

TRANS 15 (2011)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

Signos de la Brasilianidad en una canción de Camargo Guarnieri: análisis semiótico del “Prelúdio nº 2” (1927)

Marcus Straubel Wolf (Universidade Candido Mendes)

Resumen

El análisis semiótico de la canción “Prelúdio nº 2” compuesta por Camargo Guarnieri (1907-1993) sobre un poema de Guilherme de Almeida (1890 – 1969), intenta demostrar cómo se da la relación intersemiótica entre poesía y música, a fin de formar el todo complejo y compuesto que es la canción. También se intenta revelar la relación entre los signos verbales, musicales y los objetos representados por ellos, mostrando como su interacción genera varios niveles de significado. Para alcanzar este propósito son utilizadas herramientas de la semiótica peirceana y la teoría de la semiótica de la música de José Luiz Martinez (1997), siguiendo también las líneas abiertas por Doughert (1993) y Turino (1988) y buscándose un diálogo con la etnomusicología y las ciencias sociales.

Palabras clave

semiótica de la música – identidad brasileña – modernismo brasileño

Abstract

The semiotic analysis of the song “Prelúdio nº 2”, composed by Camargo Guarnieri (1907- 1993) on a poem written by Guilherme de Almeida (1890 – 1969), searches to demonstrate how the intersemiotic relation between poetry and music occurs in order to compose the complex and compound whole that is the song itself. One seeks to unfold the relation among verbal and musical signs and the objects represented by them, showing how their interaction articulates several levels of signification. In order to do it, tools taken from Peircean semiotics and the semiotic theory developed by José Luiz Martinez are applied to the musical field, following the line of Doughert (1993), Hatten (1994) y Turino (1988) and seeking a dialogue with ethnomusicology and social sciences.

Key words

music semiotics – Brazilian identity – Brazilian modernism

Fecha de recepción: noviembre 2010

Fecha de aceptación: julio 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: November 2010

Acceptance Date: July 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

Signos de la Brasilianidad en una canción de Camargo Guarnieri: análisis semiótico del “Prelúdio nº 2” (1927)

Marcus Straubel Wolf (Universidade Candido Mendes)

Análisis del signo verbal

El texto de esta canción fue escrito por el poeta brasileño Guilherme de Almeida (1890-1969), uno de los pioneros del verso libre en el Brasil, técnica que apareció en Europa inicialmente en la poesía de A. Rimbaud¹ en 1886. Almeida hacía parte del grupo modernista de São Paulo, habiendo participado de la primera revista modernista del movimiento (Klaxon), divulgando durante sus viajes por el interior del Brasil los ideales del mismo.

En 1926 Almeida publicó un libro de poemas llamado “Raza”, elogiado por Sérgio Milliet, entre otros modernistas. Dicha obra revela que Almeida había ultrapasado su fase inicial, caracterizada por la preocupación con el progreso material y la técnica, alcanzando así su fase nacionalista en la cual se preocupaba con la nacionalización de la literatura a través del uso de los temas brasileños (folclóricos, indígenas y afro-brasileños).

La conciliación de la modernidad con la brasilianidad aparece en la poesía que fue utilizada en la canción aquí analizada. Si por un lado el autor utiliza el verso libre (consecuente de su libertad formal y métrica), por otro, crea algunos signos remitidos a la brasilianidad. La poesía de Almeida que inspira Guarnieri a componer el signo musical pertenece entonces a la fase nacionalista en que el poeta intenta enraizar su creación en la tierra brasileña, diciendo:

¡Como es linda mi tierra! Extranjero, mira aquella palmera como es bella:

Parece una columna recta

Con un gran pavo real posado en la punta

La cola abierta en abanico

En la sombra redonda sobre la tierra caliente

¡Silencio!

Hay un poeta.²

El análisis de la estructura del signo verbal demuestra la ausencia de los esquemas métricos

¹ Según Domenico Proença Filho, en Europa “la nova técnica aparece por la primera vez de forma tímida con Arthur Rimbaud en julio de 1886”. (Proença Filho 1969: 283).

