

Cátedra Eduardo Mata  
de Dirección de Orquesta

Compositores de  
América Latina.  
Miradas  
convergentes

002 - Cuadernos Cátedras - CulturaUNAM

002



Cátedra Eduardo Mata  
de Dirección de Orquesta

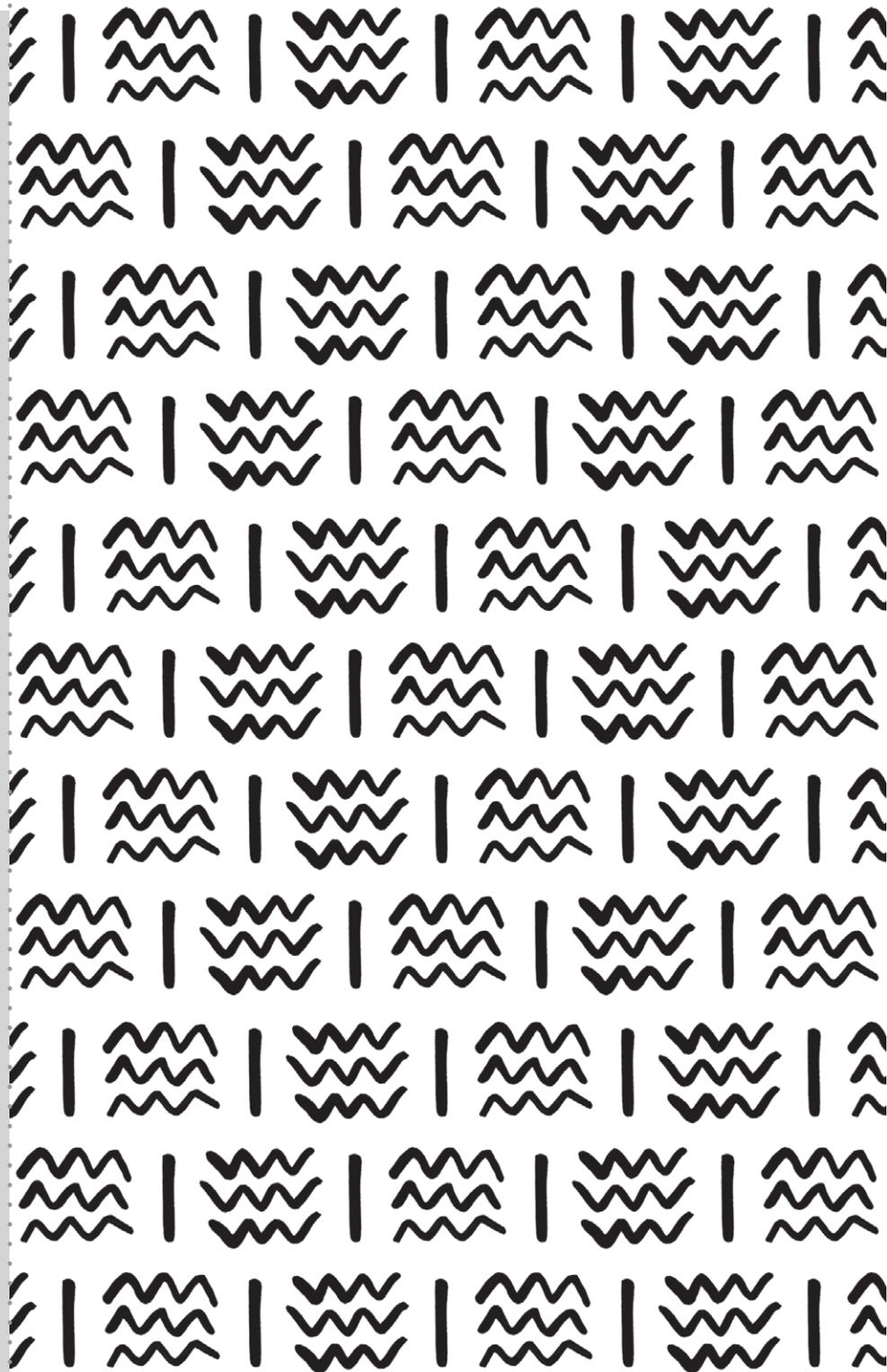
Compositores de América Latina.  
Miradas convergentes

