo mismo pasaba en España con Albéniz y Granados, en Noruega con Grieg y en Finlandia con Sibelius. Alexandre Levy (1864-1892) y Alberto Nepomuceno (1864-1920), después de completar sus formaciones en Europa, mostraron similar interés en el uso de la temática popular en sus composiciones. No obstante sus intentos no pasaron de ser iniciativas individuales. Aparece entonces el deseo por una expresión musical que retratase el país de un modo particular.

En el siglo XX, la música brasileña buscó una identidad nacional definida, instancia en la que Villa Lobos (1887-1959) fue fundamental. No se trata del nacionalismo romántico de los compositores europeos, sino de un naciente modernismo musical brasileiro, expresado a través de elementos constructivos de la música europea contemporánea y del folclor brasileño. La utilización de elementos nacionales en la música de Villa Lobos, antecede a la búsqueda de identidad nacional del modernismo brasileño de la década de 1920.

### **3.1.2 - El movimiento modernista - el nacionalismo brasileño**

#### ANTECEDENTES – influencias europeas

La transformación del mundo con la rapidez de los transportes, el desarrollo de la conciencia americana y brasileña, propició el *movimiento modernista*, que en 1922 tuvo su principal exposición con la *Semana de Arte Moderno*, trayendo como efecto un reconocimiento como arte moderno de la música de carácter nacional.

São Paulo tenía entonces el ambiente propicio para el surgimiento de esa manifestación. Con una gran industrialización, polarizaba las fuertes tendencias de un tradicionalismo rural manifestado principalmente en la política, con un desarrollo urbano que miraba hacia el futuro. Eso resultó en un rechazo a todo lo que significaba el pasado y una preocupación por el futuro. Ese movimiento tuvo el merito de juntar las artes. No obstante la música fue su manifestación menos considerada. Por ello la participación del compositor Villa Lobos en la *Semana de Arte Moderna* fue muy breve.

Tanto Europa como Brasil tomaron la idea del rompimiento con la civilización. Pero en Europa era en virtud de la decadencia que vino después de la 1ª guerra, mientras que en Brasil no había decadencia sino que una valorización de lo nacional, que fue aplastado durante el proceso de colonización. Se propone una ruptura con el pasado académico. Europa y Brasil eran parecidos también en cuanto a la derrota de antiguos valores y al surgimiento de nuevos modos de vida. La guerra disminuyó la confianza en el futuro de la humanidad y apareció la creencia en el progreso.

Movimientos artísticos de la Europa de la pre y post guerra tuvieron reflejo en Brasil. Los sentimientos patrióticos se exacerbaban en todo el mundo, y con ello la idea de nacionalidad se tornó más fuerte, influyendo a toda la sociedad. El panorama social brasileño en los inicios del siglo XX tenía como características la ascensión de la burguesía industrial y la decadencia de la economía rural, un flujo continuo de inmigrantes, la urbanización acelerada y el fortalecimiento de la clase media.

Surgida de la necesidad de cambio, renovación y la influencia de nuevas corrientes europeas tales como el *futurismo*, la *Semana de Arte Moderna* marcó el inicio del modernismo en Brasil. Fue un festival de arte y cultura que se realizó en São Paulo en 1922. Participaron músicos como Villa Lobos junto a pintores, escritores y

escultores que renovaron el ambiente artístico brasileño. Fue un evento que tuvo efecto sobre casi todas las manifestaciones artísticas brasileñas. A partir de él se establecieron nuevos conceptos y lineamientos que el *arte nuevo* debería seguir.

Los modernistas criticaban a los nacionalistas, y proponían el punto de vista modernista. Bajo este predicamento, la intimidad con la música brasileña haría de la citación musical del folclor un procedimiento superado. Los elementos nacionales no estarían más visibles en melodías y células rítmicas, pero podrían subsumirse en el tejido de la obra.

## CARACTERÍSTICAS DEL MODERNISMO

Los principios fundamentales del modernismo brasileño son, según Mário de Andrade: <sup>50</sup>

- 1- derecho a una permanente búsqueda estética.
- 2- actualización de la inteligencia artística brasileña.
- 3- estabilización de una conciencia creadora nacional.

La libre búsqueda estética favoreció la investigación sobre lo nacional. La actualización del arte brasileño encontró en São Paulo

---

<sup>50</sup> Keifer 1971: 22-23.

esa posibilidad a nivel técnico en relación al mundo; ese nacionalismo vio como el NUEVO MUNDO combatió al VIEJO MUNDO. Si bien es cierto que el nacionalismo tuvo origen europeo, el modernismo brasileño fue un movimiento muy importante que adquirió características propias y diferenciadores de su original. El otro y último precepto era el digerir tendencias y búsquedas universales. No se podría componer libremente, había que estudiar el folclor, y había que ser nacional para ser finalmente universal.

Estos objetivos podían ser logrados reafirmando la nacionalidad brasileña, sin perjuicio de utilizar técnicas de composición contemporáneas influenciadas, por ejemplo, por Stravinsky, Bartók, y Prokofiev. Cabe hacer notar que el nacionalismo es planteado como una premisa dentro de la unanimidad acerca de resaltar las tradiciones brasileñas.

“¿Será preciso decir que tenemos un ideal? Él se apoya en el más franco y decidido nacionalismo, la confesión de este nacionalismo constituye el mayor orgullo de nuestra generación, que no practica la xenofobia, y que, lejos de repudiar las corrientes civilizadoras de Europa, intenta abrir

al Brasil cada vez más a su influjo, sin romper nuestra originalidad nacional<sup>51</sup>.”

Hay cinco preceptos para la estética modernista:<sup>52</sup>

1 - La música expresa el alma de los pueblos que la crean.

2 - La imitación mecánica de los modelos europeos limita a los compositores brasileños formados en las escuelas de música del país, al forzarlos a una expresión inauténtica.

3 - La emancipación de los compositores se producirá mediante el contacto con la música verdaderamente brasileña.

4 - Esta música nacional está en permanente transformación en el ambiente popular, y es allí donde debe ser buscada.

5 - Esta música estará lista para participar al lado de otras en el concierto internacional, una vez que sea elevada por el trabajo de los compositores de arte y pueda llevar su contribución singular al patrimonio espiritual de la humanidad.

“El nacionalismo en el modernismo es la caracterización del papel que Brasil debería ocupar en el escenario

---

<sup>51</sup> Keifer 1986: 81.

<sup>52</sup> Travassos 2000: 33-34.



internacional. La música brasileña, para ser universal, debe considerar lo que tiene en lo particular<sup>53</sup>.”

También se considera como nacionalista la influencia europea en las manifestaciones musicales, al considerar el aporte luso como parte de la formación cultural brasileña y, sobre todo, al aceptar que la influencia externa debe ser transformada por el individuo brasileño, para impartir a la obra de arte un carácter nacional desde la mutación de elementos diversos. Este punto es muy importante, pues asume una manera particular de ver el nacionalismo propio de Brasil en el modernismo. Este nacionalismo no opone rasgos raciales y de estructura musical en desmedro de otros tal como lo propugna Mário de Andrade. Por otro lado, la música nacional ya existía en el entorno popular: una música criada en territorio brasileño a partir de influencias y transformaciones de elementos musicales diversos.

En resumen, los objetivos planteados por Mário de Andrade para el modernismo implican:

- llevar al Brasil al auto conocimiento de su propia música;

---

<sup>53</sup> Wolff 1991: 6.

- ser nacional para ser independiente y poder contribuir a la cultura universal;
- la aceptación de las influencias extranjeras, sujetas a cambios por el artista.

Esta fue una postura contra el academicismo y que pregonaba la modernización de los lenguajes artísticos. La libertad de expresión excluía la sumisión a la nueva estética europea. Más que un nacionalismo de corte romántico, se buscó llegar a una comprensión verdadera del carácter del pueblo y de la tierra brasileña. El nacionalismo brasileño debía estar comprometido con la renovación del material formal.

## GUARNIERI Y EL MODERNISMO

A pesar de que Guarnieri tenía 15 años cuando se llevó a cabo la *Semana de Arte Moderna* y no tuvo contacto directo con este evento, su música cumplía cabalmente con sus postulados.

“Su formación estuvo orientada en gran parte por profesores ya preocupados con la afirmación nacionalista. Camargo Guarnieri tenía apenas 15 años cuando surgió el Movimiento Modernista. Él apenas se iniciaba en la composición, procurando aún definir su lenguaje, lo que

acontecería paulatinamente y en una línea que tendería naturalmente para el nacionalismo”<sup>54</sup>.

Una vez que se trasladó a São Paulo a los 21 años de edad, el compositor recién tomó contacto con estas ideas. A la sazón, había compuesto obras que, por coincidencia, tenían características musicales concordantes con los planteamientos del nacionalismo brasileño. Estas características incluían siempre el uso de temas originales brasileños dentro de un tratamiento polifónico de raigambre artística.

#### IMPACTO DEL MOVIMIENTO MODERNISTA

Los años posteriores a la semana de arte moderno tuvieron características de actualización y adecuación a las vanguardias europeas, en la búsqueda de la modernización de la sociedad. Esa tentativa de integración cultural de Brasil en la comunidad internacional dio pie al nacionalismo y a la reformulación del pensamiento musical de los compositores brasileños.

Los resultados de la interacción modernismo-nacionalismo solo se tornaran perceptibles en la generación posterior a Villa

---

<sup>54</sup> Neves 1973: 66.

Lobos, con la influencia directa de Mário de Andrade, período en el que se inserta Camargo Guarnieri. Andrade, con el modernismo, intentó unir lo individual y lo colectivo, lo internacional y lo nacional. De este modo, la música nacionalista llegó a ser aceptada como moderna.

### **3.1.3 - Mário de Andrade y Camargo Guarnieri en el entorno del nacionalismo**

Mário de Andrade fue profesor de historia y estética musical en el Conservatorio Musical de São Paulo, y expresó sus ideas sobre la música nacional en la *Semana de arte Moderno* en 1922, y en 1928 con la publicación del libro *Ensaio da música brasileira*. Sus ideas fueron un estímulo para la creación de obras de carácter nacional, influencia que se manifestó directa o indirectamente en diferentes compositores de su generación y de la posterior.

De Andrade se preocupó de todas las instancias del desarrollo musical nacional: conocimiento del folclor<sup>55</sup>, estudio formal de técnicas de composición, salas de concierto apropiadas y público

---

<sup>55</sup> Andrade 1933.

auditor<sup>56</sup>. Escribió textos de estudios sobre el folclor y la música popular brasileña<sup>57</sup> que han servido como modelo de consulta para los compositores. Hizo críticas musicales en periódicos<sup>58</sup> en las que buscó moldear un público bien informado sobre intérpretes y compositores nacionales. Se involucró en la formación musical de los músicos brasileños, a través de su labor formativa en el Conservatorio de São Paulo, la que se transformó en un foco para formar intérpretes y nuevos compositores nacionales<sup>59</sup>.

## LA MÚSICA BRASILEÑA SEGÚN EL CONCEPTO DE MÁRIO DE ANDRADE

Los escritos de Mário de Andrade proponen las etapas que la música brasileña debería pasar hasta transformarse en nacionalista. Estas fases son las siguientes:

La primera, de *imitación* hacia la metrópolis;

La segunda, de *recreación musical*, y;

La tercera del *ser nacional*, donde todo lo que se compone debe ser reflejo directo del país.

---

<sup>56</sup> Andrade 1991.

<sup>57</sup> Andrade 1933.

<sup>58</sup> Andrade 1993.

<sup>59</sup> Andrade 1991.

En la primera fase, los elementos nacionales se utilizaron en forma aislada. Los compositores tenían poco conocimiento de la música folclórica y popular, pues lo que primaba era la importación de modelos europeos. En la segunda fase, el compositor ya manejaba una intencionalidad en el uso de la música de su tierra, incorporándola a sus composiciones. Para esto había que desarrollar una investigación consciente de las músicas popular y la música folclórica nacionales. En la tercera fase, el *aire nacional* ya estaba incorporado en el inconsciente del pueblo y consecuentemente en el del compositor. No interesaba la búsqueda de lo exótico o de la imitación, pues los elementos nativos ya estarían asimilados. En esta etapa se encontrarían los elementos esenciales de la nacionalidad.

“En los países en que la cultura musical es importada como los americanos, tanto los individuos como al Arte nacionalizado tiene que pasar por tres fases: 1º, la fase de la tesis nacional; 2º, la fase del sentimiento nacional; 3º, la fase de la inconsciencia nacional. Solo en esta última el Arte culto y el individuo culto sienten que la sinceridad y la convicción coinciden. No es nuestro caso aún. Muchos de nosotros ya estamos sintiendo *brasileñamente*, no hay

dudas, sin embargo, de que nuestro corazón se dispersa, nuestra cultura nos traiciona, nuestra manera de ser nos debilita”<sup>60</sup>.

Mário de Andrade<sup>61</sup> proponía a través de su discurso una orientación acerca de cómo debería ser compuesta la música nacional. El compositor tendría como función elaborar en carácter docto la música popular. Su propuesta de hacer música mejor y brasileña requería la solidez de la formación nacionalista de los compositores brasileños. Una de las propuestas expuestas en sus libros destacaba los procesos de la música popular dignos de ser aprovechados por el compositor docto. Por ejemplo, las formas encontradas en la música brasileña, tales como ritmos y melodías, podrían servir de base para hacer música nacional. De Andrade reflexionó sobre la dificultad de componer música nacional, debido a la escasez de estudios y de libros sobre los elementos brasileños, y a la necesidad de que el compositor sea testigo personal de las manifestaciones folclóricas<sup>62</sup>. Ello determinó que realizara estudios de campo para registrar el folclor nacional y que escribiera libros

---

<sup>60</sup> Andrade 1928: 43.

<sup>61</sup> Andrade 1928.

<sup>62</sup> Andrade 1941: 33.

respecto de la música brasileña. Estas ideas están expuestas en su libro *Ensaio da música brasileira*, de 1928.

Sus escritos sobre música nacional dan a conocer elementos musicales brasileños, una descripción sobre la música nacional y el papel que debería jugar el compositor. Su obra *Ensaio da música brasileira*<sup>63</sup>, propone que la música brasileña docta surgiría a partir del trabajo sobre elementos nacionales sin despreciar las técnicas de composición europeas, sino que adaptándolas a la realidad brasileña. De esta forma se escaparía de la simple repetición del folclor construyendo un universo musical de alto nivel que considerara la raza y la cultura. Lo que se proponía era hacer música docta brasileña dentro del modelo musical europeo. Esta es una particularidad de sus preceptos, pues acepta la influencia externa y considera la influencia europea como brasileña. El *Ensaio* presenta en forma educativa una serie de procedimientos para componer, los que están presentes en la música folclórica brasileña, dentro de patrones que se mantienen a lo largo del tiempo, además de ciertos motivos melódicos y rítmicos, y aún determinadas combinaciones instrumentales que están presentes en variadas músicas folclóricas brasileñas. Esta sistematización fue

---

<sup>63</sup> Andrade 1928.



fundamental en el desarrollo de los músicos brasileños, Guarnieri incluido.

La aceptación de la influencia europea propuesta por el nacionalismo modernista, obliga a considerar las raíces europeas de la música brasileña.

“Uno de los consejos europeos que yo he escuchado, es que si uno quiere hacer música nacional tiene que buscar elementos entre los aborígenes, pues solo estos son legítimamente brasileños. Eso es una puerilidad que incluye ignorancia de los problemas sociológicos, étnicos, psicológicos y estéticos. Un arte nacional no se hace con elección diletante de elementos: un arte nacional está hecho en la inconsciencia del pueblo. El artista solo tiene que dar, para los elementos ya existentes, una transposición erudita que haga de la música popular, música artística.”<sup>64</sup>

## LA INFLUENCIA DE MÁRIO DE ANDRADE EN LA MÚSICA BRASILEÑA

Mário de Andrade no fue el primero en plantear estas ideas para obras nacionalistas. Existieron compositores europeos que

---

<sup>64</sup> Andrade 1928: 4.

habían creado obras desde esta perspectiva. A modo de ejemplo, se puede señalar a Mussorgski, Smetana, Bartók, de Falla, Sibelius y otros. En Brasil, el propio Villa Lobos ya había compuesto *Prole do bebe* en 1918, y Lorenzo Fernández había escrito el *Trío brasileiro*, ambas obras con elementos nacionales, desde una perspectiva intuitiva. En cambio, Mário de Andrade planteaba una perspectiva teórica consciente.

“Según Vasco Mariz, Mário de Andrade, no tuvo la primacía en la orientación nacionalista, la promovió, por lo tanto teorizó lo que ya existía en el pensamiento de los jóvenes compositores de la época.”<sup>65</sup>

Mário de Andrade reconoce a Nepomuceno, Levy, Albéniz y el *grupo de los cinco* como nacionalistas. Se pueden considerar sus obras como precursoras dentro de la sistematización de las ideas que constituyeron el movimiento artístico nacionalista.

---

<sup>65</sup> Mariz 1983 b: 49.

### **3.1.4 - Otros compositores nacionalistas**

El nacionalismo se manifestó de diferentes maneras en los compositores brasileños. Los rasgos fundamentales que hacen de Guarnieri único en el nacionalismo de Brasil son los siguientes:

- uso de temas originales basados en su vivencia directa con el folclor, no en la recopilación;
- a pesar de que Guarnieri no derivó su posición estética directamente de la Semana de Arte Moderno, siempre se mantuvo en el nacionalismo;
- su depurada técnica de composición fue aprendida sistemáticamente en Brasil, no en Europa.

Cuando conoció a Mário de Andrade, Villa Lobos ya estaba formado como compositor. Guarnieri, por el contrario, era más joven y estuvo abierto a la influencia de Andrade, al igual que la nueva generación personificada en Francisco Mignone y Lorenzo Fernández, quienes se formaron en la época del modernismo. Guarnieri reforzó su postura nacionalista al tener contacto con las ideas del nacionalismo musical. Sin embargo Francisco Mignone, diez años mayor que Guarnieri, que recibió la influencia nacionalista

de Mário de Andrade al conocerlo, cambiaría de rumbo a los 60 años.

Al comparar la diferencia de Guarnieri con otros compositores brasileños en cuanto al nacionalismo en la música para piano, el autor Vieira Brandão declaró que éste está más próximo al nacionalismo de Villa Lobos, Francisco Mignone y Lorenzo Fernández que al de Brasílio Itiberê, Alberto Nepomuceno y Alexandre Levy. La diferencia radica en la aplicación del folclor. En los compositores cercanos a Guarnieri está más diluido, formando parte del discurso musical.