² Almeida, Guilherme de. 1928. *Prelúdio nº 2*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

preestablecidos y así se siente una alternancia de los acentos de un verso para otro o inclusive en el interior de cada verso. La rebeldía contra el académico y la valorización de la espontaneidad creativa, que habían sido defendidos en la primera fase del modernismo, continua presente en el segundo momento en que la brasilianidad pasa a ser el tema central.

Esto nos lleva al análisis de los objetos mediatos (o dinámicos), o sea, de las realidades que el signo representa y que el intérprete debería decodificar. En el inicio del poema hay una expresión de encantamiento del poeta delante del descubrimiento de la belleza de su tierra – algo que se remite a los viajes del descubrimiento del Brasil que los modernistas emprendieron desde 1924. El poeta intenta entonces establecer un diálogo con el extranjero, llamando su atención hacia los signos que representan la entidad nacional – la palmera y el pavo real.

Estos signos, por ser tanto originales como específicos, son elementos exóticos para este extranjero – que para los modernistas sólo podría ser alguien del Viejo Mundo. Dirigiéndose al extranjero, se percibe una intención de diálogo con el otro, lo que indica la construcción de un tipo de nacionalismo que no se cierra en una postura xenófoba. Es justamente a partir de este diálogo que se afirma la identidad nacional.

Al mismo tiempo que recurre a las típicas bellezas tropicales, el autor las compara con aquellas creadas por el “mundo civilizado”, representadas por un conocido signo de la cultura clásica: la columna recta. Cabe señalar que, aunque la palmera pueda tener alguna relación icónica con la columna griega, ésta es muy distinta. De este modo se afirma la originalidad de la cultura brasileña, cuya diferencia es resaltada también por la asociación de la columna con otro signo de la brasilianidad: el pavo real verde, del mismo color de las selvas del país.

Así como en la poesía “Pau-Brasil” del modernista Oswald de Andrade, en la poesía de Almeida hay también una integración entre la selva y la escuela, o sea, entre la cultura nativa original y la “civilización”, tal como afirmaban los modernistas. Esta integración es realizada por la figura del poeta, al final del texto, que por ser un erudito completamente enraizado en el paisaje tropical, representa la nueva cultura moderna brasileña. Situado en este contexto, el poeta aparece después de la expectativa causada por la exclamación: “¡silencio!”. Surge como un icono³ del propio artista moderno brasileño, ahora integrado completamente a su medio.

Vale la pena señalar que, según la teoría general de los signos de C. Peirce, para que los signos funcionen en el proceso de semiosis deben representar objetos para un interpretante. Así,

³ En la teoría general de los signos de Peirce el ícono es un signo que posee una cualidad que lo asemeja al objeto representado o aún que participa del carácter de su objeto (Peirce cit. por Noth: 1995).

hay siempre diferentes niveles de interpretación para ellos, especialmente en el caso de la música y de la poesía. En este caso, la palmera, la columna recta y el pavo real pueden ser interpretados por nosotros hoy como signos remáticos – o sea, signos que, para su interpretante son posibilidades interpretativa.⁴

Pero, por otro lado, para los lectores de la época, que conocían los signos utilizados por los modernistas, estos signos podrían funcionar como metáforas – signos que “representan el carácter representativo de un representamen a través de la representación de un paralelismo con alguna cosa” (Peirce 2000: 64). Siendo así, estas metáforas representaban para los lectores cultos de la época, la cultura moderna de la nación, en la medida en que eran asociadas, por estos intérpretes después de cierto tiempo por hábito y convención, sea en unos casos con la originalidad nativa sea en otros, con la cultura importada y absorbida por la nación.

Análisis del Signo Musical:

Antes de iniciar el análisis de la relación entre poesía y música cabe investigar el campo llamado por José Luiz Martinez (1997) de la semiótica musical intrínseca a fin de comprender las cualidades de la obra musical y sus posibilidades de representación.

Una crítica de Mário de Andrade, escritor modernista, crítico musical y profesor de estética del “Conservatório Dramático e Musical de São Paulo”, sirve como una introducción a este análisis, una vez que facilita la comprensión de los motivos del compositor para que no renegara de esa obra de 1927, tal como lo hizo con otras obras compuestas entre 1918 y esa fecha, cuando escribió las páginas iniciales de su catálogo. Como observó Flavio Silva (2001), todos los catálogos de Guarnieri consideran como válidas solamente las obras compuestas a partir de 1928. Así, la canción “Prelúdio nº 2”, es una excepción, ya que fue reconocida también por su autor, aunque haya sido compuesta antes de su aprendizaje con el maestro Balde, atravesando una frontera catalográfica establecida por el compositor. Aunque compuesta en 1927, por lo tanto en el período anterior, pasó por perfeccionamientos posteriores (en la parte del piano) que posibilitaron la obra, tal como es conocida hoy en día.