Leonora Saavedra  
Paulo de Tarso Salles



Universidad Nacional Autónoma de México

México 2020



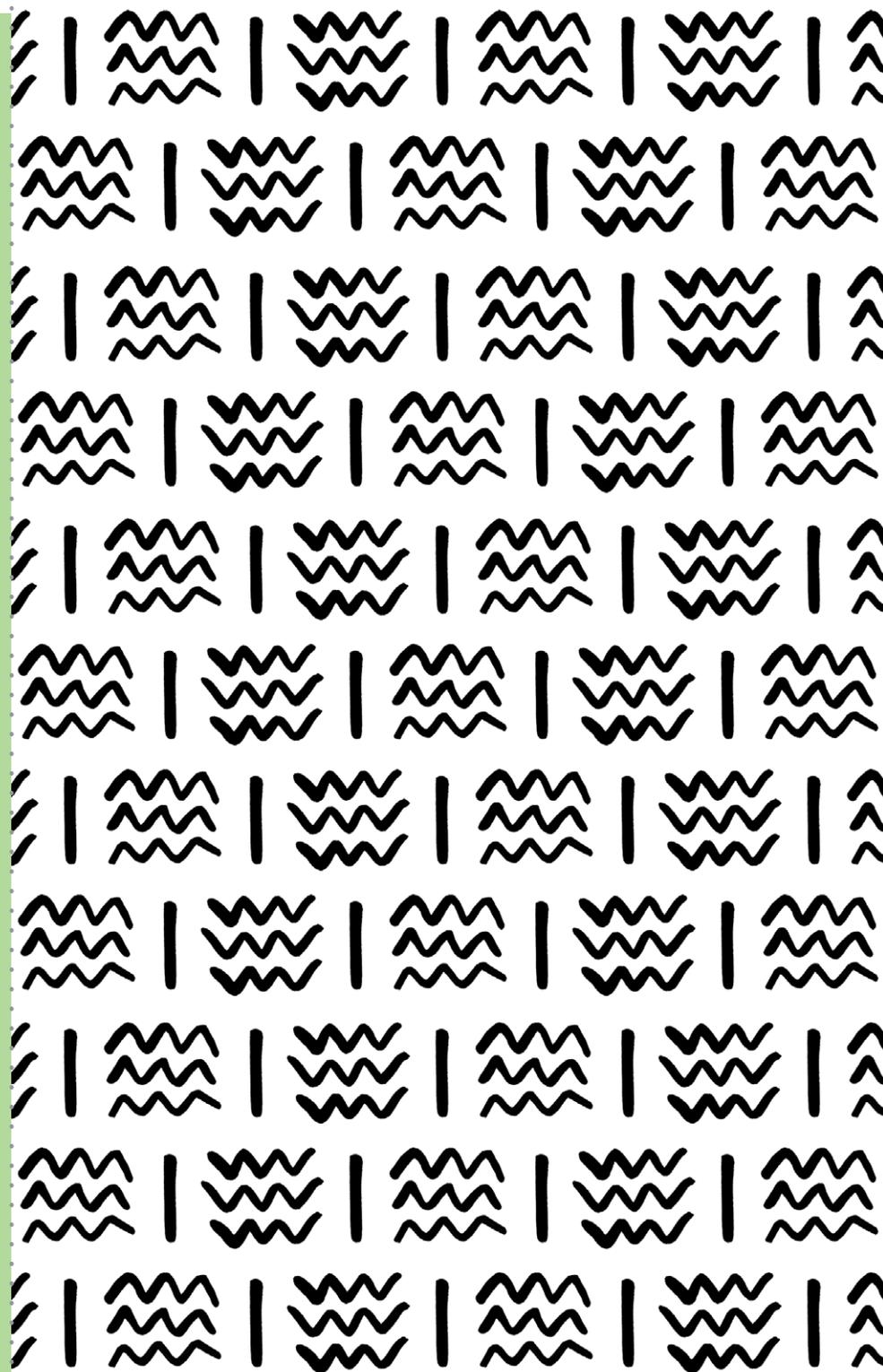
La Cátedra Eduardo Mata de Dirección de Orquesta, realizada en colaboración con la Dirección de Música de Cultura UNAM, crea un espacio donde se desarrolla de manera continua el conocimiento y la praxis de la dirección orquestal y la dirección de música de cámara, a partir del análisis del repertorio clásico y contemporáneo, en particular de compositores de América Latina.

La Cátedra considera relevante estimular y fomentar un intercambio académico del más alto nivel, mediante una actividad permanente para que eminentes artistas y académicos de envergadura internacional aporten su experiencia y faciliten la enseñanza de sus conocimientos a través de conferencias, diplomados y talleres, ya sea en línea o presenciales.

Los textos de este primer Cuaderno de divulgación de la Cátedra son una muestra del conocimiento generado durante el Diplomado en línea *Compositores de América Latina. Miradas convergentes*. En éste se analizó la obra de cinco compositores latinoamericanos del siglo XX: Carlos Chávez, Antonio Estévez, Alberto Ginastera, Julián Orbón y Heitor Villa-Lobos, cuyas obras están reflejadas en las grabaciones emblemáticas para el sello Dorian Recordings realizadas por Eduardo Mata al frente de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela.

La Cátedra apunta a la creación de sinergias con las disciplinas humanísticas que permitan tener una mirada más amplia en torno a la obra y al compositor Eduardo Mata, así como con las diversas áreas de la música que den a los jóvenes directores de orquesta herramientas para la realización de un análisis profundo de la partitura y de su interpretación.

Elena Vilchis  
Coordinadora de la Cátedra



## Índice

- 7 **Carlos Chávez. Una vida productiva y fascinante**  
Leonora Saavedra
- 15 **Las *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos**  
Paulo de Tarso Salles
- 28 **Sobre los autores**



Carl Van Vechten, *Retrato de Carlos Chávez*, 1937.  
Colección Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

## Carlos Chávez. Una vida productiva y fascinante

Leonora Saavedra

Carlos Chávez fue uno de los artistas mexicanos de mayor vigor del siglo XX, tanto por el poder real y el capital simbólico que acumuló durante su vida, como por las transformaciones profundas que su actividad ocasionó en la cultura mexicana. Su programa cultural —en favor de la música indigenista, del modernismo, de colocar a la música mexicana en el mapa del mundo y de una cultura mexicana ampliamente apoyada por el Estado— comenzó en los años de la Revolución y adquirió plena visibilidad cuando, en 1928, fundó la Orquesta Sinfónica de México (OSM), y estableció los estándares organizativos y musicales para la actividad orquestal en México. Chávez gestionó subvenciones privadas y estatales y, contando asimismo con un sustancial ingreso de taquilla, se las ingenió para mantener su orquesta a flote durante 21 años. En 1949, en plena lucha por el control del repertorio musical público con agrupaciones empresariales privadas, Chávez disolvió su orquesta y reagrupó a sus integrantes en la Orquesta Sinfónica Nacional, subvencionada por el Estado a partir de entonces. Chávez, Silvestre Revueltas (su director asistente en los primeros años) y la OSM ofrecieron una plataforma para los compositores mexicanos de tres generaciones, esto es, una generación antes y una después de la suya, para crear una nueva música y someterla a prueba ante una audiencia cada vez más educada musicalmente, aunque belicosa y exigente. En los años treinta y cuarenta, los periódicos cubrieron ampliamente, con reseñas y fotografías, los más exclusivos conciertos de los viernes, frecuentados por los famosos y los ricos. A los conciertos dominicales, por el contrario, asistían trabajadores y estudiantes que gozaban de boletos con descuento. Uno de los propósitos de Chávez fue formar

un público en México para la música de arte (la de antaño y la nueva).

La programación innovadora de música del siglo XX implementada por Chávez polarizó al público y a la crítica. Si bien la política y la música se entremezclaban —y se debatían temas de todo tipo, tanto banales como elevados—, a lo largo de más de dos décadas la música ocupó el centro de la opinión pública y la vida social mexicanas como nunca había sucedido. Se debatía en particular cómo debía ser la música mexicana moderna y cómo se tendría que representar a México, tema particularmente candente en los años veinte y treinta. Chávez ofreció respuestas incuestionables: la música mexicana tenía que ser muy moderna y encontrar el lugar legítimo que le correspondía dentro de la evolución (predeterminada, asumía él junto con sus contemporáneos) de la música de arte occidental. La música mexicana debía representar a México de la manera que fuera o incluso no representarlo en absoluto.

