



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento – Percusión

Especialidad e Itinerario: Interpretación / fagot (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2014-2015

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

**EL EXOTISMO DE HEITOR VILLA-LOBOS
EN UNA SELECCIÓN DE SU MÚSICA PARA
FAGOT**

Tutor: Celia Villora Martínez

Autor: Jesús Villa Ordóñez

Córdoba

Junio 2015

INDICE

1. Introducción	3
2. Contexto	6
3. Heitor Villa-Lobos: vida	9
3.1. Juventud: primeros viajes e influencias	9
3.2. Madurez musical y la Semana de Arte Moderno. Primeros viajes a Europa:	11
Francia	
3.3. Vuelta a Brasil: revolución en la educación musical	13
3.4. Estados Unidos. Reconocimiento mundial	14
4. Heitor Villa-Lobos: obra	15
4.1. Características generales	15
4.2. Bachianas brasileiras nº 6	17
4.2.1. Estudio de la obra	19
4.2.2. Cuestiones interpretativas	21
4.3. Ciranda das sete notas	26
4.3.1. Estudio de la obra	30
4.3.2. Cuestiones interpretativas	43
4.4. Quatuor para flauta, oboe, clarinete y fagot	46
4.4.1. Consideraciones generales	47
5. Conclusiones del proyecto	50
6. Bibliografía	51
7. Anexos	52

1. INTRODUCCION

Durante gran parte de la historia de la música, Europa ha ocupado un lugar privilegiado. Avances en cuestiones como notación, estilo, forma... han tenido lugar en el antiguo continente y, por si fuera poco, los compositores más influyentes de cada periodo provienen, casi en su totalidad, también de Europa. Sin embargo, a partir de la colonización, América irá tomando poco a poco parte en el panorama musical mundial, y jugará un papel clave en la historia de la música, llegando incluso a influenciar en gran medida a Europa.

Antes de hablar del momento en que concretamente Brasil comienza a hacerse un hueco dentro de la música clásica europea, necesitamos abordar ciertas cuestiones esenciales que hicieron posible este hecho. Estas cuestiones no se refieren a este país en particular, sino que hacen referencia a hechos de la historia de la música que permitieron un avance muy considerable a la hora de entender la música. Estos hechos se relacionarán finalmente con el fagot, instrumento que, junto al compositor brasileño Heitor Villalobos, protagoniza este proyecto.

Un punto clave a tener en cuenta será la función que la propia música ha tenido a lo largo de la historia. Ha pasado de ser una herramienta empleada por la iglesia, a un medio de entretenimiento; de ser una actividad puramente intelectual, a estar al alcance de todo el mundo. Estos cambios que se han ido produciendo en cuanto a la funcionalidad se convierten en algo fundamental a la hora de entender la evolución que tanto los compositores como la propia música han ido sufriendo con el paso de los siglos.

Un cambio fundamental se producirá cuando los compositores comiencen a buscar su propia satisfacción a la hora de componer. De esta forma irá dejando de lado las preferencias del público, lo que le dará libertad para experimentar y alcanzar nuevas metas musicales. Todo esto comenzará hacerse notar en el siglo XIX, principalmente a partir del Romanticismo.

Durante este periodo, encontramos más aspectos que influyeron de forma notoria en la evolución del repertorio. En primer lugar podríamos hablar de la importancia que poco a poco irán teniendo los intérpretes, gracias a lo cual el formato de concierto conocido como recital irá cobrando importancia. El público no solo asistirá a eventos en los que los compositores presenten obras o en los que la música sea algo secundario: comenzarán a interesarse por quién ejecuta las obras que van a escuchar. Así mismo, también empezará a cobrar fuerza el repertorio

que se ejecutará. Un ejemplo podría ser, entre otros, Franz Liszt, que además de componer, interpretará sus propias obras y las de otros compositores en concierto, siendo él mismo el principal atractivo del público. Esta nueva forma de consumir música, en la que el público acude no solo por lo que oye, si no por qué y quién lo interpreta, hará que los compositores se fijen en ciertos instrumentos, dejando un poco de lado el interés por la familia de viento. Interés que, por otro lado, cobrará importancia con el paso del siglo XIX y la entrada del siglo XX, coincidiendo con la evolución de los instrumentos, que producirá mejoras su construcción en cuanto a sistemas de digitación y a calidad del sonido se refiere. Esto los hará más atractivos al público y la consecuente mejora y ampliación del rango dinámico les permitirá liderar una orquesta actuando como solistas, así como llevar a cabo recitales interpretando obras de cámara con piano o en pequeños ensembles.

Otro hecho clave que ocurrirá durante el Romanticismo será la aparición de los movimientos nacionalistas, desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX. Estos movimientos, que surgirán como una reacción hacia el dominio de la música romántica alemana, destacan elementos que se consideran propios de una región y los incorporan a la música. Dichos elementos folclóricos pueden ser melódicos, rítmicos o armónicos, y en ocasiones también se emplean como la base de las composiciones. De esta manera, los compositores no solo desarrollarán esta forma de componer para reflejar los rasgos más característicos de sus regiones en las obras, sino que también pensaban que la creación de este estilo nacional era una de las formas más poderosas de atraer la atención del público internacional. Estas corrientes tuvieron mucha fuerza tanto en Europa como en América, estando vinculadas a la estrategia cultural de lograr para sí mismos y para sus países un hueco permanente en el repertorio.

En el caso del fagot, encontramos ejemplos de los hechos comentados anteriormente de manera muy clara. Por un lado, uno de los ejemplos más claros de música nacionalista en la que se utiliza el fagot de manera solista lo encontramos en la producción de Heitor Villa-Lobos, como comentaremos más adelante. Por otro lado, en el caso de las mejoras que se llevaron a cabo desde mediados del siglo XIX podremos hablar del desarrollo de dos sistemas: el sistema alemán o Heckel y el sistema francés o Buffet. Cada sistema buscará avances diferentes: mientras que el sistema alemán mejorará el sistema de llaves de manera que la calidad del sonido aumente proporcionalmente, cambiando incluso el tipo de madera utilizada, el sistema francés buscará una mayor comodidad a la hora de la digitación del instrumento, sin interesarse demasiado en la calidad del sonido resultante. De esta manera, las dos corrientes no solo se

diferenciarán en el sistema de llaves y en la digitación, sino también en el timbre resultante. Esto será clave para entender la forma de componer en función del instrumento sobre el que recaerá la interpretación.

Estas mejoras, y sobre todo las del sistema francés, que proporcionaron en aquella época un virtuosismo extra al instrumento con su innovador sistema de llaves, hicieron que el uso del fagot comenzará a ser muy frecuente, sobre todo en Francia. El número de composiciones de cámara en las que aparece, así como las destinadas a ser interpretadas a solo o con acompañamiento de piano aumento considerablemente; incluso en la orquesta aumentó su protagonismo en obras de compositores como Ravel o Stravinsky. Será el fagot francés el que Villalobos conozca y por tanto al que están destinadas las obras tratadas en este proyecto, aunque en la actualidad su uso queda prácticamente reducido a algunas orquestas y conservatorios únicamente en Francia, debido a los avances que todavía hoy se siguen introduciendo en el sistema alemán y a las diferencias en cantidad y calidad de sonido.

En el caso de este proyecto, aunque se comenten factores del fagot francés que influyeron en la composición de las obras, la interpretación se llevará a cabo con uno de sistema alemán, por lo que han de ser tenidas en cuenta las diferencias que podrían resultar de la utilización de uno u otro.

2. CONTEXTO HISTORICO Y MUSICAL

Villa-Lobos vivió un poco ajeno a las cuestiones políticas que le rodeaban; él se consideraba un « espíritu libre» y solo se centraba en la manera de expresar la riqueza de su tierra de forma que todo el mundo pudiera comprenderla. Los hechos políticos están un poco apartados de su vida, por lo que en el contexto trataremos las cuestiones que podrían tener una relación directa con el establecimiento de estilos musicales propios de Brasil. Si bien más adelante, concretamente en el comentario de su vida, sí se tratarán algunas cuestiones políticas relevantes en su carrera, en el contexto se revisaran los antecedentes musicales que influyeron en Villa-Lobos, así como el origen social de estos.

Brasil cuenta hoy en día con una gran diversidad de música popular y folclórica. Esto se debe principalmente a una serie de hechos relevantes ocurridos a lo largo de su historia, así como a la mezcla de razas indígenas, portuguesas (y europeas) y africanas que se produjeron durante la colonización y la posterior trata de esclavos negros.

Durante la colonización llevada a cabo en el siglo XVI, la música religiosa cobró una gran importancia gracias al proceso de evangelización que supuso la llegada de europeos. Esta música utilizada por la Iglesia comenzó a marcar la música popular, impregnándola de sus modos y melodías. Otros ejemplos de la influencia de Europa en la música, y concretamente de la Península Ibérica son la *Modinha*, que llegó de Portugal, y la *Toada*, que surgió a partir de la tonada española.

En cuanto a la influencia de la trata de esclavos procedentes de África, fue notable hasta mediados del siglo XIX, momento en el que se promovió su abolición, que llegaría en 1888 gracias a la Ley Áurea. Este contacto con la cultura africana influyó en la música popular brasileña principalmente en cuestiones relacionadas con la rítmica como el uso de síncopas, hemiolias o polirritmia, elementos que desempeñan un papel fundamental en la música propia de Brasil y en el estilo que posteriormente desarrollará Villa-Lobos. En general, estas aportaciones estuvieron relacionadas prácticamente en su totalidad con la danza. Se utilizaban con muy poca frecuencia instrumentos de cuerda frotada, y aún menos instrumentos de viento; sin embargo, los instrumentos de percusión adquirieron gran protagonismo. Algunos ejemplos de danzas fueron el *batuque*, el *jongo* o el *lundu*, entre otros, que tomaron nombres provenientes de dialectos africanos. Villa-Lobos usará muchos de estos instrumentos en sus composiciones con grandes orquestaciones.

Río de Janeiro se convirtió en la capital del país en 1773, lo que la colocó como capital cultural durante el siglo XIX. Dom João VI, un importante mecenas portugués, estimuló la actividad musical de Brasil, que por aquel entonces seguía siendo una colonia de Portugal. Dom Pedro II, segundo emperador tras la proclamación de independencia de Brasil en 1822, apoyará igualmente de una manera considerable toda actividad relacionada con la música, al contrario que su padre, Dom Pedro I, primer emperador de Brasil.

El hecho de que una familia real se estableciera y de que ésta fomentara la música animó a los ciudadanos, sobre todo a los pertenecientes a las clases altas, a comprar instrumentos musicales, con el fin de introducir la música en su día a día. De esta manera, creció también el número de ediciones de la música que iba llegando de Europa, con la consecuente puesta en valor de las editoriales. Será la música relacionada con la danza la que comience a editarse y a comercializarse en un principio.