No se sabe exactamente porque Guarnieri no autorizó la divulgación de sus obras de la juventud, pero Flavio Silva supone que el motivo principal esté relacionado con el hecho de que el compositor haya adquirido nuevas técnicas de composición a partir de sus estudios con el

⁴ Aún según Peirce, “todo Rema propiciará, tal vez, alguna información, pero no es interpretado (necesariamente) en ese sentido”. (Peirce 2000: 53).

mencionado maestro, especialmente en el campo de la armonía, lo que se puede notar a partir de la comparación entre la partitura original y la versión final.⁵

Mário de Andrade (1993) en un artículo publicado el 03 de mayo de 1934, en su columna del periódico *Diário de São Paulo*, se refirió al “Prelúdio nº 2” resaltando que la canción “es de esos momentos en el que el compositor muestra cuan delicado y agradable puede ser también” (1993:175). Inclusive destacó el equilibrio entre el piano y la voz que para él es resultado del entrelazamiento elástico y eurítmico de las líneas del piano con las del canto.

Veamos ahora como se da este diálogo entre las líneas melódicas y la armonía en esta obra. En su última versión, el “Prelúdio” comienza con una introducción al piano (ej.1) en la cual expone el tema que irá a reaparecer enseguida transpuesto en la primera frase del canto. Ese tema posee un antecedente y un consecuente, siendo formado por dos motivos básicos – el primero de cuatro notas, tres grados conjuntos ascendentes, siendo la cuarta nota una repetición de la anterior -, el segundo, compuesto por un salto descendente de tercera. En los tiempos fuertes del compás se nota el empleo de apoyaturas de novenas en la línea melódica del piano, cuya función sígnica será tratada adelante.

ejemplo musical 1 (compases del 1 al 4)

El tema presentado por el cantor (ej. 2) está transpuesto a una quinta debajo de su primera aparición en el piano y también difiere por aparecer desprovisto de las apoyaturas (que traerían dificultades al cantor) que son mantenidas en la línea de contrapunto ejecutada por la mano derecha del pianista. Sobre este tema se canta el primer verso.

⁵ Según Silva (2001) la comparación del manuscrito original con la obra perfeccionada revela que la línea melódica del canto fue mantenida idéntica pero la parte del piano sufrió muchas modificaciones.

Canto

Co-mo_é lin - da_a mi - nha ter - ra!

ejemplo musical 2 (compases del 5 al 7)

La tonalidad difusa o huidiza, a la cual se refieren los estudiosos de la obra de Camargo Guarnieri⁶, aparece también en esa pieza. La tonalidad de la menor de la primera sección es escondida por medio de las secuencias armónicas que evitan encadenamientos convencionales de acordes. La secuencia armónica del final de la primera sección (ej.3 compás 6-9) explora el cromatismo, creando una inestabilidad dentro del orden tonal.

Piano

ejemplo musical 3 (compases del 6 al 9)

Considerándose que, como observó H. Pousseur, en la música europea del siglo XIX “el acento es puesto de una manera exclusiva sobre los estados de tensión, las crisis y los movimientos de cuestionamiento del orden reinante” (1972:85), se puede suponer cuál es el sentido de las operaciones armónicas de CG, tan próximas a los maestros del romanticismo europeo. A través de sus acordes alterados, de los encadenamientos cromáticos, de las resoluciones excepcionales de disonancias y asimetrías rítmico-melódicas, se llega a la disolución del sistema tonal. CG no va tan lejos, no llega al atonalismo pero está a la par del cuestionamiento del orden hecho por los románticos, siendo muy probable que sus estudios con Lamberto Baldi hayan actualizado sus conocimientos al respecto de la revolución que se llevaba a cabo en Europa desde el comienzo del romanticismo.