“Estos compositores (Brasílio Itiberê, Alexandre Levy y Alberto Nepomuceno) pusieron limitaciones de orden pianístico en la creación de un ambiente brasileño en las obras citadas. Llegaron a soluciones nativistas en una manera de ser europea, con claros extranjerismos. No trataron el problema técnico-pianístico y estético con la osadía de Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Villa – Lobos y Guarnieri, en la construcción de una nueva arquitectura musical nativa, que hoy ya es una realidad patente.”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Brandão 1949: 4.

En entrevista con Vera<sup>67</sup> Guarnieri, viuda del compositor, ella afirma que Camargo se consideraba un continuador del desarrollo que había sido empezado por Villa Lobos y que pasó por Mignone, dentro de una fase de cristalización de la música nacionalista hacia la música nacional.

## FORMACIÓN MUSICAL

Los compositores brasileños del siglo XX, incluyendo a Guarnieri, no necesitaron ir al extranjero para aprender técnicas de composición, puesto que existían instituciones brasileñas que podían formar compositores. En general, los que emigraron lo hicieron para perfeccionarse en su técnica de composición.

Guarnieri tuvo una formación con elementos tanto europeos como nacionales, sus estudios musicales empezaron de niño y los continuó siempre en Brasil. Por otra parte, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez y Lorenzo Fernández estudiaron composición en Europa. Villa Lobos era autodidacta, pero fue a París con el objeto de difundir su obra, mientras que Radames Gnattali fue compositor autodidacta.

---

<sup>67</sup> Guarnieri, Vera 1994. Entrevista.

Gracias al estudio sistemático de Guarnieri, su obra tiene mayor calidad técnica que la de otros compositores contemporáneos de estética nacionalista.

## GUARNIERI Y VILLA LOBOS

Guarnieri se consideraba distinto de Villa Lobos.

“Pueden acusarme de todo, pero sé que una composición mía es identificable en medio de centenares de otras obras. En toda mi carrera de compositor, iniciada en 1928, he hecho apenas dos o tres transcripciones literales del folclor, o sea, mucho menos que Villa Lobos.”<sup>68</sup>

Otro punto que lo diferencia de Villa Lobos, era su tratamiento de la forma.

“Al usar las formas tradicionales, Guarnieri fue mas consistente que Mignone y Villa Lobos. En cuanto a los otros dos compositores, en general son mas rapsódicos e improvisadores en su forma de componer, la música de

---

<sup>68</sup> Filho, Antonio Gonçalves. Folha de São Paulo 1987: 39.

Guarnieri muestra fuerte afinidad con las formas tradicionales, altamente estructuradas y bien trabajadas”<sup>69</sup>.

Además de autodidacta, Villa Lobos era intuitivo, y nunca estuvo ligado a ninguna línea musical. Guarnieri, por el contrario, era un estudioso de la composición y dominaba los preceptos del *ensaio* de Mário de Andrade.

“Una de la principales diferencias entre Villa-Lobos y Guarnieri reside en el hecho de haber sido este último un compositor que tuvo su formación musical basada en las ideas del *Ensaio*. A pesar de haber sido entrenado exhaustivamente en las técnicas de composición europeas, siempre procuró seguir fielmente los dictámenes del nacionalismo musical brasileño, adaptando estas técnicas a la concepción musical brasileña, preocupándose siempre por la forma, la estructura melódica y armónica, en una postura talvez más racional que intuitiva. Villa Lobos al contrario siguió un camino propio, independiente, casi intuitivo, sin

---

<sup>69</sup> Verhaalen 2001:72.

ningún aire de cientificismo o basado en alguna raíz teórica”<sup>70</sup>.

### **3.1.5 – Los movimientos nacionales - nacionalismo y vanguardia en Brasil y América Latina**

Cuatro aspectos hacen importante el estudio de Guarnieri: su posicionamiento estético, su refinamiento técnico compositivo, el impacto de su obra en todas las nuevas generaciones de brasileños y el reconocimiento que su obra alcanzara allende las fronteras brasileñas, el que es comparable con el de Villa Lobos.

Alrededor de 1950 los compositores brasileños se reunieron en dos grupos: la corriente nacionalista y la de vanguardia. La búsqueda de la identidad y el deseo de internacionalizarse generaron conflictos dicotómicos en Brasil. En términos estilísticos, la primera corriente defiende la utilización de elementos de carácter nacional, mientras la segunda estaba comprometida con las investigaciones de la renovación del lenguaje musical de origen europeo.

---

<sup>70</sup> Rossi 2000: 38.



La concepción de identidad para los nacionalistas pasaba por la utilización de música brasileña, mientras para los vanguardistas el ser nacional se expresa en cualquier música hecha por un brasileño, independientemente de usar o no elementos propios de la música popular.

Por otra parte, en ambas corrientes existía el objetivo de internacionalizarse. Los nacionalistas brasileños planteaban que solo se podría ser reconocido internacionalmente asumiéndose como un compositor nacional. Por otra parte, los vanguardistas planteaban la actualización con las nuevas estéticas internacionales, como una base para ser reconocidos internacionalmente.

Los nacionalistas se basan en las ideas del *Ensaio* y las investigaciones de Mário de Andrade. Musicalmente, esta corriente la representa Guarnieri y sus seguidores Francisco Mignone, Radamés Gnattali y Guerra-Peixe. Ellos buscaban un lenguaje nacional sin perjuicio de la característica universal de la música. Por el contrario, el grupo *música viva*, con Joachim Koellreutter como representante, se basaba en la universalidad de la música sobre la base de la utilización de las técnicas del atonalismo y dodecafonismo. Algunos de los compositores vanguardistas fueron Claudio Santoro, Rogerio Duprat, Edino Krieger y Aylton Escobar. Compositores nacionalistas contemporáneos de ellos fueron Jayme

Ovale, Frutuoso Viana, Radmes Gnattali, José Siqueira y José Vieira Brandão.

## LA VANGUARDIA Y EL NACIONALISMO EN BRASIL

En el período comprendido entre los años 1939 y 1950, surgieron movimientos de renovación musical en todo Brasil, apartándose del nacionalismo, y buscando actualizar el pensamiento brasileño mediante constantes cuestionamientos estéticos, de acuerdo con las modernas técnicas de composición internacionales. Muchos compositores trataron de encontrar nuevas soluciones estéticas para su problemática creativa a través de la asimilación y aplicación de nuevas propuestas, entre las que se destaca la técnica dodecafónica.

El objetivo de estos últimos era la expresión real y sincera de la época, aunque no se reflejasen en la música las características del país ni las étnicas.

## VISIÓN DEL FOLCLOR DESDE ESTÉTICAS ANTAGÓNICAS

Para los vanguardistas, el folclor también debía ser estudiado a fondo y aprovechado en la medida de su asimilación y posible

articulación con el lenguaje personal del compositor. Debía buscarse la construcción de un estilo universal, que superara las fronteras generadas por el nacionalismo, un estilo nuevo basado en la explotación de los recursos técnicos de la música contemporánea. Sería libre por la postura estética de permanente cuestionamiento.

Como consecuencia, surgió una nueva generación de compositores totalmente libres del nacionalismo tales como Claudio Santoro y Edino Kreiger. Surgieron escuelas de composición anteriormente marginadas que se convirtieron en centros de estudios altamente prestigiados tales como el Coro Pro Arte de São Paulo y la Escola de música da Bahia y; la producción musical contemporánea se hizo más conocida gracias a ciclos de conciertos y festivales, como el Curso Internacional de férias Pró Arte de Teresopolis, Festival de música de Ouro Preto<sup>71</sup>.

## VANGUARDIA Y NACIONALISMO

---

<sup>71</sup> Neves 1973: 88.

El nacionalismo consideraba como una responsabilidad del compositor la orientación de la nueva generación brasileña. Tenía las siguientes críticas a la corriente de vanguardia<sup>72</sup>:

era necesario estar alerta contra los peligros de la corriente formalista, que podía llevar a la degeneración del carácter nacional de la música brasileña;

el principio vanguardista es aparentemente innovador, y la estética es falsa;

el dodecafonismo es antinacional y fue aportado por extranjeros provenientes de países empobrecidos folclóricamente.

Por su lado, la vanguardia tenía como principio un profundo respeto al espíritu creador y fe en la libertad de pensamiento. Los compositores eran partidarios del progreso y de la humanización del arte dentro de la búsqueda de una nueva realidad artística como contenido y forma.

Respecto del nacionalismo, profesaban las siguientes críticas:

- la pobreza estructural y la ausencia creativa en el nacionalismo académico;
- lo consideraban un vehículo de ideas reaccionarias, anticulturales y separatistas;

---

<sup>72</sup> Neves 1973: 174.

- le criticaban una total ignorancia de lo que realmente eran las técnicas de vanguardia.

## POSICIÓN DE CAMARGO GUARNIERI: LA *CARTA ABERTA*

La *Carta aberta aos músicos e criticos do Brasil* escrita por Guarnieri el 7 de noviembre de 1950, es un manifiesto contra el dodecafonismo y el formalismo. Fue enviada a los periódicos, compositores, críticos y escuelas musicales y manifestaba su preocupación por la orientación estética que los jóvenes compositores estaban recibiendo.

“Considerando mis grandes responsabilidades como compositor brasileño, frente a mi pueblo y a las nuevas generaciones de creadores en el arte musical, y profundamente preocupado por la orientación actual en la música de los jóvenes compositores que, influenciados por ideas erróneas, se enfilan hacia el dodecafonismo – corriente formalista que conlleva la degeneración del carácter nacional de nuestra música – tomé la resolución de escribir esta *carta abierta a los músicos y críticos de Brasil*

[...] Estos peligros provienen del hecho que muchos de nuestros jóvenes compositores, por omisión o ignorancia, están dejándose seducir por falsas teorías progresistas de la música, orientando su naciente obra en un sentido contrario a los verdaderos intereses de la música brasileña... Ellos no saben o fingen no saber que solamente representaremos un auténtico valor, en el conjunto de los valores internacionales, en la medida que sepamos preservar y perfeccionar los trazos fundamentales de nuestra fisonomía nacional en todos los sentidos.”<sup>73</sup>

Según Guarnieri los compositores de vanguardia no llegarían a ser valorados internacionalmente, como lo fue Villa Lobos gracias al nacionalismo.

“La publicación de esa *carta* sirvió para hacerme perder la última esperanza con relación a la mayoría de los compositores de Brasil [...] Si estoy contra el dodecafonismo, es en defensa de nuestro patrimonio artístico, es porque no se puede escribir música nacional,

---

<sup>73</sup> Guarnieri 1950. Ver anexo vol: II, capítulo 7

especialmente brasileña, con técnica dodecafónica. Nuestra música, en esencia, es tonal y modal.”<sup>74</sup>

“En 1970 el compositor usó la técnica serial en su *Concierto* Nº5 para piano y orquesta. Declaró al respecto: ‘no estoy cambiando de idea. Yo vivo en el presente y mi música es actual. Usted puede reconocer que una música es mía y que la personalidad de mi música está siempre ligada al presente’ ” <sup>75</sup>

Guarnieri pensaba que un buen compositor podía componer con cualquier técnica. No obstante, no debía ser formado desde el principio en el dodecafonismo, puesto que los jóvenes debían conocer primero la música brasileña como base de su formación musical. Consideraba al dodecafonismo como una técnica antinacional.

## IMPACTO DEL NACIONALISMO

Algunos compositores nacionalistas cambiaron de estilo durante sus vidas como compositores. Por otra parte, Camargo

---

<sup>74</sup> Filho, Caldeira. *Correio brasiliense* 1982: 15.

<sup>75</sup> Silva 2001: 76.

Guarnieri se mantuvo fiel al nacionalismo a lo largo de toda su vida. Más allá de su no aceptación de la corriente vanguardista por considerarla antinacional, demostró que lo importante era tener una buena técnica compositiva, y que la técnica dodecafónica, según su opinión, no contribuía a formar un compositor bueno. Una vez más se deja entrever la fuerte influencia del *ensaio* de Mário de Andrade.

“Guarnieri nunca abandonó la estética nacionalista. A pesar de su dura crítica al modelo dodecafónico, llegó a utilizarlo posteriormente en su 5º *Concierto* para piano y orquesta, asociado a elementos de danzas populares urbanas.”<sup>76</sup>

Ambos movimientos tenían perspectivas europeas. La internacionalización en ambos casos tendía hacia Europa. Posteriormente, ambos movimientos dejaron de ejercer una influencia activa en los destinos de la música brasileña.

---

<sup>76</sup> Martins 1993: 3.



## AMÉRICA LATINA Y LOS MOVIMIENTOS NACIONALES

Según el autor Gerard Béhague<sup>77</sup>, el nacionalismo provino de una necesidad de afirmación nacional después de la independencia de América Latina en el siglo XIX y en el siglo XX, frente a la fuerte dependencia cultural del continente. Hacia fines del siglo XIX, empezaron a surgir músicas basadas en elementos nacionales, pero aún con modelos europeos. En el siglo veinte diversos factores contribuyeron al desarrollo de una música de carácter nacional. En primer término, una cultura de rasgos nacionales que sirvió de base para una inspiración; segundo, compositores con los necesarios recursos técnicos y el conocimiento de la música popular y folclórica; tercero, instituciones preocupadas del estudio y divulgación de la música folclórica. Muchas obras que incorporaron materiales vernáculos alcanzaron relieve internacional, de acuerdo a los propósitos que tuvieron los mismos compositores. Había, por otro lado, compositores que fueron importantes solamente en el ámbito nacional, pues a pesar de recopilar elementos folclóricos, no incorporaron los procedimientos y técnicas europeas. Según Béhague el nacionalismo tiene relación directa con la dependencia que tuvo América Latina de Europa y los Estados Unidos. Con la

---

<sup>77</sup> Béhague 1983.

declinación de esta dependencia y el surgimiento de una visión cosmopolita se abrió espacio para la vanguardia europea. La dependencia cultural según Béhague fue la causa del nacionalismo. La preeminencia que este movimiento tuvo en la primera mitad del siglo, disminuyó después de 1950. Con ello el nacionalismo musical perdió su relevancia como movimiento importante. En ese nuevo escenario se asimiló el elemento europeo de acuerdo a las necesidades individuales en una perspectiva más cosmopolita. En toda América Latina los compositores de la *nueva música* tuvieron dificultades para ser aceptados dentro de cada país. No tuvieron apoyo para difundir su música de fines de los años 60, cuando determinados organismos empezaron a promover y a difundir obras a través de festivales. En cambio en el Brasil, en la década de 1960 hubo un gran desarrollo musical, que proporcionó un terreno fértil para el desarrollo de la vanguardia.

“La década de 1960 vio el surgimiento de nuevas corrientes musicales experimentales en la mayoría de los países de Latinoamérica . Sin embargo los compositores que abrazaron tales corrientes tuvieron dificultades para hallar apoyo oficial, o para la

ejecución de sus composiciones por las orquestas nacionales o para otros conjuntos , o para su publicación y grabación comercial.”<sup>78</sup>

“Al contrario de lo que sucede en los otros grandes países latinoamericanos desde alrededor de 1960, Brasil ha desarrollado actividades musicales importantes en varias ciudades mayores.”<sup>79</sup>

Los nacionalistas asimilaron el material musical de origen popular y estructuraron este material dentro de normas consagradas europeas. En la renovación se busca siempre llevar la libertad de expresión a un grado más elevado, mediante una búsqueda de nuevas soluciones para los problemas específicos planteados en cada obra.

En América Latina existía diferentes posturas frente al nacionalismo. Hubo quienes consideraron la nacionalidad como algo inherente a la música compuesta en un país. Otros buscaron intencionalmente las raíces vernáculas. Un tercer grupo consideró que se debería asumir en parte el modelo europeo, pero transformándolo según el criterio personal. Fue esta última característica la que se dio preferentemente en Brasil.

---

<sup>78</sup> Béhague 1983:406.

<sup>79</sup> Béhague 1983:483.

En Latinoamérica, el nacionalismo presentó los siguientes rasgos

- Combinó elementos del folclor con estructuras de la música docta europea, sin adentrarse en el lenguaje de las vanguardias.
- Proliferaron las investigaciones de música autóctona para un más profundo conocimiento de la cultura musical, para su utilización en la obras de compositores.
- Se buscó un arte universal y un reconocimiento internacional reafirmando la propia nacionalidad.

Los movimientos de renovación musical se desarrollaron en Argentina, Chile, Cuba, México, Perú, Venezuela y México. El objetivo era renovar el ambiente musical a través de la introducción de técnicas contemporáneas de composición alejándose de los procesos post románticos dominantes.

Estos grupos criticaron el nacionalismo por considerarlo un movimiento de extensión de Europa. Resultaba anacrónico, y el folclor aparecía desprovisto de su entorno y función, ajeno por tanto a la expresión de una cultura nacional.

Diferentes autores de América Latina, por otra parte, consideraron que ambas corrientes efectivamente aportaban a la

música latina, con sus respectivas limitaciones. Para ellos, la calidad juega un importante papel en la proyección internacional. Además, en Brasil el dominar las técnicas europeas no fue incompatible con el asumirse integralmente como raza y cultura.

## CONCEPTOS ACTUALES DEL DEBATE

Después de las polémicas entre nacionalistas y vanguardistas, algunos autores han planteado sus ideas acerca de cómo sería una visión más actualizada de la composición en América Latina. A modo de ejemplo, Roque Cordero<sup>80</sup> considera inexacto el antagonismo entre el nacionalismo y dodecafonismo. José María Neves, por otra parte, plantea que debemos “destruir el mito que todo movimiento renovador desea renunciar y destruir todas las conquistas del pasado, pues no se renuncia a aquello que se ha vivido y asimilado. Debemos preocuparnos de la expresión universalizada de esta cultura en evolución”.<sup>81</sup>

En igual tenor, Juan Orrego Salas<sup>82</sup> afirma que la necesidad de esgrimir emblemas nacionales, como base de una identidad, le parece totalmente superada.

---

<sup>80</sup> Cordero 1959.

<sup>81</sup> Neves 1973: 10.

<sup>82</sup> Aretz 1987: 174.

Jorge Sarmientos<sup>83</sup>, plantea que existió una supervaporización de la vanguardia en América Latina con su experimentalismo, técnicas de composición y recursos electrónicos, la que culminó en la pérdida de la comunicación con el público y en el tecnicismo como una forma de llegar a ser contemporáneo. Por el contrario, considera que la tradición tiene mucho que ofrecer todavía y que en América Latina existe una riqueza musical inexplorada. Como una nueva propuesta recomienda no olvidarse de mantener contacto con la actualidad europea, pero sin perjuicio de utilizar recursos musicales de nuestra cultura.