La creciente importancia de la actividad musical hizo que poco a poco fuera accesible no solo a los más adinerados, sino a gran parte de la población. Un ejemplo de esto son los *chorões*, agrupaciones de bohemios amantes de la música que surgieron en Río a mediados de 1870. Estaban integrados por instrumentos de viento, como la flauta, de cuerda como la cavaquinho (similar al ukelele) y de percusión, como el tamborín, incorporándose en ocasiones cantantes para la interpretación de piezas más sentimentales. En un principio no se componían piezas específicas para estas formaciones, de manera que se dedicaban a tocar música extranjera dándole un toque autóctono; los términos empleados en la época como *polka-choro* o *valsachoro* reflejan esta práctica. Más adelante se estableció como formación fija dando lugar a un nuevo género conocido como *choro*. Será en estos grupos donde la mezcla de elementos exóticos europeos y folklóricos brasileños empiece a fusionarse dando lugar a un nuevo idioma musical que posteriormente será reconocido tanto en Brasil como en el resto del mundo. Como se tratará más adelante, concretamente en el apartado correspondiente a la vida del compositor, Villalobos se unirá a estos grupos, tocando de manera clandestina y aprendiendo desde dentro el que podríamos considerar el tipo de música más influyente en su obra, que dará lugar a uno de los grupos de composiciones más destacables de su producción.

Uno de los principales problemas a la hora de tratar la música folklórica y popular brasileña, es que, al igual que en la mayoría de culturas, se transmitía únicamente de forma oral. Esto suponía un inconveniente para muchos de los músicos de la época, que desconocían muchos de los géneros populares más representativos. Así pues, hasta finales del siglo XIX y

principios del siglo XX la gran mayoría imitará a Europa en cuestiones de género, armonía, ritmo, orquestación...

Poco a poco, los compositores comenzarán a ser conscientes de la realidad musical que les rodeaba y comenzarán a encaminarse hacia un estilo fuertemente nacionalista. Carlos Gomes (1836-1896) será el primer compositor brasileño altamente reconocido en Europa. Esto se debió en gran medida al uso de temática popular brasileña en los libretos de sus óperas. También incluirá patrones rítmicos propios de la música popular de la época, convirtiéndolo en uno de los primeros compositores que utilizaran elementos pertenecientes tanto a la música popular como a la cultura brasileña en general en obras de música no popular.

A partir de este punto, la frontera entre música culta y música popular comenzó a estrecharse, llegando al punto de influenciarse mutuamente de una manera bastante clara. Serán Alexandre Levy (1864-1892) y Alberto Nepomuceno (1864-1920) los primeros ejemplos claros del nacionalismo brasileño. Estos compositores seguirán incluyendo elementos folklóricos en sus composiciones, pero irán más allá, hasta el punto de componer movimientos e incluso obras completas en base a estos elementos. También comenzarán a introducir instrumentos tradicionales, principalmente instrumentos de percusión, en sus obras. Todas estas innovaciones fueron tomadas como un estímulo enorme para las generaciones más jóvenes de compositores. Así pues, será Ernesto Julio de Nazareth (1863-1934), otro de los músicos más destacables de la primera generación de nacionalistas brasileños, quien ejerza una influencia sin precedente en Heitor Villalobos. Nazareth, pianista y compositor de formación clásica, jugó un papel fundamental en el desarrollo del choro. De esta forma, logró combinar no solo los elementos provenientes de Brasil, sino también elementos europeos e incluso africanos, algunos de ellos fuertemente arraigados en la cultura brasileña. Tuvo una repercusión a la hora de popularizar los estilos musicales brasileños, tanto que aún hoy en día se sigue utilizando parte de su repertorio tanto en el estudio de la música clásica brasileña como de la popular. Llegó a fascinar a D. Milhaud y el mismo Villalobos lo consideraba “la verdadera personificación del alma de Brasil”.

3. HEITOR VILLALOBOS

A lo largo de la vida de Heitor Villa-Lobos se sucederán una serie de hechos que marcarán su característico estilo. Fascinado desde niño por la música popular de Brasil, llegando a conocer a personalidades citadas en el apartado anterior, como veremos en esta sección, descubrirá la música europea de la mano de los compositores e intérpretes de más renombre en el panorama mundial. Sus comienzos como compositor en su país natal irán acompañados de duras críticas, pero será al final de su carrera cuando su trabajo alcance la fama no solo en Brasil, sino en el resto del mundo. De esta forma, Villa-Lobos será considerado como el compositor brasileño más significativo tanto por el reconocimiento internacional como por el logro que alcanzó al instaurar un estilo compositivo único, compuesto por la combinación de las técnicas europeas más vanguardistas y los elementos más representativos de la música popular brasileña. Su éxito sirvió como ejemplo a las generaciones venideras de compositores, sobre todo en Brasil.

3.1 Juventud: primeros viajes e influencias.

Villa-Lobos nace en 1887 en Rio de Janeiro. Este dato, que podría resultar poco interesante, nos revela la personalidad que caracterizó a Villa-Lobos a lo largo de su vida: hasta pasados los 30 años, Villa-Lobos ignoraba su propia fecha de nacimiento, llegando a comentarle al musicólogo N. Slonimsky que, «después de todo, ¿qué importa?». Fue este investigador quien descubrió la ya citada fecha, al mismo tiempo que desveló que la fecha utilizada en el pasaporte del compositor brasileño hasta ese momento había sido totalmente inventada.

Los años siguientes al nacimiento del artista supondrán un cambio radical del país, debido a la abolición de la esclavitud en 1888 y a la abolición del imperio de Brasil en 1889. Estos hechos afectarán también a la música, creando una transición entre la fuerte influencia de la música llegada desde Europa y la creciente importancia de la música y estilo locales.

A esta puesta en valor de la música popular brasileña habrá que añadir los viajes familiares que, aun siendo muy pequeño, hicieron que Villa-Lobos entrara en contacto con la música folklórica de estas regiones, sobre todo con la música relacionada con la guitarra.

Una vez de vuelta en Rio y gracias a la gran afición de su padre por la música, su casa se convirtió en un lugar de reunión para amantes de la misma. Estos encuentros, que duraron

varios años, así como el interés de su padre fueron claves en la formación musical de Villa-Lobos: con seis años comenzó a tocar el clarinete y violonchelo. En 1957, en una entrevista, reconoció lo estricto que fue su padre con respecto a este tema:

Siempre iba con él a ensayos, conciertos... Aprendí a tocar el clarinete y el violonchelo, y me exigía identificar género, estilo, carácter y origen de las composiciones, además de reconocer rápidamente el nombre de una nota, de sonidos o ruidos. ¡Ay de mí si no lo hacía correctamente!

Otra gran influencia en sus comienzos musicales fue su tía Leopoldina do Amaral, a quien cariñosamente llamaba Zizinha. Ella le introdujo en la obra de J. S. Bach, concretamente mediante *“El clave bien temperado”*. Esto supondría un antes en la forma que más adelante tendría de componer, sirviéndole de inspiración para componer sus reconocidas *“Bachianas brasileiras”*.

Aunque su temprana formación estuvo orientada a la música clásica, la música popular que inundaba las calles de Rio a finales del siglo XIX despertaba en él un interés especial. De esta forma, aprendió a tocar la guitarra, el instrumento que encarnaba la cultura popular de la época, pese al desacuerdo de sus padres, ya que ésta a veces no era bien considerada.

Este interés por la música popular urbana le llevo a interesarse por los chorões, agrupaciones de músicos que, como ya hemos comentado, se reunían para tocar por gusto en la calle, en fiestas... mundo en el que se introdujo de lleno como guitarrista con la prematura muerte de su padre en 1899. Esto también influirá posteriormente a la hora de componer su serie de *“Choros”*, donde combinará la música urbana con técnicas de composición modernas.

Una vez terminado su periodo escolar comenzará un curso preparatorio para poder realizar el examen para estudiar en la facultad de medicina. Aun así, en 1903 huirá de la presión ejercida por su madre para convertirse en médico y se establecerá de nuevo con su tía Zizinha. A partir de aquí, y hasta su vuelta a Rio de Janeiro en 1913, la vida de Villa-Lobos será un no parar de experiencias. En 1905 emprenderá un viaje que le llevará por los estados del este de Brasil, como Espírito Santo, Bahía y Pernambuco. De este último se consideran originarias las *cirandas*, lo que podría guardar alguna relación con su posterior composición de la *“Ciranda das sete notas”*, para fagot solista y orquesta de cuerdas. En este viaje pasaría mucho en plantaciones y granjas, empapándose de la riqueza folklórica local.

En 1908 comenzará una etapa en la que se ganará la vida como violonchelista, tocando en hoteles, en teatros y en el Cine Odeón de Río, donde personalidades de la música, sobretodo popular, se reunían. Allí conocería, entre otros, a Ernesto Nazareth.

De 1911 a 1912 Villa-Lobos volverá a retomar los viajes, llevándole en esta ocasión al norte de Brasil. Será esta nueva excusión la que supuestamente le lleva al Amazonas, un hecho que aun hoy no está probado y que habría supuesto una de las influencias más profundas en su trabajo.

Además de la poca cantidad de documentos existentes, encontramos muy pocos que traten esta etapa de la vida del compositor de una manera realmente detallada. Por si esto fuera poco, no todos los documentos son exactos o concluyentes, llegando incluso a encontrar pequeñas contradicciones entre ellos. Del mismo modo, se desconoce en gran medida el porqué de todos estos viajes realizados por Villa-Lobos, ya que él nunca dio demasiados detalles. Más tarde hablaría de la necesidad que tuvo de búsqueda de libertad, de ansia de nuevos descubrimientos y, lo que es más importante, la búsqueda de su propia identidad musical como brasileño, estableciendo una relación bastante clara con estos viajes, aunque nunca lo reconociera de manera explícita.

3.2 Madurez musical y la Semana de Arte Moderno. Primeros viajes a Europa: Francia.

Coincidiendo con su vuelta a Rio de 1913, se casará con la pianista Lucília Guimarães, quien jugará un papel fundamental en la difusión de la obra del compositor brasileño, estrenando la gran mayoría de sus piezas para piano entre los años 1910 y 1920. En 1915, también de la mano de su mujer, tendrá lugar el primer concierto dedicado enteramente a su obra, en el que se le considerará como *enfant terrible* de la nueva música brasileña gracias a una serie de críticas tremendamente negativas. Posteriormente, entre los años 1917 y 1919, seguirán organizándose conciertos en los que irá presentando sus obras más representativas.

El desarrollo del modernismo en Brasil tendrá lugar a partir de 1920. De esta forma, y para celebrar el centenario de la independencia del país, las personalidades más representativas en cuestiones artísticas e intelectuales organizarán en Sao Paulo la “Semana del Arte Moderno” en 1922. A este evento fue invitado Heitor Villa-Lobos como el máximo representante de la música moderna brasileña. La intención del compositor de romper con algunos elementos muy asentados en Europa, como por ejemplo la tonalidad, con el fin de establecer un lenguaje

musical brasileño propio causó una gran polémica que no hizo otra cosa que beneficiar al propio Villalobos.