En su propia música Chávez se entregó a la tarea de imaginar, inventar y proponer a su público y colegas músicos representaciones musicales específicas de las músicas precortesiana e indígena contemporánea, que en el siglo XX normalmente se consideraban, de manera incorrecta, como una y la misma en obras como *Los cuatro soles*, *Xochipilli* y *Sinfonía india*. En la *Sinfonía de Antígona* y *La hija de Cólquide*, por otro lado, recurrió a medios musicales similares para construir una antigüedad distinta: la griega. En esos años, su estilo le permitió ser nacional y a la vez modernista, objetivo y antirromántico: podía escribir música primitivista tan bien como música mecánica. De hecho, las obras de Chávez que tienen una relación clara y directa con México son una minoría en su copiosa obra. Sin embargo, desde sus obras tempranas hasta sus obras tardías, fueran representacionales o abstractas, encontramos en las preferencias estilísticas de Chávez una notable consistencia que emerge de lo que Yolanda Moreno Rivas llamó voluntarismos éticos. Sus colores instrumentales son brillantes y bien definidos, sus texturas polifónicas, sus melodías diatónicas y modales o pentafónicas, sus disonancias punzantes, sus formas innovadoras pero cuidadas, y su ritmo sorprendentemente complejo a pesar de estar basado en figuras rítmicas simples.

La música de Chávez es poderosa y tenaz. No siempre fascina pero normalmente convence; puede ser severa y emotivamente contenida; no obstante, en las ocasiones en que Chávez se permitió a sí mismo incursionar en el lirismo, demostró ser capaz de escribir melodías muy bellas. Como solía decir su querido amigo, el compositor Aaron Copland: su música requiere más de una audición.

Si bien Chávez habló frecuentemente en favor del modernismo, no defendió el nacionalismo como estilo sino como postura política, y su programa de actividades fue claro al respecto: tocar cuanta música mexicana fuera posible y cuantas veces se pudiera. La mejor, la verdadera música mexicana, pensaba, acabaría por emerger de este proceso. Por las mismas razones, no se preocupó demasiado por abordar los aspectos estilísticos en su didáctica de la composición. En vez de ello, se enfocó en alentar la experimentación y el desarrollo de una técnica personal en sus discípulos bajo el criterio que él mismo había seguido para aprender a componer: prestando atención a escalas y conjuntos de alturas, al trabajo motivico, el color instrumental, la textura y el contrapunto, y las estructuras verticales derivadas de este último. Dos generaciones separadas de compositores pasaron por sus enseñanzas; la primera en los años treinta y la segunda en los sesenta (cuando Chávez enseñó junto con Julián Orbón). Entre éstas se cuentan algunos de los mejores compositores de mediados y finales del siglo XX, como José Pablo Moncayo en el primer grupo, y Eduardo Mata y Mario Lavista en el segundo.

Chávez creó espacios no sólo para la música. Como director del Departamento de Bellas Artes de 1933 a 1934 fue responsable de la promoción de la danza, la fotografía, la cinematografía y el teatro bajo el principio de una ética de justicia social, como declaró en un documento administrativo de esos años. No obstante, los vientos políticos pronto corrieron contrarios a él y permaneció alejado de los puestos gubernamentales por más de una década. Sin embargo, tras ser invitado para fungir como consejero cultural de la campaña presidencial de Miguel Alemán en 1946, Chávez diseñó y fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la institución cultural para las bellas artes más importante de México. El INBA inició sus actividades el primero de enero de 1947,

agrupando con el tiempo a todas las escuelas de arte, organizaciones para la interpretación musical, compañías de danza, teatros y museos subvencionados por el Estado en una especie de Secretaría de cultura. De hecho, a través de los estatutos del INBA, Chávez institucionalizó la protección del arte mexicano como una de las obligaciones del Estado. No obstante, el INBA no sería un órgano exclusivo para la preservación y presentación de arte, sino también para su continua creación. La naturaleza propulsora del INBA desde sus inicios fue claramente enunciada por Chávez en sus escritos: “En una organización del Estado el objetivo primordial debe ser la experimentación”.

Desde su puesto como director del INBA, Chávez diseñó numerosos proyectos para los cuales reunió a las mentes más brillantes de la cultura mexicana. Inspirándose en los ballets rusos, reunió a compositores, pintores y coreógrafos para la producción de nuevos ballets mexicanos, una iniciativa dirigida por el pintor y antropólogo Miguel Covarrubias. Ya desde temprana edad había participado en proyectos intelectuales y artísticos en colaboración con escritores como Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, y pintores como Diego Rivera y Agustín Lazo. Estas actividades se materializaron en revistas literarias, teatro experimental, ballets (como *Horsepower* con Diego Rivera, 1932), grabaciones, conciertos y la puesta en música de poesía mexicana.

Durante la mayor parte de su vida Chávez se las agenció para estar cerca del poder político, aunque no siempre fue parte de él. Sólo en tres ocasiones ocupó puestos administrativos gubernamentales: al frente del Conservatorio Nacional, del Departamento de Bellas Artes y del INBA, mismos que no siempre tuvieron un final feliz. Percibiendo ingresos sustanciales como compositor a comisión para instituciones en el extranjero y como director de orquesta con trayectoria internacional, se vio libre de depender económicamente del Estado. Si bien la OSM fue foco frecuente de controversia política por su programación musical o la elección de directores invitados, pudo operar mediante una combinación de financiamiento privado, local y federal y bajo un estatus legal que impidió que fuera absorbida por el Estado. Éste no veía ventaja alguna en asumir la responsabilidad de

una orquesta que daba prestigio a México y operaba perfectamente bien sin su intervención. Apodado “el músico de hierro”, Chávez cumplía lo que se prometía a sí mismo y en ello residía su propio poder.