“Querría destacar, para terminar, que los compositores latinoamericanos no debemos ignorar las nuevas técnicas europeas de la composición, pero tampoco debemos apartarnos del manantial de recursos musicales de nuestros pueblos y de nuestra propia cultura. Además, debemos destacar nuestros propios hallazgos”.<sup>84</sup>

El nacionalismo, fue en su momento renovador, en cuanto a una necesidad de independencia de Europa y a la búsqueda de expresión nacional. No obstante, fue tradicionalista en cuanto a las formas musicales mismas. Por otra parte, los vanguardistas

---

<sup>83</sup> Sarmientos 1979.

<sup>84</sup> Sarmientos 1979: 64.

renovaron las técnicas musicales, y consideraron al movimiento nacionalista como tradicional.

A modo de síntesis, se puede señalar que en América Latina y en Brasil el proceso de permanencia y cambio del nacionalismo musical por parte de la música docta pasa por fuerzas de tradición y de renovación. La música aparece en sincronía con Europa, sin abdicar del pasado o la tradición cultural de un país y tampoco de las características individuales y consecuentemente nacionales de los compositores.

### **3.1.6 - Entre lo nacionalista y lo nacional**

Resulta de interés evocar los siguientes dos pensamientos de Camargo Guarnieri.

“La música brasileña, como producto de un país joven, tendrá que buscar en la música popular sus características específicas...”<sup>85</sup>

“[...] Podría eventualmente en mis obras, utilizar una línea melódica o una célula rítmica folclórica. Sin embargo, lo

---

<sup>85</sup> Silva 2001: 15.

que busco es evitar que este elemento se transforme, adentro de la obra, en un cuerpo extraño. El elemento folclórico debe estar tan integrado en la obra como en la sensibilidad del compositor [...]”<sup>86</sup>

Por otra parte, Guarnieri cree que el compositor, como artista, debe contribuir a la cultura universal a través de su nacionalidad y que esta se encuentra en la música popular, debidamente integrada a la obra del artista.

Según el pianista y profesor del compositor Sá Pereira, “Guarnieri instintivamente, no por cálculo, se tornó nacionalista” Esto lo corrobora Guarnieri en el siguiente planteamiento:

“[...] Por mi parte, yo les aseguro que no tuve preocupación al inicio de escribir música con carácter nacional, puesto en la época en que empecé a componer no tenía este problema. Todo cuanto hago nace de una necesidad interior de liberarme de algo y trasladar a los otros el mensaje que traigo en mi interior [...]”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Op cit.

<sup>87</sup> Silva 2001: 389.



El compositor alega que el uso de elementos nacionales es natural, sin intención, simplemente por ser brasileño.

“Camargo Guarnieri se considera un compositor nacional y no un compositor nacionalista. Un individuo naturalizado brasileño puede tener una actitud nacionalista. Ser nacional, sin embargo, es estar comprometido con la esencia de la nacionalidad, es tratar de penetrar en el alma, en la vivencia íntima, en el ser mismo de un pueblo. En este sentido Guarnieri se siente recompensado cuando su música es tan fácilmente identificable con Brasil como es la de Gershwin con los Estados Unidos o de Bela Bartok con Hungría”<sup>88</sup>.

En cierta forma, Guarnieri tenía conocimientos de la música por vivencia y por la investigación, lo que logra trasladar a su obra para piano.

---

<sup>88</sup> Jornal da Tarde 1989:16.

## **3.2 - LA MÚSICA BRASILEÑA**

### **3.2.1. Orígenes étnicos**

La determinación de cuáles son los elementos musicales brasileños, su origen y su dispersión, permite relacionar concretamente la obra de Camargo Guarnieri con su entorno geográfico. Dado que su obra para piano es expresión de una estética musical brasileña, el conocimiento de sus procesos de composición y las influencias que la moldearon podría mejorar la comprensión del lenguaje musical del compositor.

Las tres razas determinantes de la formación del pueblo brasileño fueron el blanco portugués, el indígena y el negro. Los componentes étnicos en la formación de la nación brasileña aportaron estructuras musicales que se mezclaron y continúan mezclándose en un proceso del que resultaron géneros originales brasileños que en algunos casos mantuvieron relación con su origen.

“De la fusión del elemento melódico expresivo portugués, con el elemento rítmico africano, nació la música brasileña.”<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Gallet 1934: 64.

De acuerdo a diversos autores, la participación musical de estos pueblos fue heterogénea, y dio lugar a un proceso continuo de influencias en el que participaron, además, otras culturas.

El musicólogo Luciano Gallet, en su libro *Estudos de folclore*, hace un estudio descriptivo de elementos musicales proveniente de las razas formadoras de Brasil y de las manifestaciones folclóricas que éstas generan. Por su parte, Luiz Heitor Azevedo al estudiar la influencia de las razas en la música brasileña, desarrolla la idea de la participación heterogénea de las razas en la formación de la música brasileña.

El musicólogo Mário de Andrade está de acuerdo con ambos autores en cuanto al grado de participación de las tres razas en la formación brasileña. Consideraba la cultura musical brasileña como un fenómeno en permanente cambio debido a las diferentes influencias que los pueblos formadores ejercen sobre Brasil y el constante intercambio vivido entre ellos.

“[...] Cabe recordar una vez más de lo que está hecha la música brasileña. A pesar de que fue introducida al pueblo, tiene una expresión original y étnica, proviene de fuentes extrañas, la amerindia en porcentaje pequeño, la africana en porcentaje mayor, y la portuguesa en porcentaje aún mayor. Además, la influencia española, por sobretodo la

hispanoamericana del Atlántico (Cuba y Montevideo con la habanera y el tango) fue muy importante. La influencia europea también está presente no sólo en danzas tales como el vals, la polca, la mazurca y el shottish, sino que también en la formación de la *modinha* [...] además de estas influencias ya recibidas, tenemos que contar con las actuales.”<sup>90</sup>

Luciano Gallet está de acuerdo con Mário de Andrade en que la música brasileña tiene múltiples influencias. De hecho, sus cambios son continuos, de acuerdo a las migraciones de otros pueblos hacia Brasil.

“Sin embargo no solamente lo que vino de afuera se modificó dentro del nuevo ambiente. Aquí surgieron nuevas modalidades, actualmente afirmadas y caracterizadas.”<sup>91</sup>

Andrade consideraba la música popular brasileña como una manifestación netamente nacional, nacida originalmente en este territorio. Según el musicólogo, eso pasó al final del siglo XIX cuando adquirió carácter y variedad.

---

<sup>90</sup> Andrade 1928: 9.

<sup>91</sup> Gallet 1934: 64.

“[...] La música popular brasileña es la más completa, más totalmente nacional, la más fuerte creación de nuestra raza hasta ahora.”<sup>92</sup>

“El criterio histórico actual de la música brasileña tiene que ver con la manifestación musical, la que siendo hecha por brasileño o por un individuo nacionalizado, reflexiona sobre las características musicales de la raza [...].”<sup>93</sup>

Mário de Andrade acepta el hecho de que influencias musicales externas se modifican y se adaptan como auténticamente brasileñas. Además, la caracterización de la manifestación musical brasileña debe pasar por la aceptación de la influencia europea como formadora del ser brasileño y, consecuentemente, de su música.

“Brasil sin Europa no es Brasil: es una vaga idea amerindia, sin identidad nacional, sin sicología étnica, sin razón de ser. El individuo brasileño que haga música con elementos exclusivamente amerindios de Brasil, hará música exótica para Brasil. La música brasileña es una deformación de elementos europeos, africanos y amerindios.”<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Andrade 1928: 8.

<sup>93</sup> Andrade 1928: 6.

<sup>94</sup> Silva 2001: 65.

Gallet también corrobora la importancia de la contribución específicamente portuguesa.

“La contribución musical del luso en Brasil, fue tan importante y tan duradera como la del negro.”<sup>95</sup>

Andrade es más elocuente en cuanto a la importancia de la relación lusa en la formación de la música popular:

“La identidad de la música popular brasileña tuvo una base directa en el canto y en la danza portuguesa [...] vamos a encontrar en la música portuguesa todo aquello en que la nuestra está basada.”<sup>96</sup>

También es importante considerar que la música portuguesa traía consigo la influencia de otros pueblos con sus formas musicales que la enriquecían:

“Las influencias indígena y negra no fueron totalmente puras, y la portuguesa no queda atrás, puesto que Portugal sufrió invasiones de los moros entre los siglos IX y XI; fue subyugado por España, su poderoso vecino, y varias veces fue dominado por los franceses.”<sup>97</sup>

La participación musical de las tres razas fue heterogénea. La influencia indígena fue menor, mientras que mayor fue la influencia

---

<sup>95</sup> Gallet 1934: 54.

<sup>96</sup> Andrade 1934: 93.

<sup>97</sup> Silva 2001: 65.

européa en la formación de la música nacional, de acuerdo a Luis Heitor Azevedo.

“No llegamos a tener un folclor musical indígena, en Brasil, pero podemos hablar de un folclor musical del negro brasileño. La música del indio permaneció, en la pureza de los aldeanos primitivos, extraña a nuestra vida y a la marcha de nuestra civilización.”<sup>98</sup>

Esto corrobora que las distintas razas tuvieron distintos grados de influencia. Diversos autores consideran la participación del indígena en la formación del folclor primordialmente en aspectos pertinentes al hacer y sentir musical, y minoritariamente en las estructuras musicales. También están de acuerdo en cuanto a la mayor incidencia de elementos portugueses en la música brasileña. Consideran la influencia musical negra como importante, a pesar que ya no guarda relación alguna con la región de origen, África.

“Se le concede una mínima influencia musical a los indígenas brasileños, quienes perdieron su identidad al mezclarse con otras razas o fueron relegados a un completo aislamiento. Por otro lado, se le ha atribuido mayor

---

<sup>98</sup> Azevedo 1950: 18.

importancia a los negros, que originalmente fueron traídos desde África como esclavos por los colonizadores.”<sup>99</sup>

La contribución que aporta la distinta conformación racial de Brasil determina la cultura brasileña. Según algunos autores, en ciertos casos no se puede determinar la procedencia de algunos elementos musicales, debido a que ya han sido modificados y hasta transformados:

“[...] todos estos elementos, se mezclaran en nosotros actualmente, y formaron un material puramente brasileño. Debido a eso, no logramos distinguir especialmente las raíces de ciertos hechos o manifestaciones, y dudamos al fijar sus orígenes directos.”<sup>100</sup>

El proceso de transculturización musical entre los indígenas y los blancos nació a raíz de la evangelización a que fueron sometidos los primeros por parte de los europeos. En ese intercambio, los indígenas aprendieron la música blanca, la que posteriormente fue llevada al interior del país, junto con la música negra. Asimismo es importante señalar la similitud que existe entre los sistemas musicales de tonos y semitonos que tienen las músicas blanca e indígena.

---

<sup>99</sup> Chase 1962: 107.

<sup>100</sup> Gallet 1934: 53.



“En lugar de los cánticos africanos, que el negro brasileño no supo conservar, otra música surgió, por él creada y por él adoptada en todo el país. La relación de esta música con lo que conocemos de la música africana es imposible de establecer. Se trata de música puramente brasileña, o música negro-brasileña, para ser precisos, la que constituye en su originalidad y fuerza, el folclor musical de una vasta camada de nuestra población, con influencia en casi todas las manifestaciones musicales de las camadas cercanas.”<sup>101</sup>

Sin embargo existen aspectos musicales portugueses de los cuales sí se puede determinar el origen:

“Existe una gran cantidad de formas melódicas, en número y cualidad de canciones, algunas de las cuales conservan aún el carácter de origen. La mayoría de ellas expresan un sentimiento general de nostalgia y tristeza, que se encuentra aún hoy día, en los cantos populares portugueses.”<sup>102</sup>

En consecuencia, nace una música en territorio brasileño, según Azevedo, primordialmente de la mezcla de la música europea con la música negra transformada en Brasil, con la agregación de pequeños acentos indígenas.

---

<sup>101</sup> Azevedo 1950: 19.

<sup>102</sup> Gallet 1934: 63.

“[...] El negro brasileño creó un folclor musical propio, en Brasil [...] nacido de un formulario melódico en que sin dificultad descubrimos los acentos europeos de la canción portuguesa.”<sup>103</sup>

### **3.2.2 – Elementos musicales brasileños**

El nacionalismo se manifiesta esencialmente en la obra de Guarnieri a través del empleo de elementos musicales y de géneros brasileños con tratamiento polifónico. Las características musicales de su obra y que se encuentran en su región nativa de Tietê, São Paulo, son la síncopa, el modalismo, el movimiento melódico descendente, y las terceras armónicas paralelas, siendo esta última una característica destacada del compositor.

- Ej.: terceras armónicas paralelas encontradas en São Paulo<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Azevedo 1950: 19.

<sup>104</sup> Lima 1954: 107.

The image shows a musical score for a Portuguese song. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 132. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "Ói o qu'eu fa - lo pa - pai — Ói te - nha". The second staff contains: "dó de mi - ni - no — Oi te - nha dó de mi -". The third staff contains: "- ni - no — Sa - be que no mu - to lá le - nha - no".

La mayor influencia del colonizador portugués se manifestó a través de su sistema armónico - tonal, junto a las danzas y los sistemas de estrofas. La rítmica y la melódica descendente son de raigambre afro-americana, mientras que el modalismo podría ser de influencia blanca o negra.

La melodía acompañada y los procesos de variación se encuentran en la música nacional, según Mário de Andrade.

“El canto nacional presenta una variedad formal, la que sin aportar originalidad, entrega firmes bases para la creación

artística de la melodía acompañada. Posee una diversidad rica en formas estróficas con y sin refrán...”<sup>105</sup>

“[...] la forma de la variación es muy común en nuestra cultura popular [...] Hay veces en que no son los temas estróficos los que varían propiamente. Sin embargo se presentan agregados de una parte nueva o con uno de los elementos sustituidos por otro.”<sup>106</sup>

En cuanto a la métrica, Mário de Andrade afirma que el compás brasileño es mayoritariamente binario.

“Si la métrica de nuestras danzas obedece en lo general a la obsesión brasileña de lo binario, los ritmos, los movimientos son variadísimos y junto a ellos el carácter también.”<sup>107</sup>

El ritmo brasileño tiene como característica la síncopa tanto en la melodía como en el acompañamiento.

“La música brasileña posee la síncopa que es una de sus constantes.”<sup>108</sup>

- Ej. Síncopa<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Andrade 1928: 63.

<sup>106</sup> Andrade 1928: 66.

<sup>107</sup> Andrade 1928: 67.

<sup>108</sup> Andrade 1928: 11.

## DONA JANAINA

Bahia, capital

Candomblé-de-caboclo

M<sup>o</sup> ♩ = 100

Do - na Ja - na - i - na prin - ce - za qui é

fi - lhas a - guas lá du ba - i - té Do - na Ja - na - i - na i

nã - nã ê - i nã - nã ê - i nã - nã ê

The image shows a musical score for the song 'Dona Janaina'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The tempo is marked as 'M<sup>o</sup> ♩ = 100'. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Do - na Ja - na - i - na prin - ce - za qui é'. The second line is 'fi - lhas a - guas lá du ba - i - té Do - na Ja - na - i - na i'. The third line is 'nã - nã ê - i nã - nã ê - i nã - nã ê'. The music features a syncopated rhythm, with notes often starting on the off-beat.

La síncopa puede tener procedencia africana, europea o ambas, de acuerdo a diferentes musicólogos. Mário de Andrade escribe sobre la síncopa en su análisis de la *samba rural paulista*.

“[...] La síncopa, empleada sistemáticamente es, en este caso, de origen negro. Los autores discuten a veces si ella es de origen negro-africana o negro-americana. Tengo, sin embargo, la sensación de que la síncopa existía ya en la música negro-africana anterior al contacto con el europeo. Pero fue realmente en la América que los negros la desarrollaron y la sistematizaron, haciéndola pasar del acompañamiento de la percusión al cuerpo de la melodía.

---

<sup>109</sup> Guarnieri en Alvarenga 1946 : 228.

Será a lo mejor ésta la principal sistematización negro-americana de la síncopa, pues si ella aparece muy frecuentemente en las melodías negro-americanas, es muy rara en las melodías negro-africanas.”<sup>110</sup>

Ej. Síncopa en melodía y acompañamiento<sup>111</sup>

**Melodía**

Alegro ♩ = 112

**Acompañamiento**

<sup>110</sup> Andr.....

<sup>111</sup> Andrade 1991: 184 - 191.

De acuerdo a Mário de Andrade,

“[...] las fórmulas melódicas son mas difíciles de especificar que las rítmicas o armónicas.”<sup>112</sup>

El indígena probablemente influyó en la conformación melódica popular.

“[...] Y también, en variadas formas de nuestro canto popular, hasta en cantos danzados, es frecuente el movimiento oratorio de la melodía, liberándose de la cuadratura estrófica y hasta del compás. En los cocos, en el desafío se emplea el ritmo discursivo. ¿De dónde viene esto? En el amerindio es constante [...]”.<sup>113</sup>

El movimiento melódico de la música brasileña tiende a bajar. Lo más probable es que provenga de la música negra.

- Ej. Melodía descendente<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Andrade 1928: 18.

<sup>113</sup> Andrade 1933: 177.

<sup>114</sup> Guarnieri 1946 :257.

ADEUS SUPRESA  
(Despedida)

Bahia, capital

Improviso

Musical score for 'ADEUS SUPRESA (Despedida)'. The score is in 2/4 time with a tempo marking of 'Nº ♩ = 112'. It consists of two staves. The lyrics are: 'A - deus su - pre - sa A - deus si - nho - x - tó ou - tra vol - tu A - deus meu bom a - mi - go Vá cum Deus i - nos - sa si - nho - ra'.

“En un sentido general, la canción popular tiene una tendencia a bajar y terminar en el grave [...] Sin embargo no existe mucha certeza, por cuanto quiero creer que la fuerte tendencia a las frases descendentes de la melódica popular, es de origen afronegro [...] Esta es una diferencia profunda entre la variedad de movimientos de las canciones populares de cualquier país europeo y la tendencia violenta a las frases descendentes de la música brasileña.”<sup>115</sup>

- Ej. Movimiento descendente <sup>116</sup>

Musical score for 'Ai, o meu ben-zinho O meu a - mor, Ai ve-nha cá'. The score is in 2/4 time with a tempo marking of '♩ = 100'. It consists of two staves. The lyrics are: 'Ai, o meu ben-zinho O meu a - mor, Ai ve-nha cá' and 'Eu não esperavado po - vo que eu fui contrá'.

<sup>115</sup> Andrade 1991: 221.  
<sup>116</sup> Lima 1954: 73.