Su creciente interés por la música y las principales corrientes compositivas europeas, como el impresionismo, fomentado principalmente por su amistad con D. Milhaud, quien vivió una temporada en Rio, lo impulsaron a emprender de nuevo un viaje, esta vez dirección Europa. En 1923, y gracias al aumento de popularidad tras la Semana de Arte Moderno y a la ayuda de amigos adinerados y del gobierno, partió a un viaje que le llevaría por muchas ciudades, para acabar asentándose en París. La principal razón de este viaje sería hacer conocer su obra, no estudiar, aunque indudablemente influyó enormemente en su producción posterior. Fue gracias a otros artistas como Villa-Lobos pudo adentrarse en el ambiente artístico parisino gracias a pintores brasileños como Tarsila do Amaral. También recibió la ayuda de Arthur Rubinstein, a quien había conocido con anterioridad en Brasil, y quien había interpretado su obra tanto en Francia como en el extranjero. Así pues, gracias al éxito de los conciertos en los que se interpretaban sus obras, se ganó el apoyo de figuras relevantes dentro del mundo artístico, además del de la crítica. También conocerá a algunos de los compositores más influyentes de su tiempo como Manuel de Falla, Sergei Prokofiev o Maurice Ravel. Cabe destacar la influencia que Igor Stravinsky y concretamente de su *“Consagración de la Primavera”* ejercieron en el compositor brasileño, como refleja este comentario del poeta brasileño Manuel Bandeira:

Villalobos acaba de llegar de París. Esperabais que, quien fuera el que regresara, lo hiciera lleno de París. Sin embargo, Villalobos ha regresado lleno de Villalobos. Aun así, una cosa le ha impactado de forma significativa: “La consagración de la Primavera”, de Igor Stravinsky. Fue, según me confesó, la mayor emoción musical de su vida.

Tras volver a Río en 1924 por problemas económicos, regresará a París en 1927 por un periodo de tres años. Esta vez el viaje lo hará acompañado de su esposa Lucília, con la que organizará conciertos para dar a conocer su obra, finalizando en la publicación de varios trabajos con la editorial Max-Eschig. También durante esta segunda estancia, Villa-Lobos irá ganando prestigio internacional gracias no solo a la interpretación de sus obras en recitales, sino también a su labor como director de orquesta, estrenando sus obras en las principales capitales europeas. Pese a que estos estrenos serán muy polémicos dados sus atrevimientos musicales, alcanzará la fama que ningún otro compositor latinoamericano había logrado hasta el momento.

Todas estas experiencias aumentaron, más aun si cabe, las iniciativas innovadoras de Villa-Lobos, que será invitado en 1930 para ofrecer una serie de conciertos en Sao Paulo. Esta vuelta desembocará en otra de las etapas más relevantes de su vida, en la que revolucionará la educación musical de Brasil.

3.3 Vuelta a Brasil: revolución en la educación musical.

Una vez en Brasil, asistirá a los pertinentes compromisos musicales y presentará en Sao Paulo un plan para mejorar la educación musical en el país. Villa-Lobos, consciente de la situación musical de su país natal y aun así impactado por la misma tras su vuelta de Europa, expondrá una propuesta revolucionaria en la materia que será aprobada con el respaldo del gobierno que liderará Getulio Vargas. De esta forma, Villa-Lobos volverá a considerarse una personalidad polémica: por un lado se le tendrá en alta estima por sus contribuciones a la hora de mejorar la educación musical, pero por otro ser le considerará, entre 1937 y 1945, coincidiendo con la proclamación del Estado Novo, partidario de un gobierno cuya ideología se asemejaba bastante a los regímenes autoritarios de Europa. El régimen impulsó enormemente a Villa-Lobos, pero si él personalmente compartía esta ideología continúa siendo una incógnita. Aun así, sí se conoce que en un principio solo estaba interesado en su carrera y en continuar subiendo a la cima de su carrera musical.

En 1931 será invitado por el Secretario de Educación del estado de Río de Janeiro para dirigir la Superintendencia de Educación Musical y Artística, SEMA. De esta forma, no solo incluirá educación musical básica en la educación, también incluirá la formación coral a una escala masiva gracias a los coros multitudinarios que se convocaban: en algunas ocasiones se llegaron a congregar entre 30.000 y 40.000 cantantes y 1.000 músicos de banda. Estos encuentros estuvieron enfocados principalmente a la interpretación de música brasileña. Todo esto desembocará en 1942 con la fundación del Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico, con el objetivo de formar profesionales que posteriormente enseñarán música en las escuelas primarias y secundarias, estudiar y aplicar medidas para el canto coral en Brasil, impulsar la musicología brasileña, realizar grabaciones...

Las aportaciones de Villa-Lobos en cuestiones de educación lo consagraron como un compositor “oficial” en su país natal, ya que nunca había llegado a tener el éxito logrado en Europa. El hecho de cambiar de estatus social no hará que disminuya su productividad musical a la hora de componer, pero si afectará a su tendencia por innovar y experimentar, que se volverá

más inusual. Seguirá dirigiendo y también será invitado a congresos de educación en los que representara a Brasil, como el de Praga en 1936. Ese mismo año se separará de su esposa y se hará pública su relación con Arminda Neves d'Almeida, a la que llamara cariñosamente Midinha.

3.4 Estados Unidos. Reconocimiento mundial.

Posteriormente, en 1944 visitará Estados Unidos, lo que proporcionará a su carrera internacional un nuevo empujón. Este viaje lo aceptará tras ser convencido para realizar una serie de conciertos por todo el país: « Iré a los Estados Unidos cuando los americanos quieran recibirme como si fuera un artista europeo; quiero decir, por mis propias cualidades y no por consideraciones políticas ». Durante la gira no solo dará a conocer su música orquesta, también organizará un concierto de cámara en Nueva York, ciudad en la que conocerá a figuras muy relevantes en el mundo de la música como Arturo Toscanini, Aaron Copland, Yehudi Menuhim, Duke Ellington o Benny Goodman.

En 1945, de vuelta en Brasil, fundará la Academia Brasileña de Música, un hecho que será sumamente relevante en el desarrollo de la música como actividad profesional en ese país.

La última década en la vida de Villa-Lobos fue altamente activa pese a la diagnóstico de un cáncer de vejiga en 1948, con numerosos viajes de nuevo por América, Europa e incluso Asia, donde visitó Japón. Residió de nuevo en París durante sus últimos 7 años de vida, desde donde seguía manteniendo el contacto con el resto de mundo, respondiendo a las peticiones y encargos que le llegaban. En 1957, por su 70 cumpleaños, el New York Times le brindará un reconocimiento por su trayectoria, y ese año completo será declarado “Año Villa-Lobos” en Brasil por el Ministerio de Cultura. Finalmente volverá a Río y su salud empeorará considerablemente debido al cáncer, falleciendo en 1959.

Era un espectáculo. Era algo como una fuerte ráfaga de viento soplando por el bosque, arrancando las ramas y las hojas de los árboles, agitándolas. Luego las arrastraría a la ciudad, donde las estamparía contra las ventanas, abriéndolas de par en par, o rompiéndolas, soplando por las casas y tirándolo todo a su paso; luego parecería como si fuera el fin del mundo, amainando, convirtiéndose en la brisa de la tarde, llena de dulzura. Solo entonces comprendí que era música. Siempre había sido música.

Fragmento escrito por el poeta y periodista Carlos Drummond de Andrade, publicado con motivo de la muerte de Heitor Villa-Lobos.

4. OBRA

No escribo disonancias para ser moderno. Para nada. La manera en la que escribo es la consecuencia cósmica de los estudios que he realizado, de la síntesis que he alcanzado para reflejar la naturaleza de Brasil. Mi intención era desarrollar mi cultura, guiado por mi propio instinto y mis experiencias. Me di cuenta de que solo podía alcanzar ese objetivo de forma consciente investigando y estudiando trabajos que, aparentemente, no eran musicales. De esta manera, mi primer libro fue un mapa de Brasil, que analicé ciudad por ciudad, estado por estado, bosque por bosque, examinando el alma de la tierra. Luego, el carácter de la gente de aquí. Después, sus maravillas naturales. Continué comparando mis estudios con composiciones extranjeras, y busqué algo que fortaleciera la personalidad y la inalterabilidad de mis ideas.

Heitor Villa-Lobos

4.1 Características generales.

Como se ha podido observar en el apartado anterior, la ajetreada vida de Villa-Lobos, así como su afán por explorar nuevos caminos que le permitieran plasmar todas sus ideas, hicieron que su catálogo de obras fuera tan extenso como variado. Su obra irá asentando un lenguaje nacionalista que, junto a la fusión con la tradición europea, nadie había sido capaz de lograr hasta la fecha. También influyó en su producción musical el hecho de que destacara en su vida lo inusual y lo imprevisto en detrimento de lo convencional y lo rutinario. Todas estas circunstancias hicieron que el compositor brasileño lidiara con una amplia gama de estilos a la hora de escribir su música, haciendo que incluso hoy ningún análisis académico sea aplicable al cien por cien a su música. Así pues, el estilo de Heitor Villa-Lobos supuso la apertura de una nueva puerta en la historia de la música.

Como el propio compositor admitió en numerosas ocasiones, «la creación musical constituye una necesidad biológica para mí; compongo porque no puedo evitarlo». De esta forma, el instinto musical que fue adquiriendo desde una edad muy temprana fue imprescindible para convertirse en el genio que hoy día es considerado. No obstante fue con el paso de los años y con la experiencia obtenida como pudo controlar y moldear esta capacidad creativa innata. Villa-Lobos fue desde su juventud un compositor muy desordenado. No hay evidencias claras de que su actividad compositiva fuera premeditada: si escribía algo era porque lo necesitaba, si tener en cuenta cual podría ser la finalidad de ese fragmento.

También podemos encontrar influencias de las etapas por las que paso en la forma en que trataba sus composiciones una vez finalizadas. «Nunca sé qué sucede con mis manuscritos, siempre hay gente que se los lleva y no he vuelto a verlos». Esto podría derivar de sus vivencias trovadorescas como músico callejero, cuando tocaba con los Chorões: escribía las obras en el momento, de una manera casi improvisada y, una vez finalizadas, las entregaba enteramente al público. Debido a esto, muchas de sus obras se han perdido o se desconoce la razón de su composición, como ocurre en el caso de la “*Ciranda das sete notas*”, como veremos más adelante.

En cuanto al hecho de que muchas de las obras de Villa-Lobos se desconozcan, es una auténtica pena: actualmente existe un catálogo con alrededor de 720 obras. Sin embargo, se calcula que, si se juntaran todas las composiciones perdidas, manuscritos sin editar, bocetos sin completar, publicaciones de su juventud muy difíciles de encontrar... el catálogo pasaría de los 2.000 trabajos.

A la hora de hablar del estilo de su obra, las experiencias europeas, así como el interés de encontrar un lenguaje que le pudiera permitir comunicar la riqueza musical de su país natal jugarán papeles fundamentales. Villa-Lobos comenzará a componer música con un carácter altamente nacionalista, y una vez descubra las corrientes que predominan en Francia y Europa en la primera mitad del siglo XX pasará por una etapa en la que utilizará un lenguaje post-romántico, para decantarse finalmente por el impresionismo, todo esto mezclado con elementos procedentes de la música popular brasileña. De esta forma, las obras que este proyecto abarca tendrán tintes de todas estas corrientes, como veremos más adelante.