Sobre el significado de la liberación de las disonancias a lo largo del siglo XIX, se debe observar que, según Carl E. Schorske (1983), se trata de un proceso a través del cual las “fuerzas de movimiento” ganaron terreno y el sistema tonal, con su ordenación prefijada, entró en una fase

⁶ En adelante CG.

de desestructuración. Por lo tanto, no debe pasar desapercibido el hecho de que CG utiliza acordes con séptimas, novenas y a veces décimas primeras (las llamadas disonancias) durante toda esa pieza. Inclusive en lo que se refiere a la armonía, hay una ambigüedad entre la tonalidad de la menor, definida solamente en el compás 8 con el surgimiento de la nota sensible (sol#) en el bajo del acorde quebrado, y el territorio del modo eólico, ya que hasta ese compás el séptimo grado estaba bajado tanto en la melodía cuanto en la armonía, especialmente en el movimiento cadencial al final de la exposición del tema (compás. 3-4).

Pero tales elementos dinámicos, de contestación al orden no están presentes solamente en la armonía como también en las apoyaturas de novenas, en la irregularidad del ritmo realizado por la mano izquierda del pianista con sus acentos de corcheas sobre la cuarta y la séptima, creando un desorden dentro del orden de la métrica binaria.

Otro aspecto a ser resaltado es la utilización de la técnica del contrapunto entre la línea melódica del canto (que presenta una variación del tema inicial en los compás 5 a 7) y la línea melódica del piano (primeramente en la región aguda del instrumento), llegando a ocurrir un cruzamiento de voces. El compositor aún realiza una imitación casi canónica de la variación del tema presentada por el cantor, haciendo pocas modificaciones tales como la alteración de la altura de la primera nota por un semitono (si, si bemol), de las duraciones de una nota (re) y la eliminación de otra (el segundo mi). De todas maneras, su intención de crear un canon permite la liberación de las disonancias que resultan de la simultaneidad de las líneas melódicas. Tal procedimiento fue, cabe decir, bastante utilizado por las vanguardias europeas que llevaron adelante el lenguaje musical más allá de la tonalidad.

Tras el compás 9 se inicia la segunda sección de la pieza, una especie de desarrollo a partir de los motivos iniciales contenidos en el tema. En el acompañamiento instrumental de función harmónica y rítmica merecen destaque los pasajes cromáticos (compás 14 a 17) después de una modulación para si bemol mayor (ej. 4, compás 12-13), creando una inestabilidad dentro del sistema tonal, al mismo tiempo que realizan un movimiento ascendente cuyo clímax coincide con las palabras del signo verbal: "columna recta, recta". Esa utilización de un recurso icónico para representar la idea contenida en el poema será vista adelante.

Piano

Am6 F7 B \flat /F

I V I

ejemplo musical 4 (compases 12 y 13)

Pero, desde ya se debe observar la existencia de una progresión armónica ascendente y cromática que llega a su culminación en el compás 17, justamente coincidiendo con la entonación por el cantor de la palabra “recta” (ej.5). A partir de ese punto comienza un contrapunto imitativo (un “cuasi canon”) en el que una línea melódica muy aguda en el piano dobla la melodía del cantor, acrecentándole apoyaturas de novenas (ej. 6), lo que la torna más disonante.

Canto

pa - re - ce u - ma co - lu - na re - ta re - ta

modelo

Piano

ejemplo musical 5 (compases del 14 al 16)

Piano

mf

cânone

ejemplo musical 6 (compases 17 y 18)

La segunda sección termina en un movimiento cadencial en la línea melódica del canto, cuya frase termina en el 6º grado y no en el primero como sería más común (compás 24, ej. 7). Esa conclusión sobre el 6º grado implica así una suspensión que evita dar un sentido conclusivo a esa parte de la obra. Como será visto adelante, ese procedimiento coincide, no por casualidad, con la referencia en el texto a la “cauda abierta en abanico” y por lo tanto hay algo que no se cierra. La modernidad de la secuencia armónica es visible en los encadenamientos de acordes cuyas voces internas se mueven cromáticamente. El séptimo grado disminuido (la bemol) en la línea del canto, que se remite al modalismo, contrasta con el 7º grado natural (la natural) en la armonía (compás 23, ej. 7), lo que revela la permanencia de la ambigüedad entre el modalismo y la tonalidad en la obra.