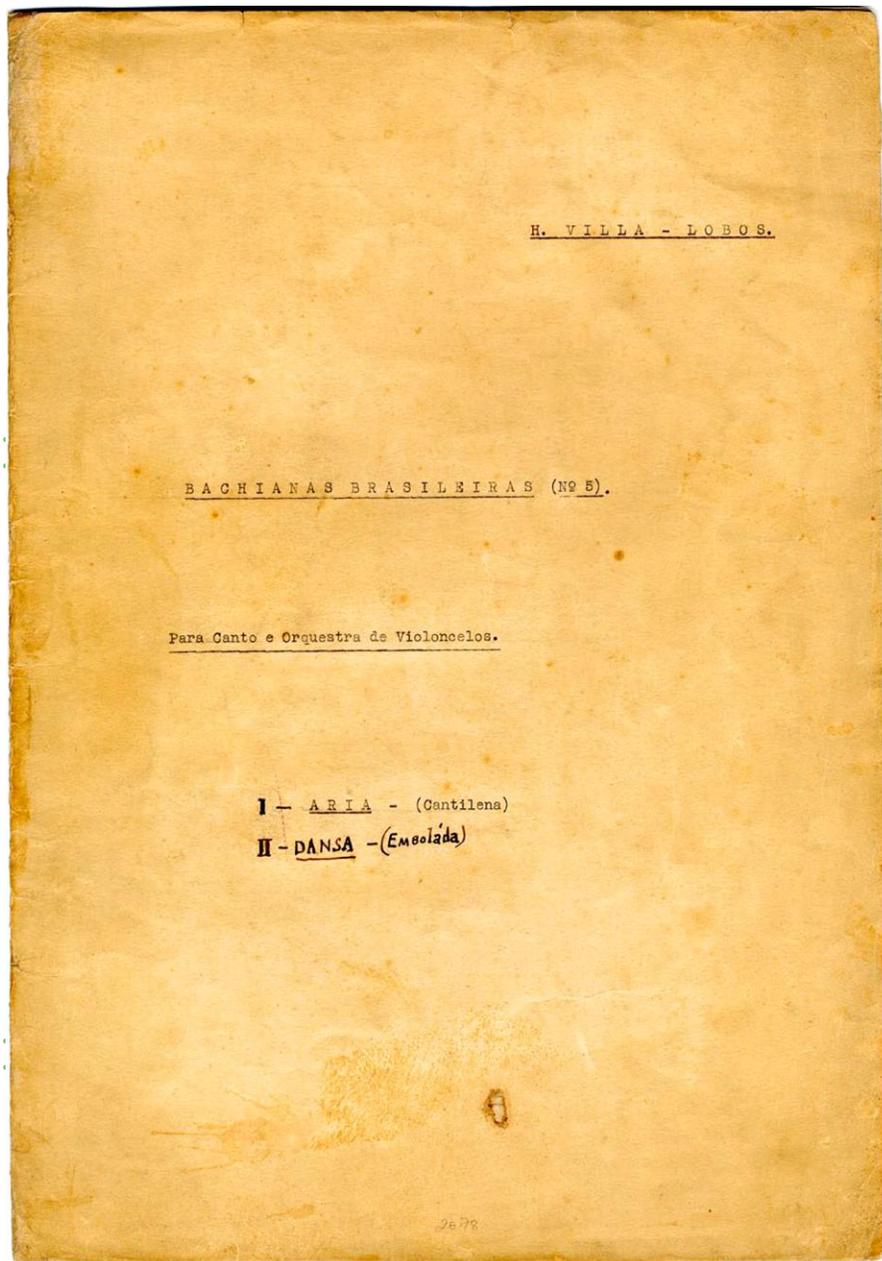
Las relaciones de Chávez con otros artistas no siempre fueron cordiales. Enfrentamientos personales y públicos surgieron por el choque de sus personalidades o por diferencias políticas. La energía de Chávez fue legendaria. Pudo ser verdaderamente autoritario y no creía en el arte como democracia. Colaboraba sólo con aquellos en los que creía, e ignoraba a muchos otros que acabaron resintiendo sus ideas: la deferencia que recibía del Estado y la forma en que moldeó la cultura mexicana. Una leyenda negra se desarrolló en torno a él, que no se disipará hasta que no conozcamos todos los ingredientes de su vida, falsos o verdaderos.

Chávez frecuentemente buscó refugio en Nueva York. Inicialmente como aspirante a compositor con muy escasos recursos económicos en Greenwich Village; después como director, compositor consolidado y administrador de las artes. Por su trabajo con Edgard Varèse, el “Composers’ Guild” y Aaron Copland, Henry Cowell y la “League of Composers” y su órgano de difusión, la revista *Modern Music*, Chávez logró establecerse como parte integral de la floreciente escena musical contemporánea de los años veinte. Asimismo, desarrolló un profundo aprecio por la música afroamericana. Mientras fue titular de la OSM proporcionó a amistades como Copland, Colin McPhee, Virgil Thomson y Leonard Bernstein espacios en los que dichos músicos podían relajarse o crear. Y mientras que nunca gozó en Estados Unidos del poder que tenía en México, tampoco careció del mismo: era frecuentemente consultado por instituciones o recibía solicitudes para proyectos en México. Chávez mantuvo un romance con Estados Unidos y con lo que este país significaba para él: modernidad, poder, eficiencia, oportunidad, cálidas amistades y un hogar lejos de México.

A pesar de su productiva, compleja y fascinante vida, Chávez y su música permanecen en gran medida desconocidos. Su reputación internacional como compositor descansa en unas cuantas obras indigenistas. Las sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta (comisionadas en Estados Unidos) son poco conocidas, como lo son también sus obras orquestales

tardías *Elatio* y *Discovery* y el *Soli III* para instrumentos solistas y orquestas (comisionada en Alemania).

El repertorio de Chávez como director de orquesta fue impresionantemente vasto, pero su trayectoria como tal sigue pendiente de estudio. Sus relaciones con el poder político y financiero son poco claras, aunque eso no ha impedido a muchos condenarlo por ellas. Tampoco contamos con un pleno entendimiento de su trabajo al frente del INBA. Su vastísima correspondencia es poco conocida para quienes no hablan español. Todavía se requiere examinar a fondo los cambios en sus ideas políticas desde sus años de inspiración marxista hasta su posición durante la Guerra Fría, así como su concepto de *nacionalismo revolucionario*, del cual Chávez se sintió miembro de principio a fin. ●



Partituras de las *Bachianas Brasileiras*, cortesía del Acervo do Museu Villa-Lobos/Instituto Brasileiro de Museus.

Partitura <sup>A. Almeida Neves d'Almeida</sup> **I - ARIA - (Cantilena)** H. Villa-Lobos  
Rio 1938

Letra de Almeida Neves d'Almeida  
Sogro

"Bachianas Brasileiras" (N.º 5)  
(Para canto e orquestra de violoncellos)

Cant.  $\text{5}$  Adagio  
1.ª Cel.  $\text{5}$  Adagio  
2.ª Cel.  $\text{5}$  Pizz  $\text{3}$   
3.ª Cel.  $\text{5}$  arco *legato*  $\text{mf}$   
4.ª Cel.  $\text{5}$  Pizz  $\text{3}$   $\text{mf}$

Cant. *a tempo*  
1.ª Cel.  $\text{mf}$   
2.ª Cel. *trius*  $\text{pp}$  *a tempo*  
3.ª Cel.  $\text{p}$  *a tempo*  
4.ª Cel.  $\text{pp}$

3  
4  
0



## Las *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles

### Introducción

Heitor Villa-Lobos (Río de Janeiro, 5 de marzo de 1887-17 de noviembre de 1959) tenía 43 años cuando empezó la composición de su serie *Bachianas Brasileiras* en 1930. Acababa de regresar de París, donde vivió entre 1923-1924 y 1927-1930. Durante esa temporada en Francia se convirtió en un compositor de fama internacional, reconocimiento que no tenía antes de viajar a Europa. Después de su regreso, Villa-Lobos coordinó el proyecto de Educación Musical de la Era Vargas y pasó a ser considerado un símbolo de la cultura de su país. Esa historia de éxito, sin embargo, tiene aspectos que deben ser estudiados a detalle para que podamos entender cómo las *Bachianas* encajan en su producción.

Las nueve *Bachianas Brasileiras* fueron compuestas entre 1930 y 1945. La literatura sobre el compositor solía reconocer esa serie de obras como una de las más famosas de su vasto portafolio (estimado entre setecientas y dos mil obras, de acuerdo con los criterios usados para el conteo), con excepción hecha generalmente en relación con su aspecto más “conservador”, y en comparación con la serie de *Choros*, considerada la obra maestra de Villa-Lobos.

### Música y política en Brasil en 1930

Brasil hervía hacia 1930. Los arreglos políticos entre las fuerzas hegemónicas hacían que la república fuera dominada por los intereses económicos de las élites agrarias de los estados de São Paulo y Minas Gerais, un acuerdo conocido como “Política del café con leche” en referencia a la

gran producción cafetera en São Paulo y a la ganadería en Minas. La revolución del treinta sirvió a las disputas internas, llevando a Getúlio Vargas al poder. Además, atendió las necesidades de recomposición en el escenario externo debido a la crisis de la Bolsa de Valores de Wall Street que se desencadenó globalmente.

Con la ayuda del pianista Arthur Rubinstein, a quien conoció en Río en 1918, Villa-Lobos obtuvo ayuda económica para su estadía en Francia, gracias al apoyo de los mecenas, miembros de la élite socioeconómica productora de café. Pero, después de la Gran Depresión de 1929, esto ya no fue posible. La tensión política creciente en Europa presagiaba la Segunda Guerra Mundial. La crisis económica mundial afectó indirectamente al compositor y fue determinante para los rumbos que él tomó a partir de la misma.

Villa-Lobos y su esposa, Lucília Guimarães, regresan a Brasil en junio de 1930. Él volvía con la certeza de que su música era significativa en el escenario mundial, pero tan desamparado financieramente como en el momento de su primera visita a París. Sería necesario desarrollar nuevas estrategias.

Temiendo regresar a Río y enfrentar a los críticos que le antagonizaran en su juventud, se trasladó a São Paulo, donde buscó el apoyo del gobernador Júlio Prestes, designado a asumir la presidencia de la república; más tarde, vino el golpe/revolución de Vargas, que alteró completamente el escenario político. Villa-Lobos rápidamente adaptó sus propuestas y se convirtió en colaborador de João Alberto Lins de Barros, interventor nombrado por Vargas. Esa actitud provocó el rompimiento con un célebre personaje: el poeta y musicólogo Mário de Andrade, uno de los idealizadores de la Semana de Arte Moderno de 1922.

En São Paulo, Villa-Lobos conduce muchos conciertos en 1930. Dirige la orquesta de la Sociedad Sinfónica de São Paulo en programas con sus propias obras, así como de compositores modernos franceses (dedica un programa a su amigo Florent Schmitt) y clásicos como Beethoven. Pero por diferencias con los músicos de la orquesta, y probablemente por la crisis financiera, la orquesta se disuelve y la Sociedad Sinfónica de São Paulo desaparece.

En un escenario de crisis, sin fondos para el mantenimiento de orquestas, el proyecto factible es conocido como Excursión Artística Villa-Lobos. El compositor realizó conciertos en muchas ciudades del interior paulista, acompañado por un pequeño grupo de músicos. Su esposa Lucília actuó como pianista acompañadora. Además, en la primera etapa de la excursión, participaron la cantante Nair Duarte Nunes y la pianista solista Antonieta Rudge, reemplazada en la siguiente etapa por la cantante Anita Gonçalves y por el pianista solista João Souza Lima. El propio compositor actuó como violonchelista pero el largo tiempo sin practicar el instrumento comprometió su presentación. Eso lo dejó irritado y posiblemente inseguro, lo que provocó enfrentamientos con la audiencia en algunas ocasiones.

En la excursión llevaba un piano de cola, que en los pequeños pueblos causaba gran interés, pues los habitantes locales nunca habían visto un instrumento de aquel porte. Además de los músicos, hubo dos participantes con funciones técnico-administrativas: Cleto Rocha, responsable de la preparación de los conciertos junto a los ayuntamientos, y Antonio Chechim Filho, técnico de mantenimiento del piano, que escribió posteriormente el libro *Excursão Artística Villa-Lobos* (1987), memorias de esos viajes por cerca de cincuenta ciudades. La primera etapa ocurrió entre el 20 de enero y el 11 de febrero; la segunda etapa del 23 de febrero al 26 de marzo. Es durante esa gira por el estado de São Paulo, en 1931, que se le ocurre a Villa-Lobos el proyecto de composición de las *Bachianas Brasileiras*.

En los meses de abril y mayo de 1931, Villa-Lobos organizó en São Paulo dos eventos conocidos como “Exhortación Cívica”, que celebraban la destitución de la oligarquía y la ascensión de Vargas al gobierno. Esas presentaciones fueron el modelo de la logística adoptada a lo largo de la década, en que la música sirvió como propaganda política. Esa actividad proporciona finalmente a Villa-Lobos un salario fijo, como idealizador de un proyecto de Educación Musical a nivel nacional, conocido como Canto Orfeónico, y que permaneció activo de 1931 a 1961. Así, el compositor dedicó gran parte de su tiempo a la elaboración de proyectos de enseñanza y a arreglos de canciones cívicas y folclóricas para la práctica de canto coral en escuelas. En festividades

patrióticas, grandes concentraciones escolares acudieron en masa a los estadios de fútbol para cantar himnos y alabanzas al dictador Vargas. A pesar del carácter populista de la propuesta, la iniciativa trajo algunos beneficios en cuanto a la difusión de un cierto tipo de patrimonio cultural y en el canto coral para la educación musical de niños y adolescentes. El nombre de Villa-Lobos fue proyectado nacionalmente y él se convirtió en una suerte de embajador cultural del país al participar en eventos alrededor del mundo.

Un cambio fundamental ocurrió en la postura artística de Villa-Lobos, cuando asumió estas nuevas actividades: en Francia, adoptó una postura “salvaje”, con fuerte atractivo exótico, en la que hasta las aventuras de Hans Staden se confundieron con peripecias supuestamente vividas por él en la floresta amazónica. Esto lo dice en una entrevista que dio a la escritora Lucie Delarue Mardrus en 1927; de regreso a Brasil se volvió un “educador”, responsable por traer nociones de disciplina y civilidad a la población “inculta”. En París, los *Choros* fueron presentados a audiencias acostumbradas a las propuestas de vanguardia. Los eventuales escándalos y abucheos sirvieron para fortalecer la integridad del compositor y su prestigio junto a la comunidad artística; Villa-Lobos sabía que el ambiente en Brasil era muy poco favorable para ese tipo de música.

### Estrategias estilísticas

Al parecer Villa-Lobos se dio cuenta de que su postura debería cambiar en relación con los años en París. Pero ese cambio se manifestó también en aspectos musicales. Las obras compuestas en los años veinte reflejan el carácter “primitivista”, pues reafirma su conexión telúrica con Brasil, sus leyendas y ritmos populares. La receptividad dada a los *Choros* y otras obras más radicales legitimó la formación poco ortodoxa del compositor, que no frecuentó regularmente un conservatorio y que había aprendido buena parte de su noción armónica y contrapuntística tocando con músicos populares. Esa conexión con la cultura popular se había disfrazado, durante la etapa inicial de su carrera, en las obras compuestas entre 1913 y 1916. La temporada europea



Partitura de las *Bachianas Brasileiras*, cortesía del Acervo do Museu Villa-Lobos/Instituto Brasileiro de Museus.

le dio confianza y certidumbre de que su éxito estaría siempre asociado con su imagen de representante de la cultura brasileña.

Otro aspecto importante es que Villa-Lobos llegó a París justamente cuando Stravinsky presentaba obras como el *Octavo* y el *Concierto para piano y vientos*, que ayudaron a fortalecer el movimiento de *Retour à Bach*.

¿Cuál fue la motivación de Villa-Lobos para crear el ciclo de las *Bachianas*? Podemos especular que el aspecto educativo fue de gran importancia. La experiencia adquirida conduciendo la Sociedad Sinfónica de São Paulo y la Excursión Artística le dieron una perspectiva con relación a la mentalidad del público y de los músicos en Brasil y de las dificultades que enfrentaría para lanzar nuevas obras. Promover una mayor difusión de la tradición musical europea sería una estrategia lógica para inscribir su propia producción en una narrativa histórica y estética que trajera renovación al ambiente musical brasileño.

La asimilación de elementos técnicos de las obras de Bach, de las que logró algunas transcripciones, permitiría suavizar el primitivismo de los *Choros* al dar más espacio para las combinaciones melódicas y contrapuntísticas más accesibles que los bloques sonoros yuxtapuestos empleados en los años de 1920.

Los puentes entre el contrapunto bachiano y el contrapunto improvisado de los “chorões” muestran analogías entre las dos culturas, legitiman críticamente la tradición popular brasileña y refuerzan el discurso de valoración de estos elementos surgidos en el movimiento modernista e incorporados por la ideología de la Era Vargas.

En cierto sentido, su actitud fue opuesta a la de Stravinsky, ya que él buscó deliberadamente el diálogo entre Europa y Brasil como una forma de enfatizar su vinculación con la expresión de identidad nacional. Villa-Lobos dio muchas justificaciones para la creación de las *Bachianas* y destacó invariablemente el carácter universal de la obra de Bach.

### **El neoclasicismo**

El concepto de neoclasicismo en la música representa un mismo rótulo con significados muy diferentes y que han cambiado con el tiempo. Stravinsky es el primer músico en

merecer el calificativo de “neoclásico” sin una connotación negativa. Scott Messing divide los cambios de concepción del concepto musical asignado al término neoclásico en cinco etapas:

- 1) Neoclasicismo en Francia, como reacción al wagnerismo, 1870-1914.
- 2) Neoclasicismo en Alemania, como continuación de Beethoven, 1910-1925.
- 3) Neoclasicismo en Francia, como búsqueda por una “nueva simplicidad” (Jean Cocteau), 1914-1923.
- 4) Neoclasicismo y Stravinsky: simplicidad, objetividad, piezas infantiles, *Pulcinella*, 1914-1923.
- 5) Neoclasicismo y Stravinsky: reacciones de la crítica al *Octeto* y al *Concierto para piano*, 1923-1927.

La influencia de Stravinsky en Villa-Lobos es mencionada a menudo como un aspecto continuo que se manifestaría en la elaboración de las *Bachianas*. Sin embargo, aunque se pueda decir que algún tipo de “influencia stravinskiana” hubiera motivado a Villa-Lobos en su homenaje a Bach, cabe destacar diferencias estéticas significativas entre las obras del ruso y del brasileño: desarraigado, Stravinsky adoptó sin problemas ese discurso, negando casi por completo su herencia rusa, que él tan bien expresó en *La consagración de la primavera* o en *Petrushka*; Villa-Lobos, en cambio, interpreta a Bach sin perder el vínculo con su *brasilidad*, por tanto, las *Bachianas* no niegan el universo expresivo de los *Choros* ni son un “retroceso”; son, más bien, una nueva mirada estilística.

Cerca de 1938, Villa-Lobos vuelve a escribir algunas obras en forma de sonata: el *Cuarteto de cuerdas* n° 6 y algunos movimientos de las *Bachianas Brasileiras* n° 3, 7 y 8 según ese modelo formal. En los cuarenta, retoma la composición de sinfonías, abandonadas en 1920.

### **El estilo culto**

El empleo de efectos retóricos es frecuente en Villa-Lobos. Éstos lo inspiraban a fijar elementos equivalentes para las tradiciones populares brasileñas. Leonard Ratner propone la sistematización de las unidades culturales expresadas a través de figuras musicales llamadas tópicas (*topics*), que

actúan como signos sonoros que remiten a significados históricamente constituidos. Cuando esas figuraciones son transpuestas para otros contextos, pueden ser reconocidas por oyentes familiarizados con esa cultura. Es el caso del uso de danzas campesinas recurrentes en obras instrumentales como las sinfonías. En una sociedad regida por estrictas convenciones sociales, como la aristocracia europea del siglo XVIII, las convenciones musicales representaban una especie de código compartido por músicos y oyentes.

El uso del contrapunto hace referencia a un estilo culto, refinado. Ese elemento es reformulado por Villa-Lobos en su obra, con referencia directa en sus fugas estrictas de las *Bachianas* n° 1, 7, 8 y 9. El empleo de esa técnica no sólo rinde homenaje a Bach sino que también legitima su aproximación a la práctica contrapuntística popular de los “chorões”.

### **Nacionalismo en Brasil**

El sentimiento nacionalista tuvo varias etapas en el pensamiento brasileño. En el campo de las manifestaciones artísticas el nacionalismo fue motivado por referencias a momentos históricos importantes, como el movimiento de independencia del siglo XVIII y los movimientos republicano y abolicionista en el XIX. La literatura romántica idealizó la figura del indio, mientras que el movimiento modernista propuso la legitimación de la cultura popular para superar la importación de modelos estéticos europeos.

En el campo teórico, la discusión sobre el binomio popular/nacional fue conducida principalmente por el musicólogo y poeta Mário de Andrade (1893-1945), autor del *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), una especie de tratado sobre los criterios que deberían orientar la producción musical brasileña. Andrade estaba particularmente interesado en recopilar canciones folclóricas y clasificarlas en tipos que pudieran inspirar a los compositores clásicos a desarrollar estos materiales en sus composiciones y crear música genuinamente brasileña, comprensible en el lenguaje estilizado de las salas de conciertos. En el campo literario, Andrade contribuyó con una poesía bastante diversificada y la notable novela *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), en la que manifiesta la influencia de João Barbosa Rodrigues (1842-1909), uno de los principales investigadores de la cultura indígena y

autor de *Poranduba Amazonense* (1890), una colección de leyendas y canciones en lengua nheengatu. Cuando Villa-Lobos comienza a componer obras destinadas a expresar explícitamente temas nacionales, como los poemas sinfónicos *Uirapuru* y *Amazonas*, ambos de 1917, la obra de Barbosa Rodrigues también parece ser su fuente de inspiración. Otros documentos consultados por el compositor son los relatos y recopilaciones de Jean de Léry, Roquete Pinto y Sodré Viana.

### Estructura musical de las *Bachianas*

Las *Bachianas* tienen de dos a cuatro movimientos, siguiendo una fórmula en la que cada movimiento tiene un título atribuido a dos formas. La primera hace referencia a los géneros musicales del barroco (preludio, aria, fuga, etc.) y el segundo alude a algún aspecto de la cultura brasileña (modinha, canto de nuestra tierra, “conversa”, etc.). En general, los títulos barrocos están relacionados con la forma interna de cada movimiento y los subtítulos brasileños indican aspectos del carácter expresivo de la obra.

No existe un patrón específico seguido por Villa-Lobos. Algunas piezas adoptan la forma ternaria simple (A-B-A) o alguna variación (A-B-C) o apéndice (A-B-B'-A); la forma sonata se da en algunos movimientos de las *Bachianas* escritas para orquesta, como las n° 7 y 8. Las fugas aparecen como movimiento final en las *Bachianas* n° 1, 7, 8 y 9. Norton Dudeque observa que los elementos de la *fuga d'école*, enseñado en los conservatorios franceses, sirve de base para la escritura fugaz de Villa-Lobos, cuyos componentes son: 1) sujeto, 2) respuesta, 3) uno o más contrasujetos, 4) exposición, 5) contraexposición (sección opcional), 6) episodios, 7) *stretto* y 8) pedal. Dudeque señala que el compositor no sigue estrictamente esas instrucciones y convenciones académicas.

### Conclusiones

Como lo expresa explícitamente su título, en *Bachianas Brasileiras* las piezas sugieren la fusión de elementos musicales asociados a la música de Bach con otros de

la música de algunas regiones y subgrupos etnoculturales en Brasil, como la caipira, indígena, afrobrasileña y la música popular que sonaron en ciudades como Río de Janeiro y São Paulo (especialmente en los círculos del *choro*). Sin embargo, esto no agota la lista de referencias que se pueden encontrar en estos trabajos. Villa-Lobos retoma, por ejemplo, algunos pasajes que evocan el cromatismo de Richard Wagner, una de sus principales influencias juveniles, como se observa en el primer movimiento de *Bachianas* n° 2 o en el tercer movimiento del n° 7. Elementos también identificables con la obra de Debussy y Beethoven. El lenguaje de referencia armónico es tonal pero con varias inserciones modales; todavía hay espacio para pasajes cromáticos e incluso politonales, como en *Bachianas Brasileiras* n° 9.

Aunque las *Bachianas Brasileiras* sean descritas generalmente como una colección de piezas sin mucha elaboración temática, en forma A-B-A, una mirada más profunda revela importantes conexiones temáticas entre las piezas del ciclo. Además hay una construcción formal que hace referencia no sólo a procedimientos y formas barrocas, pues emplea ocasionalmente la forma sonata clásica o hasta se refiere al método cíclico de Vincent d'Indy (n° 3). Hay algunas alusiones a Richard Wagner, modelo que Villa-Lobos adoptó en obras juveniles, como *Tédio de Alvorada* y *Uirapuru*, que se manifiestan en las *Bachianas* n° 2 y n° 7.

Villa-Lobos expresa la visión típica de su época con relación a la música barroca, pues asocia a menudo la grandiosidad arquitectónica con cierta gestualidad del romanticismo. Algunos pasajes más delicados reproducen algunos patrones inspirados en secuencias, como en las *Bachianas* n° 6, lo mismo que en algunos pasajes del solista de piano en las *Bachianas* n° 3.

Los elementos brasileños son principalmente de origen campesino y del nordeste a lo largo de toda la serie, con pocas referencias a las culturas indígenas (n° 4) y afrobrasileña (n° 1 y n° 7). Otra asociación tópica importante son las alusiones onomatopéyicas a elementos de la naturaleza (n° 5), como el canto de los pájaros y paisajes sonoros.

Estas obras presentan muchos problemas editoriales, que requieren revisión y consulta de las grabaciones hechas por el compositor en los años de 1950 en París. Algunos

estudios publicados revisan los puntos problemáticos de las ediciones del ciclo, en parte o en su totalidad. La Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo (OESP) también ha realizado importantes trabajos de restauración y publicación de las partituras, en colaboración con el Museo Villa-Lobos, Academia Brasileña de Música y los editores Max Eschig en Francia. ●

### Bibliografía

● BÁDUE FILHO, Nataniel, *A Excursão Artística Villa-Lobos pelo interior do estado de São Paulo em 1931*. Disertación de Maestría en Música, São Paulo, UNESP, Instituto de Artes, 2013. Disponible en: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95158/baduefilho\\_nm\\_me\\_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95158/baduefilho_nm_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y), consultado el 9 de agosto de 2020.

... DUDEQUE, Norton, *The Fugues in The Bachianas Brasileiras by Heitor Villa-Lobos: Neoclassicism and Learned Style*, Revista *Música*, Sao Paulo, USP, pp. 67-101. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/146584>, consultado el 18 de agosto de 2020.

JARDIM, Gil, *O estilo antropofágico de Villa-Lobos*, Sao Paulo, Philharmonica Brasileira, 2005.

● MANFRINATO, Ana Carolina, *Bachianas Brasileiras nº 4 de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade*. Disertación de Maestría en Música, Curitiba, UFPR, 2013. Disponible en: [http://www2.eca.usp.br/etam/iiiencontro/files/comm\\_Manfrinato\\_Dudeque\\_p218-228.pdf](http://www2.eca.usp.br/etam/iiiencontro/files/comm_Manfrinato_Dudeque_p218-228.pdf), consultado el 10 de septiembre de 2020.

MARIZ, Vasco, *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, Itatiaia, ed. Belo Horizonte, 1989.

MESSING, Scott, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 1996.

RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.

SALLES, Paulo de Tarso, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*, São Paulo, Edusp, 2018.

\_\_\_\_\_, *Villa-Lobos: processos composicionais*, Campinas, Editora Unicamp, 2009.

TARASTI, Eero, *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland & Company, 1995.



Partitura de las *Bachianas Brasileiras*, cortesía del Acervo do Museu Villa-Lobos/Instituto Brasileiro de Museus.

## Sobre los autores

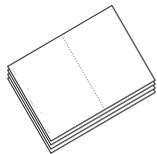
### Leonora Saavedra

Es profesora en la Universidad de California, campus Riverside. En 2013 fue invitada por el colegio Bard para editar el volumen *Carlos Chávez and His World*, publicado por Princeton University Press como parte del festival dedicado a Carlos Chávez y su mundo en 2015.

### Paulo de Tarso Salles

Es musicólogo con posdoctorado por la Universidad de California, campus Riverside. Especialista en la obra de Heitor Villa-Lobos, es autor de los libros *Aberturas e impasses, a música no pós-modernismo* (Ed. Unesp, 2005) y *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função* (Edusp, 2018).

1. Imprime sin escalar en hojas tamaño carta por una cara.



2. Dobla por la mitad en la línea punteada.

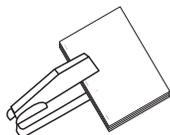


3. Apila las hojas dobladas.

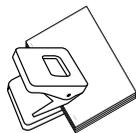


4. Elige tu sistema de encuadernación:

· Engrapa sobre las líneas punteadas.



· Perfora y encuaderna con listón, estambre, poste de aluminio o broche de archivo.



· Sujeta con clip reversible metálico de 19 mm.



**Dirección de la colección:**  
Socorro Venegas y Gabriela Gil  
**Coordinación y cuidado editorial:**  
Carlos Antonio de la Sierra  
**Diseño y formación:**  
Cristina Paoli · PERIFERIA

Primera edición: noviembre de 2020

Los textos de Cuadernos Cátedras son publicados bajo la responsabilidad exclusiva de sus autores y reflejan solamente la expresión de sus propias opiniones.

D.R. © 2020 Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, 04510, Ciudad de México

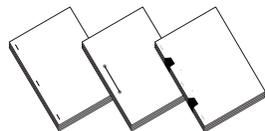
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

ISBN colección: 978-607-30-3932-1  
ISBN título: 978-607-30-3934-5

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hecho en México

5. Disfruta tu lectura y colecciona.



Haz uso consciente del papel. De ser posible, utiliza hojas de reúso e imprime sólo si deseas conservar el texto impreso.



Publicaciones  
& Fomento  
Editorial

Cátedra  
Eduardo  
Mata

culturaUNAM



UNAM  
La Universidad  
de la Nación