Todos estos “experimentos” pudo permitírseles debido al éxito que el exotismo propio de su música le brindó. Gracias a esto, pudo centrarse en seguir experimentando con técnicas más propias del viejo continente que de Brasil. Entre estos nuevos procedimientos destacan, entre otros, el contrapunto o la salida parcial de la tonalidad. También cabe destacar que, en ocasiones, debido a su aprendizaje autodidacta así como a la ocasional falta de autocrítica, hay diferencias abismales entre unas y otras composiciones, optando muchas veces por procesos de escritura que no le suponían ningún quebradero de cabeza, con el consecuente detrimento de la calidad de estas piezas.

Por tanto, debido a esta enorme variedad de obras y a su dificultad para agruparlas en un mismo género o estilo, vamos a abordar una por una las obras a las que este proyecto está

dedicado: “*Bachianas brasileiras n° 6*”, “*Ciranda das sete notas*” y “*Quatuor, para flauta, oboe, clarinete y fagot*”.

Enfrentados a la fascinante y a la vez imposible tarea de analizar y enjuiciar la producción de Villa-Lobos, la única esperanza que un crítico podrá asilar es la de llegar a ciertas conclusiones generales sobre la base del examen de un número relativamente pequeño de sus obras.

Arthur Cohn, musicólogo.

4.2 *Bachianas brasileiras n° 6*

Las “*Bachianas brasileiras*” son, junto con la serie de “*choros*” la producción más destacada y conocida de Heitor Villa-Lobos. Escribió un total de nueve entre los años 1930 y 1945, destacando la número 5, considerada por muchos la mejor pieza escrita por el compositor brasileño.

Villa-Lobos las consideró como un «*homenaje al gran genio J. S. Bach, a quien considero de, algún modo, una fuente de folklore universal, rica y profunda, que une a todas las personas*». A la hora de su composición, no las trató tanto como un tributo a Bach en el que pudiera, por ejemplo, emplear temas suyos; las elaboró como una síntesis entre la música popular brasileña y una serie de procedimientos compositivos propios del barroco, como pueden ser armonía o contrapunto. De esta forma, cada bachiana está concebida como si de una suite se tratara, en cuanto al número de movimientos, encontrando de dos a cuatro. Así mismo, cada movimiento, con algunas excepciones, poseerá dos títulos, uno a la manera de Bach y otro nacionalista propio de Brasil. En este caso, en la *Bachiana brasileira n° 6* encontramos en el título del primer movimiento *Aria*, seguido del término *Choro*. Esta forma de denominar cada movimiento estaban seleccionados en base a los elementos del mismo, como estructuras rítmicas, tipo de melodías, instrumentación... En cuanto al segundo movimiento, será una de las excepciones en las que solo encontremos una palabra en el título (*fantasía*, en este caso).

En esta serie de obras destaca la influencia de los chorões y del choro en general, que tanto llamó la atención del compositor en su juventud.

Concretamente, este trabajo fue escrito en 1938, dedicado al flautista Alfredo Martins Lage y al cellista Evandro Moreira Pequeño, aunque su estreno no se produciría hasta el 24 de

septiembre de 1945 en la Escuela Nacional de Música (ENM), a cargo del flautista H. J. Koellreutter y el fagotista A. Spermazzati. Villa-Lobos mismo escribió acerca de este trabajo:

Esta suite es la única compuesta como verdadera música de cámara. Escogí estos dos instrumentos con el propósito de recordar la antigua serenata brasileña para dos instrumentos, y sustituí el oficleido por el fagot porque es más próximo al espíritu de Bach, y quería dar la impresión de improvisación como en el canto de una serenata. Esta suite es más bachiana que brasileira.

Probablemente Villa-Lobos se decantara por el uso del fagot en la obra no solo por sustituir al oficleido por algo más cercano a Bach o por usar dos instrumentos de la misma familia en lugar de un cello, en honor de a quienes dedicaba la obra, sino también por las posibilidades que el fagot podía brindar, que poco a poco había ido descubriendo como se refleja en el tratamiento de este instrumento en obras anteriores (como la *Ciranda*). De esta manera, la partitura será exigente para los dos instrumentos, destacando el contrapunto que se produce durante el desarrollo de las largas frases melódicas, como herencia de los chorões y del choro, que cada instrumento posee.

De nuevo toma importancia la figura de Noel Devos. En una conversación con Luis Carlo Justi, oboísta, comenta estar preparándose la *bachiana* n° 6 con una flautista francesa, Odette Ernst Dias, que quería tocarla para Villa-Lobos, a quien ninguno conocía todavía. Gracias a las amistades de esta flautista, pudieron acudir a la casa del compositor y cuenta que cuando llegaron «estaba doña Arminda (Midinha, quien posteriormente se convertiría en gran amiga de Devos) y Villa-Lobos, sentado en una mesa escribiendo una partitura directamente a tinta». Una vez allí, cuenta, decidieron tocar el primer movimiento de la pieza, y fue en ese momento cuando el compositor dijo una frase que Devos considera «clave para entender toda su música»:

Vosotros, si queréis tocar para mí, debéis salir, ir a la calle, debajo de mi ventana, y tocar como si fuera una serenata. Probablemente ustedes piensen que para tocar en Francia deben tocar todo muy correcto, todas las notas, porque los franceses van a mirar la partitura y no dejan pasar ni una.

Devos concluye diciendo que «él (Villa-Lobos) lo quería todo muy correcto, pero que la música no era solamente lo que estaba escrito».

De esta manera, el compositor brasileño concebía el primer movimiento como una serenata, algo lento y pasional, mientras que el segundo lo enfocaba como «un desafío entre las dos personas»

Todo esto nos servirá, como se comentará más adelante, para poder establecer una interpretación personal con fundamento, gracias a los testimonios del autor, de los músicos que trabajaron con él y al manuscrito aportado por el Museo Villa-Lobos.

4.2.1 Estudio de la obra

Como hemos comentado, la obra consta de dos movimientos: aria (choro) y fantasía.

El primero, como cuenta el fagotista Noel Devos, era entendido por Villa-Lobos como una serenata. De esta forma, abundan las frases largas, que van secuenciándose conforme avanza la obra. También encontramos secciones con una textura contrapuntística mucho más marcada y otras en la que ambos instrumentos formulan preguntas y respuestas.

Según la información proporcionada por el Museo Villa-Lobos, el argumento del primer movimiento sería el siguiente:

El primer movimiento, *aria*, comienza con una melodía descendente que va sufriendo variaciones, de fuerte a piano, en un tempo *largo*. En el tercer compás entra el fagot con el tema principal del movimiento, cuya melodía posee motivos de frases propias de las serenatas y los músicos que se encargaban de interpretarlas, transformados en bachianos (fig. 1).

The image shows a musical score for Flute and Bassoon. The top system is for the Flute and Bassoon. The Flute part starts with a descending melodic line marked 'f' (forte) and then 'dim.' (diminuendo). The Bassoon part enters in the third measure with a rhythmic accompaniment marked 'mf' (mezzo-forte). The score is in 2/4 time and begins with a 'Largo' tempo marking. The bottom system continues the Flute and Bassoon parts. The Flute part continues with a descending melodic line marked 'p' (piano) and the Bassoon part continues with a rhythmic accompaniment marked 'mf' (mezzo-forte). The score is in 2/4 time and begins with a 'Largo' tempo marking. The composer's name 'Heitor Villa-Lobos (Rio, 1938)' is written in the top right corner of the score.

Fig. 1

La melodía se expande desarrollándose hasta la letra B, donde la flauta recoge el tema principal y comienza a secuenciarlo también (fig.2). Después ambos instrumentos dialogarán empleando células del motivo principal preparando una coda, finalizando con una reminiscencia del tema inicial interpretada por el fagot (fig. 3).

Fig. 2

Fig. 3

En cuanto al segundo movimiento, el Museo dice lo siguiente:

Este segundo movimiento no posee ninguna propiedad típica destacable. Probablemente sea más bachiano que brasileiro. Sin embargo, podemos indicar ciertos puntos en el transcurso de este número en los que se producen modificaciones lógicas y naturales, imitando el carácter de improvisación de los chorões. Un ejemplo serían los cuatro compases de la letra B, donde el fagot expone el tema y a partir del quinto compás le responde la flauta. Justamente este tema citado aparece varias veces (fig. 4).



Fig. 4

En cuanto a la construcción de este número, el mismo título nos hace imaginarnos algo: “fantasía”. Tiene, por tanto, una estructura basada en una serie de temas basados en la propia fantasía y en la imaginación, para combinar de una manera más eficiente la técnica con la estética puramente musical.

Devos también trata por encima este segundo movimiento en su conversación con Justi, refiriéndose a él, también bajo el criterio del propio compositor, como un «desafío» entre los dos intérpretes.

4.2.2 Cuestiones interpretativas

Poco más se puede añadir a las descripciones aportadas por las fuentes consultadas. Aun así, ambos movimientos tienen una serie de características que nos ayudan a encaminar nuestra

interpretación en un sentido u otro. Por este motivo, tras comentar de manera más breve el primer movimiento, me centraré en el segundo, ya que, en mi opinión, da mucho más juego, probablemente siendo el propio compositor el que buscaba esta finalidad, indicándolo en el mismo título.

En primer lugar, lo más destacable a la hora de ejecutar el primer movimiento sería destacar, en la medida de lo posible, el carácter de serenata. Según el Diccionario Musical Brasileiro, obra de Mário de Andrade, «una serenata es un choro, en la que una formación similar a la de los chorões o diferente acompaña un canto solista popular». De esta definición podemos entender que la carga sentimental que la interpretación de dicho movimiento requiere es enorme. De esta forma, se deberían resaltar las largas frases melódicas, haciendo hincapié en los perfiles melódicos, así como en la articulación, que permita la extensión de la frase sin corte alguno. También habría que tener muy en cuenta qué es melodía y qué es acompañamiento, algo que, tratándose de Villa-Lobos, no siempre es evidente. La calma, la ejecución cantábil del movimiento y todo lo relacionado con la agógica serán fundamentales.

Por otro lado, en el segundo movimiento, descrito por Devos como un «desafío», la atmósfera que debemos crear es totalmente distinta. En este caso los instrumentos dialogan de una forma mucho más directa, en ocasiones respondiendo al esquema de pregunta respuesta de una manera fragmentada (fig. 5).

The image shows a musical score for the second movement, marked "Allegro". It consists of two staves. The first staff has dynamics *mf*, *fz*, and *sfz*. The second staff has dynamics *mf* and *p*. The score includes triplets and a forte accent (*fz*).

Fig. 5

Encontramos también frases largas que van desarrollando los instrumentos alternamente; en ocasiones la melodía cambia de voz cada compás o se repite completa una vez ha finalizado el instrumento que la estaba ejecutando. Esto puede ocurrir mediante la repetición íntegra de la frase o motivo o mediante variaciones (fig. 6).