Los géneros musicales provienen de las diferentes razas y conformaron la música popular brasileña. Las principales son, según Mário de Andrade:

“En la lírica: la moda, la toada, y el romance, modinha y lundu. En la danza: Maxixe, Caterete, valsa, samba y baião.”<sup>117</sup>

#### Terceras armónicas paralelas

En la ciudad de Tietê donde nació el compositor, existen manifestaciones folclóricas en las que se encuentra el intervalo de *terceras armónicas paralelas*.

“[...] El tema estético que lo acompañó en toda su vida provocó polémicas. Su música, desde el principio, contenía trazos personales muy bien definidos. Entre ellos figuran algunos elementos claramente vinculados a sus orígenes del medio rural paulista, los cuales el compositor nunca buscó negar o disfrazar. El carácter doliente y melancólico de las *toadas* siempre estuvo presente en los movimientos lentos

---

<sup>117</sup> Andrade 1933: 183.

de sus obras, y las melodías en *terceras armónicas caipiras* son tan propias de su lenguaje que llegan a identificarlo como compositor, junto con estar siempre presentes en contextos atonales. Entretanto, los trazos de São Paulo no son los únicos presentes en su música, que pretendía ser, antes que todo, nacional. Se encuentran en ellas muchos otros elementos folclóricos y urbanos originarios de variadas regiones brasileñas. Todos ellos son de autoría del compositor, que los crea basándose en las manifestaciones originales”<sup>118</sup>.

- Ej. Toada<sup>119</sup>

TOADAS DE LICENÇA

♩ = 116

Co-es - sa vio - la no meu peito bem jun - ti - nho do co - ra -

- ção Eu que - ru che - ga no ar - tá a --- i --- lai

Yô cun - vi - da di vo - cê, ai, lai, ai!

La *moda de viola* es una música vocal de carácter narrativo entonada en terceras armónicas paralelas, y es propia de las

<sup>118</sup> Rodrigues 2001: 334.

<sup>119</sup> Lima 1954: 22.

ciudades de São Paulo y específicamente en Tietê. También puede emplear el modo mixolidio o lidio. Es de origen indígena con raíz en la catequesis jesuita. Consecuentemente derivan de la forma poética lírica portuguesa, pero sufriendo influencia indígena en el carácter melódico, lo que produce una cierta melancolía. Se manifiesta en el *Cururu* y en la *Catira* que son manifestaciones folclóricas de la región; también se encuentra en *sambas* y en *danzas* africanas con empuje de síncopas y frases descendentes.

“El área de la moda-de-viola se caracteriza por el canto paralelo a 2 voces , su ritmo relajado y la notable presencia de la viola”<sup>120</sup>.

En cuanto al origen de este elemento, Mário de Andrade, Rossini Tavares de Lima y Oneyda Alvarenga la señalan como portuguesa con influencia indígena.

- Ej.origen indígena <sup>121</sup>

ADEUS, CAMPINA DA SERRA

A - deus cam - pi - nada ser - ra, Lu - gar que eu fuimo - ra - dô,

<sup>120</sup> Bastos 1974: 42.

<sup>121</sup> Alvarenga 1982: 317.

## El modalismo brasileño

El modalismo se encuentra en la música brasileña y tiene su mayor expresión en la región del noroeste brasileño. Los autores divergen en cuanto al origen de dicha escalas en cuanto a si son indígenas, jesuitas, ibéricas, árabes o africanas. También hay escalas nacidas en Brasil.

La autora Paz<sup>122</sup> cita diferentes autores sobre la existencia de escalas modales detectadas en la música brasileña, algunos de los cuales señalan la existencia de algunas escalas nacidas en Brasil, divergiendo en cuanto al probable origen de dichas escalas.

- Ej. Origen del modalismo según distintos autores<sup>123</sup>

Influência indígena	Baptista Siqueira e Ariano Suassuna.
Influência africana	Oneyda Alvarenga, Iza Q. Santos, Luciano Gallet, Alda de J. Oliveira, José G. de Souza e Mário de Andrade.
Influência ibérico-gregoriana	Iza Q. Santos, Luciano Gallet, Oneyda Alvarenga, Alda de J. Oliveira, Andrade Muricy, José G. de Souza, Mário de Andrade, José Siqueira e Ariano Suassuna.
Influência ibérico-moura	Iza Q. Santos, Baptista Siqueira, Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, Luis Soler Leonardo Sá, Gustavo Barroso e Guilherme Melo

<sup>122</sup> Paz 1993: 119.

<sup>123</sup> Op Cit.

Respecto del uso de escalas modales en el noroeste brasileño y de aquellas que son originarias de Brasil, el autor José Siqueira afirma:

“[...] Se observa en aquella región del Brasil, sea en el folclor vocal, sea en el instrumental, el uso de tres modos diferentes, de cuantos existen en el universo [...]”<sup>124</sup>

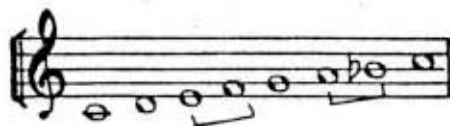
---

<sup>124</sup> Siqueira 1981: 1.

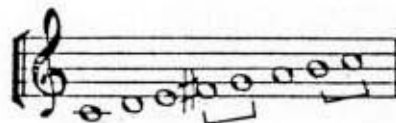
Estos son los tres modos más frecuentes del noroeste según Siqueira:<sup>125</sup>

- **I. modo real** corresponde, por eufonía, al *hipodórico* del género diatónico griego, o al *mixolidio* de los modos eclesiásticos.
- **II. modo real** corresponde, por eufonía, al *hipomixolidio* del género *diatónico* griego, o al *lidio* de los modos eclesiásticos.
- **III. modo real** no tiene correspondiente histórico. Posee la cuarta sostenida y el séptimo grado bemolizado.
- Al respecto, valga el siguiente ejemplo<sup>126</sup>

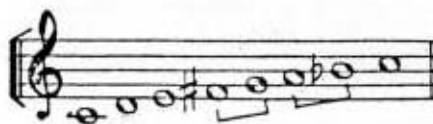
I Modos:



II Modos:



III Modos:



---

<sup>125</sup> Siqueira 1981:5.

<sup>126</sup> Siqueira 1981: 3.

Según el autor todos los modos pueden iniciarse desde cualquier nota. De ellos, el tercero sería nacido en Brasil. Asimismo, los dos modos encontrados con más frecuencia en las obras analizadas son el lidio y el mixolidio.

- Ej. Melodías modales<sup>127</sup>

**122. Cantiga de cego**

Siqueira (1951-p. 89) Dó Lídio (S/VII grau)

C   D   C   C   D   Am  
D   Em   D   C

**119. Cantiga de desafio**

Siqueira (1951-p. 67) Fá Mixolídio (S/IV grau)

Cm<sup>7</sup>   F   Cm   F   (Am)   Bb  
F

<sup>127</sup> Paz 1993: 95 - 97.

## GÉNEROS MUSICALES DE LA MUESTRA

Estos son los casos de géneros musicales encontrados en la obra pianística seleccionada en la presente tesis.

PONTEIO: Se trata de un preludio en cualquier métrica o movimiento, o también puede ser un acto de tocar la guitarra.<sup>128</sup> Sobre el título de *ponteio*, Guarneri explicaba que en realidad son preludios que tienen un carácter claro y definitivamente brasileño. Por eso recurrió a una palabra diferente de *preludio* para expresar este carácter brasileño. La palabra deriva de *pontear*, término que entre los guitarristas populares de Brasil, significa *verificar la afinación del instrumento*, ejecutando un pequeño preludio antes de realmente comenzar a tocar. Guarneri fue el primero en emplear el término con este significado. Después de él, muchos otros jóvenes compositores lo utilizaron en piezas de carácter improvisatorio.<sup>129</sup>

VALSA: Se llama también *Valsa Seresteira* o urbana. En Brasil el vals sufre influencia de las *modinhas* en su melodía y se transforma en una forma de canción sentimental. El movimiento

---

<sup>128</sup> Andrade 1928: 68.

<sup>129</sup> Verhaalen 2001:157.



del bajo es un claro indicio de una pieza brasileña urbana, que no es un vals para bailar debido al movimiento indicador de tempo. <sup>130</sup>

POLCA: Baile de origen europeo que en Brasil se mezcla con la habanera en la 2º mitad el siglo XIX, dándole carácter nacional. Es de tempo vivo, compás binario y de bajos fuertemente marcados. <sup>131</sup>

BAIÃO: Canto o danza del noroeste brasileño. <sup>132</sup>

MODINHA: Es una canción de amor de salón urbano de contenido poético, lírico y compás ternario <sup>133</sup>

Ej. Modinha<sup>134</sup>

MINHA MARIA

Bahia Modinha

M<sup>o</sup>  $\text{♩} = 66$

Can - ta - do - res da flo - res - ta não di - zoi a mais nin -  
- guem que Ma - ri - a é a - çu - ce - na que rou - bou meu co - ra -  
- ção que Ma - ri - a é a - çu - ce - na que rou - bou meu co - ra - ção

<sup>130</sup> Andrade 1989: 548-9.

<sup>131</sup> Azevedo 1956:144.

<sup>132</sup> Andrade 1989: 45.

<sup>133</sup> Andrade 1928: 68.

<sup>134</sup> Guarnieri en Alvarenga 1946: 260.

### 3.3.3 – El tratamiento polifónico

La polifonía cobra especial importancia, pues es una de las características de la obra del compositor. Mário de Andrade propone la polifonía como una buena alternativa para el tratamiento de la música brasileira.

“Es absurdo pretender una armonización brasileña, [...] puesto que en la gran mayoría de los documentos musicales de nuestra música popular, persiste el tonalismo armónico europeo heredado de Portugal. En consecuencia, nuestra armonización tiene que ceñirse a las leyes acústicas generales y a las normas de la armonización de la escala temperada; [...] donde los procesos de simultaneidad sonora pueden asumir mayor carácter nacional es en la polifonía. Los contracantos y variaciones temáticas superpuestas empleadas por nuestro flautista *seresteiro*, los bajos melódicos de la guitarra en las *modinhas*, el modo de variar la línea melódica en ciertas piezas, todo eso en su

desarrollo puede producir sistemas brasileños de concebir la polifonía[...].”<sup>135</sup>

Guarnieri declara:

“[...] casi toda nuestra creación musical popular es fuertemente rítmica y difícilmente será músico brasileño quien no presente en sus obras los elementos rítmicos de la raza; [...] en cuanto al problema de la armonía, la música nacional debe ser de preferencia tratada polifónicamente. La cualidad de nuestra rítmica, su fuerza dinámica, aconseja evitar las armonizaciones por acordes, o estos acentuarían más violentamente la rítmica, lo que le otorgaría a ésta una superioridad excesiva entre los elementos fundamentales de nuestra concepción musical: ritmo, melodía y armonía. [...] Por lo tanto, es principalmente en la utilización de las escalas nacionales, que escapan de la tonalidad y nos aproximan a los modos, en que deberá fijarse nuestra intención armónica, y no en la contextura sutil y nueva de los acordes. Concebida polifónicamente la música brasileña, por la propia exigencia de elasticidad y entrelazamiento de

---

<sup>135</sup> Andrade 1928: 51.

las líneas melódicas, podrá disfrazar la violencia de sus ritmos sin que estos dejen de permanecer como bases constructivas y fondo dinámico de la creación.”<sup>136</sup>

Se concluye que en la formación de la música brasileña participaron de forma heterogénea tres razas. La contribución indígena fue pequeña. La influencia lusa es la mayor y más representativa. El negro y el blanco también formaron la música popular brasileña. Entre las manifestaciones musicales hay algunas cuyo origen se puede determinar, mientras que en otras no.

Esta misma conformación está en constante cambio, puesto que existieron y siguen existiendo múltiples influencias musicales, además de otras influencias extranjeras, o indirectas, que se manifiestan a través de la música de otros pueblos que se instalaron en Brasil.

La influencia africana trajo consigo aspectos rítmicos y melódicos, tales como las frases descendentes que se desarrollan por pequeños intervalos. El sistema armónico tonal lo proporcionó el blanco portugués. El indio contribuyó con formas y conformaciones estróficas en la melodía.

---

<sup>136</sup> Almeida 1941: 476.

El modalismo en Brasil, como sucede por ejemplo en la escala con el séptimo grado bajado, es ampliamente encontrado en la música brasileña y puede tener múltiples procedencias según los musicólogos.

Podemos observar las características musicales del folclor de São Paulo en la obra de Guarnieri, tales como terceras armónicas paralelas, modalismo, síncopa y frase descendente, características que se encuentran en la moda de viola (guitarra) que se manifiesta en la región de nacimiento del compositor.

Mário de Andrade, en correspondencia con Guarnieri, reconoce el uso de estos elementos:

“Existe, en torno a toda su obra, un espíritu paulista, paulista rural propiamente, que caracteriza psicológicamente su obra. Esto es admirable porque te libera exotismo nacional [...]”<sup>137</sup>

Por lo tanto, Guarnieri sufrió la influencia de su medio, que se plasma en su obra como características propias de abordar el nacionalismo; además hay referencia en su música a todas las regiones brasileñas, más allá de la impronta de su tierra natal.

---

<sup>137</sup> Verhaalen 2001: 270.

“El conocimiento directo de Camargo Guarnieri de la autentica música tradicional afrobrasileña sí que está bien documentado. Su colección de varias canciones del repertorio religioso de diversos grupos rituales fue transcrita, en parte, por Oneyda Alvarenga en melodías registradas por medios no mecánicos”<sup>138</sup>.

Al respecto, se presenta un cuadro sinóptico de los elementos musicales nacionales del Brasil utilizados por Guarnieri.

### **3.3.4 - Tabla de origen y manifestación de elementos musicales brasileños frecuentes en la obra de Camargo Guarnieri**

---

<sup>138</sup> Béhague 1982: 58.

<b>Elementos musicales brasileños</b>	Bibliografía	<b>Origen y manifestación</b>
---------------------------------------	--------------	-------------------------------

Síncopa	1- <u>Andrade, Mário.</u> <sup>139</sup>	<p>En Brasil la síncopa es una unidad indivisible que aparece en la melodía y en el acompañamiento. Cuando tiene función de acompañante, aparece como corchea – semicorchea – corchea. Se ha encontrado en la música de danzas brasileñas como célula rítmica base.</p> <p>Su origen se discute si es afro o lusa. La propia síncopa melódica presenta un desafío para nuestros investigadores, y que aparentemente se presenta al observador superficial como un fenómeno de simple procedencia africana. Puede haber surgido de una adulteración del 6/8, constante en la rítmica ibérica, acompañado por las batidas de división y subdivisión binaria de los tambores africanos.</p>
	2- <u>Andrade, Mário</u> <sup>140</sup>	
	3- <u>Azevedo, Luis Heitor</u> <sup>141</sup>	
	4- <u>Azevedo, Luis Heitor</u> <sup>142</sup>	

<b>Elementos musicales brasileños</b>	<b>Bibliografía</b>	<b>Origen y manifestación</b>
Movimiento	Andrade, Mário. <sup>143</sup>	En un estudio acerca de la

<sup>139</sup> Andrade 1989: 475-476.

<sup>140</sup> Andrade 1928: 22 - 24.

<sup>141</sup> Azevedo 1950: 20 - 22.

<sup>142</sup> Azevedo 1948: 9.

<sup>143</sup> Andrade 1991: 220-221.



melódico descendente		manifestación <i>samba rural paulista</i> el escritor Mário de Andrade cita: "En la construcción sonora de las melodías, la característica más obvia es la frase descendente." "Es bastante común en el inicio de la melodía el salto ascendente mayor de una 4ª ó una 3ª, seguida de frases descendentes."
----------------------	--	---

<b>Elementos musicales brasileños</b>	Bibliografía	<b>Origen y manifestación</b>
3ª paralelas armónicas	<u>Alvarenga, Oneyda.</u> <sup>144</sup>	Aparecen en las <i>toadas</i> que se ejecutan en São Paulo y región sur, y en otras manifestaciones folclóricas de la región. Se entonan dos voces en un estilo melódico simple y melancólico y su origen es portugués con influencia indígena

---

<sup>144</sup> Alvarenga 1982: 314.

## CAPITULO 4

### LA OBRA

#### **4.1 - LA OBRA GENERAL DE CAMARGO GUARNIERI**

En la música brasileña Camargo Guarnieri ocupa una destacada posición en el desarrollo de un estilo nacionalista de composición.

Camargo Guarnieri compuso alrededor de 700 obras, de estilo homogéneo, la mayoría de las cuales están editadas; una gran cantidad de sus obras fueron grabadas y estrenadas por intérpretes nacionales e internacionales. Su repertorio incluye obras vocales, obras orquestales, música de cámara y obras para instrumentos solistas, incluyendo piano.

Su primera obra editada data de 1928. Antes de esta fecha había compuesto obras que fueron prohibidas de difundir a petición propia. Su catálogo incluye, por lo tanto, las obras producidas desde 1928 hasta 1992. Según sus declaraciones:

“Las obras que escribí de 1920 hasta 1928 no representan para mí un valor rigurosamente artístico, y por esto dejo de mencionar en este catálogo. Es justamente a partir de 1928 que reconozco en mi obra aquello que un artista sustenta como expresión de su personalidad. Todo cuanto escribí de 1920 hasta 1928 no debe, desde ninguna hipótesis y desde ningún pretexto, ser impreso y publicado,

debiendo apenas servir para estudio crítico y comparativo.”<sup>145</sup>

Estas obras son clasificadas según Domenico Barbieri en:

“-11 obras de 1928, incluidas en todos los catálogos Guarnieri, y que tendrían un ‘valor rigurosamente artístico’.

-81 obras de difusión prohibida, datadas desde 1920 a 1928, y que no tienen fecha conocida.

Las 43 obras de música instrumental, son de dominio evidente del piano.

Las 16 canciones, son todas con título y texto en portugués.”<sup>146</sup>

Estos datos muestran a un compositor que usó tempranamente el idioma portugués para sus composiciones, para referirse al carácter y al título de su música.

“Guarnieri fue uno de los primeros en expresar el carácter de sus composiciones a través de terminología brasileña,

---

<sup>145</sup> Barbieri 1993: 19 .

<sup>146</sup> Silva 2001: 567.

mostrando un rasgo más emocional, característica a su obra.”<sup>147</sup>

Compuso principalmente en series y para diferentes formaciones musicales dedicándose prioritariamente a dos instrumentos: la voz y el piano; a este último dedicó una cantidad preferente de sus composiciones.

La obra vocal está constituida por piezas para canto y piano, y canto y otros instrumentos; coro a cappella y coro infantil, además de dos óperas en un acto. La música coral aparece a lo largo de toda la vida del compositor; la primera obra vocal data de 1928. Estas obras usan el idioma portugués en el texto y en las indicaciones expresivas.