The image shows a musical score for two parts: Canto (Vocal) and Piano. The Canto part is written in a single treble clef staff. The lyrics are: "a cau - da a - ber - ta em le - que". The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features chromatic movements in the inner voices, with notes like G# and A# visible in the bass line.

ejemplo musical 7 (compases 23 y 24)

La tercera y última sección se inicia con una variación melódica del tema inicial (ej. 8), ahora presentado en la tonalidad difusa de si bemol mayor. La secuencia armónica descendente y cromática (compás 25-28) no permite que se establezca claramente la tonalidad, lo que llevó a los especialistas a señalar el carácter huidizo de la tonalidad en la obra de C.G. La secuencia de acordes con que se inicia esa sección, trae innúmeros movimientos cromáticos en las voces internas de los acordes quebrados, lo que parece anunciar atonalismo. Todavía, diversas características confirman la utilización de la tonalidad de si bemol mayor: el uso de la escala de si bemol mayor en la línea melódica del piano, su conclusión en el 5º grado (en el compás 31 repetido hasta el 36) e inclusive el movimiento de la cadencia en la melodía del canto también sobre la 5ta (compás 32-33, ej. 9), sobre un movimiento armónico que sugiere una cadencia imperfecta, debilitada por la inversión y el carácter incompleto del acorde de dominante (compás 33-34).

A musical score for piano, measures 25-27. The score is written in treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The key signature has one flat (Bb).

ejemplo musical 8 (compases del 25 al 27)

A musical score for voice and piano, measures 32-34. The voice part (Canto) is in treble clef with lyrics: "ter - ra quen - te...". The piano part (Piano) is in treble and bass clefs, showing a harmonic progression: Dm7, Bb, Gm7/F, F7/Eb. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

ejemplo musical 9 (compases del 32 al 34)

En la coda (compás 36-41) hay una nueva exposición de la primera parte del tema inicial (antecedente) que parece, entonces, “ser resuelto” en un movimiento cadencial para el 5º grado que compone el acorde de la tónica junto con la línea del cantor y el acompañamiento armónico-rítmico realizado por la mano izquierda del pianista (ej. 10).

(com expressão)

Canto

há um poe - - -

tema variado

Piano

a tempo

cedendo - - -

a tempo

Cm9 F Bb6

V V I

Ca.

ta

pp

Pi.

cedendo - - -

pp

3

ejemplo musical 10 (compases del 37 al 41)

Dicho movimiento en moto continuo es otro aspecto que no permite la realización de cadencias en el sentido más tradicional del término. No hay un verdadero reposo en el acompañamiento, que verdaderamente concretiza, en doble sentido, las fuerzas dinámicas mencionadas por Schorske (1983), literalmente en el sentido del dinamismo del movimiento continuo y connotativamente en el sentido de avalar las fuerzas del orden, materializadas por las jerarquías de acordes con sus movimientos predeterminados por el sistema tonal.

Así, la cadencia del final de la obra es el único movimiento de reposo que interrumpe el “moto continuo”, substituyéndolo por un tresillo de blancas (compás 41) que termina en el 5º grado, después del 6º grado disminuido, lo que diluye la función centralizadora del acorde de la tónica en el sistema tonal.

Análisis de la intersemiosis entre la poesía y la música

Cabe ahora iniciar el análisis inter-semiótico y para eso empezamos por la investigación del modo cómo el compositor aborda musicalmente la idea expuesta en el primer verso del poema, en que se trata de la belleza de la tierra. En la introducción instrumental (ej.1), Guarnieri ambienta al oyente en un territorio modal en que diferentes signos actúan de tal modo que lo remiten a las selvas tropicales y al canto de sus pájaros. Uno de estos signos consiste de apoyaturas de novenas descendentes que funcionan como un tipo de signo icónico (imagen) que posee un alto grado de semejanza con los cantos de las Arapongas (pájaro del nordeste del Brasil). Estos signos musicales, realizados en la región aguda del piano, son muy semejantes a las del objeto representado (el sonido de las Arapongas).