Fig. 6

A diferencia del primer movimiento en el que una misma idea musical se va desarrollando a lo largo del movimiento, encontramos una gran diversidad de material temático, que suele coincidir con cambios de sección (fig. 7). Como hemos comentado, la forma de este segundo movimiento es un poco peculiar, por lo que algo esencial sería el énfasis que habría que hacer en cada nuevo tema o en cada cambio de sección.

14 Allegro (Tempo I^o)



Fig. 7

Una forma de entender este movimiento sería imaginando una conversación entre ambos instrumentos; una conversación en la que hablarían por turnos, pero también al mismo tiempo. En ocasiones, la textura tan cargada que encontramos a lo largo del movimiento desemboca en momentos en los que alguno de los instrumentos se queda solo; podríamos considerarlos perfectamente como monólogos. Estos solos presentan material que ha aparecido con anterioridad y lo varían de manera que todavía pueda reconocerse su conexión (fig. 8-9).



Fig. 8

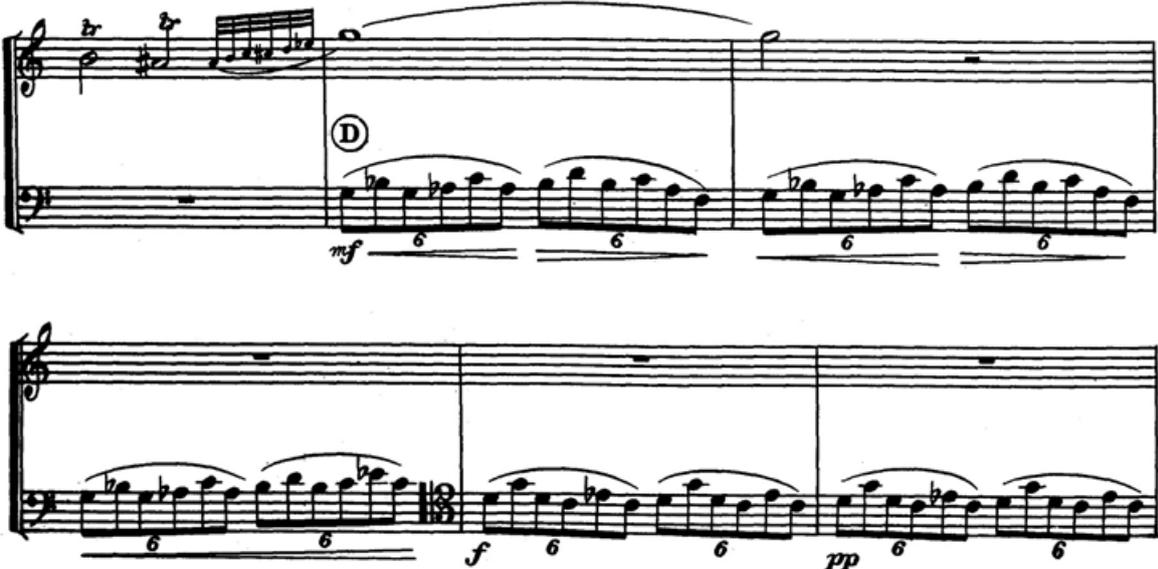


Fig. 9

En ocasiones la tensión que se va termina estallando en pasajes muy contrastantes, que podríamos considerar más efectistas que estrictamente musicales (fig. 10).



Fig. 10

De esta forma, la obra podría evocarnos, además de un desafío, una discusión entre los dos intérpretes, en la que al final se llegaría a un acuerdo, representado por el marcado final en unísono (fig. 11).



Fig. 11

Podríamos establecer, por tanto, que los principales elementos a destacar mediante la interpretación de esta obra serán los diferentes caracteres que los movimientos presentan, haciendo muy notable el contraste entre ambos y haciendo uso de recursos diferentes: en el primero primará la expresión musical frente a la demostración de dominio técnico, mientras que en el segundo se buscará lo contrario, aunque manteniendo la expresión en el plano que corresponde, en función de la sección.

4.3 Ciranda das sete notas

La *Ciranda das sete notas* constituye para el fagot una de las obras más representativas del repertorio perteneciente al siglo XX, así como una de las que más peso tienen a nivel general. La obra fue escrita por Heitor Villa-Lobos en 1933 en Rio de Janeiro, tras su vuelta de París, siendo esta estancia en Europa algo fundamental para la composición de esta obra, como iremos comentando. De esta forma, al tratarse de una obra clave para el fagot será la obra en la que más nos centremos, tanto a la hora de abordar los hechos relacionados con su composición y sus características extra-musicales, como en su análisis y comentarios respecto a su interpretación.

Podríamos dedicar un proyecto completo que abarcase solamente esta obra, ya que encierra una serie de misterios a los que todavía no se le han encontrado respuesta, como por ejemplo: ¿por qué la compuso?, ¿para quién la compuso?, ¿por qué orquesta de cuerdas? y ¿por qué fagot? Todas estas preguntas resultan muy interesantes a la hora de abordar la pieza, y me hacen plantearme varios caminos diferentes a la hora de desarrollar mi interpretación.

En primer lugar, podríamos hablar del motivo de su composición. Este hecho a día de hoy sigue siendo una incógnita. Es más, tras ponerme en contacto con el Museo Villa-Lobos de Rio de Janeiro, la cantidad de hechos de los que se desconoce su origen o motivos aumentó considerablemente. El hecho de que me pusiera en contacto con esta institución tenía como fin la obtención de algún tipo de información o documentos que me ayudarán tanto a hablar de los orígenes en sí de la obra como a fundamentar una futura interpretación de la misma. Así pues, una de las preguntas se centraba en los comentarios del propio compositor acerca de la obra. Según Mariana Melo, coordinadora de la biblioteca del museo, así como del departamento de búsqueda e investigación, solo existe una carta conocida en la que Villa-Lobos mencione la *Ciranda*. Se trata de una carta que escribe a A. Le Guillard comentándole que la obra estará incluida en el programa de un concierto que «él mismo dirigiría pronto». También comenta en la carta que la obra es propiedad de la editorial Southern Music PUB, la actual Peer-Southern. En cuanto a detalles sobre el estreno de la obra o conciertos en los que el mismo compositor estuviera presente, solo se disponen las fechas. No hay ningún tipo de programa o cartel relacionado con estos conciertos, lo que aumenta el número de incógnitas acerca de los primeros años de existencia de la obra. De esta forma, algunas fechas destacables en las que se interpretó la *Ciranda* fueron, según el Museo Villa-Lobos:

- 1933, estreno de la Ciranda das sete notas, Rio de Janeiro, Theatro Municipal. El fagotista que la interpretó fue Edmond Dutro y la orquesta fue el Conjunto de Cordas do Theatro Municipal, pero se desconoce el director. Tampoco encontramos nada en los anales del teatro, lo que hace que este hecho sea, como poco, raro. Con esta información podríamos pensar que la premier no tuvo el éxito esperado, tanto a la hora de hablar de asistencia de público o repercusión mediática, como de calidad de la misma.
- 25/05/1955, Viena, Orquesta sinfónica de Viena. Leo Cermak, fagot. Heitor Villa-Lobos, director. Este concierto podría ser un ejemplo del interés que su obra despertaba por toda Europa.
- 11/11/1957, París, Théâtre de la Maison Internationale. Concierto en conmemoración del 70 aniversario de Heitor Villa-Lobos. Gérard Faisandier, fagot. Pierre Chailly, director. Este concierto, en general, es un claro ejemplo de lo admirado que era Villa-Lobos en Europa, concretamente en París y sus círculos artísticos.

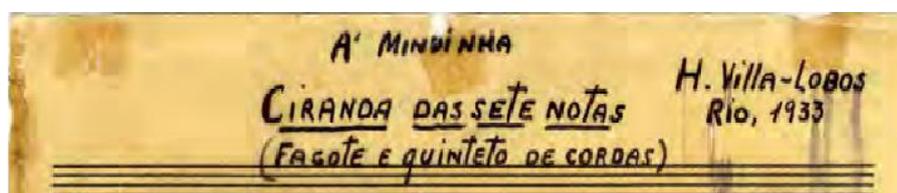
No existe, por tanto, más información acerca de la Ciranda en sus orígenes que estas fechas; ni programas ni grabaciones, al menos en conocimiento o posesión del museo Villa-Lobos.

A continuación, nos podemos preguntar el porqué del uso del fagot como solista, ya que en ese momento, no era uno de los instrumentos musicales más populares. Como hemos comentado, el contacto de Heitor Villa-Lobos con la música europea influyó enormemente en el estilo de sus obras, pero sin lugar a dudas también lo hicieron en la forma de emplear los instrumentos que en ellas aparecen. El comienzo del siglo XX fue en Francia un momento de gran actividad musical. Nuevas corrientes aparecían y se desarrollaban y los avances en los instrumentos de viento madera estaban a la orden del día. Concretamente, en el caso del fagot, se estaba asentando muy rápidamente el uso de un sistema llevado a cabo por Buffet, con el que se permitía al intérprete gozar de un gran virtuosismo, facilitando en gran medida la ejecución de pasajes de alta dificultad técnica. Los compositores más vanguardistas comenzaron a fijarse en él, y Villa-Lobos, por supuesto, no se quedaría atrás. Como podemos observar en la partitura, la parte del fagot en la Ciranda no es nada sencilla, técnicamente hablando. Las capacidades del instrumento se llevan al límite, así como la habilidad interpretativa del músico. Noel Devos, fagotista nacido en Francia y asentado en Brasil tras obtener la plaza de la Orquesta Sinfónica Brasileira de Rio de Janeiro en 1952, es una de las principales referencias que todo fagotista

debe tener a la hora de abordar la obra de Villa-Lobos. Estuvo en contacto continuo con el compositor a la hora de interpretar sus piezas, y tuvo la suerte de interpretar la *Ciranda* bajo su batuta. Ganó el premio al “*mejor intérprete de Villa-Lobos*” al tocar la *Ciranda* con la Orquesta de Câmara de Rádio MEC. Devos, en una entrevista con Paolo Justi, profesor de fagot en el Instituto de Artes de Unicamp, comenta que, en sus conversaciones con el compositor brasileño acerca de esta pieza, este asegura la viabilidad de la ejecución de la misma, aun siendo consciente de la dificultad de la misma: «Todo lo que he escrito puede ser tocado como lo he escrito». Volviendo a hacer referencia a la complejidad de esta obra dentro del repertorio del fagotista, retomamos los viajes de Villa-Lobos, en los que, además de conocer a reputados compositores, también conocería a excelentes intérpretes, lo cual le abriría las puertas de una manera espectacular a la hora de escribir. Sin embargo esta no será la única aportación de sus viajes en el caso de la *Ciranda*, como veremos más adelante cuando comentemos directamente la partitura.