Dichas canciones son importantes en el panorama de la música brasileña, principalmente porque ayudaron a crear un repertorio que emplea el idioma nacional en lugar del italiano. Estas características de los títulos e indicaciones de tempo en portugués, están presentes en todas sus composiciones, desde sus primeras obras:

---

<sup>147</sup> Carrasqueira 1994: 96.

“Las canciones de Camargo Guarnieri [...] hecho único en la historia de la canción del Brasil, son todas en idioma nacional portugués, afro brasileño y amerindio.”<sup>148</sup>

En determinadas obras vocales, Camargo Guarnieri utilizó poemas de Andrade. Tal es el caso de *Toada do pai do mato* de 1928, *Pedro Malazarte* ópera en un acto de 1932, las 12 canciones *Poema da negra*, de 1933 hasta 1975, y *A serra do rola moça*, para mezzo soprano y orquesta de 1947, entre otras.

A este respecto, Andrade escribió en 1940:

“[...] No conozco a quien mejor componga canciones actualmente en Brasil. Sea por la fuerza expresiva, por la completa asimilación erudita de elementos característicos populares, por la originalidad de la polifonía acompañante y por la belleza de las melodías, las canciones de Camargo Guarnieri son su mejor contribución para la música brasileña.”<sup>149</sup>

Su compromiso con el desarrollo vocal fue amplio, pues participó de la difusión de la obra coral de otros compositores

---

<sup>148</sup> Silva 2001: 381.

<sup>149</sup> Andrade 1934: 328.

brasileños, como director en 1935 del coral paulistano. Asimismo, es considerado como uno de los compositores que más se dedicó a su desarrollo en Brasil. Los críticos consideran su obra de un alto dominio técnico, por lo que su influencia ocupa un lugar destacado en el nacionalismo, llegando incluso a ser considerada como un referente de la música de canto de corte nacional.

Su obra para orquesta incluye suites orquestales, sinfonías y otras obras para orquesta con instrumento solista. Desde 1926 hasta 1930 tuvo clases de composición con Lamberto Baldi, director italiano radicado en Brasil y responsable del desarrollo técnico de Guarnieri como compositor. Esta orientación, junto con su constante estudio para el perfeccionamiento de sus obras, hace que su música orquestal ostente un gran rigor técnico y formal.

“Este cuidado formal de Guarnieri es una constante en toda su obra para orquesta.”<sup>150</sup>

Su primera obra para orquesta, la *Suite infantil*, fue escrita en 1929, en el inicio de su carrera como compositor, e involucra estilos de música populares urbanas tales como *maxixe* y *choro*. En

---

<sup>150</sup> Silva 2001: 448.

general, en sus obras para solista y orquesta, se aprecia que los instrumentos solistas son usualmente el piano, el violín y la voz.

En 1975 fue fundada la Orquesta Sinfónica de la Universidad de São Paulo, que tuvo a Guanieri como su primer director artístico y director titular.

Su *Abertura concertante*, de 1942, y su *primera sinfonía*, de 1944 recibieron premios en el extranjero. En 1942 el *Concierto N° 1* para violín y orquesta fue galardonado en Filadelfia, gracias a lo cual dirigió a la Orquesta Sinfónica de Boston con la *Abertura Concertante*. Fue esta la primera oportunidad de actuar como director de sus propias obras frente a una orquesta sinfónica extranjera. Posteriormente recibió una serie de premios que demostraban el reconocimiento de su obra en el extranjero y también en Brasil. En 1946 recibió el segundo lugar en el concurso Sinfonía de las Américas en Detroit, por su segunda Sinfonía. Esos premios, conciertos y viajes posibilitaron que el compositor tuviera contacto con grandes maestros y orquestas, y que sus obras fueran editadas, grabadas e interpretadas tanto en Brasil como en el extranjero.

En 1945 hizo una gira por América Latina: visitó Uruguay, Argentina y Chile dirigiendo sus obras. En 1947 fue por segunda vez a los Estados Unidos, país donde realizó varios conciertos.



Regresó en 1973 para dirigir la Orquesta Sinfónica de Chicago en un programa íntegramente dedicado a sus obras.

La obra de cámara está conformada por dúos de piano y violín, viola, cello, flauta; tríos y cuartetos. El segundo Cuarteto de cuerdas ganó el Concurso Internacional de Cuartetos del Chamber Music Guild de Washington. Su primera audición ocurrió en el Town Hall, de Nueva York.

La tendencia atonal característica en toda su obra se observa en su Sonata para cello y piano de 1930, que contó con la crítica de Mário de Andrade después de su estreno en 1935.

“El pensamiento tonal de Guarnieri, tanto en esta Sonata nº 1 para cello y piano como en la mayoría de la obra de él, es fundamentalmente cromático, o como se dice actualmente, atonal.”<sup>151</sup>

Compuso obras solistas para flauta, fagot, clarinete, trompeta, guitarra, y para violín y piano.

La obra para piano solo consta de alrededor de 120 creaciones. Compuso mayormente en series que abarcan todas sus épocas creativas, entre 1928 y 1992. Entre estas series se

---

<sup>151</sup> Silva 2001: 125.

destacan los 50 *Ponteios* de 1931 a 1959, los 20 *Estudos*, de 1949 a 1988; los 10 *Valses*, de 1934 a 1959, los 10 *Improvisos*, de 1948 a 1991, las ocho *Sonatinas*, de 1928 a 1990, y los *Momentos*, de 1982 a 1988. También escribió piezas unitarias, tales como la *Dança brasileira* de 1928, *Toada* de 1929, *Choro torturado* de 1930, *Piratininga y Lundú* de 1932, *Tocata* de 1935, *Dança negra* de 1946, *Acalanto* de 1952, una pieza en memoria de un amigo, de 1972, *Fraternidade* de 1973, *Saracoteo* de 1978 y *Toada sentimental* de 1982.

“En las piezas para piano están presentes las características comunes a sus otras modalidades de composición: el espíritu nacional, el respeto a la forma y la linealidad, que lo califican como “el más hábil polifonista de nuestra música.”<sup>152</sup>

Los *Ponteios* son considerados su obra más significativa para piano, pues revelan en gran medida su lenguaje como compositor. Esas piezas son en realidad preludios: obras cortas, principalmente monotemáticas, y con una clara

---

<sup>152</sup> Andrade 1935: 133.

inspiración en la localidad nativa del compositor. Están agrupadas en cinco cuadernos de diez piezas cada uno.

Los 50 *Ponteios* sirven como un buen ejemplo de las indicaciones de carácter empleadas por el compositor. Se nota el reflejo de la nostalgia y un cierto lirismo. A modo de ejemplo: "calmo e com profunda saudade" del *Ponteio* N° 1 y "dolente" del N°3.

El primer cuaderno de los *Ponteios* fue compuesto entre 1931 y 1935, el segundo desde 1947 hasta 1949, el tercero desde 1954 hasta 1955, el cuarto desde 1956 hasta 1957 y el quinto desde 1958 hasta 1959. Estas composiciones revelan rasgos significativos de su obra, al ser sencillas, cortas, diversificadas, por el contenido brasileño y por sintetizar la escritura Guarnieriana.

"[...] Compuestas a lo largo de casi treinta años, los *ponteios* reflejan no solamente, las variadas técnicas del estilo del compositor durante estos años, sino que también el alma musical del pueblo. Pocos exceden las dos páginas y en ellos se encuentra la calidad intimista de las *modinhas* y de la *toada*, la simplicidad de las *cantigas de ronda*

infantiles, el estilo instrumental de la *viola caipira* y de la guitarra, y el impulso de las danzas de origen negro.”<sup>153</sup>

Las obras infanto juveniles para piano son: *Cinco peças infantis*, de 1931-1933, *Suíte infantil*, de 1949; *Curumins*, de 1960 hasta 1977; *Suíte Mirin*, 1953; *As três Graças*, 1963-1971. Son obras de tenor pedagógico para principiantes de piano.

Con la preocupación por desarrollar aspectos técnicos pianísticos dentro del contexto de su propio recurso idiomático, surgen los tres primeros estudios de 1949, que llegarán a ser veinte hacia la década de 1970.

*Los improvisos* son 10 piezas que, como el nombre indica, tienen carácter improvisatorio. El compositor tenía como costumbre improvisar informalmente; después decidió preservar dichas sesiones a través de su registro.

“Cuando el compositor improvisaba en el piano [...] se observaba la fluidez natural de sus obras para teclado [...] A Guarnieri le gustaba agrupar pequeñas piezas en ciclos. Casi todas esas obras están publicadas, muchas fueron

---

<sup>153</sup> Verhaalen 2001: 128.

grabadas y la mayoría es ejecutada con frecuencia debido al énfasis que se da a la enseñanza de piano en Brasil.”<sup>154</sup>

Las obras para piano compuestas al llegar a la ciudad de São Paulo son: *Canção Sertaneja y Dança Brasileira*, para piano, ambas del año 1928. Del mismo año es la *Sonatina N° 1*, en la cual Mário de Andrade ya vislumbraba en el compositor su seguidor en cuanto al nacionalismo. Su obra ya se caracterizaba por una transformación y no una directa recopilación de la música brasileña.

Considerando los relevantes premios otorgados al compositor en vida, que distinguieron tanto su obra orquestal como la de cámara, pasando por instrumentos solista y orquesta, se puede afirmar que Guarnieri ocupó una posición destacada en el ámbito internacional. El compositor estadounidense Aaron Copland, en 1943 tradujo en un artículo su admiración por la obra de Guarnieri:

“[...] Camargo Guarnieri es un verdadero compositor. Él tiene todo que eso requiere: una individualidad propia, una técnica completa y una imaginación fecunda. Su talento es más ordenado que el de Villa Lobos, no siendo menos

---

<sup>154</sup> Verhaalen 2001: 87.

brasileño [...] No hay nada particularmente extravagante en su música, en cualquiera de los sectores, Camargo Guarnieri sabe cómo moldear una forma, cómo instrumentar bien y conducir efectivamente el bajo. Lo que más nos atrae en su música es su calor y su imaginación siempre tocada por una sensibilidad profundamente brasileña. Su música es un bien musical del continente latinoamericano.”<sup>155</sup>

Presentó sus composiciones y participó como jurado de concursos fuera de Brasil. Hizo grabaciones en los Estados Unidos, Europa y Brasil. Tuvo un gran reconocimiento como compositor en vida, con su obra editada, grabada y la mayoría estrenada, alegría que pocos compositores latinoamericanos pueden exhibir.

## **4.2 - ESTILO E INFLUENCIAS**

### **4.2.1 - Estilo del compositor**

Entre de las principales características estilísticas del compositor se puede señalar: el uso de formas tradicionales, el

---

<sup>155</sup> Silva 2001: 291.

tratamiento polifónico, la fluctuación tonal, el rigor en la técnica compositiva y el empleo de elementos brasileños. Estas características se encuentran en diversa medida en toda su obra, desde la primera realizada en el año 1928 hasta la última, de 1992, y en prácticamente todos los géneros musicales que el compositor cultivó.

“El compositor incursiona en el dominio atonal, no como resultado de la aplicación de preceptos de Schoenberg, sino del uso de un extremado cromatismo en que cada sonido es libre, como centro de la melodía, sin relaciones de subordinación para con los otros. El principio de construcción, basado en la técnica del desarrollo temático, encuentra largo y fecundo aprovechamiento al que el compositor puede llegar no solamente por natural inclinación por la disciplina de la forma, sino que también gracias a la inteligente educación musical que recibió de Lamberto Baldi.”<sup>156</sup>

Y agrega:

---

<sup>156</sup> Azevedo 1956: 337.

“[...] El tratamiento dado a los temas es deliberadamente polifónico, revelando un compositor para quien el dominio de la técnica ya no es preocupación.”<sup>157</sup>

Sobre los aspectos musicales utilizados por Guarnieri, hay que destacar en particular los encontrados en su localidad de nacimiento, Tietê, en la ciudad de São Paulo. Se trata de las terceras armónicas paralelas, usadas ampliamente en todas sus obras y cuya sonoridad remiten a un lugar específico de Brasil donde el compositor tuvo sus primeras experiencias con la música folclórica.

“En Tietê cuando era joven, yo tocaba muy bien el piano. Tocaba en bailes, improvisaba, hacia de todo. Mário de Andrade me decía que en mi tierra era muy común el uso de las ‘terceras armónicas caipiras’. Ellas están en la toada a moda paulista. Viajé mucho por el interior; estuve en el norte y noroeste. La música popular entró en mi, se filtró y salió aquello que yo llamo de música nacional [...] Yo no tengo actualmente más preocupación por la tonalidad. Hoy

---

<sup>157</sup> Azevedo 1950: 325.



ni me interesa saber el acorde, lo que vale es el sonido que escucho. Aquello que yo siento, voy escribiendo.”<sup>158</sup>

El modalismo y la síncopa también son recursos propios de su obra, que contribuyen a crear una sonoridad brasileña.

“La toada triste puede decirse que se construye sobre una célula rítmica, la nuestra y tan brasileña síncopa de corchea entre semicorcheas, tomando un tiempo de compás.”<sup>159</sup>

Esta vivencia directa está plasmada en su obra, donde los elementos musicales no son copiados del folclore o de la música popular brasileña, sino que se transmutan en su obra:

“Admito que el compositor tenga contacto constante con el folclore, no solamente para recolectarlo, pero también para sintetizar determinadas características brasileñas, como el ritmo, o evoluciones modales típicas del noroeste, remanentes de los modos armónicos griegos [...]”<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Rossi 2000: 25.

<sup>159</sup> Andrade 1934: 328.

<sup>160</sup> Revista *Veja* 1977.

#### **4.2.2 - Influencias recibidas**

Al trasladarse a la ciudad de São Paulo en 1923, el compositor dio el paso siguiente en su formación musical comenzada en Tietê, gracias a las enseñanzas de destacados músicos y desarrollándose tanto en el piano como en el perfeccionamiento del estudio de la composición.

Habiendo alcanzado una acabada técnica como compositor ganó una beca para estudiar en Europa el año 1937. Europa es un entorno importante en la vida de cualquier compositor docto, que busca ampliar sus conocimientos musicales, perfeccionarse técnicamente y tener contacto con la cultura musical internacional. No obstante, este no fue el caso de Guarnieri, por la corta permanencia en el viejo continente, ante el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, que lo hizo regresar en 1938. Aún así, el compositor había logrado importantes avances en la técnica de composición, gracias a las clases con profesores formados en Europa.

“En 1938 estudió en Europa [...] En realidad, él no tenía mucho que aprender, su técnica ya era extremadamente refinada [...]. Lo mismo ocurrió con la tendencia al clasicismo, defendida por estos profesores, que ya era parte de su pensamiento musical (en los años 30 hubo en todo el mundo, entre los adeptos de las escuelas nacionales, la búsqueda de los ideales clásicos de la forma) [...] Pero no hay duda de que él vuelve diferente, más firme en su posicionamiento estético, nacionalista y neoclásico. El nacionalismo del compositor después de su viaje a Europa fue aún más puro, su estructuración musical más severa [...] La concepción melódica sigue de cerca el modalismo de la música folclórica, la armonía es clara y rica, la rítmica siempre incisiva.”<sup>161</sup>

Es evidente que la preocupación por el dominio técnico siempre estuvo presente en el compositor.

La relación con Mário de Andrade fue fundamental en el desarrollo del pensamiento estético del compositor. Las enseñanzas de Andrade eran de carácter filosófico y estético. Dentro de su

---

<sup>161</sup> Neves 1973: 68.

compromiso con los rumbos del arte nacional y su preocupación genuina en la formación del compositor Camargo Guarnieri. Este último ya había vivido e incorporado la música brasileña, y perfeccionaba su formación como músico a través de clases regulares de composición y piano. Mário de Andrade sólo lo orientaba en cultura general y reforzaba sus convicciones estéticas musicales.

“La fase en que fue orientado por Mário de Andrade es llamada de fase de formación. El compositor era llevado a encontrar él mismo justificaciones para la adhesión al movimiento nacionalista.”<sup>162</sup>

El propio Guarnieri afirma:

“[...] mi formación estético musical con Mário de Andrade me permitió visualizar valores culturales en el sentido universal. Un amplio legado de conocimiento de las artes, especialmente música y literatura, me tornó más sensible a lo bello y me despertó la agudeza estética, hasta entonces, apenas instintiva en mí. En cuanto a la estética musical, la

---

<sup>162</sup> Neves 1973: 68.

desarrollé con clases de orientación, de lectura de libros, que mucho me ayudaron.”<sup>163</sup>

“Mário de Andrade representó mi orientación y el camino correcto de lo que significa ser un compositor brasileño tanto como Debussy fue francés.”<sup>164</sup>

#### **4.2.3 – El acto de componer según Camargo Guarnieri**

Guarnieri consideraba el acto de componer como una expresión de sentimientos personales.

También que hay que tener técnica para poder expresar lo que se siente en una obra musical. Guarnieri no cree en la inspiración como único elemento para componer. Vera Guarnieri declara en una entrevista que el compositor consideraba que la inspiración era una pequeña parte para componer. Él creía en el trabajo. Escribía rápido pero demoraba para armar la obra en su cabeza. Decía: “El parto es fácil, la gestación es lo que se demora.”

Y agregaba:

---

<sup>163</sup> Rossi 2000: 25.

<sup>164</sup> Op cit.

“Quien no posee técnica no puede realizar lo que tiene adentro de si mismo. Yo pienso mucho antes y, cuando voy a escribir ya tengo todo hecho [...]”<sup>165</sup>

Otro punto es que está en constante evolución, considerando que siempre puede hacer una composición mejor que la anterior.

“No logré la perfección que siempre quise. Espero aún realizar mi obra maestra. Pero en el arte no existe final...”<sup>166</sup>

#### **4.2.4 - Características generales de permanencia y cambio estilístico.**

Como se puede observar en textos de diferentes autores y del propio compositor, su obra no pasa por fases sino que más bien por transformaciones sutiles en distintos aspectos de la composición musical. Estas transformaciones refuerzan las características musicales de las primeras composiciones de Guarneri, como puede

---

<sup>165</sup> *O Globo* 1984: 2.

<sup>166</sup> *O Globo* 1987: 4.

ser a modo de ejemplo el combinar siempre elementos brasileños con la técnica polifónica.

“[...] no tuve propiamente fases en mi desarrollo como compositor. Lo que ocurrió fue que mientras el tiempo iba pasando, mi música cada vez se hacía más rica, adquiriendo características específicas, asimilando el desarrollo de la armonía, del contrapunto, y de la libertad formal que ocurría en Europa. Incorporé a mi sensibilidad todo lo que me interesaba como compositor.”<sup>167</sup>

Al respecto, Luiz Heitor Azevedo agrega lo siguiente:

“Conviene notar que esa ascensión de la música de Guarneri en búsqueda de una transfiguración cada vez mas sutil de los elementos nacionales ha sido una constante.”<sup>168</sup>

Una característica de su estilo es el plan formal, caracterizado por estructuras clásicas, compuestas de una exposición, un desarrollo y una reexposición. La conducción temática es otro aspecto pertinente de su lenguaje. El desarrollo temático, su

---

<sup>167</sup> Rossi 2000: 26.