El modalismo del tema presentado en la introducción pianística y después presente también en la línea melódica del cantante (ej. 2), puede ser comprendido como otro signo que representa la brasilianidad. En este caso, se trata de un signo cónico, ya que comparte una cualidad que lo conecta de modo indisoluble con su objeto: la tradición musical brasileña. De la misma forma como la música folclórica fue considerada por los modernistas como la manifestación de la “mentalidad primitiva popular” (Mário de Andrade, 1983), el modalismo, fue comprendido como arcaico en relación al sistema tonal y por lo tanto, como signo de esta mentalidad. Así para ellos, el modo es al sistema tonal como la brasilianidad a la “civilización”. Por lo tanto, para los modernistas brasileños el modo posee una cualidad (su arcaísmo) que también estaría presente en el objeto representado, la brasilianidad (vista como arcaica y primitiva).

A estos signos musicales, presentes en la introducción de la obra, se sobrepone el texto del primer verso, lo que genera en la mente del oyente lo que Peirce llamó de interpretante dinámico⁷, que resulta de la combinación de los significados musical y verbal. Acá se debe notar la complementación de los significados de estos signos, pues si el texto apunta la belleza de la tierra, la música refuerza este sentido, al remitir a un paisaje tropical, sugiriendo los cantos de los pájaros, selvas y ríos a través de signos icónicos.

La ruptura del territorio modal por los encadenamientos harmónicos (compás 8 y 9) que instauran la tonalidad de la menor prepara también el ambiente para el surgimiento de la figura del extranjero (mencionado en el 2º. verso). Acá, el signo musical revela algo que no es dicho verbalmente: que el extranjero no pertenece al mundo arcaico y tropical representado

⁷ Peirce observó la necesidad de distinguir el interpretante inmediato, o sea, “el interpretante representado o significado en el signo, del interpretante dinámico, o el efecto producido en la mente por el signo”. (Peirce 1956:343).

anteriormente a través del modalismo. Su entrada en escena es preparada por la afirmación del sistema tonal, por medio del encadenamiento de los acordes que establecen la tonalidad de la menor (compás 8-9, ej.3). Cabe recordar que el sistema tonal surgió en Europa durante el pasaje del siglo XVI al XVII y “pertenece a la misma visión sociocultural de la ciencia de la perspectiva (...), el sistema (social) barroco de los estamentos y el absolutismo en la política” (Schorske, 1983, p. 321). Así se puede comprender porque el compositor prepara la aparición del extranjero instaurando el sistema tonal: este sistema funciona como un signo del otro. De este modo a las fuerzas arcaicas del modo eólico se contraponen el orden jerárquico del sistema tonal surgido en el “mundo civilizado” y el diálogo con el otro es preparado musicalmente (compás 12- 13, ej. 4) por la ruptura con el modalismo y la modulación para la tonalidad de si bemol mayor.

De acuerdo con Schorske (1983) y Henri Pousseur (1972), a través de encadenamientos cromáticos y de modulaciones, los compositores románticos empezaron el cuestionamiento del orden y de la estabilidad del sistema tonal. En el preludio esto ocurre justamente en el segundo verso del poema, cuando el diálogo con el otro lleva al descubrimiento de la brasilianidad representada por la palmera. En este momento el signo musical sobrepone un movimiento cromático y modulador con las apoyaturas de novenas descendentes, indicando un diálogo tenso entre el elemento nativo-arcaico y el moderno-europeo.

La integración entre la “selva” y la “escuela”, contenida en la poesía llamada de “Pau-Brasil” del modernista Oswald de Andrade (1983), fue transpuesta por Guarnieri para el campo musical, en el cual se verifica la presencia de los sistemas modal y tonal, este último, concluyendo la segunda sección de la obra (ej. 5, comp. 23- 24). Debe añadirse que el modalismo de la línea melódica del canto en esta sección representa una vez más la cultura nativa, el elemento arcaico, y por lo tanto, esta línea no concluye en el movimiento cadencial esperado para la tónica (1er. grado), sino que mantiene su sentido suspensivo, su apertura que coincide con el texto que menciona la cola abierta del pavo real, concluyendo entonces sobre el sexto grado del modo eólico. Pero este “mundo primitivo” del modalismo es puesto al lado de la “escuela”, de la erudición, que está presente en los encadenamientos armónicos modernos que encierran esta sección con sus voces internas moviéndose cromáticamente, apartándose de las convenciones de la tonalidad.