Otro tema a tratar sería el del acompañamiento. Siempre que hablamos de la *Ciranda das sete notas*, lo hacemos de una obra que tradicionalmente se ha acompañado de una orquesta de cuerdas. Sin embargo, la versión con piano, a diferencia de muchas obras que son arregladas por las editoriales o por otros compositores, fue realizada por el mismo Villa-Lobos en 1958. Pianísticamente hablando, más que un arreglo como tal, podemos pensar que fue concebido como una reducción a piano, dados, por ejemplo, los intervalos sumamente amplios de muchos de sus acordes, lo que hace extremadamente complicada, si no imposible, su interpretación. En este caso nos centraremos en la versión para cuerdas. Todas las grabaciones, así como la edición en papel de la obra hablan, como hemos comentado, de una orquesta de cuerdas como acompañamiento. De por sí nos puede resultar extraño el empleo de esta formación por el compositor, ya que dista mucho del tipo de orquestación que suele emplear, destacando el uso de grandes masas orquestales. Este tipo de acompañamiento en realidad tampoco es frecuente en ningún concierto del repertorio del fagot. En el siglo XX otros compositores sí que utilizarán formaciones similares, como André Jolivet, que incluirá a la orquesta de cuerda un arpa y un piano en su concierto para fagot (1954). Sin embargo, anteriormente era muy común el empleo de instrumentos de viento en los conciertos acompañados de orquesta, como es el caso de los conciertos de W. A. Mozart, C. M. von Weber... Es en el Barroco donde encontramos infinidad de ejemplos de acompañamientos en los que únicamente se emplea la orquesta de cuerdas, destacando la amplia producción de A. Vivaldi, con 39 conciertos, dos de ellos incompletos. Estos datos sugieren un interés por parte de Villa-Lobos de conocer el instrumento antes de

componer una obra en la que sería tratado como solista: probablemente la conocida fascinación del compositor brasileño por la forma de componer en el Barroco, unida a las capacidades sonoras del fagot y al resultado final que pretendía lograr le hicieran inclinarse a tomar la decisión de utilizar solo cuerda. También podemos pensar que se interesó por este tipo de formación con el fin de alcanzar el carácter impresionista que abunda en la obra, como veremos más adelante, así como potenciar al máximo la capacidad sonora del fagot francés, instrumento con un volumen limitado. Es aquí donde podríamos comentar un detalle que aparece en el manuscrito de la obra: a diferencia de la edición publicada, en la que encontramos el subtítulo «para fagot y orquesta de cuerdas», en el manuscrito Villa-Lobos incluye lo siguiente:



Si nos paramos a analizar cada una de las voces, vemos que resulta imposible que un solo instrumento pueda realizar los intervalos que muchas veces hay escritos, encontrando divisis en algunos casos. Sin embargo, el hecho de que Villa-Lobos incluya «fagot y quinteto de cuerdas», nos puede indicar que, más que buscar una orquesta, quisiera que el menor número de gente posible acompañara al solista, dándole una mayor libertad y capacidad de expresión, dadas sus limitaciones. Hoy en día este detalle podría no tener más importancia ya que el uso del fagot francés, como se ha comentado con anterioridad, está muy poco extendido. El fagot alemán, a diferencia, tiene más capacidad sonora, por lo que el número de acompañantes no sería tanto problema. Su posterior transcripción para piano podrá tener sus orígenes en este hecho, además de tener como objetivo potenciar las características como pieza de cámara que la obra posee.

En cuanto a la dedicatoria, como se ha podido observar en la imagen anterior, perteneciente al manuscrito, fue a Midinha. Arminda Neves d'Almeida, como se llamaba, fue la segunda mujer de Villa-Lobos y, aunque este nunca se separó de la primera, acabó utilizando su apellido. Midinha, a quien dedicó un gran número de obras, tuvo una gran importancia en la última etapa y en los últimos años en general de la vida del compositor, si bien el hecho más destacable será tras su fallecimiento. Suya fue la idea de fundar del Museo Villa-Lobos, destinado preservar la memoria del compositor y a la difusión de su vida, su carrera y su obra,

así como a la recolección de todo tipo de cosas relacionadas con él, con el fin de exponerlas. El museo cuenta hoy en día con un alto grado de reconocimiento internacional, y en el caso de este proyecto, ha aportado una serie de datos sin los cuales no habría sido posible su realización.

4.3.1 Estudio de la obra

Una vez conocemos las cuestiones principales relacionadas con la composición de la obra, podemos pasar a comentar la partitura.

Hablamos de una ciranda, que no es otra cosa que un tipo de música y una danza. Tuvo su origen en Pernambuco, Brasil, y se cree que fueron las mujeres de los pescadores que partían quienes las empezaron a cantar y bailar esperando a que regresaran. Como vimos en el apartado dedicado a la vida del compositor, probablemente tuviera la oportunidad de conocer esta música en sus viajes por Brasil. Sin embargo, otro origen que se le atribuye a esta danza es la de una danza tradicional que los niños bailaban en corro. Originalmente se estructuraba en base a un compás cuaternario, pero en la obra Villa-Lobos hace uso de un compás ternario. Esto lo podríamos justificar mediante la intención del compositor de resaltar el carácter de danza.

En cuanto a la segunda parte del título, hace referencia a las siete notas de la escala diatónica empleadas constantemente a lo largo de la obra: por ejemplo, la orquesta las introducirá hasta la entrada del fagot, y justo al final, el fagot utilizara las siete notas para finalizar la pieza.

Para comentar la obra, utilizare el análisis formal, comentando aspectos armónicos solo en el caso de que fuera necesario. De esta manera, podemos establecer tres partes claramente diferenciadas en la obra: una primera parte en la que las posibilidades técnicas del fagot son llevadas al límite, una segunda parte en la que una especie de vals se alterna con secciones contrastantes, bastante peculiares, y finalmente una sección que claramente inspirada en una modinha.

En primer lugar, como hemos comentado, la obra empezará con la exposición de las siete notas por parte de la orquesta, y a continuación por parte del fagot. Una vez el solista las ha presentado, encontramos una sección que seguirá tratando estas siete notas a modo de contrapunto imitativo, dándole un carácter fugato (fig. 1).

The image displays a musical score for Bassoon and Piano. At the top, the tempo is marked "Allegro non troppo" with a metronome marking of 120 = ♩. The Bassoon part begins with a seven-note sequence, marked with a box containing the number 1. The Piano part follows with a similar sequence, marked with a box containing the number 2. The score includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, *pp*, and *p*. The music features various notations, including triplets and slurs, and is presented in a fugato style with imitative counterpoint between the instruments.

Fig. 1

El solista vuelve a hacer uso de las siete notas e inmediatamente comienza a ejecutar pasajes de alto nivel técnico. En estos pasajes, destaca el empleo de arpeggios que abarcan prácticamente toda la tesitura del instrumento. Aquí se deja claro la intención de Villa-Lobos por explorar a fondo las capacidades técnicas del instrumento, así como demostrar que también podía derrochar virtuosismo (fig. 2).

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of music. Each system includes a single melodic line and a piano accompaniment. The first system shows a melodic line with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The second system features a melodic line with a circled number '4' above it, indicating a measure. The piano accompaniment continues with arpeggiated patterns. The third system shows a melodic line with a circled number '5' above it, indicating a measure. The piano accompaniment includes a section marked 'pp' (pianissimo) with sustained chords. The fourth system continues the melodic and piano parts, with a circled number '5' above the first measure of the melodic line. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Fig. 2

A continuación encontramos una sección en la que, pese a no encontrar ninguna indicación de tempo, el cambio de carácter es evidente. La textura pasa a ser claramente de melodía acompañada y el carácter rubato es perfectamente aplicable en las intervenciones del solista. Podríamos considerarla como la primera muestra clara de elementos pertenecientes a la música popular en la obra, donde destaca el uso de perfiles melódicos breves secuenciados. También podría considerarse el primer punto de la obra en el que el intérprete pasa de demostrar un sólido control técnico del instrumento a demostrar habilidades mucho más musicales, entendiéndose por estas las relacionadas con la interpretación fraseológica de las melodías (fig. 3).

The image displays three systems of musical notation. The first system, labeled with a circled '6', consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). It features a melodic line in the treble clef with triplets and a piano accompaniment in the bass clef. Dynamics include *mf* and *pp*. The second system, labeled with a circled '7', continues the piece with similar notation, including triplets and sustained chords. The third system shows further melodic development with triplets and a *mf* dynamic marking.

Fig. 3

Cabe destacar también de este fragmento un ejemplo claro de polirritmia, en el primer compás del tercer sistema, una característica muy frecuente de la música popular brasileña, de la que Villa-Lobos hará un uso recurrente durante toda la obra, como se puede comprobar.

El fagot seguirá ejecutando pasajes muy vistosos hasta llegar a la cifra 11 de ensayo, donde ejecutará una larga frase de carácter muy melódico, que previamente ha sido introducida por las “siete notas” variadas (fig. 4). Esta gran frase melódica es un claro ejemplo de la influencia del choro y la música popular, en la cual abundan las frases largas que permiten el lucimiento de un solista, generalmente la flauta u otro instrumento de viento o la voz, en el caso de las serenatas más lentas. Esta frase será uno de los tantos ejemplos a lo largo de esta obra en los que las vivencias de juventud del compositor se reflejan. También encontramos momentos de polirritmia, afirmando una vez más el carácter popular.

Fig. 4

A continuación encontramos un claro ejemplo de la influencia en su obra de su etapa en Francia: mientras el fagot continúa realizando arpeggios, la cuerda ejecutará una serie de acordes con un fuerte carácter impresionista, tanto mantenidos como variados rítmicamente. Villa-Lobos emplea elementos franceses tanto armónicos como tímbricos con mucha frecuencia. En este momento, al igual que justo al comienzo de la obra, es algo evidente dada la atmósfera que

el acompañamiento crea. Además, el fagot alcanza la nota más aguda de toda la obra, al límite de su tesitura, algo muy común en música francesa, dada la facilidad del fagot francés para alcanzar estas notas y la soltura con la que puede desenvolverse en este registro, a diferencia del fagot alemán (fig. 5).

The musical score consists of three systems. The first system shows a woodwind line (likely bassoon) with a box labeled '12' above it, and a piano accompaniment. The woodwind line features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano accompaniment includes chords and arpeggios. The second system continues the woodwind line with a melodic line and the piano accompaniment with chords and arpeggios. The third system continues the woodwind line and piano accompaniment. Dynamics include 'p' and 'pp'. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Fig. 5

Esto marcaría el final de la primera sección. Aunque en esta primera parte lo más destacable ha sido el aspecto técnico de la interpretación, no quiere decir que en el resto de la obra no tenga importancia; en este comienzo, la prioridad de Villa-Lobos es dejar claras las

capacidades del instrumento y del interprete desde un punto de vista prácticamente técnico, mientras que a partir de ahora cobrarán importancia otros aspectos, como por ejemplo plasmar una serie de elementos musicales que permitan seguir demostrando que el fagot no era para nada un instrumento limitado.

La segunda gran sección comenzara en la cifra 13, donde el compositor añade un *più mosso* que hace que el nuevo tempo se asemeje claramente al de una danza, en concreto una especie de vals. La textura de melodía acompañada permitirá de nuevo al solista expresar una larga frase que abarca nada más y nada menos que 16 compases, con un carácter popular bastante marcado, no solo por el carácter de danza o por la propia textura, también por la melodía, de perfil ondulado, en la que la repetición de notas juega un papel fundamental, siendo uno de los rasgos más representativos de este tipo de música (fig. 6).

13 Più mosso (♩ = 140)

mf

p

14

mf

Fig. 6

Tras esta primera frase y una rápida escala del fagot que actúa como enlace, vuelve a aparecer secuenciada la melodía inicial (fig.7).

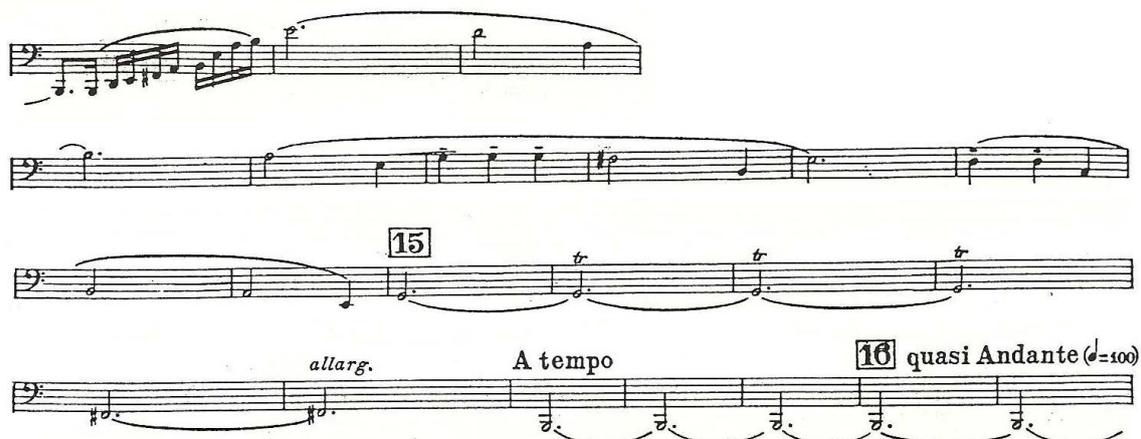


Fig. 7

A diferencia del final de primera sección de la obra, en la que se destacan las notas más agudas del fagot, en esta la melodía irá descendiendo hasta alcanzar las notas más graves. Todo este despliegue de registro supondrá una dificultad añadida al intérprete a la hora de ejecutar la obra, pero, como veremos a continuación, la cosa no queda aquí.

El siguiente fragmento es introducido por Villa-Lobos creando gran contraste dentro de la misma sección. Probablemente hablemos de uno de los pasajes más extravagantes de todo el repertorio, y una vez más, sus dificultades tanto técnicas como musicales no dejan indiferente a nadie (fig. 8).

En este caso, el encargado de enlazar ambas secciones es el violonchelo. En el solo encontramos una serie de características como el perfil de la melodía o los intervalos que, si bien podrían adelantar algo del material temático del fagot, condicionarán todo el acompañamiento hasta volver de nuevo a la repetición del vals. Los saltos melódicos que se producen entre el final y el principio de cada compás en el solo del cello, así como los saltos dentro del mismo compás que observamos una vez ha entrado el fagot, podrían ser una aumentación de las corcheas que el fagot ejecutará más adelante. También podríamos considerarlas una variación de las “siete notas”, puesto que vuelven a aparecer, aunque en este caso variadas y desordenadas en el bajo, sin repetición de dos notas iguales seguidas. Este pasaje, dadas sus peculiaridades, lo trataremos más en profundidad en el apartado dedicado a la interpretación de la obra. Técnicamente hablando, cabe destacar una vez más lo inusual del

pasaje, ya que pocas más veces encontraremos momentos tan antinaturales como este a lo largo de toda la literatura del instrumento.

16 quasi Andante (♩=100)

pp

17

18

Fig. 8

En este fragmento vuelve a ser claro el uso de armonías impresionistas con el objeto de crear una atmósfera muy concreta que complemente la línea del fagot. Como se aprecia, este recurso se usa en momentos muy específicos, probablemente con el fin de destacarlos aún más.

A partir de la cifra 18, la escritura volverá a ser mucho más natural, empleando una figuración similar a la empleada en el vals, que servirá para introducir su repetición. Esta segunda presentación del vals mutara en sus últimos compases, preparando así la última división de esta segunda sección.

En este nuevo fragmento encontramos la segunda evidencia clara de la influencia francesa en esta obra. Como hemos comentado anteriormente, una de las mayores influencias musicales que Villa-Lobos ha llegado a reconocer fue cuando, estando en París, escuchó por primera vez la “*Consagración de la primavera*”, de Stravinsky. Como bien es sabido, si hay un solo orquestal en el que el protagonismo del fagot sea evidente, y que pueda ser reconocido al instante, es el inicio de esta obra (fig. 9). Este comienzo, tan criticado en su estreno, exprime al máximo las características del instrumento, en un solo que roza tanto el límite del registro como el límite de dinámica. Serán los mismos rasgos básicos los que Villa-Lobos utilice a la hora de elaborar el pasaje de la ciranda, probablemente como tributo al original (fig. 10).



Fig. 9





Fig. 10

Como podemos observar, encontramos muchas similitudes entre ambos pasajes, destacando las notas principales de la melodía, así como los giros melódicos de esta. También coinciden las notas mantenidas, aunque en la ciranda, en vez de tratarse de un la natural, será un la bemol. Por último, el carácter rubato implícito en este fragmento de la obra de Villa-Lobos se corresponde con la indicación de Stravinsky en el comienzo de su obra.

En cuanto al acompañamiento del fragmento de la obra de Villa-Lobos, encontramos un claro ostinato en el que se van sucediendo intervalos de novena menor. Este tipo de acompañamiento, que podría ser, de nuevo, una reminiscencia del carácter popular de la obra del compositor brasileño, no hace otra cosa que aumentar el misticismo del mismo pasaje y, por supuesto, de la misma obra.

Por tanto, podemos concluir que esta segunda sección tiene una forma que se podría corresponder con la división A-B-A-C, donde A sería el vals, que sirve de nexo a modo de estribillo, en el cual la dificultad técnica se reduce en favor de la melodía y su musicalidad, mientras que B y C podrían ser interludios en los que Villa-Lobos vuelve a mostrar, de maneras diferentes, el potencial del instrumento, forzando al intérprete a utilizar una serie de recursos técnicos muy avanzados.

Finalmente llegamos a tercera y última parte de la obra. En este caso, la influencia de la música popular predomina sobre todos los elementos que encontramos, ya que, en esencia, podríamos decir que este fragmento es una modinha. Pero, ¿qué es una modinha? Para responder a esta pregunta tendremos que remontarnos al periodo colonial de Brasil. En esta

etapa, los portugueses comenzaron a introducir elementos con los que los nativos nunca habían tenido contacto. De esta manera, un género musical conocido como “moda” fue introducido en los círculos más altos de la sociedad. Poco a poco, este nuevo género fue popularizándose, adquiriendo características propias gracias a la mezcla de culturas. Fue en el siglo XVIII cuando se empezó a denominar “modinha”, probablemente utilizando el diminutivo de una manera cariñosa. Podemos decir, por tanto, que este tributo que Villa-Lobos brinda a la música popular de su país va más allá del simple uso de una modinha; hace uso del que probablemente sea el género de música popular brasileña más antiguo.

En este caso, los elementos más característicos de la modinha estarían claramente presentes: uso del compás de 3/4, que se estableció por la influencia del vals europeo (curiosamente, lo más repetido en la sección anterior es un fragmento que simula un vals), carácter más tranquilo de la música, que se refleja con la indicación de “meno”, uso del modo menor que cambiará al mayor, una clara textura de melodía acompañada...

Al comienzo de esta última sección, el fagot acompañara lo que podríamos considerar el tema principal, introducido por los violines, que irá continuamente cambiando de voz (fig. 11).

The image shows a musical score for Figure 11. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 25, which is marked "Meno (♩ = 98)" and "mf". The notation includes a single staff with triplets and a piano accompaniment with a bass line and chords. The second system starts at measure 26, which is also marked "26". The notation includes a single staff with triplets and a piano accompaniment with a bass line and chords.

Fig. 11

De nuevo aquí, Villa-Lobos buscará resaltar la capacidad expresiva del instrumento, incluyendo largas frases en su registro tenor, probablemente el más dulce.

También podemos destacar la sonoridad del acompañamiento que, mezclando recursos armónicos tanto impresionistas como populares, crea una atmósfera ideal para este final.

El ya comentado tema principal será interpretado por última vez por el solista. En este caso, aparece secuenciado descendentemente indicando la inminente finalización de la obra (fig.12).



Fig. 12

Por último, encontramos la que probablemente sea, junto a la que se produce al comienzo, la referencia más clara del origen del nombre de la obra: el fagot irá pasando una por una por las siete notas de la escala, para finalizar en un complicado unísono con la orquesta (fig. 13). Aquí encontramos una curiosidad: cada nota ocupa un compás, por lo que serán siete compases; además, una vez llegamos a la séptima nota, esta se mantendrá durante cinco compases, y la última nota lo hará durante dos, lo que resultará de nuevo en siete compases. Esto, sería muy difícil de apreciar en la audición de la obra, ya que ambas notas cuentan con un calderón, que aumentaría su valor real. No obstante, es algo que probablemente Villa-Lobos quisiera plasmar.

34 A tempo

The image displays a musical score for a piano piece, starting at measure 34. The tempo is marked 'A tempo'. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line begins with a forte (*ff*) dynamic. The piano accompaniment features complex textures with multiple voices, including chords and arpeggiated figures. Dynamic markings for the piano part include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The score concludes with a *ppp* marking and a fermata over the final notes.

Fig. 13

4.3.2 Cuestiones interpretativas

Una vez llevado a cabo el estudio formal de la obra, entramos en el último apartado, el de los elementos que he utilizado para construir mi versión de la misma. Aquí jugará un papel fundamental la aportación del manuscrito por parte del Museo Villa-Lobos.

Por tanto, a la hora de proceder a la creación de una versión original de la obra, mi primer paso ha sido comparar el manuscrito original de Villa-Lobos con la edición publicada. Algo que en principio podría parecer que carece de sentido se convierte en algo muy interesante: encontramos algunas diferencias en cuanto a los tempi indicados. Todas las indicaciones coinciden en ambas versiones, excepto en lo que hemos considerado como los pasajes más extravagantes del trabajo, es decir, las que hemos nombrado “B” y “C” dentro de la segunda sección. De esta forma, mientras en la partitura editada encontramos las indicaciones de *quasi andante* y *a tempo do andante*, en la original no aparece indicación alguna (fig. 1-2).



Fig. 1



Fig. 2

Además de no haber coincidencia de indicación en ningún caso, observamos en la figura dos que lo único que el autor señala es el cambio al tempo 1º, siendo este el del vals precedente.

Tras analizar exhaustivamente ambas versiones, he llegado a la conclusión de que el autor no descartaba que el intérprete se tomara algunas licencias en cuanto al tempo se refiere, algo que podría ser esencial dada la dificultad del pasaje. En general, este parámetro es muy

ambiguo en gran parte de la obra de Villa-Lobos. Con esto quiero decir que, a pesar de no indicar cambio de tempo, al regresar de nuevo al vals después de la sección B vuelve a indicar *a tempo 1º*, lo que me hace plantearme la existencia de cierta flexibilidad. En cuanto al segundo caso, el que se corresponde con la sección C, investigando a cerca de los tempi en Villa-Lobos, encontré una nueva cita en la entrevista de L. C. Justi a N. Devos que hace referencia a esta sección y que de nuevo me haría plantearme un cambio de tempo que el compositor no habría reflejado en el manuscrito:

Justi: y en relación a los tempi, Devos, ¿Villa-Lobos decía algo?

Devos: eso es realmente un problema, el tempo. En la ciranda, por ejemplo, el escribió al final, donde el fagot canta ese tema medio “bachiano”, y donde antes encontramos diversos episodios, como una especie de vals, *più mosso*, una danza portuguesa, una ronda, con la indicación de *meno*, que se acaba interpretando muy lento. Cuando la toqué, el me interrumpió bruscamente y me dijo: «No, eso de ahí es alegre, no triste, es el mismo tempo. Se les olvido (a los editores) que ese “menos” se refiere al *più mosso* y no al tempo justamente anterior. Mandé una carta explicándoselo a la editorial para que lo corrigieran; incluso Milan Turkovic lo toca así de lento. Y eso es porque obedecen, naturalmente, lo que ahí está escrito. Pero es erróneo». El propio Villa-Lobos dice que la editorial no lo quería corregir porque ya estaba impreso. Lo tienen que corregir, pero dicen que no lo harán. Es gracioso que no tengan intención de hacer las cosas bien. ¡Siempre lo podemos probar tal como está escrito!

Esto sugiere que, pese a que no se refleja en el manuscrito, Villa-Lobos pretendía que en el ya mencionado pasaje C el tempo fuera un poco más reposado. Lo que si queda claro en esta conversación es que la tercera gran sección de la obra no es tan lenta como habitualmente se interpreta. Siendo realistas, el que el tempo sea más movido no implica que la carga expresiva del fragmento sea menor; le aporta una frescura que encaja a la perfección dentro de la obra y de la idea musical que el compositor buscaba.

Algo que también podríamos resaltar a la hora de interpretar la obra son los últimos compases. Villa-Lobos escribe calderones, pero, bajo mi punto de vista, podría ser interesante destacar los 7+7 compases, dejando un poco de lado los calderones, para que se pueda apreciar muy claramente desde un punto de vista auditivo este juego entre las famosas siete notas y los siete últimos compases de notas mantenidas que finalizan la obra.

Otra cuestión a tener en cuenta, al igual que en la bachiana, será la articulación. Es cierto que dado el periodo en que nos encontramos, podríamos decir que en la partitura encontramos

la idea del compositor tal y como quería que sonara. Sin embargo, debido a la carga de música popular y la naturaleza de la propia obra, pienso que en ciertos momentos podríamos permitirnos exagerar más o menos la articulación que se indica, como si de una guía se tratara, con el fin de potenciar los pasajes.

Finalmente, y dadas los rasgos generales de esta música, deberíamos ser muy conscientes de lo que ocurre en cada momento con el ritmo, siendo lo más precisos posible, con el fin de destacar la riqueza que Villa-Lobos aporta, así como las diferencias rítmicas de cada sección, en función de la textura de la que se hace uso.

Al hablar de la ciranda, nos estamos refiriendo a una de las obras más conocidas e importantes del repertorio del fagot en el siglo XX. Este periodo nos da una mayor “libertad” a la hora de interpretar la obra ya que se trata de una época bastante cercana a nosotros, en comparación con otras. Además, en cuanto a documentación se refiere, prácticamente todo está recogido por escrito y no encontramos las mismas lagunas presentes en otros periodos, lo que resulta muy útil a la hora de perfilar nuestro trabajo.

A la hora de tocar probablemente podamos permitirnos más licencias y emplear más recursos que en otro tipo de repertorios, pero siempre teniendo en cuenta qué es lo que tenemos que destacar en cada momento. Por eso pienso que es fundamental llevar a cabo una interpretación que aporte algo nuevo, pero que para nada este fuera de estilo o de lugar.

En definitiva, en relación a la interpretación de esta obra, destacaría la importancia de establecer un criterio propio en base a todo lo comentado anteriormente, en cuanto a antecedentes musicales y características particulares de este trabajo y de la obra en general de Villa-Lobos se refiere. De esta manera nos sería posible la ejecución de una versión personal, nueva y atrevida, pero que en ningún caso deja de ser correcta.

4.4 Quatuor para flauta, oboe, clarinete y fagot

Por último encontramos el *Quatuor*, para cuarteto de maderas. De este cuarteto no hay apenas información disponible y tampoco ha podido facilitármela el Museo Villa-Lobos de Río

de Janeiro, por lo que comentaré esencialmente sus características principales a modo de introducción a la obra.

4.4.1 Consideraciones generales

Esta es la pieza más joven de las tres que se tratan en este proyecto, está compuesta en 1928, y a la hora de escucharla podemos determinar una serie de características fácilmente atribuibles a esta etapa del compositor.

En primer lugar, destaca la textura de la que el compositor hace uso. Abundan en toda la obra momentos en los que la línea melódica está repartida por las diferentes voces (fig. 1), y otros, en cambio, en los que las cuatro voces intervienen al mismo tiempo, creando una textura muy densa (fig. 2). No obstante, el tratamiento de los instrumentos hace que nunca esté descompensada, lo que facilita en gran medida la interpretación de la obra.



Fig. 1



Fig. 2

Otra característica que se observa fácilmente es la forma tan particular de la que hace uso de los instrumentos. Lleva cada parte individual al límite, llegando incluso a forzar sus posibilidades técnicas. Esto, junto con la dificultad de la obra en sí, hace que su ejecución sea un reto para todo el grupo. Encontramos melodías en los registros más extremos, así como dinámicas súbitas, grandes secciones de alto contrapunto o una polirritmia brutal, lo que hace que haya que estar constantemente alerta. En concreto, este último elemento, la polirritmia (fig. 3), se convierte en algo esencial en toda la obra, y es un claro reflejo del momento en que se encontraba el compositor: buscaba demostrar la riqueza de su país de origen en su primera etapa en Francia. Si bien nos encontramos al final de esta etapa, la presencia de elementos nacionalistas es evidente: el uso de ostinatos, ritmos muy complejos, polirritmia constante, repetición de nota en las líneas melódicas, que a su vez tienen tintes populares muy marcados... Pero además, debido al tiempo que había estado en contacto con la música europea, encontramos armonías claramente impresionistas, como en el segundo movimiento, donde escribe una melodía en una línea concreta, siendo todo lo demás acompañamiento. De esta forma volverá a fusionar música vanguardista europea con música popular de su país de origen (fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

Todo esto no hace otra cosa que enriquecer enormemente este trabajo de Villa-Lobos, haciendo mucho más interesante tanto la interpretación como su escucha, ya que pese a ser la obra de mayor juventud, quedan marcados muchos de los rasgos que acompañarán al compositor brasileño durante toda su carrera.

5. CONCLUSIONES DEL PROYECTO

Llegamos al final de este proyecto y debemos plantearnos qué ha supuesto su elaboración.

Lo primero que podría destacar son las aportaciones que ha supuesto profundizar en esta parte tan esencial de la literatura para fagot, tanto dentro del repertorio como solista como de perteneciente a la música de cámara. Este estudio ha supuesto la asimilación de una forma de trabajar que, sin ningún tipo de dudas, será esencial al pasar a formar parte del mundo profesional. Dicha metodología implica no solo el ser capaz de alcanzar cierto nivel a la hora de estudiar el instrumento en su faceta práctica, sino todo lo que ello conlleva: adquisición de partituras editadas, búsqueda de manuscritos, comparación de ediciones, estudio de compositores, corrientes estilísticas... y una larga lista de acciones que harán que la interpretación de una obra vaya mucho más allá de lo que se ve o lo que se oye.

De esta manera, más allá del objetivo que se pretendía alcanzar con la elaboración de este proyecto final de carrera, pienso que es la evolución que se ha producido tras cuatro años de estudio en el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba la que se convierte en protagonista de la exposición, la defensa y la interpretación de las obras seleccionadas para este TFG. Es por este motivo por el que, además de estudiar cuestiones teóricas, se ha tratado de incluir una visión personal de la temática tratada. Esto incluye no solo explicaciones por escrito a la hora de comentar la obra o la interpretación de la misma, también se ha intentado ejecutar de la manera más correcta posible las obras seleccionadas, con el fin de mostrar todo lo anterior.

Bajo mi punto de vista, la temática escogida facilita en gran medida la búsqueda de ese toque personal: más allá de los trabajos convencionales que se suelen realizar a la hora de hablar de un instrumento, he intentado seguir una línea enfocada a una rama del repertorio menos conocida. Así, además de establecer una propuesta en cierto modo innovadora, me permite seguir estudiando campos de la historia de la música y del repertorio del fagot que continúan formándome como músico.

En resumen, el llevar a cabo este trabajo encima de un escenario supone mostrar en qué punto como músico me encuentro actualmente, intentando reflejar todo lo que han supuesto tantos años de esfuerzo y estudio.

6. BIBLIOGRAFÍA

- APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: a bio-bibliography*. Nueva York: Greenwood Press, 1988.
- BÉHAGUE, Gerard. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2º ed. Londres: Macmillan, 2001.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: ILAS, 1994.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Río de Janeiro: FGV, 2003.
- GRICE, Janet. «Popular styles in Brazilian chamber music». *The Double Reed*. 2004, nº XXVII, pp. 93-102.
- GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. 5º ed. Madrid: Alianza Música, 2006.
- JUSTI, Luis Carlos. «Considerações sobre a interpretação do 1 movimento do Duo para oboé e fagote de Villa-Lobos baseadas em entrevista com Noel Devos». *Debates Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. 2007, pp. 61-94.
- JUSTI, Paulo. «De Villa-Lobos, uma Ciranda além das sete notas». *Revista Música*. 1992, vol. 3, pp. 173-183.
- MUSEU Villa-Lobos. *Villa-Lobos, sua obra*. 2º ed. Río de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Londres: Omnibus Press, 1989.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachiana brasileira nº6* [música impresa]. Nueva York: Associated Music Publishers, 1946.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das sete notas* [música impresa]. Estados Unidos: Southern Music Publishing Co, 1961.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Quatuor pour grande flûte, hautbois, clarinette et basson* [música impresa]. París: Editions Max Eschig, 1955.

7. ANEXOS