<sup>168</sup> Azevedo 1956: 339.

capacidad de conducción y variación del mismo material, revelan su dominio técnico.

Otro de los aspectos constructivos de su carácter idiomático es el tratamiento polifónico de los temas, el que es su mayor aporte como compositor. Esta es una característica presente en sus primeras obras, donde muestra su opción por esa textura polifónica.

La conducción temática y el tratamiento polifónico, cobran especial importancia en relación con la melodía de sus obras, donde tiene constante presencia la temática brasileña. El empleo de escalas modales características de la música folclórica brasileña, genera un claro reconocimiento de su obra como música nacional.

Según se ha declarado, el uso de *terceras armónicas paralelas* es otro recurso empleado por Guarnieri, que tiene su origen en la música folclórica de la región donde nació. Esta es una de las características que lo diferencian claramente de otros compositores brasileños. Además de dicho recurso, el Brasil musical del compositor implica también el empleo de escalas modales, síncopas, y otros elementos que hacen referencia a distintos lugares de Brasil y no solamente de São Paulo.

El tratamiento polifónico, asociado al modalismo, con acordes sin funciones armónicas y constantes cromatismos, tiene como



resultado un cierto atonalismo. Guarnieri a través de sus modos brasileños, de su tratamiento polifónico y del atonalismo difundido en su época, generó una música de identidad brasileña, paulista, de acuerdo con su época y con estilo propio.

### **4.3 - ESTILO DE LA OBRA PARA PIANO**

Las características estilísticas más frecuentes del compositor en su obra pianística son: formas tradicionales, textura polifónica, expansión de la tonalidad y presencia de elementos brasileños tales como modalismo, síncopa, indicaciones en portugués, terceras armónicas paralelas y movimiento melódico descendente y escritura por series, como es el caso de *Ponteio* y *Momentos*.

“La obra de Guarnieri constituye una de las más admirables y avanzadas del arte brasileño. La solidez de la construcción técnica, los recursos de su polifonía en procesos armónicos, polifónicos y rítmicos, muestran una escritura moderna y un sentido nacional que se inspira, pero a la vez trasciende los temas y elementos formales populares que jamás usó directamente, para proponer un

clima más universal, destacando la intensidad psicológica y la invención artística.”<sup>169</sup>

En relación a la forma musical, el compositor se inclina por las estructuras tradicionales de la música docta, como por ejemplo, la sonata.

El uso de los elementos brasileños abordados con planteamientos formales bien definidos, lo ubican como un compositor con alto conocimiento de la música brasileña.

“La música de Guarnieri se caracteriza, en el campo instrumental, por la suerte de feliz compromiso que obtiene entre las grandes formas universales y el contenido nativo.”<sup>170</sup>

Por otra parte, la melodía cobra especial importancia como característica personal del compositor. Asimismo, otra característica particular de su obra para piano es la tendencia al monotematismo, complementado por un tratamiento polifónico que marca su estilo desde sus primeras obras.

---

<sup>169</sup> Almeida 1952: 28.

<sup>170</sup> França, Eurico Nogueira. Correio da manhã 1947

“Contrapuntista habilísimo, [...] Camargo Guarnieri ya revela, desde sus primeras obras, esa preocupación por la linealidad, que se tornó una constante en toda su obra.”<sup>171</sup>

La expansión de la tonalidad mediante el modalismo, cromatismo y cambios constantes de armonía, tienden a incrementarse en el transcurso de su desarrollo compositivo acercándose incluso a un cierto atonalismo, tal como declara una de sus más conocidas intérpretes:

“A pesar de las evoluciones y adquisiciones de nuevos recursos compositivos logrados en el transcurso de los años, su música se mantiene homogénea [...] usando el principio de la armonía disonante, dentro de un sentido tonal, fue empleando más el cromatismo, hasta que su música se torna atonal. Hoy posee un lenguaje propio...”<sup>172</sup>

Como ya se ha señalado, los títulos de las obras y las indicaciones de carácter están escritas en portugués y son importantes para una interpretación apropiada. El compositor

---

<sup>171</sup> Azevedo 1956: 336.

<sup>172</sup> Silva 2001: 401.

indica la expresión que desea al principio y en el transcurso de la obra.

“Algunos de sus términos pueden ser traducidos con bastante precisión, mientras otros no tienen una equivalencia exacta en otros idiomas, y por tanto representan el más puro temperamento y estado mental brasileño.”<sup>173</sup>

La expresión nostálgica, más *dolente* es una tendencia de su música, el aspecto emocional que fluye de la audición de su obra, especialmente en los movimientos lentos, es de una cierta nostalgia, y en general de una emotividad más contenida que evidente.

“Las melodías también están totalmente imbuidas de las cualidades emocionales de las ‘modinhas y toadas melancólicas’. El carácter modal es el principal medio para mostrar esos sentimientos.”<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Luper 1951: 111.

<sup>174</sup> Verhaalen 2001: 82.

“El modo mixolídio (séptimo grado bajado) es frecuente en la música de Guarnieri, así como el modo del noroeste, que también usa el cuarto grado sostenido del modo lídio. El empleo de este modo encantador y peculiar es una de las características más marcadas de su música.”<sup>175</sup>

Las terceras armónicas paralelas, síncopa, movimiento melódico descendente, y principalmente el modo mixolidio, surgen de su propia vivencia, sin necesidad de acudir a citas textuales del folclor. Es a través de temas originales que su expresión brasileña se manifiesta, y expresan una identidad brasileña.

Su música expresa un lirismo de tipo brasileño presente especialmente en sus movimientos lentos, que revelan un estilo propio y un desarrollo original del nacionalismo. Como afirma una de sus intérpretes, Laís de Souza Brasil en entrevista:

“La ‘paulistanidad’, en el decir de la interprete, es la expresión brasileña en las obras, que recurre al modalismo, síncopa, terceras armónicas paralelas, y movimiento melódico descendente como características musicales. Como características, agrega el sentimiento de desolación y

---

<sup>175</sup> Verhaalen 2001: 82.

melancolía causado por el uso de grados conjuntos descendentes, como también la disonancia para reforzar esta melancolía.”<sup>176</sup>

## CAPITULO 5

### EL ANÁLISIS DE LA MUESTRA

---

<sup>176</sup> Entrevista De Sousa Brasil, 2007

## **5.1 - INTRODUCCIÓN – EL OBJETIVO DEL ANÁLISIS**

El tema de este capítulo, es el análisis de elementos musicales de Brasil en la obra para piano del compositor brasileño Camargo Guarnieri. El estudio está hecho desde el punto de vista del empleo y tratamiento de elementos brasileños en una selección de sus obras para piano, analizados en forma comparativa y diacrónica.

## **5.2 - ANÁLISIS DE LA OBRA PIANÍSTICA**

### **5.2.1 - Obras seleccionadas – criterio de selección**

De la extensa obra pianística de Camargo Guarnieri que se acerca a las 120 obras, se eligieron aquellas piezas más representativas de este compositor, de acuerdo a cómo se refleja su concepto de música brasileña.

- 1 - 1928 – Canção sertaneja
- 2 - 1928 – Dança brasileira
- 3 - 1931 – Ponteio Nº 1
- 4 - 1931 – Ponteio Nº3
- 5 - 1931 – Polca
- 6 – 1934 – Valsa Nº 1
- 7 – 1946 – Dança Negra
- 8 - 1949 – Ponteio Nº 18
- 9 - 1953 – Modinha
- 10 - 1955 – Ponteio Nº 30
- 11- 1956 – Ponteio Nº 33
- 12 - 1958 - Sonatina Nº 4
- 13 - 1959 – Ponteio Nº 45



- 14 - 1960- Improvise II
- 15 - 1961 – Baião
- 16 - 1970 – Improvise IV
- 17 - 1984 – Estudo Nº 16
- 18 - 1984 – Momento Nº 5
- 19 - 1988 – Estudo Nº 18
- 20 - 1988 – Momento Nº 10

Considerando la hipótesis de que el uso y el tratamiento de estos elementos musicales nacionales definen en parte el estilo del compositor, se ha hecho la siguiente investigación de elementos brasileños:

- a) Investigación de elementos musicales encontrados en la música brasileña.
- b) Indagación de los orígenes y su manifestación musical.
- c) Verificación de cuáles de estos elementos son empleados en cada una de las partituras del compositor.
- d) Constatación de elementos más frecuentemente usados en sus obras: síncopa, movimiento melódico descendente y otros.
- e) Verificación del comportamiento de dichos elementos y su tratamiento.

Para este efecto, en cada pieza serán analizados para la ulterior comparación, los siguientes parámetros musicales:

- ESTRUCTURA
- RITMO
- MELODÍA
- ARMONÍA Y POLIFONÍA
- DINÁMICA
- VELOCIDAD Y AGÓGICA
- TEXTURA
- ELEMENTOS BRASILEÑOS

### **5.2.2 - ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA MUESTRA**

El compositor en el aspecto formal es tradicional. Utiliza formas clásicas académicas como: sonatinas, vals, danzas y suites. También compone en géneros nacionales tales como: *Baião* y *Modinha*. Como creación suya y con el título en portugués existen las piezas denominadas: *Ponteios*.

Predomina la estructura ternaria A B A (*Improviso N° 4*):

IMPROVISO IV

CARARGO GUARNERI

**A**

**B**

**A'**

The image displays a musical score for a piece titled "IMPROVISO IV" by Carargo Guarneri. The score is presented in two columns of staves. The left column contains the first two sections, labeled 'A' and 'B'. The right column contains the third section, labeled 'A'', which is a variation of the first section. The music is written in a single system with a treble and bass clef. The tempo is marked 'ALLEGRO' and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The structure is ternary, consisting of a first section (A), a contrasting second section (B), and a final section (A') that returns to the material of the first section.

en piezas de dimensión cortas (*Momento N° 5*),

MOMENTO N°5

DESOLADO (n° 66 - 69)

The musical score for 'Momento N°5' is presented in five systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a 'molto espressivo' marking. The second system includes 'rall.' and 'a tempo' markings, along with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system features 'a tempo' and 'rall.' markings, and includes a fingering sequence (4 5). The fourth system has 'rall.' and 'a tempo' markings, and includes a fingering sequence (2). The fifth system concludes with 'rall.' and 'pp' (pianissimo) markings, and includes a fingering sequence (2 1).

La parte central de sus obras sufren un cambio de contraste hacia un desarrollo temático gradual de la parte B (*Ponteio N° 18*).

**PONTEIO Nº 18**

de Aloísio Alcencar Pinto

Nostalgico (♩ = 60)

The image shows a musical score for a piece titled "PONTEIO Nº 18" by Aloísio Alcencar Pinto. The score is written for piano and violin. It begins with a tempo marking of "Nostalgico (♩ = 60)" and a dynamic marking of "p". The score is divided into several sections by double bar lines. Some sections are highlighted with black boxes, indicating specific musical features or transitions. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a more melodic and expressive line. The score concludes with a "rit." marking and a "fine" symbol.

Podemos inferir que el compositor evoluciona desde el uso de la forma cerrada (donde hay secciones contrastantes) hacia el uso de la forma abierta (sin contrastes entre secciones).

Cuando hay coda, ésta eventualmente está basada en algún tema presentado anteriormente (*Ponteio* N° 3)

The image displays a page of a musical score titled "PONTEIO N° 3" by Almeida Prado. The score is written for piano and is in 2/4 time. It begins with the tempo marking "Dolente (♩ = 69)" and the dynamic marking "pp". The score is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the tempo and dynamic markings. The second system has a dynamic marking of "pp". The third system has a dynamic marking of "mf". The fourth system has a dynamic marking of "pp". The fifth system has a dynamic marking of "ppp". A specific musical phrase in the fourth system, consisting of a series of chords in the right hand, is circled in black. This circled phrase represents the coda mentioned in the text, which is based on a theme presented earlier in the piece.

En algunas obras la estructura es equilibrada ABA con clímax anterior a la reexposición, que siempre mantiene la tonalidad original (*Polca*).

# POLCA

(POLKA)

Para Souza Lima

CAMIARGO GUARNIERI

Gingardo (M.  $\text{♩} = 112$ )

(São Paulo, 1911)

First system of musical notation for the Polca. It consists of two staves (treble and bass clef). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes the instruction *meno adagio*. The system concludes with a section marked with a bold letter **B**.

Second system of musical notation for the Polca. It consists of two staves. The first staff includes a section marked with a bold letter **A**. The second staff includes the instruction *rit.* and a section marked with the word **Climax**. The system concludes with a section marked with a bold letter **A** and a *rit.* instruction.

compositor usualmente reexpone el tema inicial.

Respecto del ritmo, abunda un tipo de polifonía rítmica  
(*Ponteio* N° 33)

PONTEIO N° 33

Á Norma Bojunga

Queixoso (♩ = 72)

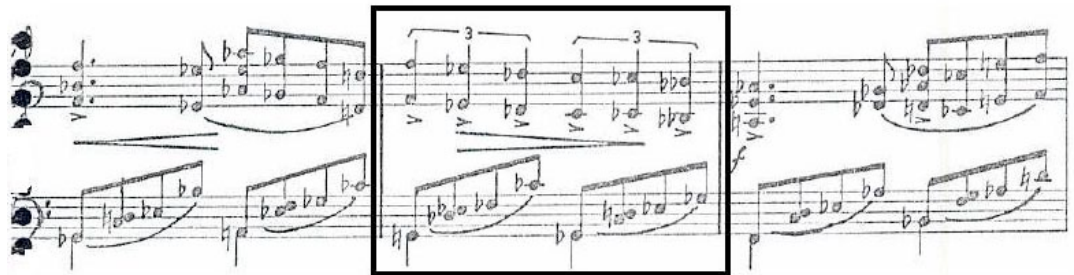
*p*

que consiste en una clara independencia rítmica entre las voces por el empleo simultáneo de ritmos contrastados en partes diferentes de la textura musical. Otro aspecto es el desplazamiento del acento natural de la música, lo que es una constante en sus obras, sea a través de síncopas de tiempo y de compás (*Improviso* N°4),





o mediante el empleo de pautas rítmicas conflictivas, como por ejemplo 3 contra 4 (*Estudio n°16*):



Además hace uso de cambio de compás (*Sonatina n°4 - 1<sup>er</sup> movimiento*):

Para Hiliano Tabarin

# SONATINA N.º 4

1

M. CAMARGO GUARNIERI

Com Alegria (♩=120)

Las cadencias finales se producen con notas largas que vienen ligadas del compás anterior en síncope de compás (Sonatina nº4 - 2º movimiento).

Para la variación temática se usan los siguientes recursos:

incremento de textura (mayor densidad) (*Ponteio* N° 3),

PONTEIO N° 3

Ayres de Acordeon

*Dolente* (n.º 69)

The musical score for *Ponteio* N° 3, *Ayres de Acordeon*, *Dolente* (n.º 69), is presented in two columns of staves. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*. Two specific passages are circled in black: one in the first system of the first column and another in the first system of the second column. These circled passages show a significant increase in textural density, with multiple notes and chords stacked together, illustrating the concept of 'incremento de textura'.

ampliación de la tesitura (*Ponteio* nº30)

PONTEIO N.º 30

*SENTIDO* (♩ = 60).

The image displays a musical score for a piece titled "PONTEIO N.º 30". The tempo is marked "SENTIDO" with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is written for piano and includes several measures of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a crescendo (*cresc.*) and includes fingerings (1, 2, 3) for the right hand. The fourth system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. Two specific passages are highlighted with black boxes: the first box encloses the initial melodic phrase in the first system, and the second box encloses a more complex melodic passage in the fourth system.

y variaciones de la intensidad (*Ponteio* n° 33).

**PONTEIO N° 33**

*À Norma Bujanga*

Quixoso (♩ = 72)

The image shows a page of musical notation for a piece titled "PONTEIO N° 33" by "À Norma Bujanga". The tempo is marked "Quixoso (♩ = 72)". The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is enclosed in a rectangular box and contains a circled "p" dynamic marking. The fifth system is also enclosed in a rectangular box and contains the markings "rall." and "a tempo". The notation includes various rhythmic values, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "p" and "f".

El monotematismo (*Momento* n° 5) predomina en sus obras.

# MOMENTO Nº5

DESOLADO (nº 66-69)

molto espressivo

rall. ... a tempo

a tempo rall.

rall. ... a tempo

rall. ... a tempo

pp

Los temas son cortos (*Ponteio* Nº 18), los que pueden ser expandidos o aún acortados más en el transcurso de la pieza.

**PONTEIO Nº 18**

*a Aloisio Alencar Pinto*

Nostalgico (♩ = 60)



En el aspecto melódico generalmente utiliza pequeños intervalos (*Ponteio Nº 1*),

M. CAMARGO GUARNIERI  
**PONTEIOS**  
II. CADERNO. Da 1 a 10  
**PONTEIO Nº 1**

*a Nair de Carvalho Madeiros*

Calmo, com profunda saudade (♩ = 76)



con movimiento melódico descendente (*Dança Brasileira*),

**Dansa Brasileira**

M. Camargo Guarnieri

Tempo di Samba (♩ = 90)

Piano

*sen ritmo*

*mf*

*p*

*mf*

*sempre simile*

Y cromatismo (*Estudo n° 18*), que son también características del compositor.

**Étudo n° 18.**  
(Para mão esquerda)

Camargo Guarnieri.  
(10/03/88.)

(A) *Dramático Triste* (♩ = 72) *f* *sonoro*

El tratamiento de los temas es mayoritariamente polifónico con incremento de la textura que conduce al clímax (*Improviso n° 2*).



# IMPROVISO II

HOMENAJEN A VILLA LOBOS

CAMARGO GUARNIER

LENTAMENTE (♩ = 72)

The image displays a musical score for a piano piece titled "IMPROVISO II" by Camargo Guarnier, dedicated as a "HOMENAJEN A VILLA LOBOS". The score is in 3/4 time and marked "Lentamente" with a tempo of 72 quarter notes per minute. It is arranged in two systems of five staves each. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. A black rectangular box highlights a specific passage in the second staff of the right-hand system, which appears to be a technical exercise or a specific melodic line. The score is printed on a white background with black ink.

El tema central puede ser contrastante (Improviso N° 4),

IMPROVISO IV

CARARGO GUARNERI

5. JOSO (2)

The image displays a musical score for 'Improviso IV' by Carargo Guarneri. The score is written for piano and is in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system is marked '5. JOSO (2)'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p', 'f', 'mf', 'ff', 'pizz.', 'cresc.', and 'dim.'. Several measures are highlighted with black boxes, indicating specific musical elements or techniques. The score concludes with a double bar line and a final chord.

tener carácter de puente (Polca)

**POLCA**  
(POLKA)

Para Solista Línea

**CAMARGO GUARNIERI**  
(Sic. 2ºmo. 1911)

Giugando (Al. 1 = 112)

*p*

*meno mosso*

10

11

o, tener un desarrollo gradual del tema inicial (*Ponteio* n° 18).

**PONTEIO Nº 18**

Aloisio Alencar Pinto

13 - 0182

Podemos constatar una sutil evolución estilística en cuanto al desarrollo temático, pues tiende a pasar de la primera sección a la segunda sin corte, sino como un desarrollo continuo incluso en su vuelta a la reexposición. El cambio es de contraste hacia desarrollo temático. Por lo tanto el compositor encuentra una unidad mayor y se enriquece en el desarrollo temático.

En cuanto al aspecto armónico, Camargo Guarnieri usa tonalidad y modalidad expandidas. Existe la armadura sólo en las primeras piezas (*Canção Sertaneja*).

The image shows a page of a musical score for the piece "CANÇÃO SERTANEJA" by M. Camargo Guarnieri. The score is for piano and is in 2/4 time. The tempo is marked "lento" and the metronome marking is "M. M. ♩ = 58". The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as "pp", "mf", and "ben cantado". The word "PIANO" is written vertically on the left side of the score.

Aunque se identifique un centro tonal, se relaja la funcionalidad y las construcciones armónicas se enriquecen con las disonancias y notas extrañas al acorde y el uso del cromatismo (*Momento n°10*).

## MOMENTO Nº 10

1032

(♩=66)

*pp intimo*

Guarnieri también usa el modalismo en sus piezas y el recurso de fluctuación modal (*Dança Brasileira*) y,

**Dança Brasileira**

M. Camargo Guarnieri

Tempo di Samba (♩=90)

*mf*

Piano

*con ritmo*

*sempre sinuato*

a veces, bimodalidad.

Esta alternancia se hace de un compás para otro, incluso puede ser que se muestre un modo en la melodía y otro en el acompañamiento (*Dança negra*):



Aunque la textura predominante es armónica, la polifonía también está presente, y surge de un tratamiento horizontal importante, con melodías en voces internas y a veces también en el bajo (*Ponteio* N° 30) .



El tratamiento polifónico y su incremento llevan al clímax y también es usado como elemento de variación.

En el aspecto dinámico, observamos que el compositor hace explícitas en sus obras las intenciones musicales que deben ser manifestadas por el intérprete. Hay muchas indicaciones de acentos, y variaciones de dinámica. La música generalmente empieza en piano y va incrementando la dinámica para llegar al *fortísimo*, cerca del final de la sección central, para luego proceder a la reexposición temática (*Ponteio N.º 18*).



# PONTEIO Nº 18

a Jacobo Alencar Pinto

Nostalgico (♩ = 50)

rit. ----- a tempo

rit. ----- a tempo

rit. ----- a tempo

rit. ----- a tempo

rit. ----- a tempo

La dinámica también cobra función de elemento de variación temática (*Ponteio* N° 33) y como elemento generador del clímax de la pieza.

**PONTEIO N° 33**

Á Norma Bojunga

Quicixosa (♩ - 72)

The image shows a page of musical notation for a piece titled "PONTEIO N° 33" by Norma Bojunga. The piece is in 3/4 time and is marked "Quicixosa (♩ - 72)". The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is circled in black and contains a circled "p" dynamic marking. The fifth system is also circled in black and contains a circled "f" dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "rall." and "a tempo".

El *rallentando* se usa para preparar las distintas presentaciones del tema (*Ponteio n° 1*)

5

(espress.)

*p*

*coda*

*a tempo*

*p*

*f*

*dim. e rall.*

*pp*

y para la cadencia final (Vals N° 1):



El acento es un elemento rítmico que sirve tanto para desplazar el pulso natural de la música (*Dança brasileira*), característica del compositor, como también sirve para resaltar una melodía. Uso de staccato, legato y acentos dan un colorido a la música.

**Dansa Brasileira**

M. Camargo Guarnieri

Tempo di Samba ( $\text{♩} = 90$ )

Piano

*ben ritmato*

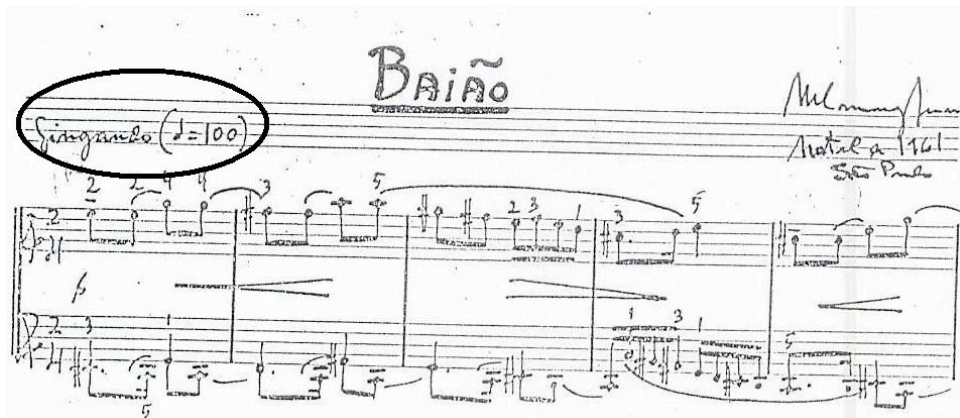
*mf*

*p*

*sempre simile*

A printed musical score for 'Dansa Brasileira' by M. Camargo Guarnieri. The score is for piano and is in 3/4 time with a tempo of 90 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and performance instructions like *ben ritmato* and *sempre simile*. The music features a prominent rhythmic pattern with accents, and some notes are circled to highlight specific rhythmic elements.

La indicación de tempo está en portugués acompañada de indicación metronómica (*Baião*). Estas indicaciones se refieren también al carácter de la pieza y el estado de ánimo que se debe considerar como expresión de la misma:



Se podría destacar los siguientes aspectos característicos del compositor: el tratamiento que siempre es polifónico (*Modinha*),

# MODINHA

M. CAMARGO GUARNIERI

Andante  $\text{♩} = 69$

© Copyright 1977 by RICORDI BRASILEIRA S.A.F.C. - São Paulo - Brasil  
© Copyright 1977 by MUSICALIA S/A. CUI ETIRA MUSICAL - São Paulo - Brasil  
Unicos editores e distribuidores autorizados  
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil  
Todos os direitos são reservados

MCM - 0242

el uso de la melodía acompañada (*Canção Sertaneja*),

A MEUS PAIS  
**CANÇÃO SERTANEJA**  
M. CAMARGO GUARNIERI  
S PAULO - 1928

*Dolentemente* M. M.  $\text{♩} = 58$  *mf*

PIANO *bem cantado*

The image shows a musical score for a piano piece titled 'CANÇÃO SERTANEJA' by M. Camargo Guarnieri. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Dolentemente' (slowly) with a metronome marking of 58. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the instruction 'PIANO' and 'bem cantado'.

y el uso del *ostinato* en el acompañamiento (*Dança Negra*), que siempre es usado en esa función por el compositor. Se empieza por el acompañamiento que normalmente se plantea en *ostinato* rítmico,

**DANSA NEGRA**  
Soturno (*Gloomy*) (No 76)  
M. CAMARGO GUARNIERI  
1946

The image shows a musical score for a piano piece titled 'DANSA NEGRA' by M. Camargo Guarnieri. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Soturno (Gloomy)' (slowly). The dynamics are marked 'p' (piano). The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the instruction 'Soturno (Gloomy) (No 76)' and 'M. CAMARGO GUARNIERI 1946'.

y después se presenta la melodía en la mano derecha  
(*Ponteio* nº 1):

M. CAMARGO GUARNIERI  
**PONTEIOS**  
I. CADERNO. Da 1 a 10  
**PONTEIO Nº 1**  
*à Naïr de Carvalho Medeiros*

*Calmamente, com profunda saudade (♩ = 76)*

Una característica constante es el uso de una nota pedal en el  
acompañamiento (*Sonatina* nº4 - 3º movimiento).

III 10

*Gracioso (♩ = 108)*



El compositor llega a una síntesis de la polifonía de la verticalidad con la horizontalidad (*Ponteio* nº33):

**PONTEIO Nº 33**

*Á Norma Bojunga*  
(Queixoso (♩ = 72))

The musical score for *Ponteio Nº 33* by Norma Bojunga is presented in five systems. Each system consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The notation is dense, with many notes beamed together, creating a complex polyphonic texture. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking followed by a *a tempo* instruction.

El modalismo es usado como elemento brasileño. Por ejemplo, la 7ª es alterada descendentemente, haciendo que pase al modo mixolidio, característico de la música brasileña (*Dança Brasileira*).

**Dança Brasileira**

M. Camargo Guarnieri

Tempo di Samba (♩ = 96)

Piano

*ben ritmato*

*mf*

*mp*

*sempre sincia*

El modalismo, la síncopa en el acompañamiento y melodías, las referencia a géneros musicales nacionales, el movimiento melódico descendente y los intervalos de 3ª (*Ponteio n°3*)

**PONTEIO Nº 3**

*a Ayres de Andrade*

*Dolente* (♩ = 69)

The musical score for Ponteio Nº 3 is written for piano in 4/4 time. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Dolente' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The dynamics range from pianissimo (pp) to piano (p). The score is divided into two systems, with the second system showing more intricate chordal patterns in the right hand.

o décima armónica en la melodía (*Ponteio Nº 45*)

**PONTEIO Nº 45**

*a Yara Bernete*

*Com alegria* (♩ = 100)

The musical score for Ponteio Nº 45 is written for piano in 2/4 time. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Com alegria' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The dynamics range from piano (p). The score is divided into two systems, with the second system showing more intricate chordal patterns in the right hand.

y en el acompañamiento (*Momento* nº10), son características en que se basa el compositor para crear una música con aires brasileños.

14

A SISTER MARION VERHAALLEN

MOMENTO Nº 10

1932

(♩=66)

*pp* *intimo*

*cresc.* *f*

The image shows a page of a musical score for piano. At the top left, the page number '14' is printed. The title 'A SISTER MARION VERHAALLEN' is centered, followed by 'MOMENTO Nº 10' in a larger font. Below the title, the year '1932' is handwritten. The tempo is indicated as '(♩=66)'. The score starts with a dynamic marking of 'pp intimo'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. A black rectangular box highlights a triplet of eighth notes in the right hand. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'f'.

### 5.3 - LOS PERÍODOS ESTILÍSTICOS DEL COMPOSITOR

Se concluye que el estilo del compositor se define por el uso de la polifonía, del monotematismo, del desarrollo temático, el empleo de formas tradicionales, del atonalismo y modalismo; este último como elemento que proviene de la música brasileña, y del uso de elementos musicales brasileños.

La síncopa es un elemento musical típico de la música brasileña. El compositor usa tanto la de tiempo, en las diferentes voces, como las de compás. El pulso y el tiempo fuerte de cada compás se desplazan dando oportunidad para que las distintas melodías puedan desarrollarse con diferentes ritmos, ocasionando una polifonía rítmica. El empleo simultáneo de pautas rítmicas conflictivas, por ejemplo: 3 contra 4, también resultan en una polirritmia. Esta puede ser por ritmos diferentes en las voces como también por la ejecución de la línea melódica en diferentes partes de la textura musical, con diferentes acentos independientes que también puede producir este fenómeno (*Ponteio* nº33).

La polifonía está dada por voces que a veces son independientes, pero que obedecen una jerarquía clara que es de la melodía acompañada. Así tenemos dos o más voces que se ocupan

del acompañamiento en la parte inferior, mientras que la melodía está en la parte superior. Este acompañamiento normalmente es un *ostinato*. Por lo tanto tenemos una melodía acompañada con animación polifónica (*Ponteio* nº1).

El *ostinato* es usado frecuentemente como recurso de acompañamiento por el compositor (*Canção Sertaneja*).

El movimiento melódico es mayormente descendente a través de pequeños intervalos, básicamente por grado conjunto (*Dança Brasileira*).

En el aspecto formal, prefiere el uso de la forma cerrada: una exposición, una parte central y después una reexposición, es decir, emplea la estructura ternaria ABA con conclusión cadencial. La parte central presenta frecuentemente el clímax de la pieza, el que se alcanza a través de la variación de los parámetros. Es difícil determinar con exactitud dónde empieza la sección central de la pieza, pues ella es una extensión de la exposición, un desarrollo del tema A. El compositor, en la evolución de su estilo, tiende al desarrollo de un solo tema en contraste con el bitematismo de sus obras más tempranas. La sección central cobra importancia en su evolución estilística, por lo tanto evoluciona de la forma cerrada hacia la forma abierta (*Ponteio* nº 18). El compositor claramente opta por una sección intermedia que es un desarrollo del tema

presentado anteriormente, pasando la parte B a ser un desarrollo gradual de la A. Guarnieri enriquece el desarrollo temático cambiando de contraste hacia desarrollo temático, logrando así una mayor unidad (*Momento* n° 10).

La variación temática y el clímax se alcanzan por el uso de los mismos recursos: variación de dinámica, incremento de voces, expansión de la tesitura (*Ponteio* n° 30).

Los ejes de la tonalidad se debilitan junto a la tonalidad expandida. Se aprecia una preferencia por el modalismo, con incremento de la armonía que cambia constantemente, junto con el desarrollo temático. La modalidad es fluctuante, se usa como recurso al alterar notas características en el discurso melódico-armónico (*Dança Negra*).

Este recurso también es usado con referencia a la música brasileña, que es modal en algunas regiones. Los intervalos de terceras armónicas o décimas armónicas paralelas hacen referencia a manifestaciones musicales de la región donde nació el compositor (*Ponteio* n° 3). En el aspecto rítmico, el uso de síncopas es típico de la música nacional.

A diferencia de las obras tempranas, donde se determinaban claramente el centro tonal, la parte B, las voces definidas, la polifonía empieza a jugar un papel importante junto con el

desarrollo temático en la evolución del lenguaje del compositor, donde esos elementos ya no pueden ser claramente reconocidos, sino que constituyen un todo en la textura musical. Este principio de la jerarquía de las voces, Guarnieri lo utiliza al tratar los elementos musicales con la misma importancia. Así, el ritmo y la melodía son importantes, no resaltando uno más que el otro (*Momento* n° 5).

Camargo Guarnieri recurre efectivamente a elementos provenientes de la música brasileña en sus obras para piano. El uso y tratamiento de esos elementos nacionales definen en parte el estilo musical del compositor.

No hay cambios radicales en el estilo del compositor, por lo cual es difícil hablar de períodos estilísticos definidos dentro de su creación. Guarnieri reafirma y desarrolla elementos que ya estaban presentes en sus obras tempranas. La evolución más notable se refiere al desarrollo temático, la tendencia a la forma abierta, el incremento de la complejidad de la textura y el uso mayor de la polifonía, que tiende a la síntesis de la verticalidad con la horizontalidad. En general sí se puede hablar de un estilo propio y característico del compositor.



CAPÍTULO 6  
CONCLUSIÓN

## **6 – CONCLUSIÓN**

Esta tesis tuvo como objetivo el estudio de la obra pianística de Camargo Guarnieri, partiendo desde un perfil biográfico, considerando su formación, el medio donde se desarrolló y su trayectoria como compositor. Posteriormente, a través de la revisión y de una selección de su obra pianística, se ha hecho un análisis elaborando una sistematización idiomática del compositor. Se consideraron los hechos históricos de la música brasileña, lo que permitió situarlo y comprender mejor su obra, apoyándose en bibliografía de diferentes estudiosos. La influencia de la estética nacionalista y su materialización en sus obras para piano fue el objeto de dichos análisis.

Guarnieri compuso durante toda la vida para diferentes formaciones musicales, teniendo por lo tanto una obra extensa y variada. Su formación musical desde temprana edad y constantes estudios a lo largo de su vida le ayudaron a ser considerado como un compositor de un gran dominio técnico musical. Sus obras tuvieron reconocimiento a través de premios, obras grabadas, editadas y estrenadas. El compositor tuvo una orientación musical definida desde muy temprano: empezó con clases musicales con apoyo de su familia y luego estudió composición y piano con

profesores en São Paulo, siguiendo con su orientador estético Mário de Andrade, lo que explica su dominio de la técnica compositiva.

Camargo Guarnieri es un representante del nacionalismo brasileño que sentó sus bases en la *Semana de Arte Moderno* de Brasil. Un nacionalismo que combina la tradición de la música docta europea con la música popular y folclórica brasileña. Lo específico del movimiento en Brasil transita por la aceptación de la influencia europea identificada como parte de la cultura brasileña, más el uso del folclore de manera indirecta como una de sus características. Uno de los aspectos más relevantes de Guarnieri es su anticipación a los preceptos del movimiento nacionalista modernista, logrando en su música lo que fue expuesto en las teorías del iniciador de este movimiento, Mário de Andrade, quien ya tenía obras compuestas con características nacionalistas. Pese a no haber derivado del movimiento modernista, tenía ideas afines a ese movimiento. Así, Guarnieri compuso obras con temas originales basadas en la música de todo el Brasil y específicamente de São Paulo, donde vivenció la música local. Representó las ideas del modernismo que anticipó. Se destacó en el movimiento nacionalista brasileño por haberse mantenido a lo largo de su vida componiendo obras nacionalistas. Así, es único en el nacionalismo brasileño, al haber aplicado los elementos nacionales vivenciados

en su obra de forma indirecta, no necesitando copiar, por tener educación musical formal y sólida, a diferencia de otros compositores autodidactas. Después de la década de 1950 a través del manifiesto *carta aberta aos músicos e criticos do Brasil*, deja en claro que no piensa cambiar de opción estética. Fue contrario a la formación de compositores en las técnicas de vanguardia como el dodecafonismo, considerándolo antinacional para los jóvenes compositores. Firme y coherente en esta posición, fue el único compositor brasileño en mantener un curso de composición, con el objeto de formar artistas conscientes de la problemática de la música nacional en cuanto a la estética y el lenguaje musical nacional. Creó una escuela de composición que formó a nuevos músicos.

En cuanto a su nacionalismo, aparece en sus primeras obras para piano, tanto en el empleo de elementos nacionales como el uso de indicaciones expresivas en portugués. Este uso de material brasileño estuvo presente en toda su obra para diferentes géneros y formaciones, sin embargo, el compositor afirma no haber tenido intencionalidad de escribir música nacionalista, sino que esto era inherente en él.

Su obra muestra un camino hacia el desarrollo musical, asunto que lo hace destacar en el escenario nacional. Este impacto

se releva en el reconocimiento que tuvo con premios en Brasil y el extranjero.

La conducción temática también es otro aspecto pertinente de su lenguaje: el desarrollo temático, su capacidad de conducción y variación del mismo material. Otro de los aspectos constructivos de su propuesta idiomática es el tratamiento polifónico de los temas, que es su mayor característica y lo que lo define como compositor. Desde sus primeras obras muestra la opción por el uso de esa textura polifónica. Esos dos aspectos cobran especial importancia en la melodía de sus obras. Además, una temática nacional muy utilizada por él es el modalismo: el empleo de la escala modal encontrada en la música brasileña genera un reconocimiento claro como música nacional. Por lo tanto, tenemos en el aspecto melódico y su tratamiento, aspectos esenciales del estilo del compositor, dando a la melodía una especial importancia. Otra característica de su estilo es el plan formal, pues posee el dominio técnico de las grandes formas musicales. El uso de *terceras armónicas paralelas* es un elemento empleado que tiene su origen en la música folclórica de la región donde nació: se aprecia la influencia de sus raíces paulistas. El Brasil de Guarnieri es de escalas modales, síncopa, las que hacen referencia a otras zonas geográficas y no solamente de São Paulo, siendo allí que el

constante uso de terceras armónicas paralelas lo caracteriza frente al uso de elementos nacionales de otros compositores brasileños. El empleo de modalismo melódico, acordes sin funciones armónicas y constantes cromatismos, tiene como resultado musical una aproximación al atonalismo. Este modalismo con tratamiento polifónico, con independencia de las voces y constante cromatismo, hacen que su obra tenga fluctuación tonal. En definitiva, es a través del uso de terceras armónicas paralelas, de su tratamiento polifónico y del atonalismo difundido en su época, que logró una música brasileña y paulista, acorde a su época y con un estilo propio.

Su obra pianística recorre toda su vida como compositor y es relevante en número y calidad. El idioma pianístico que se rescata de los análisis, resalta el empleo de síncopas, el tratamiento polifónico, la predominancia de melodías modales y el uso de cromatismo. Estudiando su obra pianística, constatamos que el contenido musical se refiere a una estética nacionalista y modernista.

La elección de obras representativas para piano reveló a un compositor con una obra homogénea y con características afines a otras formaciones. Hace uso de elementos brasileños en sus obras con temas originales y con el tratamiento polifónico como

característica específica. Las piezas representan la adopción de estructuras rítmicas y melódicas encontrados en la música tradicional brasileña, aprovechados por el autor en formas de música docta, de acuerdo con los principios estéticos de Mário de Andrade. El análisis evidenció que la música del compositor proviene de la música brasileña.

En la obra para piano se expresan todas las características estilísticas de la obra general de Guarnieri, y es junto con la de canto la más extensa y significativa del mismo.

La forma utilizada en sus obras son mayormente exposición y reexposición y la conducción gradual del material temático. El empleo de elementos musicales nacionales y el tratamiento que hace, revela un estilo propio y una marcada habilidad técnica. También hay que resaltar la expresión de un Brasil lírico encontrado en los movimientos lentos de sus piezas.

La simplicidad en el empleo de elementos nacionales adaptados y originales hace que estos sean reconocidos sutilmente. Su nacionalismo es el planteado en el *ensaio da música brasileira* de Mário de Andrade: un *brasilerismo transfigurado*. Este modalismo con tratamiento polifónico, con independencia de las voces y constante cromatismo hacen que su obra tenga fluctuación tonal.

No pasó por fases definidas, sino que experimentó una profundización de su estilo a medida que componía. Es una obra homogénea donde la característica estilística de la creación para piano es compartida por otros géneros que cultivó.

Según el análisis hecho y la opinión de estudiosos, el compromiso de Camargo Guarnieri con sus planteamientos se materializó efectivamente en su obra musical. Guarnieri tiene como estilo propio el modalismo polifónico en formas clásicas, dentro del marco de una armonía moderna. Se concluye que la *expresividad brasileña* se manifiesta en el compositor a través del uso de elementos nacionales con un idioma propio.

**Conociendo las características de la composición de Camargo Guarnieri tales como su estilo, los materiales y formas utilizadas, se puede acceder a una mejor interpretación de la misma. También se pretende contribuir de una forma original y crítica a la musicología histórica.**



## **CRONOLOGIA**

## **CRONOLOGIA**

1907 - Nacimiento

1918 – Compone su 1º obra – “Sonho de Artista”

1922 - Semana de Arte Moderno

1923 – 1925 – Mudanza de la familia para la ciudad São Paulo

1925 – 1926 – Clases de piano con Sá Pereira

1926 –1930 - Clases con Lamberto Baldi – director italiano

1927 – 1932 - Clases de piano en el conservatorio de São Paulo

1928 - Composición de sus primeras obras - *Dança Brasileira e Canção Sertaneja*

1928 – Conoce Mário de Andrade

1928 – Libro: “Ensaio da musica brasileira” de Mário de Andrade

1928 – 1943 – correspondencia con Mário de Andrade

1929 – 1ª composición para orquesta: *suite infantil*

1935 – 1938 – Mario de Andrade asume la dirección del Departamento de Cultura del Estado de São Paulo donde Guarnieri también trabajó

1935 – Creación del coral paulistano con Guarnieri como director

1º concierto como compositor

1937 – participa oficialmente del II congreso afro-brasileño en Salvador donde recolecta cánticos y batuques de candomblé.

1938 - Viaje de estudios a Europa – premio ganado por concurso

Noviembre de 1939- Regreso a Brasil.

1942 - Viaje a los Estado Unidos por 6 meses – invitación de la unión pan-  
americana.

Premio por el *concierto de violín y orquesta*.

Dirigió la sinfónica de Boston con su obra: *Abertura Concertante*.

Primeras obras orquestales.

Invitación para dictar clases de composición en el conservatorio musical  
de Panamá.

1944 - Premio Washington - por el 2º cuarteto de cuerdas.

1945 – Muerte de Mário de Andrade

1945 - Gira por América Latina: Uruguay, Argentina y Chile dirigiendo sus  
obras.

1946 - Dirigió la sinfónica de Boston con la 1ª Sinfonía - premiada en São  
Paulo

1946 - 2º lugar en el concurso "Sinfonia das Américas" en Detroit por su 2ª  
Sinfonía.

1950, Noviembre - Publicación de "la Carta abierta a los músicos".

1947 – Fue por segunda vez a los Estados Unidos donde fueron realizados  
conciertos con su obra.

1955 - Participación en el 1º Festival de Ouro Preto - donde se difundió las  
obras nacionales principalmente del compositor.

1959 – Muerte de Villa Lobos

1960 – Profesor y Director del Conservatorio de São Paulo, profesor de  
orquestación, composición y piano y miembro de jurado de concurso.

1961 – USA, por intercambio cultural

1963 – USA invitado como miembro de jurado para concurso.

1973 – Vuelve para los Estados Unidos para dirigir la Orquesta Sinfónica de Chicago en un programa integralmente dedicado a sus obras.

1975 – Fundada la orquesta sinfónica de la USP donde Guarnieri que fue director artístico e director titular.

1992 – Premio Gabriela Mistral, ofrecido por la OEA, Washington D.C., como el mayor músico de las tres Américas.

## **PREMIOS**

## ***BIBLIOGRAFÍA***

## Bibliografía

Abreu, Maria y Zuleika Rosa Guedes

1992 *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento.

Almeida, Renato

1941 *Historia da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F.

1952 Bridget e comp.  
*Música Brasileña Contemporánea*. Rosario, Argentina:  
Editora Apis.

Alvarenga, Oneyda

1946 *Melodias registradas por meios não mecânicos*.

São

Paulo: Prefeitura do municipio de São Paulo.

1982 *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades.

Andrade, Mário de

1928 *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato.

1933 *Compendio de Historia de la Música*. 2ª ed. São  
Paulo: Musical Brasileira.

1934 *Música Doce Música*. São Paulo: Editora Matins.

1935 "Uma Sonata de Camargo Guarnieri", *Revista  
Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, Nº 131, p.292

1941 *Música do Brasil*: Curitiba, São Paulo, Ríó de  
Janeiro:  
Editora Guaíra.

- 1987 *Pequena história da música.* Belo Horizonte: Itatiaia limitada.
- 1989 *Dicionário Musical Brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia Ltda.
- 1991 *Aspectos da música brasileira.* Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica.
- 1993 *Música e Jornalismo.* São Paulo: EDUSP.
- Apel, Willi
- 1984 *Diccionario Harvard de música.* México: Editorial Diana, Don Michael Randel traductor.
- Aretz, Isabel (ed.)
- 1987 *América Latina en su música.* México: Siglo XXI editores, S.A.
- Azevedo, Luis Heitor de
- 1938 *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros.* Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do comercio.
- 1948 *A música Brasileira e seus fundamentos.* Washington: Unión Panamericana.
- 1950 *Música e músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil.
- 1956 *150 anos de música no Brasil.* Rio de Janeiro: Jose Olympo editora.

Barbieri, Domênico



1993 *Camargo Guarnieri e o ano de 1928-*  
Fronteira Catalográfica. *Revista da Música*, S.P., volumen 4,  
PP.19-20. mayo.

Bastos, Rafael José de Menezes

1974 "Las músicas tradicionales del Brasil". *Revista Musical Chilena*, XXVIII/125 (enero-marzo), pp. 21-77.

Béhague, Gerard

1971 *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit:  
Information Coordinators.

1980 "Camargo Guarnieri" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor), volumen 7. Londres:  
Macmillan Publishers.

1982 "Rasgos Afro brasileños en obras nacionalistas escogidas de compositores brasileños del siglo XX," *Revista Musical Chilena* XXXVI/158 (julio-diciembre), 53-59.

1983 *La Música en la América Latina*. Miguel Castillo-Didier,  
traductor. Caracas: Monte Ávila Editores.

Brandão, José Vieira

1949 *O nacionalismo na música brasileira para piano*. (Tese de concurso a docencia livre de piano) Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

Carrasqueira de Moraes, Maria José Dias

1994 *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida a través dos vinte estudos para piano*. São.Paulo: USP.

Carpeaux, Otto Maria

1958 *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Editora tecnoprint Ltda.

Chase, Gilbert

1947 "Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica." *Revista Musical Chilena* III/25-26 (octubre-noviembre), pp.14-23.

1958 *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Nova.

1962 *A Guide of Music of Latin America*. Nueva York: AMS PRESS.

Contier, Arnaldo Araya

1975 *A música brasileira contemporânea: estudos das principais tendências (1922-1965)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

Cordero,Roque "¿ Nacionalismo o dodecafonismo ?" *Revista Musical*

1959 *Chilena* XIII/ 67 (septiembre – octubre), pp.28-30.

Dahlhaus, Carl

1983 *Foundations of Music History*. Traducción de L.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.

Damante, Helio

- 1980 *Folclore Brasileiro de São Paulo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore. Funarte.
- Duprat, Régis  
1977 *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, volumen 1.p.332-333.
- Eco, Umberto  
1982 *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa, S.A.
- Falabella, Roberto  
1958 "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", *Revista Musical Chilena* XII/58 (marzo-abril), pp. 77-93.
- França, Eurico Nogueira  
2001 "A obra camerística", libro *O Tempo e a música* de Flavio Silva, Rio de Janeiro: Funarte.
- Gallet, Luciano  
1934 *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Werhrs e Cia.
- González, Juan Pablo  
1990 "Expresión y expresividad en música: un problema semántico y filosófico". *Revista Musical Chilena* XLIV/174 (julio-diciembre), pp. 5-26.
- Guarnieri, Mozart Camargo  
1946 Recopilación de melodias, nº 332. *Melodias registradas por meios não mecânicos* (organizado por Oneyda Alvarenga) S.P Prefeitura do municipio de São Paulo.

1950 *Carta Aberta aos músicos e críticas do Brasil*, São Paulo:  
Edição del autor.

Kiefer, Bruno y Mário de Andrade

1971 "Mário de Andrade e o modernismo na música Brasileira",  
*Revista brasileira de cultura*. Nº 7, Rio de Janeiro. Ano III,  
enero-marzo.

1986 *Villa – Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto  
Alegre: Editora Movimento.

Lacerda, Osvaldo

2001 "A obra coral", en libro *O Tempo e a música* de Flavio  
Silva, Rio de Janeiro: Funarte.

Lima, Rossini Tavares

1954 *Melodia e ritmo no folclore de São Paulo*. São  
Paulo:Ricordi.

Luper, Albert T.

1951 *Lorenzo Fernandez and Camargo Guarnieri*. University of  
Texas Press. Institute of Latin American Studies, Latin-  
American Studies XIII.

Mariz, Vasco

1958 *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília:  
editora Brasília.

1983 *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: ed.  
Civilização  
Brasileira, 2º ed.

1983 *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato*

Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

1985 *Dicionário biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Philobillion, livros de arte S/A, 2º ed.

1987 *Heitor Villa-Lobos : El nacionalismo musical brasileiro*  
Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.

Martins, José Henrique

1993 *Os estudos para piano de Camargo Guarieri-Una análise dos elementos técnicos e composicionais*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Mendoça, Belkiss Carneiro de

2001 "A obra pianística" libro *O Tempo e a música* de Flavio Silva. Rio de Janeiro: Funarte.

Merino, Luis

1973 "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El hombre, el artista y su compromiso", *Revista Musical Chilena*, XXVIII/121-122 (enero-junio), pp. 45-112.

1978 "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *Revista Musical Chilena*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 5-105.

1993 "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", *Revista Musical Chilena*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68 (Primera parte); XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 69-149 (Segunda parte).

Molino, Jean

1984 *Les fondamentaux symboliques de l'expérience esthétique et t'analyse comparée musique -poésie-peinture*. París : A.D.A.M.

1985 *Semiologia da música.*"Facto musical e semiologia da

Música". Lisboa: Vega.

Nattiez, Jean Jacques

1987a *Semiologie de l'analyse musicale*. París: Christian Bourgois Editeur.

1987b *L'object de l'analyse musicales*. Paris: Christian Bourgois Editeur.

Neves, José Maria

1973 *Música brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Secretaria da Educação e cultura.

Orrego-Salas, Juan

1965 "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *Revista Musical Chilena*, XIX/93 (julio-septiembre), pp. 25-62.

1987 "Técnica y estética", *América Latina en su música* Isabel Aretz, editora. México: Siglo XXI Editores, S.A.

Paz, Ermelinda A.

1993 *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Paz, Juan Carlos

1955 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Rodríguez, Lutero

2001 "Outros concertos", en el libro *O Tempo e a música* de Flavio Silva. Rio de Janeiro: Funarte.

Rossi, Deborah

2000 *Camargo Guarnieri e sua obra para coro*. Campinas:  
Univeridade estadual de Campinas.

Sarmientos, Jorge

1979 "Raíces y futuro de la música en Guatemala y  
Latinoamérica". *Revista Musical Chilena* XXXIII/14  
(octubre-diciembre), pp. 58-65.

Serra, Otto Mayer

1944 *Enciclopedia de la música-Brasil*. 2ª edición. 3<sup>er</sup> volumen.  
México, D.F.: Editorial Atlanta

Silva, Flávio

2001 *O Tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte.

Siqueira, José

1981 *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João  
Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.

Tacuchian, Ricardo

2001 "O sinfonismo Guarnieriano", libro *O Tempo e a música*  
de Flavio Silva. Rio de Janeiro: Funarte.

Mariz, Vasco

2001 "Obras vocais", libro *O Tempo e a música* de Flavio  
Silva.  
Rio de Janeiro, Funarte.

Travassos, Elizabeth

2000        *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.

Vasconcellos, Sergio Correa

1974        *Camargo Guarnieri and the teaching of composition, Music in Brazil Now*, Brasília: Ministerio das Relações Exteriores Departamento Cultural.

Verhaalen, Marion

1971        *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Tesis para obtener el grado de doctor of education: Columbia University .

2001        *Camargo Guarnieri Expressões de uma vida*. São Paulo: EDUSP.

Wolff, Marcus Straubel

1991        *Modernismo nacionalista na música Brasileira: Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Historia.



## **CATÁLOGOS DE OBRAS**

CATÁLOGO DE OBRAS, USP/ECA,1979.v.1 Nº2. Suplemento do boletim de documentação musical.

CATÁLOGO CRONOLÓGICO CLASSIFICADO EM COMPOSITORES DE AMÉRICA, Washington, D.C., Nº4, 1958.

CATÁLOGO DE OBRAS. COMPOSITORES BRASILEIROS, Ministerio das Relações Exteriores, 1977.Departamento de Cooperação Cultural Científico e Tecnológico.

CATÁLOGO DE OBRAS PARA PIANO. Silva, Flavio. *O Tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001

## ENTREVISTAS

- 1994 – Vera Guarnieri – esposa del compositor- São Paulo- estudio del compositor.
- 2007 – Lais de Souza Brasil – intérprete del compositor – Rio de Janeiro – su residencia

## DOCUMENTOS

### Reportajes

Ver anexo, vol.II: capítulo 5

- 1947, Periódico correio da manhã. "Camargo Guarnieri". Autor: Eurico Nogueira França
- 1977, 9 de febrero, Revista *Veja*: "o erudito nacionalista"
- 1982, Periódico Correio Brasiliense "Guarnieri e o dodecafonismo". Autor: Caldeira Filho.
- 1984, 29 de septiembre, Periódico *O globo*: "Homenagem a Camargo Guarnieri en las comemorações do Municipal", p.2.
- 1985, Periódico *Correio Brasiliense* p.15: "Guarnieri reje a orquestra do Teatro nacional". Autor: Sophia Warner
- 1987, 5 de octubre, Periódico *O globo*, 2º caderno: "a batuta giratoria do maestro", p.4. Autor: Denise Lima
- 1987, Periódico *Folha de São Paulo*: "Guarnieri aos 80 anos, reafirma nacionalismo", p.39. Autor: Antonio Gonçalves Filho
- 1989, 12 de julio, Periódico *Jornal da tarde*: "Nosso maestro sobre a montanha", p.16

**CORRESPONDENCIA ENTRE CAMARGO GUARNIERI Y  
MÁRIO DE ANDRADE**

**Ver anexo, vol.II: capítulo 6**

CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE PARA CAMARGO GUARNIERI

1934 - 22 - 08

1939 - 28 - 01

1940 - 08 - 03

1940 - 03 - 08

1943 28 - 01

CARTA DE CAMARGO GUARNIERI PARA MÁRIO DE ANDRADE

1934 - 13 - 08