La última sección de la canción que comienza con la entrada del tema en la tonalidad de si bemol mayor (ej. 6) afirma la hegemonía del sistema tonal sobre el modal predominante en el inicio de la obra. Un intérprete atento al signo musical podría, entonces, considerar esta conclusión

como un cuestionamiento del sentido del texto y reflejar hasta qué punto el poeta estaría realmente “sobre la tierra caliente” (representada por el modalismo). ¿No estaría el signo musical (este tema en si bemol) indicando que el poeta pertenece al “mundo civilizado y moderno” (al cual pertenece también el extranjero) que generó el sistema tonal y también su descomposición? Se puede percibir que la línea del canto (ej. 6), haciendo cadencia sobre la tercera que compone el acorde de la tónica (si bemol mayor), después de un expresivo salto ascendente de sexta menor y un descenso cromático que resuelve la cuestión. De esta manera Guarnieri sitúa al poeta en la “civilización moderna”, que se transluce en una tonalidad esquivada y en las secuencias cromáticas, pero también intenta revelar el “primitivo mundo tropical”, representado por las apoyaturas y por los pasajes modales, aunque dándole un lugar subalterno.

Como observó Eduardo Jardim de Moraes (1978) en la segunda fase del modernismo brasileño la originalidad de la nación, su tiempo “primitivo” y su “mentalidad atrasada” son comprendidos como siendo lo que permite su inserción en el “orden universal”, emanado de la “Civilización” (para usar los términos de la época). De esta forma, lo que se comprende como singular es, antes, el polo nacional de una relación internacional, sobretudo con el “mundo civilizado”, de la cual depende para tener sentido. Y a través de la originalidad se busca el acceso al “concierto de las naciones”.

Como el análisis semiótico de la canción de Guarnieri/Almeida revela una lógica de dependencia está también presente en el campo de la creación artística, cuyos vanguardismos pasan, desde el primitivismo, a absorber la originalidad del “mundo tropical” como forma de insertarlo en el orden moderno dictado por los centros hegemónicos. Así, se puede concluir que el nacionalismo brasileño alrededor de 1930, en el campo de la música y bajo la influencia del pensamiento estético del escritor Mário de Andrade, no llegó a cuestionar la legislación emanada de los centros hegemónicos de la “Civilización”.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Mário de. 1983. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia. 2ª. ed.
 _____. 1993. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo, EDUSP/Hucitec.
- Andrade, Oswald. 1983. “Manifesto Pau-Brasil”. En *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, ed. G. M. p. 326- 331. Teles, Petrópolis: Vozes.
- Dougherty; William. 1983. “The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven’s *Lieder*”. En *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis*, ed. M. Haley. P. 67-95. Oxford: Berg.

- Martinez, J. L. 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Institute of Semiotics.
- _____. 1991. *Música e Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. São Paulo: diss. não publicada (PUC/COS).
- Moraes, Eduardo J. de. 1978. *A brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.
- Noth, Winfried. 1995. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume.
- Peirce, Charles Sanders. 1938-1956. *The Collected Papers*. 8 vol. En C. Hartshorne, P. Weiss y A. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
- Pousseur, Henri. 1972. *Musique, Semantique et Société*. Tournai: Casterman.
- Proença Filho, Domenico. 1969. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Silva, Flávio (ed.). 2001. *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Turino, Thomas. 1988. *Signs of Imagination, Identity and Experience*. Chicago: University of Illinois Press.
- Verhallen, Marion. 2001. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: USP/ Imprensa Oficial.
- Wolff, Marcus S. 1991. *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-Rio (Departamento de História).

Ejemplos Musicales

GUARNIERI, M. Camargo. 1928. *Prelúdio nº 2*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Marcus Straubel Wolf

Es graduado en música por la Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) y en Historia por la Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ) en 1988. Master en Historia Social de la Cultura por la PUC/RJ (1992) y doctor en Comunicación y Semiótica por la PUC/SP. Actualmente es profesor e investigador en la Universidade Candido Mendes, campus Nova Friburgo, RJ, Brasil.

Cita recomendada

Wolf, Marcus Straubel. 2011. "Signos de la Brazilianidad en una canción de Camargo Guarnieri: análisis semiótico del "Prelúdio nº 2" (1927)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa].