

**INFLUENCIAS DE COMPOSICIÓN EN LA OBRA DE HEITOR VILLA-LOBOS,
BACHIANA BRASILEIRA NO. 4**

(Una mirada desde la revisión bibliográfica)

ANDREA MARICEL BURBANO HOLGUÍN

Monografía de grado presentada como requisito parcial para optar al título de Magister en
Música con énfasis en interpretación de piano

Asesor: Doctor ANDRÉS GÓMEZ BRAVO

MEDELLÍN

UNIVERSIDAD EAFIT

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2012

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por guiarme y darme resistencia

A Andrés Gómez, por sus consejos y acompañamiento durante todo este proceso

A la Universidad Eafit

A las Bibliotecas de la Universidad Eafit en Medellín y de Bellas Artes en Cali

A mis padres y a Uri, por su apoyo y valiosa colaboración

A mis hermanos por su apoyo

RESUMEN

El presente trabajo muestra las influencias y fuentes de inspiración empleadas por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) en su música, enfocado en la *Bachiana Brasileira No. 4*, para piano, obra perteneciente al ciclo de 9 Bachianas y que fue escrita entre 1930 y 1941. Éste está centrado en una presentación y comparación como resultado principal de una revisión bibliográfica, más que como un análisis musical minucioso. En el desarrollo del documento se encontrarán una reseña del compositor, las diferentes etapas en las que se desarrolló su vida y obra y se hará una comparación de los comentarios de otros investigadores como David Appleby, Roberta Rust, Vasco Mariz, entre otros, y del compositor, que permitan presentar un esbozo de los elementos que sirvieron de fuentes o influencias en su creación. Por último, se mostrarán breves ejemplos que ilustren mejor algunas de las influencias expuestas, aplicadas a la *Bachiana Brasileira No. 4*.

*BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 4, BACHIANAS BRASILEIRAS, HEITOR VILLA-LOBOS, INFLUENCIAS DEL FOLCLOR BRASILEÑO, INFLUENCIAS BARROCAS.

*Palabras claves para recuperar la información.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
1. ALGUNOS HECHOS DE LA VIDA DEL COMPOSITOR QUE PUDIERON INFLUIR EN SU CREACIÓN MUSICAL.....	4
1.1 FORMACIÓN MUSICAL DE HEITOR VILLA-LOBOS.....	5
1.2 LOS VIAJES HACIA DIFERENTES REGIONES DEL BRASIL.....	12
1.3 LOS VIAJES A PARÍS Y SU RELACIÓN CON COMPOSITORES Y MÚSICOS FRANCESES.....	16
2. DIFERENTES ETAPAS EN LAS QUE ALGUNOS INVESTIGADORES, DIVIDEN LA VIDA Y OBRA DE VILLA-LOBOS.....	24
3. CONSIDERACIONES SOBRE LAS INFLUENCIAS O FUENTES EMPLEADAS POR VILLA-LOBOS EN SU MÚSICA.....	33
4. BACHIANAS BRASILEIRAS, CONTEXTO HISTÓRICO Y BREVE DESCRIPCIÓN GENERAL.....	41
4.1 BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 4. PARA PIANO. Rasgos Compositivos.....	48
PRELUDIO (INTRODUCAO).....	50
CORAL (CANTO DO SERTAÓ).....	52
ARIA (CANTIGA).....	55
DANSA (MIUDINHO).....	57
5. CONCLUSIONES.....	61
6. BIBLIOGRAFÍA.....	64

INTRODUCCIÓN

Heitor Villa-Lobos, compositor brasileño con enfoques nacionalistas, ha sido considerado como uno de los máximos representantes de la música Latinoamericana en el resto del mundo. Escribió una gran cantidad de obras que, como se menciona en Appleby¹, se cuentan entre 600 y 700 aproximadamente, según lo establecido en el Museo de Villa-Lobos de Río de Janeiro. Se resalta que en la mayoría de sus obras se encuentran rasgos de folclor brasileño.

Villa-Lobos compuso las *Bachianas Brasileiras No. 4*, para piano, entre 1930 y 1941, la cual hace parte de un ciclo de nueve Bachianas escritas para diferentes formatos. Son consideradas dentro de la música del compositor, al igual que en el repertorio pianístico latinoamericano de los últimos tiempos, como una de las obras más importantes. Aunque también existe un formato de la obra para orquesta, este trabajo está enfocado en su original, escrita para piano.

Existe un amplio estudio sobre el compositor donde se resaltan las diferentes etapas de su vida y obra e incluso hay investigaciones específicas sobre las *Bachianas Brasileiras No. 4* y *5*. En referencia a la *Bachiana No. 4*, objeto de este estudio, se han encontrado análisis muy interesantes, como el que hace Roberta Rust (formalmente muy completo), en el cual

¹ APPLEBY, David. La Música de Brasil. V. Los Compositores Nacionalistas. México: Fondo de Cultura Económica, (1983). ed. tr. Juan José Utrilla, 1985. p. 120.

revisa la obra desde diferentes aspectos musicales, como la melodía, el ritmo, la sonoridad, la armonía y la forma; ó como el de Shu-Ting Yang, donde se fija en modernos tratamientos de elementos inspirados en Bach y algunos escritos como los de Vasco Mariz, David Appleby y Lisa Peppercorn, entre otros, que hacen una mención más somera sobre algunas influencias en esta Bachiana.

Esta monografía se fundamenta básicamente en una revisión bibliográfica, diferente de un análisis músico-formal detallado, puesto que ya existe una investigación muy completa que se centra en ese aspecto, realizada por la doctora, Roberta Rust. Más bien se usa el análisis como complemento, para mostrar las influencias de composición en la obra de Villa-Lobos, enfocado en las *Bachianas Brasileiras No. 4*. La idea es buscar cuáles elementos han aportado el folclor brasileño, la música del Barroco ó Bach y si hay otros posibles dentro de la obra, teniendo en cuenta que, como mencionó Appleby², Villa-Lobos no aceptaba en público la influencia de otros compositores en su música.

Una reseña que visibiliza hechos de la vida del compositor, así como la comparación entre los comentarios de diferentes investigadores como Vasco Mariz, David Appleby, Roberta Rust, entre otros y los criterios del compositor, se verán como el resultado de la revisión, entretanto unas figuras ejemplificarán su aplicación a partir del análisis. Esta monografía, centrada en la Bachiana No. 4, quiere mostrar las influencias usadas en esta obra, y más allá, incentivar futuras investigaciones e interpretaciones sobre nuestra música latinoamericana.

² Ibid.

1. ALGUNOS HECHOS DE LA VIDA DEL COMPOSITOR QUE PUDIERON INFLUIR EN SU CREACIÓN MUSICAL.

Sin duda, uno de los aspectos que pudo influir en la labor creativa de Villa-Lobos, fue el tipo de formación musical que tuvo. En la información que se encuentra sobre el compositor, siempre se dice que fue autodidacta. Sin embargo se logra ver que obtuvo algunas bases de otros músicos, empezando por la que le impartió su padre, tal como se revela en Appleby¹, donde se sostiene que Villa-Lobos dijo que las bases de instrucción musical que había recibido de su padre, eran completas y que no tenía necesidad de más estudios. A pesar de estas palabras, el compositor brasileiro también recibió algunas lecciones y consejos de otros compositores como Frederico Nascimento y Francisco Braga. Incluso cuando estudió con Nascimento, recibió clases en el Instituto Nacional de Música, pero esto no le duró por mucho tiempo.

Gran parte de esta formación autodidacta se debió a que Villa-Lobos fue un gran investigador de la música de su país, donde pasó por los ámbitos rurales de diferentes regiones; populares, donde tuvo contacto muy cercano con los *Chorôes** y diferentes aspectos folclóricos en general.

La vida del compositor brasileiro siempre estuvo relacionada con viajes. Primero se desplazó por el interior de su país, donde conoció de cerca las diferentes músicas (ritmos, melodías, instrumentos, etc.) de las regiones que en un futuro le sirvieron como material o

¹ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos A life (1887-1959). Childhood and Youth. Boston, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002. p. 10

(*)Instrumentistas que creaban música, improvisaban melodías o variaciones y producían bellas armonías en un espontáneo y fluido ensamble original. A su vez, Choro o Choros, es la música que estos grupos, populares brasileiros interpretaban.

como fuente de inspiración en sus composiciones. Luego se dirigió hacia París, donde compartió y conoció la vida musical de ese entonces en Europa. De allí proviene posiblemente (al contrario de lo que dijo Villa-Lobos) la hipótesis de muchos autores, según la cual el compositor brasileño fue influenciado por la música de los franceses.

1.1 FORMACIÓN MUSICAL DE HEITOR VILLA-LOBOS.

Este escrito resalta aquellos momentos de la vida del compositor que ayudaron de algún modo en su formación como músico y que además incentivaron su interés en componer.

De acuerdo con los hechos de la vida de este compositor, se considera que su formación estuvo dividida en varias etapas y aquí se expondrán en dos generales. La primera tiene que ver con la infancia, donde él tuvo básicamente la enseñanza musical de su padre y convivió por primera vez con la música folclórica y los músicos populares. La segunda etapa está relacionada con alguna otra formación musical que Heitor Villa-Lobos recibió, diferente a la que su padre le proporcionó. Se habla acerca de la observación que él hizo sobre otros compositores y sus métodos, así como del único tipo de educación musical que recibió cuando estuvo matriculado como estudiante en una institución formal.

Desde temprana edad, su padre Raúl le impartió las primeras clases de teoría musical y de algunos instrumentos como el cello y el clarinete. Cuando Villa-Lobos tenía 6 años, su padre le enseñó a tocar cello, con una viola adaptada. Este fue uno de los instrumentos para los que cuales el compositor escribió e incluso realizó formatos antes inexistentes de

conjuntos de cellos, como los que usó en sus famosas *Bachianas* números 1 y 5, escritas para una orquesta de 8 cellos.

Por la misma época en que Villa-Lobos aprendió a tocar el chelo, Raúl escribió una serie de artículos en contra del Mariscal Floriano y se vio obligado a salir de Río. De allí partió con su familia hacia Minas Gerais, a Bicas y Cataguazes. Como menciona Appleby², este fue el primer contacto que, también según el mismo Villa-Lobos, tuvo con la música rural brasileña, con tanto gusto que se impregnó de ella y la grabó en su memoria. Se dice que, más tarde, esta música fue de gran influencia en sus composiciones. Aquí se puede evidenciar que, desde niño, Villa-Lobos ya tenía un gusto por la música de su país y que empezaba a visibilizar esa faceta de investigador por la cual se lo conoce.

Como relata Silva³ en Appleby, una de las experiencias más excitantes que vivió Villa-Lobos en Minas Gerais, cuando tenía seis años, tuvo que ver con el nuevo mundo de sonidos, el rasgueo de las guitarras y los instrumentos caseros, como la “*rebequinha*”. Esto fue tan importante que le hizo amar el sonido que los músicos populares producían en estos instrumentos caseros. Definitivamente los textos dan un panorama de la cantidad de experiencias y conocimientos que Villa-Lobos obtuvo, donde asimiló una gran variedad de sonidos, tuvo contacto con diferentes músicos, instrumentos y músicas y, además, convivió con diversos sonidos de la naturaleza y de la selva, que después impregnó en sus obras, aprovechando todo ese bagaje adquirido en estas épocas.

La familia Villa-Lobos tuvo que mudarse varias veces para evitar el encierro de Raúl, padre de Heitor Villa-Lobos.

² APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos A life (1887-1959), Op. cit. p. 7.

³ SILVA, Francisco. 1974. p. 43, Citado por APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos A Life..., Op. cit. p. 8.

Hacia finales de 1893, retornaron a la ciudad de Río, gracias a los contactos con un funcionario del gobierno, quien les dijo que podían regresar. Al volver allí, la familia retomó algunas actividades como la de reunirse a jugar ajedrez los sábados en la tarde. El musicólogo brasilero, Mariz⁴ dice que había una actividad importante que tuvo gran influencia en el interés musical de Villa-Lobos, que se trataba de las reuniones que hacía su padre en casa con un grupo de amigos para tocar música de cámara. Se dice que este hábito, el cual que duró muchos años, influyó en la formación de la mentalidad musical de Tuhu (era el sobrenombre de Heitor Villa-Lobos).

A la edad de siete años, toda la información que Villa-Lobos había asimilado en su cabeza, entre música folclórica y rondas infantiles que cantaba con sus amigos, le sirvieron para improvisar melodías simples.

Según Mariz⁵, el primer contacto que Villa-Lobos tuvo con Bach fue a los 8 años y, aunque quizá su edad no le permitiera comprenderlo, le llamaba la atención porque aquella música “era diferente”; quizá fue por medio de la tía Zizinha (que era gran admiradora del compositor alemán), como Villa-Lobos conoció a Bach, mientras la veía interpretar al piano las partes del Clave Bien Temperado. Se dice que de ahí viene el interés que Villa-Lobos tuvo por Bach y que más tarde le permitió crear sus *Bachianas Brasileiras*.

Hay fechas relacionadas con la vida del compositor, que crean cierta ambivalencia, como lo fue por ejemplo la de su nacimiento y algunos otros eventos, como la edad en la que Villa-Lobos aprendió a tocar el clarinete. Incluso, un investigador presenta una fecha diferente, en cada uno de dos libros suyos, para la misma situación. Es el doctor David Appleby,

⁴ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-lobos, el Nacionalismo Musical Brasileiro. Heitor Villa-Lobos: El hombre. (1er. Ed.) Bogotá, Colombia: Presencia, Siglo xxi de Colombia, 1987. p. 33.

⁵ Ibid.

quien ha enseñado en la Universidad de Cincinnati que en su libro “*Heitor Villa-Lobos A Life (1887-1959)*”⁶, dice que Villa-Lobos, tuvo su primer contacto con el clarinete a los 8 años. Pero por otro lado, el mismo Appleby dice en “*La Música del Brasil*”, que el padre de Villa-Lobos “le hizo conocer el clarinete a los once años”⁷. En todo caso, ya hubiera sido a los 8 u 11 años, el hecho destacable es que su padre Raúl fue quien orientó a Villa-Lobos en su formación hacia el clarinete.

Otro de los hechos importantes ocurridos en la infancia de Villa-Lobos y que después repercutió en la labor investigativa y exploradora de músicas folclóricas de su país, tuvo que ver con las visitas a las que lo llevaba su padre, donde su amigo, Alberto Brandão, quien tenía gran conocimiento de las músicas folclóricas del noroeste de Brasil. En ese lugar, Villa-Lobos tuvo contacto con varios cantantes y músicos populares, que eran su simpatía y admiración. Precisamente en esos primeros años, el compositor brasileño pudo ver los grupos de música popular urbana, *Chorões*, con quienes más adelante compartió muchos momentos musicales que le sirvieron de inspiración para sus famosas obras, *Los Chôros*.

El escuchar las historias que su padre Raúl le contaba a él y a sus hermanos, sobre leyendas indígenas, fue una experiencia importante que Villa-Lobos vivió en su infancia y que se vio reflejada más tarde como otra fuente de inspiración en varias de sus canciones y hasta en un Poema Sinfónico. Su padre tenía gran fascinación por estos temas y, al parecer, logró infundirlos fuertemente en Villa-Lobos, como para que llegaran a ser material para sus composiciones.

⁶ APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos A Life (1887-1959)*, Op. cit. p. 9.

⁷ APPLEBY, David. *La Música de Brasil. V. Los Compositores Nacionalistas*. México: Fondo de Cultura Económica, (1983). ed. tr. Juan José Utrilla, 1985. p. 121

Haciendo un resumen, se puede ver claramente que Heitor Villa-Lobos estuvo rodeado e impregnado por la música brasileña desde temprana edad y conoció todo tipo de manifestaciones, de músicas folclóricas, populares y académicas en general.

Sin duda, hay un común denominador en todos estos aspectos que giran en torno a lo brasileño, pues todo estaba relacionado con alguna danza, canción, grupo, ritmo, e historias brasileñas, que no eran para nada indiferentes a Villa-Lobos sino que, por el contrario, llamaban su atención casi de inmediato. Está claro que todo ese amor que él tuvo por su música brasileña no nació de la noche a la mañana, sino que fue un sentimiento que creció cada día de su vida.

En la segunda etapa se puede hallar al Villa-Lobos que se vio motivado a estudiar a otros compositores; al que intentó estudiar la música en un nivel más formal, aunque sin mayores frutos y al que, en otro nivel más informal, convivió y aprendió de los grupos y músicos con los que se relacionó.

Aunque Noemia, la mamá de Villa-Lobos, siempre quiso que él estudiara medicina, no tuvo mayor éxito, pues, aunque Villa-Lobos quiso complacerla, pocos meses después de estar estudiando medicina se dio por vencido y se retiró. Después de la muerte de Raúl (su padre), el joven compositor se fue a vivir a casa de su tía Zizinha, con quien tuvo buena empatía desde su niñez; además, con ella gozaba de mayor libertad para ejercer lo que realmente le gustaba y disfrutar de los *Chorôes*. Esta fue una época bohemia en la que Villa-Lobos visitaba cafés, bares y teatros. También tocó en el conocido *At the Recreio Theater*. En estos sitios veía improvisar a los *chorôes* y luego tocaba un repertorio propio,

que constaba de polkas, vales y otros ritmos que le gustaban. Estas fueron sus primeras composiciones.

Villa-Lobos conoció a muchos artistas importantes de la música popular en su país; además recogió muchas enseñanzas y material de inspiración para sus obras. De los *Chôros* aprendió a improvisar y ello se ve reflejado en una buena parte de su música, está construida de pasajes o secciones con esa influencia. Con relación a esta época se dice que Villa-Lobos vivió una vida muy dura, tal como traen a colación algunos apartes: “era el comienzo de una vida difícil y bohemia que se prolongaría por muchos años”⁸, mientras Mariz⁹ expresa el padecimiento y la angustia que vivió Villa-Lobos al pasar hambre, vivir una vida precaria, trabajar como músico de una modesta banda popular, vivir en el extranjero con pocos amigos y sufrir la oposición de los críticos de arte y el público en general.

Heitor Villa-Lobos siempre negó la influencia de otros compositores en sus composiciones. Sin embargo estudió a otros e, incluso, a sus 20 años (en 1907), se inscribió en el Instituto Nacional de Música para atender clases de armonía y composición. Allí estuvo bajo la tutela de Agnelo Franca y Frederico Nascimento. Pese a ello, Villa-Lobos sólo respetaba a su colega Francisco Braga quien, como dice Mariz¹⁰, fue el único músico que le dio consejos para escribir la música que Villa-Lobos estaba tratando de escribir. De esta época, vienen sus *Cánticos Sertanejos* en donde utilizó temas regionales para pequeña orquesta.

⁸ MARIZ. Vasco Heitor Villa-lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 36.

⁹ MARIZ. Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and Work of the Brazilian Composer. The Rebel. Washington D.C.: Brazilian American Cultural Institute, 1970. p. 7

¹⁰ Ibid., pág. 8.

Desde joven, Heitor Villa-Lobos sintió la curiosidad por conocer acerca de Bach, sobre todo desde que escuchaba a su tía Zizinha interpretarlo en el piano. Éste fue uno de los compositores a quienes el brasileiro estudió.

La relación que Villa-Lobos tuvo con algunos de sus colegas lo llevó al punto de estudiar sus obras. De ellos, se menciona a Debussy, que fue uno de los que primero escuchó.

También a *Vincent d'Indy*, del cual Villa-Lobos estudió sus Cursos de Composición.

Además, como mencionó Mariz¹¹, por la misma época en la que Villa-Lobos compuso su ópera *Izaht*, tuvo también una gran fascinación por la música de Wagner y Puccini, lo cual demuestra que el compositor brasileño siempre estaba en constante estudio de las obras de otros compositores y de diversas épocas, incluyendo la suya.

No obstante, muchos críticos de arte han acotado que Villa-Lobos no había estudiado a dos importantes músicos de su época, como Schoenberg y Stravinsky, porque sus obras tenían unas armonías inusuales y atrevidas, haciendo ver con esto que el compositor brasileiro “*estaba fuera de contexto*” por no hacer lo que los compositores famosos del momento.

Hay un punto claro que será tema de discusión en un capítulo más adelante, que tiene que ver con el hecho de que, aunque Villa-Lobos estudió a otros compositores y/o métodos de composición, siempre se refería a una frase que es repetida en muchos textos y decía que cuando él sentía la influencia de alguien, se “sacudía y saltaba”¹². Aunque a él le gustara algo en especial, no permitía que se le comparara con nadie.

¹¹ Ibid., p. 9

¹² MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 39.

1.2 LOS VIAJES HACIA DIFERENTES REGIONES DEL BRASIL.

El tiempo que Villa-Lobos vivió en áreas rurales, durante su infancia, sumado al contacto que tuvo con músicos populares y con las historias que le contaba su padre Raúl acerca de leyendas indígenas brasileras, fueron grandes motivos para que más adelante en su juventud, tuviera el interés de viajar por su país para realizar la interesante tarea de investigar el folclor musical de éste.

Villa-Lobos esperó a sus 18 años y aprovechó unos libros que su padre le había dejado al morir, los vendió y empezó su recorrido por el Brasil. Inició por los estados de Espíritu Santo, Pernambuco y Bahía, en la zona norte, los cuales le dejaron una experiencia muy grata. Allí recopiló gran cantidad de música y, más que ello, siempre habló sobre la calidad del material que consiguió en esa región.

Visitó las ciudades de Salvador y de Recife y estuvo gran tiempo compartiendo la vida musical de estos entornos.

Se introdujo en los barrios más dudosos de la ciudad del Salvador y de Recife, en busca de aspectos curiosos del folklore local; internóse en los sertones* de aquellos Estados y pasó temporadas en haciendas azucareras. La experiencia obtenida en ese viaje fue bastante grande. La música de los cantantes populares, la impostación (o desimpostación) en el cantar, la afinación de sus instrumentos primitivos, los cantos de los vaqueros, los autos** y danzas dramáticos, los desafíos, todo le interesó vivamente y le despertó el sentido de brasilidad que llevaba en la sangre.¹³

¹³ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasilerio, Op. cit. p. 37.

Argumentando el mismo punto, se observa la mención de Appleby¹⁴, cuando dice que la música que Villa-Lobos escuchó entre 1892 y 1893, totalmente nueva para sus oídos, sumada a las asociaciones con improvisadores de todo el Brasil, le despertaron la curiosidad por el folklor y la música popular indígena de su enorme país.

Durante los viajes, Villa-Lobos se desempeñó como músico y a su vez, se empapó de todas las manifestaciones musicales de cada parte a la que había llegado.

En todas las fuentes consultadas sobre Villa-Lobos, se confirma su interés en escudriñar sobre el folclor de su país. Una vez más, se trae la apreciación de Appleby¹⁵ quien dice que el compositor conservó un interés intenso por la música brasileña con un enfoque “pragmático” y que encontró en ella, una materia útil para moldear y recrear. Por otra parte, Farinha¹⁶ resalta que, a la edad de 18 años, Villa-Lobos viajó por su país, recopilando una gran cantidad de documentación musical, aprendiendo acerca de su gente y de su música.

Dos años más tarde, después de los viajes por el norte y cuando Villa-Lobos tenía 20 años, se desplazó hacia el sur del país. Esta vez, visitó el estado de Paranaguá y mientras estuvo allí, trabajó en una fábrica de fósforos. Mariz¹⁷ comenta que cuando se le preguntó sobre el material que había encontrado allí, Villa-Lobos siempre hizo referencia a la cantidad, mas no a la calidad; incluso, comparaba ésta con la del material recopilado en el norte, del cual siempre aparecen buenos comentarios.

¹⁴ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos A Life (1887-1959), Op. cit. p. 20.

*Sertones: Del area rural

**Autos: (Short plays) Obras cortas.

¹⁵ APPLEBY, David. La Música del Brasil, Op. cit. p. 120.

¹⁶ FARINHA, Maria, The Eternal and poetic in re-creating Brazilian music: The mutual enrichment of popular and classical music in the works of Heitor Villa-Lobos...Canadá: York University, 2009. p. 11. Disponible en: Proquest:<http://search.proquest.com.ezproxy.eafit.edu.co/pgdtarts/docview/305039884/1353BBE7DC7BC30075/17?accountid=45662>

¹⁷ MARIZ, Vasco. El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 37.

Frente a ello, argumenta Mariz¹⁸ que esta parte del país fue altamente infiltrada por inmigrantes europeos y cercana al límite con Argentina; y que, por lo tanto, el material recopilado por Villa-Lobos allí no era muy original y tenía poco interés científico.

En ese mismo año (1907), cuando Villa-Lobos regresó a Río, compuso su famosa obra *Canticos Sertanejos*, utilizando música rural. Mariz¹⁹ dice que, a los 21 años, Villa-Lobos compuso esta obra para pequeña orquesta, procurando reproducir el ambiente musical brasileiro, por medio de procesos técnicos musicales sobre esas músicas regionales.

Igual a varias situaciones relacionadas con la vida de Villa-Lobos, sus viajes por el Brasil no dejaron de estar sujetos a diferentes especulaciones. Por un lado, algunas fuentes hablan sobre lo que el mismo compositor dijo, mientras otras no lo mencionan o simplemente lo desmienten. Las fuentes que muestran la versión de Villa-Lobos dicen que estuvo en el Amazonas y que, incluso, fue cautivo por tribus caníbales.

En uno de sus artículos, Lisa Peppercorn²⁰ corrobora esta discusión, mostrando un amplio panorama acerca de las diferentes posiciones que existen sobre el tema de los viajes que Villa-Lobos realizó por el interior del país y, más exactamente, por el concerniente al del Amazonas. Al parecer, el compositor en su estadía por Francia, quiso atrapar a la prensa contando unas historias “un poco fantasiosas” en lo referente a sus viajes por el Brasil; ella cita dos párrafos de diarios franceses que mostraban las declaraciones del mismo Villa-

¹⁸ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and Work of the Brazilian Composer, Op. cit. p. 8.

¹⁹, Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 38.

²⁰ PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos's Brazilian Excursions. The Musical Times [Base de datos en línea], Marzo, 1972. vol. 113. no. 1549 [citado 23 febrero 2012], pp. 263-265. Disponible en internet: www.jstor.org/stable/957131.

Lobos. Según Dumesnil²¹, Villa-Lobos estuvo cautivo por salvajes y a punto de ser comido por éstos. En *Le Monde Musical*²², decía que él había sido liberado por blancos y que había regresado de dicha aventura con muchos ritmos y “modulaciones” que habían alimentado sus composiciones.

Más aún, el mismo Villa-Lobos dio sus declaraciones sobre los viajes que hizo en el Brasil al medio parisino, *Musica Viva*, que resume.

Él fue al norte del Brasil, a visitar Spiritu Santo, Bahía y Pernambuco, al año siguiente sus viajes lo llevaron al interior de los estados Brasileños de Minas Gerais, Mato Grosso y Sao Paulo; de allí él descendió al puerto de Sao Paulo, Santos y tomó un barco a Bahía, al nordeste de Brasil; él afirmó que había hecho de Bahía, su sede, de donde visitó todo los estados del norte brasileiro, así como también, varios países de frontera con Brasil.²³

Por otra parte, dice Murici²⁴, Villa-Lobos viajó a la edad de 19 años, a Espíritu Santo, Bahía y Pernambuco y, dos años después, un segundo viaje lo dejó en Manaus, de donde salió por tierra al estado de Minas Gerais en donde permaneció un año entero.

Sumado a todas las anteriores referencias que fueron citadas por Peppercorn en su artículo, ella finaliza con la versión propia que le dio el compositor brasileño a ella, años atrás en una entrevista, donde nuevamente los datos difieren. Allí Villa-Lobos menciona tres viajes y hace una vasta descripción de cada uno de ellos. En cambio, en las publicaciones de Mariz, siempre se menciona un cuarto viaje.

²¹ DUMESNIL, René. *La Musique Contemporaine en France*. Paris, 1930, Citado por PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, Op. cit. p 263.

²² *Le Monde Musical*. No. 12. Paris, Diciembre, 1927, Citado por PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, Op. cit.

²³ *Musica Viva*, i/7-8, Citado por PEPPERCORN, Citado por Lisa. *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, Op. cit.

²⁴ MURICY, José de Andrade. *Musique Brésilienne Moderne* (Rio de Janeiro, 1937), Citado por PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, Op. cit. p. 263, 264.

En síntesis, lo que queda claro es que al compositor le gustaba crear un ambiente fantasioso alrededor de sus viajes para llamar la atención de los medios de la época. Lo que realmente importa, es que hizo un gran estudio de la música brasilera, visitando gran parte de su país y destacando la región del norte, que visitó en más ocasiones y donde, al parecer, encontró el material de mayor interés para usar en sus creaciones.

Sin duda, estos viajes que realizó el compositor brasileño arrojaron un resultado importante, tanto en el plano cualitativo, como en el cuantitativo, teniendo en cuenta que como expresa Mariz²⁵, en dichos viajes realizados por todo el país, Villa-Lobos recopiló cerca de 1000 temas y ritmos musicales. El compositor inventó un sistema de escritura propia, con el cual casi a primera audición, anotaba las melodías que escuchaba. Aunque todo este material no haya sido utilizado por Villa-Lobos en igual proporción, es evidente que, en buena parte de sus obras, el compositor empleó melodías o ritmos recopilados en su época de investigador por el Brasil.

1.3 LOS VIAJES A PARÍS Y SU RELACIÓN CON COMPOSITORES Y MÚSICOS FRANCESES.

Estos viajes son tema obligado cuando se trata del compositor brasileño. Así como la infancia y juventud marcaron un período importante para la creación musical del compositor, la vida en París trajo lo propio. En este medio, tuvo la oportunidad de convivir con el quehacer musical del momento en toda su expresión. Si aún en Brasil, gracias a

²⁵ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and Work of the Brazilian Composer, Op. cit. p. 8.

Milhaud, ya escuchaba y conocía algo de los compositores franceses, estando en Francia tuvo la oportunidad de ver y relacionarse con los mejores músicos y artistas del mundo, conocer diferentes estilos y tendencias del momento, disfrutar de conciertos y estrechar lazos de amistad con algunas personalidades del medio francés. Además, era la cortina para mostrar sus obras al mundo, las que, incluso en su país, no lograban el reconocimiento que tienen hoy en día e incluso a nivel mundial. En cuanto a su producción musical, esta época es considerada por muchos autores como la de mayor madurez del compositor.

Terminados los viajes por el Brasil, el compositor carioca se quedó por un tiempo en Río y empezó a dar conciertos con las primeras obras que contenían rasgos del folclor brasileño que había recopilado. Los viajes a París no fueron con objeto de estudio sino que, por el contrario, fueron la oportunidad para Villa-Lobos de mostrar su trabajo musical. Vassberg²⁶ señala en su artículo que el mismo compositor, estando en París, dijo que no había llegado allí a estudiar sino a mostrarles lo que él había hecho.

Villa-Lobos siempre sostuvo algún tipo de relación con Francia. De hecho, unos años antes de viajar a ese país, estuvo tomando clases de francés y también tuvo la oportunidad de conocer a dos importantes músicos del medio francés como fueron Darius Milhaud y el pianista polaco radicado en Francia, Arthur Rubinstein.

En 1917, conoció al primero de ellos, su colega Darius Milhaud, quien se encontraba trabajando como secretario en la embajada de Francia²⁷ en Brasil. Al principio, Villa-Lobos fue un poco receloso con el músico francés pero, al poco tiempo, crearon una cercana

²⁶ VASSBERG, David E. Villa-Lobos: Music as a tool of Nationalism. *Luso-Brazilian Review* [base de datos en línea], Winter, 1969. vol. 6, no. 2 [citado 24 febrero 2012], pp. 56. Disponible en internet: www.jstor.org/stable/3512733

²⁷ APPLEBY, David. *La Música del Brasil*, Op. cit. p. 124.

amistad y Villa-Lobos le presentó sus trabajos y, además, le mostró diferentes aspectos del panorama musical del Brasil de ese entonces. Al respecto, Mariz refirió: “Villa-Lobos le mostró los tesoros de la música brasileña, de la carioca en especial. Lo llevó a las macumbas, lo introdujo en el medio de los “*chorôes*”, le hizo apreciar la música carnavalesca. La conocida suite “Saudades do Brasil” del famoso compositor francés es una reminiscencia de los meses que pasó en Río de Janeiro en camaradería con Villa-Lobos”²⁸

En 1918, Villa-Lobos tuvo su encuentro con Arthur Rubinstein. El pianista había llegado a Rio para dar un concierto y Villa-Lobos aprovechó su estadía para hacer que éste escuchara algunas de sus obras. En el 49, estando en Portugal, Mariz corrobora con Rubinstein la historia del encuentro suyo con el compositor brasileiro. De ello, Mariz²⁹ relata que el encuentro se dio cuando Rubinstein, estando en Río, fue al cinema Odeón y escuchó una orquesta pequeña que tocó una “serie de trivialidades del repertorio” y luego las *Dancas Africanas*. El pianista intentó felicitar a Villa-Lobos pero este le respondió que él era un virtuoso y que no podía comprender su música. Sin embargo, Rubinstein le contó a Mariz que al día siguiente, el compositor mismo fue con músicos y le llevó algunas de sus obras para que él las escuchara.

La relación que establecieron Villa-Lobos y Rubinstein fue de tanta importancia que el pianista interpretó e, incluso, estrenó obras del compositor brasileño, que han llegado a ser de las más conocidas en el repertorio pianístico del siglo XX. Kater³⁰ dice que, en 1918,

²⁸ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 43.

²⁹ Ibid., p. 43-44.

³⁰ KATER, Carlos. Villa-Lobos de Rubinstein. Latin American Music Review [base de datos en línea]. Autumn-Winter, 1987. vol. 8, no. 2 [citado 26 febrero 2012] pp. 247. Disponible en internet: JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/780101>

Villa-Lobos consiguió dos contactos decisivos en su trayectoria, la cantante Vera Janacópulus y Arthur Rubinstein, que serían sus mayores divulgadores en el exterior. Rubinstein jugó un papel decisivo en la visita de Villa-Lobos a París, no sólo desde el punto de vista motivacional, sino también desde el fomento del artista y de su obra en ese medio.

Rubinstein abogó por Villa-Lobos ante las instancias gubernamentales y familias prestantes del Brasil, para que apoyaran o mejor aún, patrocinaran su viaje a tierras francesas. El empresario Carlos Guinles y en el gobierno, Artur Lemos y Gilberto Amado, fueron algunos de los nombres que se sumaron a esta causa. Sin embargo, esta no fue la única ayuda que Villa-Lobos recibió en auspicio de su primer viaje a París; a ellos se sumaron importantes músicos de la escena brasileña, quienes realizaron conciertos que, lastimosamente contaron con poca asistencia. No obstante, Villa-Lobos recibió otras ayudas como la que menciona Appleby: “Francisco Braga, profesor del Instituto Nacional de Música, quien había sido crítico de la obra de Villa-Lobos en recientes conversaciones con Rubinstein, escribió una sorprendente carta de apoyo a la propuesta³¹.

En 1923, por medio de una especie de beca otorgada por el gobierno brasileiro y los esfuerzos mancomunados de los músicos mencionados, Villa-Lobos viaja por primera vez a París. Como contraprestación a la beca, el compositor debía dar conciertos en Europa, llevando la música brasilera. Villa-Lobos llega con mucha presencia y, en un año, consigue lo que muchos de sus coterráneos no lograron. Nuevamente, gracias a la ayuda de Rubinstein, Villa-Lobos conoce a Max Esching, importante editor del país galo. Este nuevo

³¹ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959), Op. cit. p. 61

personaje en la vida de Villa-Lobos va a ser importante en su estadía en París. Como menciona Appleby³², gracias a la ayuda de los mecenas brasileños Carlos y Arnaldo Guinle y al interés de Esching en París, se le programaron varios conciertos a Villa-Lobos. Además de ello, Villa-Lobos consigue que la casa Esching publique varias de sus obras, logrando con esto que su música pueda difundirse cada vez más.

El de 1923 fue el primer viaje que Villa-Lobos realizó a París y sólo duró alrededor de un año. No obstante, en 1927, realizó el segundo, que se prolongaría por más tiempo. Peppercorn³³ menciona que, a comienzos de 1927, Villa-Lobos se había embarcado hacia París y que no regresó sino hasta el verano de 1930. Más adelante, hacia el final de sus días, hubo un tercer viaje de Villa-Lobos a París. Nuevamente se relaciona a Peppercorn, quien dijo: “Villa-Lobos visitó Europa una vez más y, eventualmente en 1952, decidió hacer de París, su sede europea. Esta vez permaneció hasta su muerte en 1959”³⁴

Kater³⁵ dice que el segundo viaje de Villa-Lobos a París se dio gracias a la ayuda de unos amigos. Fueron precisamente los hermanos Guinle, Carlos y Arnaldo, quienes sirvieron como una especie de mecenas a la carrera del compositor brasileño en París.

Definitivamente, París permitió a Villa-Lobos la oportunidad de relacionarse con gran cantidad de artistas importantes de su época. Rust³⁶ menciona que, entre los artistas con quienes Villa-Lobos tuvo contacto en su estadía en París, entre 1923 y 1930, estuvieron

³² La Música del Brasil, Op. cit. p. 124

³³ PEPPERCORN, Lisa. H. Villa-Lobos in Paris. *Latin American Music Review* [Base de datos en línea] Autumn-Winter, 1985. vol. 6, no. 2 [citado 3 marzo 2012] pp. 236. Disponible en internet: www.jstor.org/stable/780202

³⁴ Ibid.

³⁵ KATER, Op. cit., p. 246.

³⁶ RUST, Roberta. *Piano Works from Heitor Villa-Lobos' middle period: A study of Choros No. 5, Bachianas Bra. No. 4 and Ciclo Brasileiro*. Doctoral Essay, D.M.A. Coral Gables, Florida: University of Miami, 1991. p. 12

Ravel, Prokofiev, Stravinsky, Honneger, Stokowsky, Philipp, Marguerite Long, Picasso, d'Indy y Diaghilev, además de Florent Schmitt y Edgar Varese a quienes Villa-Lobos consideraba sus más cercanos amigos. Adicionalmente, Mariz³⁷ también menciona a otros personalidades con quienes Villa-Lobos pudo relacionarse, como el pintor Roca y Fernand Léger.

Otro de los famosos personajes con el cual Villa-Lobos tuvo encuentro en París, fue el famoso compositor Vincent d'Indy, quien tuvo la oportunidad de escuchar algunas de las obras del brasileño y de hacerle sugerencias para sus tercera y cuarta sinfonías.

Villa-Lobos tuvo el privilegio de estar en París, la ciudad que, como dice Kater en su artículo, “era el polo cultural de la época y en la cual el compositor pudo establecer relaciones importantes, dando conciertos y difundiendo su producción musical”³⁸.

París fue la gran vitrina desde la cual Villa-Lobos salió a mostrar su trabajo. Como dice Appleby³⁹, en 1927, después de haber estado en Buenos Aires, Villa-Lobos recibió invitaciones de Londres, Amsterdam, Viena, Berlín, Bruselas, Barcelona, Lisboa y otras ciudades europeas para realizar recitales de música de cámara y dirigir sus propias obras.

Villa-Lobos dedicó varias de sus composiciones a distintos personajes y entre ellos, no podía faltar su gran amigo Arthur Rubinstein, a quien le escribió su renombrado *Rudepoema* de 1926 y el *Chôro* No. 11 para Piano y Orquesta de 1928. Sin duda, Villa-Lobos debía bastante gratitud a este pianista, como se puede ver en la siguiente cita donde

³⁷ VASCO, Mariz. Heitor Villa-Lobos Life and Work of the Brazilian Composer, Op. cit. p. 18.

³⁸ KATER, Op. cit., p. 246.

³⁹ APPLEBY, David. La Música de Brasil, Op. cit. p. 127.

Mariz, menciona algunas de las acciones que aquél realizó en pro de la carrera del compositor brasileño.

Rubinstein fue de los mayores propagandistas de la obra de Villa-Lobos. Grabó un álbum de discos con música del maestro. Presentó en sus *tournées* diversos trabajos suyos, entre otros, la suite *Prole do Bebê* N° 1 y *Rudepoema*, este último dedicado al virtuoso polaco. En 1941, a pedido de Nelson Rockefeller, realizó un concierto sólo con obras de Villa-Lobos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con ocasión de la exposición Portinari⁴⁰.

Además, Rubinstein no obró sólo con hechos en favor de Villa-Lobos sino también con palabras. En el artículo de Mariz, se recuerdan algunos comentarios de elogio, donde él dijo: “sin embargo, era el músico más notable de toda América”⁴¹ y adicionalmente, en su libro, recordó con “cariño y nostalgia su asociación con Villa-Lobos”⁴².

Otros que acompañaron la carrera de Villa-Lobos, fueron los de la casa editorial Max Esching, que siguieron siendo el medio principal de publicación de sus obras. Como menciona Peppercorn⁴³, los Esching, quienes habían mostrado mucha fe en el talento de Villa-Lobos, al comienzo de su carrera en París, permanecieron como su principal publicador y grandes amigos durante toda la vida.

⁴⁰ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 45

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ PEPPERCORN, Lisa. H. Villa-Lobos in Paris, Op. cit. p. 238.

Aunque la fecha que se cita para el tercer viaje de Villa-Lobos a París, fue en 1952, Mariz⁴⁴ dice que la verdad es que el compositor siguió haciendo viajes cortos a Francia, entre 1930 y 1959, con el objetivo de dar conciertos.

Para terminar este capítulo hay que decir que no todo lo vivido por Villa-Lobos en París y en Europa, fue un éxito y creó comentarios positivos. También tuvo algún sector de crítica negativa, quienes de igual manera rechazaban a los “vanguardistas franceses”⁴⁵. Sin embargo, en comparación con todo lo que el compositor gestó allí, sobra decir que esto fue sólo una mínima parte. Contrastante con ello, Villa-Lobos fue condecorado en varias oportunidades, dejando el nombre de la música brasilera en alto. Por mencionar sólo algunas, la medalla “*Monnaie*”⁴⁶ en 1952, otorgada por el gobierno francés o la Richard Strauss en 1955, por la sociedad Alemana de compositores.

⁴⁴ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and work of the Brazilian Composer, Op. cit. p. 20

⁴⁵ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p.53.

⁴⁶ Ibid., p. 60.

2. DIFERENTES ETAPAS EN LAS QUE ALGUNOS INVESTIGADORES, DIVIDEN LA VIDA Y OBRA DE VILLA-LOBOS.

Heitor Villa-Lobos nació en marzo de 1887 y murió en noviembre de 1959. Su vida ha sido dividida en 3 ó 4 períodos, determinados en algunos casos por una clasificación hecha de acuerdo con la producción de sus obras, o con referencia a situaciones que marcaron la vida del compositor. La idea de este capítulo es encontrar un consenso sobre el cuál se pueda determinar cuál fue la etapa de madurez del compositor y en cuál de las etapas se produjo la *Bachiana Brasileira* No. 4.

A continuación, se presentarán las consideraciones que han hecho autores como Vasco Mariz, Martha Marchena, Roberta Rust y Lisa Peppercorn. Para iniciar el capítulo, se mostrará la división que presenta el diccionario enciclopédico de música, *The New Grove*, y a partir de ahí, se presentarán las de los autores mencionados.

El diccionario musical, ***The New Grove***⁴⁷ presenta los dos tipos de clasificaciones con los que se dividen las etapas de la vida de Heitor Villa-Lobos. Este comienza agrupando en dos puntos la vida del compositor. Primero, la “Vida temprana” y los años en París, y segundo, los “Últimos años” de vida en Brasil. No obstante, luego en un tercer punto, llamado “Obras”, hace una división de la obra producción del compositor, en tres períodos. Aunque *Grove*⁴⁸ menciona que, según el catálogo de las obras de Villa-Lobos, entre el período de 1899-1904 habían nueve trabajos, sólo da crédito al período que parte de 1912, porque, al

⁴⁷ SADIE, Stanley. *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians*. 6 ed. United States, London: McMillan Publishers Limited, 1980. Vol. 19, p. 763-765.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 765.

parecer, el talento productivo del compositor no fue tan precoz; es decir, que quizá no se reconoce este tiempo como un primer período en su obra porque no se estima un valor en ellas. Sin embargo, a partir de 1912 y hasta antes de 1923, se considera un primer período, en el cual el Diccionario Grove⁴⁹ dice que las piezas más llamativas de esta época, son las miniaturas para piano, siendo la más notable, la primera colección de *Prole do bebê*. El segundo período o época la define como, “quizás la más original, afirmada por su afiliación a la música popular Brasileira, alcanzando su pico en los 14 *Chôros* de 1920-29”. En este período, el diccionario Grove⁵⁰, incluye las *Bachianas Brasileiras* (1930-45) y otras obras como el Noneto, que describe como magnífico; las 16 *Cirandas* para piano y la Fantasía para piano y orquesta *Momoprecoce*, la cual que considera una de las más frescas y espontáneas de su obra. El músico brasileño Claudio Suzin coincide con las mismas obras para el segundo período y menciona que la fantasía *Momoprecoce*, la cual fue “compuesta en 1929 mientras residía en París, hace parte de su segundo período musical, en el cual se afirma la influencia de la música popular brasileña en su obra”⁵¹. Además menciona los *Chôros*, las *Bachianas Brasileiras* y las 16 *Cirandas* para piano, igual que el Diccionario Grove. A continuación, se referencia a Carlos Kater⁵² quien habla acerca del período en el cual Villa-Lobos estuvo en París (que se dio básicamente entre 1923-30) y lo describe como el más moderno y brasilero de su trabajo. Aunque no lo identifica con el nombre de

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ SIMPOSIO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA COLOMBIA-BRASIL. (I: octubre, 2004: Medellín, Colombia). I Simposio de Música Contemporánea Colombia-Brasil. Medellín: Universidad Eafit, 2004. p. 43.

⁵² KATER, Op. cit., p. 246.

segundo período y su duración es un poco más corta, tiene relación con el Diccionario Grove en obras como el *Noneto* (1923), las *Cirandas* (1926) y los *Chôros*.

El tercer período descrito por Grove⁵³ se inicia en 1945 y lo reconoce por el virtuosismo instrumental. Las obras para piano, que antes eran cortas, de carácter percutivo y con un registro no muy amplio, se presentan ahora en este período, más extendidas, arpegiadas y con pasajes cromáticos.

Martha Marchena, doctora en artes de los Estados Unidos, quien analizó tres obras para piano de Heitor Villa-Lobos, establece tres períodos de la obra del compositor, relacionado con tiempos de su vida. Estos difieren un poco con los agrupados por el New Grove. Sin embargo, cabe resaltar que la fecha en la cual inicia el segundo período resulta ser igual a la división de Kater. Marchena⁵⁴ hace relación de los períodos con el desarrollo de la vida de Villa-Lobos, desde el momento de su nacimiento hasta sus últimos años. Ella propone un primer período, al que llama *Early Years*. Allí resume un poco lo que fue su niñez y juventud. Habla acerca de la fecha de nacimiento, las primeras clases con su padre, los viajes por el Brasil y los cursos con Francisco Braga, además de su encuentro con Rubinstein y Milhaud. Al mismo tiempo que cuenta un poco sobre estos momentos de la vida del compositor, menciona sus primeras obras de carácter importante. Aparecen entonces, los *Cánticos Sertanejos* (1910), la ópera *Izaht* (1913), el quinteto *Duplo de cordas* (1912), el primer oratorio *Vidapura* (1918), el *Tercer Trío* para piano, violín y cello (1918) y el *Prole do Bêbé No, I* (1918). A diferencia del New Grove, Marchena sí da importancia a

⁵³ SADIE, Op. cit., p. 765.

⁵⁴ MARCHENA, Martha. An Analytical Study of Three Solo Piano Works by Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Michigan, E.U University Microfilm International: Ann Arbor, 1987. p. 4-6.

las obras compuestas antes de 1912. Además de la obra *Prole do Bêbé* que aparece en ambos, Marchena menciona otras importantes que no estaban en el New Grove, como las renombradas *Izaht* y *Cánticos Sertanejos*. El segundo período, descrito por Marchena como *Years in France*, comprende los años entre 1923 y 1930. En esta oportunidad, hace un recorrido más corto en el que cual habla básicamente, del recibimiento que tuvo la música de Villa-Lobos, de los estilos que conoció y del nuevo lenguaje con el que escribió sus obras. La investigadora dice, “En París, él pronto llegó a familiarizarse con la escuela moderna de composición y empezó a escribir en el estilo de Satie y Milhaud, produciendo obras como *Suite Suggestive No.1* (1929)”⁵⁵. También hace referencia de otras obras. “Sus *Bachianas Brasileiras* Nos. 1, 2, 4, sus *Chôros* Nos. 1, 2, 7, 3, 8, 10, 5, 4, 6, 11 y su pieza *Rudepoêma*; todas vienen de éste período y testifican su genialidad, por ser capaz de expresarse en un estilo muy personal”⁵⁶.

En un tercero y último período denominado *Later Life in Brazil*, entre 1930 y 1959, Marchena expone la labor pedagógica de Villa-Lobos, los viajes a diferentes ciudades europeas, su participación en la creación del Conservatorio y de la Academia Brasileira de Música y, obviamente, habla acerca de su producción musical, que esta vez va a estar más concentrada en las formas tradicionales, como los conciertos, las sinfonías y los cuartetos de cuerda. Así mismo, Marchena destaca en este período, las obras *Guia Prático* y *As Três Marias* (1939).

⁵⁵ Ibid., p. 7

⁵⁶ Ibid.

Como se puede apreciar, Marchena presenta una clasificación algo distinta de la del Diccionario New Grove, considerando las fechas de delimitación de los tres períodos, las obras importantes en cada uno e incluso la forma de agrupación de los mismos temas, que en el Grove están juntos, mientras, en Marchena separados.

Como lo describe el título, del artículo de **Peppercorn**⁵⁷, “*The Fifteen-Year Periods in Villa-Lobos’ Life*”, ella divide la vida del compositor en períodos de 15 años, que de acuerdo con su edad, ascienden a 5. Rust presenta una síntesis de la división de Peppercorn:

El primero abarca su infancia; el segundo (1900-15), es su período de aprendizaje de la música, a través de su contacto con los músicos populares *chorôes* y su experiencia de tocar en la orquesta sinfónica; el tercer período (1915-30), incluye los años en París y es el más importante creativamente; el cuarto período (1930-45), involucra los años dedicados a la educación musical en Brasil; el último período (1945 hasta su muerte en 1959), está marcado por los continuos viajes y el genuino reconocimiento internacional⁵⁸.

Por su parte, la mencionada doctora en Artes Musicales estadounidense, **Roberta Rust**⁵⁹ presenta una división diferente a la de Peppercorn, la cual agrupa en 3 períodos o etapas. Comienza con Primeros Años, de 1908 a 1920, seguido de los Años Medios, de 1920 a 1944 y termina con los Años Más Tarde, de 1945 a 1959. Al comparar con lo propuesto por Peppercorn, se aprecia que en tiempo, coinciden sólo en la última etapa.

⁵⁷ PEPPERCORN, Lisa. *The Fifteen-Year Periods in Villa-Lobos’ Life*. Ibero-Amerikanisches Archive. (1979). p. 180-193, Citado por RUST, Ruberta. *Piano works from Heitor Villa-Lobos’ Middle period: A study of Chôros No. 5, Bachianas Brasileiras No. 4...* Doctoral Essay (D.M.A.). Coral Gables, Florida: University of Miami. 1991. p. 17

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ RUST, Op. cit. p. 19

Rust hace esta clasificación de acuerdo con la producción del compositor. Ella presenta unos ejemplos de obras representativas de cada período. En la primera etapa, Rust⁶⁰ habla acerca de obras compuestas antes de 1920. Allí muestra dos ejemplos que son la *Suite Brésilienne* para guitarra de 1908 y la *Suite Floral* para piano de 1916-1918. En la segunda etapa, Rust⁶¹ menciona que las composiciones de Villa-Lobos son más consecuentes, desde el punto de vista de innovación, creatividad e integración estilística. Recuérdese que esa fue la época en que Villa-Lobos tuvo la experiencia de viajar a París y permearse de influencias y estilos nuevos. Rust⁶² recuerda que por estos años, después de estar en París, Villa-Lobos trabajó por el avance de la educación musical Brasileña. También describe que fue la época de grandes composiciones como los *Choros*, las *Bachianas Brasileiras*, el *Rudepoema*, el *Noneto* y el *Guia Prático*. Teniendo en cuenta la riqueza de las obras de este período, Rust trae a colación el interesante comentario de John Enyart en donde dice que “los siete años que Villa-Lobos residió en París, de 1923-30, son considerados, significativamente, como los años más productivos de su vida... los años medios (1920-44), representan tal vez, su más productivo período compositivo”⁶³. Se destacan las palabras de Rust⁶⁴, cuando dice que el resultado musical del Período Medio fue una magnífica fusión de nacionalismo Brasileiro con las técnicas vanguardistas Europeas del siglo XX.

En el tercero y último período, ⁶⁵Rust habla sobre la reputación internacional y el éxito comercial que había logrado el compositor. También se refiere a la coincidencia del inicio

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., p. 24.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., p. 25.

⁶⁵ Ibid., p. 26-27.

de este período, con su primer viaje a Estados Unidos y su aceptación allí. Como obras, destaca el Concierto para Cello No. 2, de 1953 y los cinco Conciertos para Piano.

Vasco Mariz, músico brasileiro, quien ha sido director del Instituto Nacional de Musicología en Brasil, en su obra titulada, “Heitor Villa-Lobos, Life and Work of the Brazilian Composer”⁶⁶, coincide con la mayoría de los investigadores anteriormente mencionados en dividir la vida del compositor en tres etapas básicamente. Comienza con Primeros años (Vida temprana), en la cual introduce la fecha de nacimiento del autor, 5 de marzo de 1887 y a partir de ahí, empieza a contar las primeras actividades y sitios en los cuales estuvo el compositor brasileño durante este tiempo. Habla de los años de educación con su padre, su primer contacto con la obra de Bach gracias a la tía Zizinha, su primer contacto con las zonas rurales del Brasil y, como último dato cronológico, Mariz menciona la fecha de muerte del padre del compositor en 1899. Aunque Mariz no define fechas que delimiten esta etapa, se puede resumir de acuerdo con los datos presentados, que es aproximadamente entre 1887 y 1899. Como este libro del autor brasileño es prioritariamente una reseña biográfica sobre el compositor, no presenta propiamente una división cronológica sobre la producción musical del compositor, sino que se basa sobre los hechos que rodearon su vida. Sin embargo, tanto en este libro como en el del *Nacionalismo Musical*, Mariz sí habla de las obras e incluso, tiene un capítulo dedicado a ellas, pero se considera que está dedicado a las más importantes, sin que se trate propiamente de una división por etapas, como lo han presentado otros investigadores.

⁶⁶ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and Work of the Brazilian Composer, Op. cit. p. 2-6.

En un segundo período denominado como El Rebelde y equivalente al medio o intermedio de otros autores, Mariz⁶⁷ expone la vida del compositor después de la muerte de su padre. Habla del Villa-Lobos músico, del viajero e investigador y, en esta etapa, refiere la obra *Cánticos Sertanejos*, que Marchena había clasificado en una primera etapa. Él dice, “*Cánticos Sertanejos* data de este período y representa su primer experimento en la utilización de temas musicales regionales para pequeña orquesta”⁶⁸. En esta etapa, a la cual le dispuso mayor tiempo, Mariz⁶⁹ también menciona otros eventos, como el tiempo que Villa-Lobos estudió en el Instituto Nacional, su observación de las obras de otros compositores como D’Indy, la realización de conciertos con obras suyas, el encuentro con Milhaud y Rubinstein y la época de composiciones como la ópera *Izaht* de 1912, el Doble Quinteto de cuerda, el Poema Sinfónico *Amazonas*, *Uirapurú*, *Prole do Bebe No. 1* y el *Chôro No. 1*. Para resumir, se puede considerar que esta etapa abarca, aproximadamente, desde los 16 años del compositor (1903), hasta un año antes de su viaje a París, en 1922.

La tercera y última parte, definida como Madurez, aunque no está enmarcada cronológicamente por el autor, se considera que se puede delimitar entre 1923 y el año de la muerte del compositor en 1959, aproximadamente. En este espacio, más grande que el destinado a los otros dos períodos, Mariz⁷⁰ describe todo lo que fueron los viajes de Villa-Lobos a París, los músicos que conoció allí, los conciertos realizados por Europa, las influencias, etc. Además habla de la época del retorno a Brasil, del papel que cumplió Villa-Lobos en la educación musical de su país, de los viajes y su desempeño en Estados

⁶⁷ Ibid., p. 7-8.

⁶⁸ Ibid., p. 8.

⁶⁹ Ibid., p. 9-12.

⁷⁰ Ibid., p. 16-27.

Unidos, de los reconocimientos que recibió y de sus últimos días. En este último período de la vida de Heitor Villa-Lobos, Mariz reunió la mayor parte de sucesos importantes del compositor, en los cuales además vinieron obras tan importantes como los *Chôros*, el *Rudepoema*, las *Cirandas*, las *Serestas*, el *Guia Prático*, las *Bachianas Brasileiras* y la Sinfonía No. 10.

David Appleby menciona los hechos de la vida de Villa-Lobos de una manera un tanto similar a como lo hace Vasco Mariz. Incluso parece una versión ampliada de los datos que hizo Mariz, pero no hace una división igual a la de él, de hecho, no hay una demarcación precisa de los tiempos dentro de una época, lo que permite especular diferentes posibilidades. Lo importante es que hay una descripción bien detallada de hechos y obras del compositor. Cabe anotar que la gran diferencia de Appleby con otros que han investigado acerca del compositor carioca, es que él presenta su pasado; es decir, que habla desde la conformación misma de su familia antes la existencia del compositor. Aunque, al ver el título de la primer etapa, llamada “Infancia y Juventud” se crea que comienza hablando desde los primeros años de vida del compositor, la verdad es que Appleby es un poco más escudriñador y hace una introducción donde comienza hablando de los padres de Villa-Lobos, Raúl y Nohemia.

3. CONSIDERACIONES SOBRE LAS INFLUENCIAS O FUENTES EMPLEADAS POR VILLA-LOBOS EN SU MÚSICA

Como bien se sabe, la mayoría de composiciones de Heitor Villa-Lobos tienen bases en la música brasileña. Basta con mirar el nombre de muchas de ellas y, sin saber exactamente sus fuentes, se puede pensar en ello. Nombres como *Bachianas Brasileiras*, *Amazonas*, *Chôros*, entre otros, lo confirman. La idea de este capítulo es mostrar los criterios y percepciones que han hecho algunos investigadores de la vida y obra del compositor, así como algunas del propio Villa-Lobos, en donde se pueda ver más claramente si realmente usa elementos de la música brasileña, si su obra está influenciada por algún compositor o estilo en particular y por último, cuál es el papel de Bach en sus *Bachianas Brasileiras*.

Presentando un criterio general, de acuerdo con las observaciones de varios investigadores, se podría pensar, básicamente, que la música de Villa-Lobos proviene o es una mezcla de dos estilos: el brasilero o nacionalista y el internacional o universal.

Son casi innumerables las veces que se relaciona a Villa-Lobos con la palabra Nacionalismo. De hecho, no es sólo en Brasil sino que, cuando se piensa en Nacionalismo Latinoamericano, él es una de las primeras figuras en quien se piensa. Autores han escrito al respecto, aseverando dicha idea, e incluso, visibilizándolo como parte del estilo del compositor brasilero.

Al respecto, hay consideraciones como las de Shu-Ting Yang⁷¹, doctor en música de la Universidad de Cincinnati, donde habla de la incorporación del Neoclasicismo en el estilo Nacionalista de compositores como Bartók y Villa-Lobos. El musicólogo franco-americano, especializado en música brasileña, Gerard Béhague⁷² da una visión mucho más amplia acerca de la relación de Villa-Lobos con el nacionalismo. Él acotaba que Villa-Lobos mostraba en sus obras un estilo nacional abierto llamado “nacionalismo folclorizante”, e incluso, más que usar fuentes directamente del folclor, lo que el compositor hizo fue participar en la “*construção do mito do nacionalismo musical*”, el cual, además de seleccionar y reinterpretar subjetivamente símbolos nacionales, creó los suyos y los adoptó para el resto del país como símbolos nacionales. Béhague muestra, como dato interesante, el conocimiento que Villa-Lobos tuvo sobre ciertas tradiciones brasileras y que pudieron incidir en su composición, como el haber tenido acercamiento con los *Chôros* y sus géneros, la Samba Carnavalesca y la de los Salones de baile de los años 20 y 30. Al parecer, Villa-Lobos creía identificarse tanto con la cultura nacional, que decía que su música era tan “folclórica”, como si viniera del Pueblo. Appleby⁷³ también se suma a las apreciaciones que enmarcan a Villa-Lobos como un compositor nacionalista, cuando habla sobre el empleo que éste hizo de la nota retardada en sus obras y menciona que ése es “un rasgo estilístico, común de los compositores nacionalistas brasileños”, confirmando este

⁷¹ YANG, Shu-Ting. Salute to Bach: Modern treatments of Bach-inspired elements in Luigi Dallapiccola's "Quaderno Musicale di Annalibera" and Heitor Villa-Lobos' "Bachianas Brasileiras No. 4". D.M.A. Ohio, E.U.: University of Cincinnati. 2007. Publicado por Proquest en 2008.

⁷² BÉHAGUE, Gerard. Música "erudita", "folclórica" e "popular" do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. Revista de Música Latinoamericana [base de datos en línea] Spring, 2006. vol. 27. No. 1 [citado marzo 24], pp. 9-11. Disponible en internet: Proquest: <http://search.proquest.com.ezproxy.eafit.edu.co/docview/222871526?accountid=45662>

⁷³ APPLEBY, David. La Música del Brasil, Op. cit. p. 126.

hecho, no sólo mediante apreciaciones, sino con elementos utilizados en ese estilo de composición.

Obras como el *Rudepoêma*, las *Cirandas*, las *Bachianas Brasileiras* y los *Choros*, son sólo algunos de los ejemplos de composiciones en los cuales Villa-Lobos utilizó alguna melodía del folclor brasileño. Appleby⁷⁴ menciona que, en cada una de las *Cirandas*, Villa-Lobos empleó una melodía folclórica y algunas están citadas exactamente como Villa-Lobos las encontró, mientras otras tienen cambios. Muchas de ellas provienen del *Guia Prático*, “el cual es una colección de canciones folclóricas e infantiles para máximo 5 voces”⁷⁵ Appleby también se refirió a *Uirapurú*, la cual fue construida con material aborígen. Esos son sólo algunos nombres, pero en realidad, toda o quizás, casi toda la música de Villa-Lobos tiene algún sello de música brasileña, ya sea porque él haya tomado alguna canción, melodía o ritmo folclórico, porque se haya inspirado en grupos populares como los *Chôros* o porque sus nombres o sonidos así lo muestren.

Por otro lado, también se ha definido el estilo de Villa-Lobos como internacional y/o universal, puesto que muchos autores le atribuyen otras influencias diferentes a las de la música brasilera, como del impresionismo francés, del neo-clasicismo, así como influencias de otros compositores extranjeros contemporáneos al brasileño.

Virginia Farmer y Roberta Rust coinciden en decir que Villa-Lobos tenía un estilo internacional y universal. Farmer⁷⁶, citada por Rust, dice que en los cuartetos del último período escritos por Villa-Lobos se encuentran menos elementos de estilo nacionalista,

⁷⁴ Ibid., p. 124-125.

⁷⁵ MARCHENA, Op. cit., p. 8.

⁷⁶ FARMER, Virginia. An Analytical Study of the Seventeen String Quartets of Heitor Villa-Lobos. D.M.A. University of Illinois, 1973. p. 126, Citado por RUST, Roberta, Op. cit. p. 40.

tendiendo hacia uno internacional. A su vez Rust⁷⁷ analiza que, al Villa-Lobos realizar sus conciertos, cuartetos de cuerda y sinfonías, en ciertos períodos de su composición, le estaba dando aprobación a las formas tradicionales y con ello aceptando un estilo internacional o “universal”.

El Neoclasicismo fue un estilo muy empleado por compositores del siglo XX, con el cual procuraban volver a tendencias anteriores, haciendo énfasis en formas tradicionales o en el uso del contrapunto, entre otros. Martha Marchena y Yang, hablan de las tendencias Neoclásicas en Villa-Lobos. Marchena⁷⁸, menciona que éstas inspiraron al compositor para escribir sus *Bachianas Brasileiras*.

El Impresionismo, que se gestó principalmente en Francia, fue el movimiento que estaba presente en el momento en el cual Villa-Lobos visitó París. Lisa M. Peppercorn quien ha escrito una gran cantidad de artículos sobre Villa-Lobos, que se cuentan entre aproximadamente 30 y Rust concuerdan en sus investigaciones, en decir que el compositor fue influenciado por el Impresionismo. Al respecto, Rust⁷⁹ precisó que el acercamiento de Villa-Lobos a la armonía, había caído bajo la influencia de los Impresionistas Franceses a través de toda su vida. Los investigadores anteriores se han referido a estilos Nacionalista, Internacional, Universal y han hablado de influencias Neoclásicas e Impresionistas. Sin embargo, hay otros que hablan de una simple alusión al estilo de Villa-Lobos, como el suyo propio. Allí encontramos al Diccionario New Grove⁸⁰ que dice que el compositor brasileiro estudió las partituras de grandes maestros, asimilando las técnicas que se encuentran en la

⁷⁷ RUST, Op. cit., p. 29.

⁷⁸ MARCHENA, Op. cit., p. 7.

⁷⁹ RUST, Op. cit., p. 21.

⁸⁰ SADIE, Op. cit., p. 764.

base de su estilo musical personal. Lo cual también refuerza que Villa-Lobos tuvo una influencia internacional y de otros compositores pero asimilada a su modo. Por su parte, Mariz⁸¹ concluyó que la estadía de Villa-Lobos en París había ayudado a la madurez de su estilo y coincide con Grove en decir que Villa-Lobos se vio favorecido gracias al estudio de los grandes maestros de la época, pues gracias a ello adquirió la técnica y la estética.

A diferencia de lo dicho por Mariz sobre la estadía de Villa-Lobos en París, Marchena apuntó que este evento hizo que el compositor escribiera en el estilo de otros compositores como Satie y Milhaud. Aunque Yang no menciona nombres, aparte del de Bach, también atribuye influencia de compositores Europeos, más propiamente de los Franceses y Austriacos, sobre Dallapiccola y a Villa-Lobos, de quienes dice, “aprendieron a descubrir su propio camino”⁸².

Al estudiar al compositor brasileiro, se podría concluir fácilmente que su estilo de composición no proviene de uno sólo, o es el resultado de una influencia en particular, si no que es una mezcla entre elementos brasileiros e internacionales, más propiamente de los franceses. Sin embargo, Marchena en su trabajo de análisis sobre tres obras para piano de Villa-Lobos, hace un estudio en donde se muestran claramente influencias indígenas, europeas, así como también africanas, que están de algún modo implícitas en nuestros ritmos latinos.

Bruno Kiefer y Peppercorn se ajustan a un mismo pensamiento que tiene que ver con que la base del estilo musical de Villa-Lobos no proviene de una sola fuente, si no que es una

⁸¹ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and Work..., Op. cit. p. 30.

⁸² YANG, Op. cit., p. 9.

mezcla. En el caso de Peppercorn⁸³, la mezcla es entre dos elementos, que ella define como el idioma folclórico brasileiro y las técnicas impresionistas francesas; entre tanto, Kiefer⁸⁴ proporciona un mayor número de elementos al considerar que Villa-Lobos es influenciado por músicas brasileñas, europeas y africanas. Incluso es más detallado al describir, que la influencia proviene del Amazonas y el nordeste, de las canciones infantiles y de la calle, de los waltzes europeos, de los ritmos africanos y de la música nativa del Brasil.

Los *Chôros* siempre fueron importantes en la vida de Villa-Lobos. De hecho, hay una curiosa coincidencia con respecto a Bach y es el hecho de que Villa-Lobos les tuviera profunda admiración y nombrara dos de las más importantes series de su obra con nombres alusivos a ambos: Los *Chôros* y las *Bachianas*. Pero la coincidencia no termina allí. Los *Chôros*, al igual que la música que hacía Bach, presentaban polifonías e improvisaciones. Las palabras de Antoine Cherbuliez⁸⁵, así lo confirman, cuando dice que el *Chôro*, era música instrumental improvisada e interpretada por un solista virtuoso que introducía dotes de agilidad e inesperadas modulaciones. Menciona la polifonía como un elemento importante en este tipo de música, en la cual siempre hay voces bajas que llevan la melodía y las intermedias otra línea independiente.

⁸³ PEPPERCORN, Lisa. Heitor Villa-Lobos. International Ciclopedia of Music and Musicians, 7 ed. Oscar Thompson, Nicholas Slonimsky (New York: Dodd, Mead, 1956). 2368, Citado por MARCHENA, Martha. An Analytical Study of Three Solo Piano Works by Heitor Villa-Lobos..., Op. cit. p. 7.

⁸⁴ KIEFER, Bruno. Villa-Lobos e o Modernismo na Musica Brasileira, (Porto Alegre: Editora Movimento 1981), 131, Citado por FARINHA, Maria, *The Eternal and poetic in re-creating Brazilian music: The mutual enrichment of popular and classical music in the works of Heitor Villa-Lobos...*, Op. cit. p. 12

⁸⁵ CHERBULIEZ, Antonio E. *L'Adaptation du Folklore Brésilien au Style de J. S. Bach Selon la Thèse de Villa-Lobos. Journal of the international Folk Musical Council*. [base de datos en línea], publicado por: *International Council for the Traditional Music*. 1957, vol. 9, ISSN: 09507922 [citado 31 marzo 2012] pp. 31. Disponible en Internet: JSTOR: www.jstor.org/stable/834970.

En varias ocasiones, se ha dicho que el compositor brasileiro se influenció o utilizó el estilo de Bach. Sin embargo, al revisar sus obras, no hay prueba de ello; se podría pensar mejor, que Villa-Lobos quiso hacer un homenaje con su música, al compositor que tanto admiraba. Precisamente respecto al tipo de relación que Villa-Lobos quiso establecer con Bach en sus *Bachianas Brasileiras*, Appleby⁸⁶ hace una interpretación interesante, considerando que allí hubo un tributo al compositor barroco y que lo que ocurrió fue que simplemente Villa-Lobos encontró una similitud de elementos entre la música barroca y las improvisaciones de la música popular del Brasil.

Aunque Villa-Lobos no escribió en el lenguaje o estilo de Bach, no fue ajena la simpatía que sintió por la música del compositor de Eisenach. Una gran prueba de ello es el borrador de una carta que el compositor escribió a la Sociedad Bach, citada por Appleby⁸⁷. En la carta de 1945, el compositor brasileño habló de su profunda admiración por Bach; incluso, consideró que su música era el “regalo más sagrado para el mundo del arte”. También mencionó que los preludios y fugas de Bach tenían ciertos ritmos y melodías similares a la música rural (brasileña). No en vano, en muchas ocasiones, Villa-Lobos dijo que la música de Bach hablaba el lenguaje musical del mundo.

Como se pudo apreciar a lo largo del capítulo, hay muchas consideraciones acerca de las influencias y estilos, en fin, del tipo de lenguaje musical que Villa-Lobos utilizó o desarrolló. Sin embargo, muchas de ellas son consideraciones de terceros, de los investigadores que han hablado a partir de lo que han analizado en las obras y en la vida del

⁸⁶ Ibid., p. 120

⁸⁷ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos A life...4. The Educator, Op. cit. p. 119.

compositor. No obstante, de acuerdo con las consideraciones de Villa-Lobos, parecía como que no aceptara influencia alguna, ya que él mismo decía que “tan pronto como siento alguna influencia, salto y salgo de ella”⁸⁸.

Continuando con lo que el propio Villa-Lobos expresaba con respecto a su música, se referencia a Joseph Machlis⁸⁹, quien fue testigo de las palabras con las que el compositor resumió que había utilizado temas e idiomas en su propio modo y desarrollo. Interpretando las palabras de Villa-Lobos, se puede concluir que él aceptó que tuvo algún tipo de influencia, pero que no dejaba que fuera tan profunda como para que se le confundiera con algún estilo o compositor en particular y, más bien, lo que hizo fue darle su propia forma, de acuerdo con lo que el sentía.

⁸⁸ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and Work..., Op. cit. p. 10. Traducido por Andrea M. Burbano.

⁸⁹ MACHALIS, Joseph. Villa-Lobos. *Introduction to the Contemporary Music* (New York: W.W. Norton, 1961), 494, Citado por MARCHENA, Op. cit., p. 44.

4. BACHIANAS BRASILEIRAS, CONTEXTO HISTÓRICO Y BREVE

DESCRIPCIÓN GENERAL

Existen varios escenarios entre los que se ha enmarcado el nacimiento o desarrollo de las *Bachianas Brasileiras*. The New Grove⁹⁰ afirma que las *Bachianas* fueron escritas durante los años en los cuales Villa-Lobos estaba encargado del proyecto de Educación Musical en su país, entre 1930 y 1945. Mientras tanto, Martha Marchena⁹¹ las inscribe como el resultado de la inspiración que el compositor obtuvo de las nuevas tendencias neo-clásicas de composición que se estaban presentando cuando él había viajado a París, en las que usó las técnicas contrapuntistas de J.S. Bach e incorporó influencias de estilos, lenguajes y géneros desarrolladas a partir del folclor musical de su nativo Brasil.

Aunque, en el capítulo 3, cada uno de los autores expuestos presenta una manera diferente de dividir las etapas de composición de Villa-Lobos, ellos coinciden en decir que las *Bachianas Brasileiras* fueron escritas en el período de madurez del compositor y que fueron una de sus mayores creaciones. Sin duda, esta serie completa es un referente importante de la música de Villa-Lobos y de latinoamericana en general.

A lo largo de la carrera de Villa-Lobos, hubo diferentes rasgos que identificaban cada período de composición. En algunos momentos, se vio más reflejado su espíritu nacionalista, en otros, uno tradicional que atendía a formas y armonías del barroco o del clasicismo y en otros momentos, salía un Villa-Lobos más vanguardista. De acuerdo con

⁹⁰ SADIE, Op. cit., p. 765.

⁹¹ MARCHENA, Op. cit., p. 7.

las consideraciones consignadas en *The New Grove*⁹², el compositor escribió las *Bachianas* en una fase en la que empezaba a atender otras consideraciones estéticas, con un mayor nacionalismo y romanticismo, pero menos “revolucionario”. Además, en este tiempo, Villa-Lobos estaba más conectado con Bach de lo que usualmente, transcribiendo una gran cantidad de preludios y fugas para los coros que estaba conformando en el Brasil. También trabajó nuevos tratamientos en el uso de instrumentos, como la escritura de polifonías para cellos, llegando a conformar orquestas para ocho de estos instrumentos, en *Bachianas* como la primera y la quinta.

Según las palabras del mismo Villa-Lobos⁹³, las *Bachianas Brasileiras* fueron escritas “para rendir homenaje al gran genio de Juan Sebastián Bach” y “fueron inspiradas por su ambiente musical”. Villa-Lobos consideraba a Bach un recurso rico y universal que reunía el folclor musical de todos los países del mundo y que era intermediario entre todas las razas. Appleby y Nicholas Slonimsky coincidieron en citar esas palabras acerca del significado que Villa-Lobos daba a Bach. Adicionalmente, Slonimsky⁹⁴ acotó que las *Bachianas* eran un tipo especial de composición musical basado en un cercano conocimiento de la gran obra de Bach y en las afinidades con la armonía, el contrapunto y la atmósfera melódica del folclor de la región nororiental del Brasil.

⁹² SADIE, Op. cit., p. 765.

⁹³ Villa-Lobos. Sua obra. p. 183, Citado por APPLEBY, David. La Música de Brasil, Op. cit. p. 134.

⁹⁴ SLONIMSKY, Nicholas. Heitor Villa-Lobos, Great Modern Composers, ed. Oscar Thompson (New York: Dodd, Mead & Co., 1941), 380, Citado por RUST, Op. cit. p. 51.

Otro punto de vista referido a la relación de Villa-Lobos y Bach en las *Bachianas* es presentado por Peppercorn⁹⁵ quien señala que, en esta obra, la conexión Villa-Lobos—Bach no es orgánica y no se mantiene unida internamente; pero que, a pesar de ello, el experimento del compositor tuvo éxito al escribir en el estilo “*Bachänlichen*” (una posible traducción es *Bachianesco*).

James Melo⁹⁶ muestra un sugestivo paralelo entre características de escritura encontradas en las *Bachianas* y en la Música Barroca. Menciona, por ejemplo, el uso de las progresiones de quintas y la aplicación de la séptima del acorde que resuelve a la tercera del siguiente, donde crea una serie de enlaces que mantienen la estructura de la obra. Anota además, que éste fue un procedimiento utilizado en el Barroco, no sólo por Bach, sino por otros compositores como Vivaldi o Rameau. Este punto es muy interesante, pues, aunque la obra tenga por nombre *Bachiana* (que se trata más de un homenaje), por los afectos que su autor tenía hacia el compositor alemán, también es cierto que Villa-Lobos utilizó elementos que emplearon otros compositores del Barroco. Melo⁹⁷ habla también de los ya conocidos procesos imitativos, muy característicos de la música Barroca y que se pueden encontrar en géneros de la música brasileña, así como del uso de ostinati, notas pedal y movimiento continuo.

Las *Bachianas Brasileiras* son una serie de 9 suites, escritas para diferentes formatos de instrumentos, en las que no hay necesariamente una unión o correlación entre ellas, mayor

⁹⁵ PEPPERCORN, Lisa. *Heitor Villa-Lobos Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*. Switzerland: Atlantis Musikbuch-Verlag Zurich, 1972. p. 94.

⁹⁶ MELO, James. Heitor Villa-Lobos (1887-1959). En: Villa-Lobos Piano Music Bachianas Brasileira No. 4...Sonia Rubinsky, Piano (CD) Naxos, 8555717. p. 3., Disponible en: <http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2207/sharedfiles/booklets/NAC/booklet-8.555717.pdf>

⁹⁷ Ibid.

que por la utilización de los dos nombres que Villa-Lobos dio a cada una de ellas y que hacen alusión a danzas del barroco y del folclor brasileño, con excepción de la número 9, que sólo tiene los nombres alusivos al Barroco.

Algunos de los términos del Barroco empleados por Villa-Lobos, son, “*Preludio, Aria, Fantasía, Coral*”, entre otros y algunos brasileños, son, “*Chôro, Miudinho, Embolada, Modinha, Conversa*”, etc. Appleby exhibe una interesante descripción sobre el último movimiento de la primera *Bachiana*, comenzando con un comentario sobre el empleo del dualismo en esta obra:

“Es un excelente ejemplo del dualismo de concepción presente en estas obras. El movimiento se titula Fuga y el subtítulo, *Conversa* (conversación). En su comentario sobre la Fuga, Villa-Lobos ha sugerido una analogía con la práctica de los *chorôes* de turnarse tocando solos. La descripción hecha por Villa-Lobos de cuatro músicos populares tocando por turnos a la manera de una conversación, inmediatamente relaciona la universalidad de la concepción fugal de Bach con la práctica cotidiana de los músicos populares del Brasil”⁹⁸.

Mariz⁹⁹ redondea la explicación de Appleby sobre el papel que Villa-Lobos quiso asignar para los *chorôes* en esta obra, al mencionar que el compositor deseó pintar una conversación de cuatro *chorôes*, en donde cada instrumento se disputaba la primacía temática en forma de preguntas y respuestas constantes.

Según lo citado por Appleby¹⁰⁰, Villa-Lobos trató de crear un ambiente brasileiro, dentro de la atmosfera de la armonía clásica en su primera *Bachiana*. Esto confirma, una vez más, el

⁹⁸ APPLEBY, David. La Música del Brasil, Op. cit. p. 134-137.

⁹⁹ MARIZ, Vasco. Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 81.

¹⁰⁰ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos A life..., Op. cit. p. 121, ref. 28.

manejo de la relación que el compositor quiso establecer entre la música brasileña y la de tradición europea.

Esa *Primera Bachiana* fue escrita en 1930 y según Mariz¹⁰¹, dedicada a Pablo Casals, pero escrita para los conciertos sinfónicos de Walter Burle-Marx. Compuesta para ocho cellos y con tres partes llamadas, *Introducción (Embolada)*, *Preludio (Modinha)* y *Fuga (Conversa)*. Según Appleby¹⁰², el significado portugués del término *Embolada* hacía alusión a las improvisaciones poéticas con o sin música de la región del noreste del Brasil en la época de Villa-Lobos.

La *Bachiana Brasileira No. 2* fue escrita también en 1930, esta vez para orquesta de cámara y con la adición de instrumentos brasileños en la percusión. Fue estrenada bajo la dirección del italiano, Alvaro Casella unos años más tarde. Ésta tiene cuatro movimientos que están denominados como *Preludio (O Canto do Capadócio)*, *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, *Dance (Lebraca do Sertao)* y *Tocatta (O Trenzinho Capira)*. Respecto al primer nombre que está en portugués hay diferentes interpretaciones. Los editores de la partitura, los Ricordi¹⁰³, dieron la traducción de *O Canto do Capadócio*, que en español correspondía al canto del campesino. Por otra parte, Mariz tiene dos definiciones diferentes para *Capadócio*; en una,¹⁰⁴ lo describe como una especie de pícaro, mientras que, en la otra, presenta la definición de “Mulato carioca de vida bohemia”¹⁰⁵. El primer movimiento recrea mediante el trombón, el ambiente del capadocio. El segundo movimiento es la

¹⁰¹ MARIZ, Vasco. El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. p. 80.

¹⁰² APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos..., Op. cit. p. 121.

¹⁰³ RICORDI, Citado por APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos..., Op. cit. p. 123.

¹⁰⁴ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos..., Op. cit. p. 41.

¹⁰⁵El Nacionalismo Musical Brasileiro, Op. cit. ref. 7. p. 81.

representación de un ambiente de macumbas y candomblés (religión afrobrasileña). La *Dance* lo dice todo con su nombre, *Lebranca do Sertao*, que es un recordatorio de las tierras del interior. El último movimiento recuerda viajes en un viejo tren, que hizo el compositor por el Brasil.

La *Bachiana Brasileira No. 3* fue escrita para piano y orquesta en 1938, para piano y orquesta y fue dedicada a Mindinha (Arminda, la esposa de Villa-Lobos). En esta oportunidad, Villa-Lobos escribió los siguientes movimientos: *Preludio (Ponteio)*, *Fantasía (Devaneio)*, *Aria (Modinha)* y *Tocatta (Pica Pau)*. David Appleby¹⁰⁶ describe los significados de 3 de las palabras portuguesas, que pueden ayudar a entender mejor la intención del compositor en cada uno de los movimientos. *Ponteio* significa prelude, pero también sugiere el rasgueo de la guitarra; *Devaneio* es como un trance, como el ensueño y *Modinha* es una típica canción de amor Brasileira. El significado de *Pica Pau* es pájaro carpintero. En esta obra, hay un gran juego contrapuntístico entre el piano y la orquesta, en donde el piano juega un papel muy importante (de solista).

La *Bachiana Brasileira No. 5*, compuesta entre 1938 (primer movimiento) y 1945 (segundo movimiento), fue escrita para soprano y orquesta de ocho cellos. No obstante, el compositor también escribió otras versiones para soprano y guitarra y otra para soprano y piano. De sólo dos movimientos, *Aria (Cantilena)* y *Dance (Martelo)*. Su *Aria* “es una combinación entre el estilo del aria italiana y la *modinha*”¹⁰⁷, que es de un carácter romántico,

¹⁰⁶ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos..., Op. cit. p. 125.

¹⁰⁷ Ibid., p. 126.

sentimental y en su *Dance*, Villa-Lobos “trató de crear el tema principal basado en el canto de los pájaros del noreste de Brasil¹⁰⁸”.

La *Bachiana No. 5*, y especialmente su *Aria* es considerada como una de las obras de mayor importancia del compositor brasileño en el ámbito internacional.

La *Bachiana Brasileira No. 6*, al igual que la tercera y el primer movimiento de la quinta, fue escrita en 1938. En un pequeño formato de música de cámara para flauta y fagot, el compositor escribió un movimiento largo, llamado *Aria (Choro)* y uno rápido, llamado *Fantasy*. Casualmente, este último no trae el nombre brasileiro, que normalmente describe el ambiente en el que se desarrolla la melodía de Villa-Lobos. Fue dedicada al “flautista, Alfredo Lage y al fagotista, Evandro Pequeño”¹⁰⁹. Es una de las *Bachianas* más pequeñas de la serie y, al escucharla, se entiende la intención con la que fue creada, que como expresó Appleby¹¹⁰, es algo así como una especie de conversación entre dos improvisadores aficionados que disfrutaban haciendo música.

La *Bachiana Brasileira No. 7*, compuesta en 1942, fue escrita para orquesta y dedicada al ministro Gustavo Capanema. Al igual que las *Bachianas* segunda, tercera, cuarta y octava, la séptima tiene 4 movimientos. Ellos son *Preludio (Ponteio)*, *Giga (Quadrilha Caipira)*, *Tocatta (Desafio)* y *Fugue (Conversa)*. Su primer movimiento tiene una hermosa *Aria*. La

¹⁰⁸ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos Life and Work..., Op. cit. p. 42.

¹⁰⁹ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos a Life..., Op. cit. p. 127.

¹¹⁰ Ibid.

Toccata “es festiva, con ritmos rápidos y armonías disonantes”¹¹¹ y la *Fugue* a cuatro voces, tiene un tema brasileiro.

La *Bachiana Brasileira No. 8*, compuesta en 1944, también fue escrita para orquesta, como la anterior. Sus 4 movimientos son *Preludio*, *Aria (Modinha)*, *Tocatta (Catira batida)* y *Fugue (Conversa)*. Poco se habla de esta *Bachiana*; de hecho, se hace alguna mención de La *Tocatta*, que hace alusión a la “*Catira batida* del interior del Brasil”¹¹², con un ritmo marcado que parece el taconeo de los bailarines.

La *Bachiana Brasileira No. 9*, última de la serie, fue compuesta en 1945 y dedicada al famoso compositor estadounidense Aaron Copland. Esta suite fue escrita para una orquesta de cuerdas, pero el compositor también escribió una versión para coro. Fue la única que no tuvo doble nombre, omitiendo esta vez el brasileño. De tal modo que sólo tiene *Preludio* y *Fugue*. Su *Preludio* tiene una “armonía politonal, es lento y misterioso”¹¹³. Contrastante con esto, la *Fugue*, que está escrita para seis voces, es un poco apresurada.

4.1 BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 4. PARA PIANO. Rasgos Compositivos.

La *Bachiana No. 4* se ha separado en un punto aparte, puesto que es el objeto de estudio de este trabajo.

¹¹¹ VASCO, Mariz. Heitor Villa-Lobos Life and Work..., Op. cit. p. 42.

¹¹² Ibid., p. 43.

¹¹³ Ibid.

Esta obra de cuatro movimientos podría tomarse, o bien como la unidad o totalidad de ellos o como cada pieza por separada, puesto que hay una gran diversidad y no existe necesariamente un elemento de unión entre ellos. Basta con mirar las fechas de composición de cada uno para encontrar que, además de haber una gran distancia entre los tiempos, no están relacionados tampoco con el orden de aparición en la obra.

El *Preludio (Introducao)*, fue compuesto en 1941 y dedicado a Tomas Teran; el segundo, *Coral (Canto do Sertao)*, fue compuesto también en 1941 y dedicado al pianista Jose Vieira Brandão, a quien se atribuye en general la dedicatoria de la *Bachiana*. El tercer movimiento, *Aria (Cantiga)*, fue compuesto en 1935 y dedicado a Sylvio Salema y el último movimiento, *Dansa (Miudinho)*, fue compuesto en 1930 y dedicado a Antonietta Rudge Müller. De acuerdo con estas fechas, se objetaría que el orden de los movimientos es inverso, siendo el *Miudinho* la primera danza en componerse y el *Preludio*, junto con el *Coral*, las últimas. Sin embargo, no sería un buen planteamiento, dado el caso que comenzaría con la danza más rápida y terminaría con las dos más lentas. En relación con una suite en Bach, no hay una similitud en el orden de las danzas, porque sus tempi no están alternados de igual forma; pero, teniendo en cuenta que Villa-Lobos hace en su *Bachiana*, tres tempi lentos y uno rápido, se considera que es mejor en este sentido, considerar la lógica del orden de los movimientos y no las fechas de composición.

La obra fue escrita para piano, pero con una versión para orquesta, hecha por el compositor en 1941 y estrenada en 1942. Se dice que la original, para piano, fue estrenada por Vieira Brandão en 1939.

PRELUDIO (INTRODUCAO)

Es un movimiento lento escrito en la tonalidad de si menor, que se basa en un tema de la Ofrenda Musical de Bach, conocido como “*Royal Theme*”. Coinciden Appleby¹¹⁴ y Claudio Suzin¹¹⁵, en afirmar este último punto y, además, el último dice que a esto se suma el carácter de las introducciones de las viejas “*Modinhas Sertanejas*” (piezas del interior del país). Melo¹¹⁶ describe que es la más abstracta y sobria de las piezas y que su carácter meditativo recuerda la sostenida majestad de la *sarabanda* barroca. Como ya se ha visto a lo largo del capítulo, las influencias o las fuentes que Villa-Lobos utilizó al escribir las *Bachianas*, estaban relacionadas con elementos del barroco y de la música o tradición brasileña. Al revisar las anteriores apreciaciones, se ve claramente que este movimiento tiene más rasgos barrocos que brasileiros. No obstante, respecto a lo dicho por Melo, referente a la *sarabanda*, se aclara que, a diferencia de ésta, que es escrita en 3/4, el *Preludio* está en 4/4.

Otra diferencia clara, no sólo en este movimiento sino también en los siguientes, es que Villa-Lobos realiza unas secuencias más largas que Bach, donde se puede ver hasta cuatro ó cinco veces un patrón, mientras en las composiciones del alemán, suelen ser tres.

¹¹⁴ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos..., Op. cit. p. 125.

¹¹⁵ SIMPOSIO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA COLOMBIA-BRASIL, Op. cit., p. 43.

¹¹⁶ MELO, Op. cit. p. 3.



Figura 1: Tema construido a partir de una secuencia que repite el motivo 4 veces en la voz superior (compases 1-4).



Figura. 2: El tema sin cambios en la secuencia, ahora en la mano izquierda (com. 33-36).

Por otra parte, Rust¹¹⁷ encuentra una similitud entre la sonoridad del movimiento y la de un instrumento barroco. Ella dice que Villa-Lobos intenta encontrar el sonido del órgano, el cual es visible en las octavas de la línea del bajo y en la grandeza que proyecta el final de la pieza.

¹¹⁷ RUST, Op. cit., p. 68.



Figura 3: Final del Preludio, manteniendo los bajos en octavas y con sonoridad grande.

CORAL (CANTO DO SERTAO)

Este segundo movimiento, indicado como Largo, está escrito en do menor. Con el solo subtítulo, que traduce *Canto de la Selva*, se podría pensar a qué hace alusión la pieza, o cuáles pueden ser sus fuentes.

Este movimiento es característico por la repetición constante de la nota sib, que aparece como si fuera un *ostinato* durante gran parte de la pieza. Ese sib corresponde al canto del pájaro “*araponga*”, de plumaje blanco y de pico negro.



Figura 4: Canto del “araponga” representado por el Sib, al principio del Coral (com.1-3)



Figura 5: El canto del pájaro más adelante, con un Sib duplicado y una secuencia en la voz intermedia (com. 33-36)



Figura 6: El persistente sonido del Sib ahora triplicado (com. 44-45)



Figura 7: El persistente sonido del Sib ("araponga") se presenta hacia el final del Coral, cuadruplicado y con una acciatura rítmica (com. 56)

De acuerdo con lo referido por Appleby, el compositor hizo la siguiente descripción del coral, es "una lenta canción de carácter religioso... al aire libre del alba tropical en el noreste de Brasil, donde se escucha en la distancia el triste y monótono sonido de la araponga, el ave herrera de la selva del Brasil"¹¹⁸. Así mismo, la descripción de Palma¹¹⁹

¹¹⁸ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos..., Op. cit., p. 125, ref. 32. Traducción Andrea Maricel Burbano.

dice que Villa-Lobos dijo, “de los pueblos católicos de la selva viene una pacífica y casi religiosa canción, libre como el amanecer tropical del noreste”. Es claro, con estas dos declaraciones, que el coral tiene una fuerte influencia de la música brasileña pero, más que ello, del entorno del Brasil rural. Sin embargo, no está excluida la cuota barroca en este movimiento, por el contrario, su carácter religioso, la construcción en coral, la polifonía con su juego de voces y el uso de progresiones de quintas, así lo corroboran.

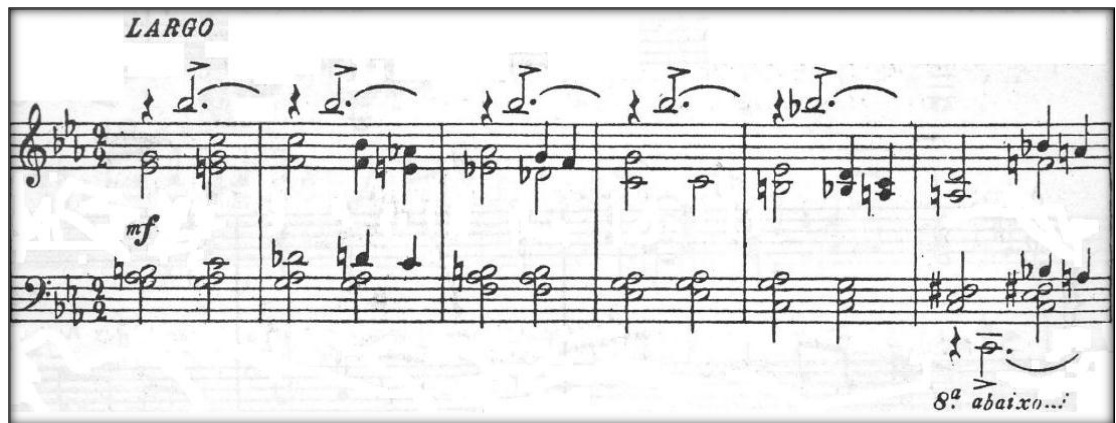


Figura 8: Tema principal del Coral en la voz superior del acorde de la mano derecha (com. 1-6).



Figura 9: Tema del Coral en la voz del tenor (com. 17-20)

¹¹⁹ PALMA Enos da Costa y Chaves Edgar. As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos, (Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971), 81, Citado por RUST, Op. cit., p. 70. Ref. 11, Trad. Andrea Maricel Burbano.

La indicación en la partitura, “*como um orgão*” en los acordes finales, es un elemento que alude a la música barroca. Villa-Lobos expresa que se toquen las teclas sin que los martillos toquen las cuerdas. Esto se hace tocando el primer acorde que va en la octava de abajo con el pedal hundido; seguidamente, se toca el otro acorde de la octava de arriba bajando las teclas hasta el fondo pero sin producir sonido; luego se levanta el pedal como muestra la figura, mientras las manos siguen presionando las teclas.

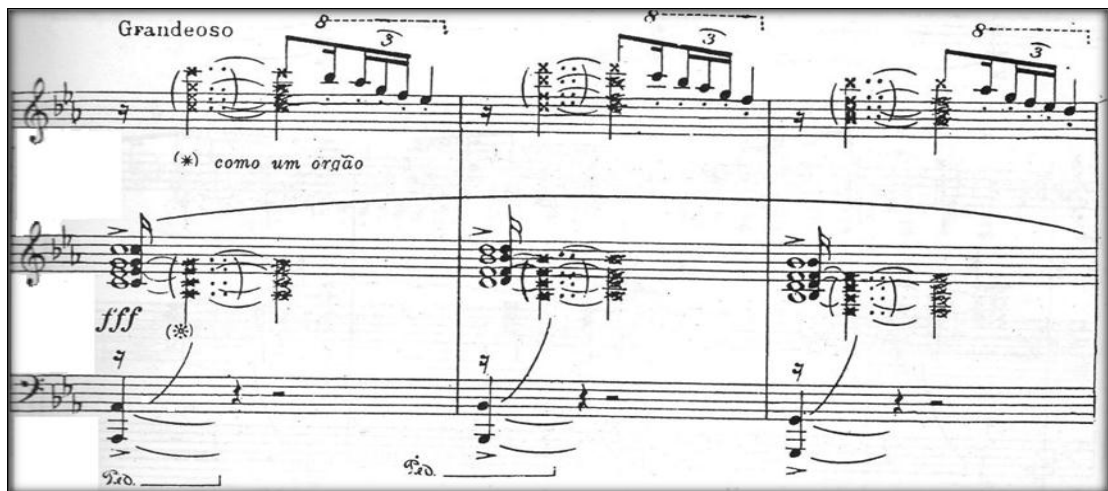


Figura 10: Acordes con los que Villa-Lobos quiso imitar el sonido del órgano, hacia el final del Coral (com. 71-73)

ARIA (CANTIGA)

En este movimiento de forma ternaria, ABA, la parte del medio (B) es el punto contrastante y lo logra por medio del ritmo y el tempo. Sus tempi son Moderato y Vivace. Está escrita en fa menor y su parte intermedia, junto con el cuarto movimiento, se presentan como las danzas más rítmicas de la suite.

En el *Aria*, Villa-Lobos utiliza un tema popular llamado “*O maná deix’eu ir*” (algo así como, Oh, herma, déjame ir) del noreste brasileiro. Suzin complementa así: “lo desarrolla a través de yuxtaposición y sobreposición de ritmos típicos brasileños”¹²⁰. En la sección A, el tema es presentado en la voz superior en negras, mientras que, en la sección B, aparece disminuido y una octava arriba.



Figura 11: Tema tomado del “*O maná deix’eu ir*”, sección A del *Aria*, voz superior (com. 7-10)



Figura 12: Tema del *Aria* en sección B, disminuido y una octava arriba (com. 46-48)

Al igual que en el *Coral*, el compositor hizo una descripción de la pieza que, en palabras de Horta, decía algo así como, “con el aspecto de una canción popular, que es cantada en ciertas ciudades del noreste, la principal melodía del *Aria*, descansa en una mesurada y

¹²⁰ SIMPOSIO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA COLOMBIA-BRASIL, Op. cit., p. 43.

serena marcha, en la forma de Bach”¹²¹. Aunque son importantes las palabras del compositor, son sólo una cuota en la búsqueda de los criterios que definen cuáles influencias utilizó en la creación de sus *Bachianas*, puesto que como se logra ver, él da unas declaraciones un poco superficiales.

DANSA (MIUDINHO)

Este último movimiento de la suite es el más rápido, marcado como *Muito Ritmado e Animado*, Muy Rítmico y Animado. Escrito en Do mayor, corrobora que ninguna de las danzas de esta *Bachiana* guarda una relación entre las tonalidades de los movimientos. Es una obra muy rica rítmicamente y, sin necesidad de saber las apreciaciones del compositor, con sólo ver su nombre o escucharla se puede asentir que hay sabor brasileiro en sus líneas.

Appleby¹²², dice que la melodía empleada en el último movimiento, *Danse (Miudinho)*, proviene de la colección de melodías folclóricas y populares que hizo Villa-Lobos, en el *Guia Prático*, No. 128, llamada, “*Vamos Maruca*”. Ésta es introducida en el compás 11 del movimiento.

¹²¹ HORTA, Luiz Paulo, Villa-Lobos: Uma Introducao (Rio de Janeiro: Jorge Zehar, 1987, 42, Citado por RUST, Op. cit., p. 82.

¹²² APPLEBY, David. La Música del Brasil, Op. cit. p. 137-138.



Figura 13: Introducción del tema popular “Vamos Maruca”, en la voz del tenor del Miudinho (com. 11-14)



Figura 14: Tema del Miudinho en acordes e intercambiado a las voces superiores (com. 49-52)

Miudinho es el nombre de los pasos de baile de la samba y significa “menudo”. James Melo¹²³ menciona que se refiere a los pequeños pasos característicos de la samba del sureste del Brasil y agrega respecto a la danza de esta *Bachiana*, que tiene un movimiento perpetuo, con irregulares acentos y que crea una textura rítmica de gran dinamismo, por el brillo de la escritura pianística. Este pensamiento es reforzado por Suzin, que la describe como “un patrón rítmico insistente, con grupos de corcheas ligadas, donde los grandes pedales del bajo recuerdan la escritura organística de J.S. Bach”¹²⁴. Es evidente que, en este movimiento, el elemento preponderante es el ritmo y Villa-Lobos crea juegos de patrones

¹²³ MELO, Op. cit. p. 3-4.

¹²⁴ SIMPOSIO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA..., Op. cit., p. 43.

que pueden causar confusión en la métrica. Él emplea un patrón rítmico de 3 semicorcheas, pero visualmente, se ve agrupada en 4 semicorcheas, lo que va desplazando la acentuación a una nota diferente del motivo, en cada grupo nuevo de semicorcheas.



Figura 15: Base del motivo rítmico que aparece en todo el Miudinho (com. 1 y 2)

Melódica y rítmicamente, el Miudinho es una danza con características muy brasileras y armónica y contrapuntísticamente barrocas, apoyadas en el uso de polifonías, como el que ha trabajado a lo largo de los movimientos de la *Bachiana*, donde siempre se aprecia que el tema principal intercambia de voces y aparecen otras superpuestas. En las figuras 15 y 16, se puede ver cómo Villa-Lobos, al igual que Bach, emplea el recurso de notas pedales y lo utiliza en diferentes voces. En la figura 17, se muestra el uso de secuencias que como se había dicho, en Villa-Lobos se encuentran en una forma más extendida que en el compositor barroco.



Figura 16: Empleo de bajos pedal al inicio del Miudinho (com. 1-4)

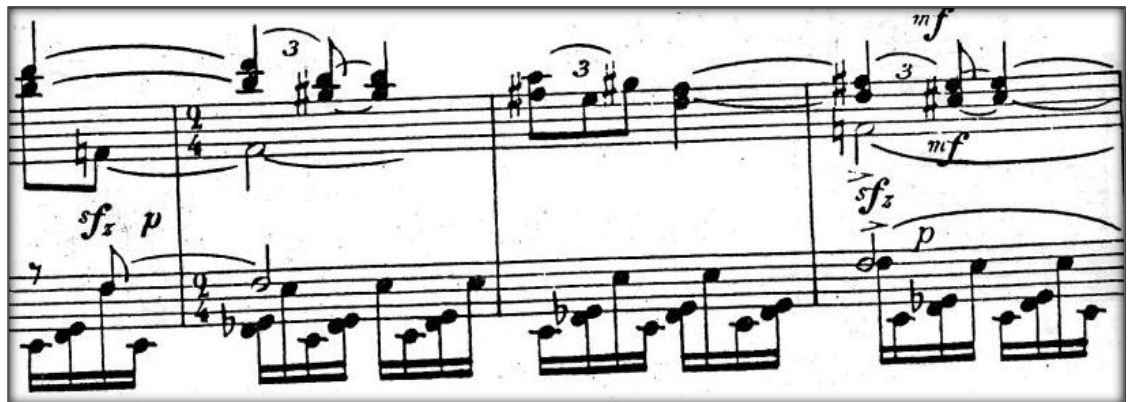


Figura 17: Empleo de pedal en voces intermedias en el Miudinho (com. 108-110)



Figura 18: Extensa secuencia empleada por Villa-Lobos, construida con tres grupos de cuatro semicorcheas. El patrón que aquí aparece tres veces (com. 68-71), en la partitura aparece 5, entre los compases 65-72

5. CONCLUSIONES

Aunque Villa-Lobos no haya tenido una educación musical formal, muchas de las experiencias vividas en su niñez fueron parte de la base para su desarrollo como compositor más adelante. Todo ello, gracias a que desde temprana edad, tuvo sus primeros contactos con las zonas rurales de su país, escuchando las músicas folclóricas (entre ritmos, instrumentos autóctonos, melodías), las historias que le contaba su padre sobre leyendas indígenas, los diferentes sonidos de los animales y de la selva en general. También el hecho de cantar rondas infantiles populares, el ver y escuchar tonadas con músicos populares en su casa, el escuchar las obras del *Clave Bien Temperado* de Bach, tocadas al piano por la tía Zizinha y el tener los primeros contactos con los grupos y géneros populares como los *Chôros*.

Las experiencias recogidas en la infancia tomaron mayor curso en la juventud del compositor, quien se vio motivado a visitar diferentes regiones de su país (además de las que había conocido), recolectando melodías y ritmos tradicionales; así como a tener una relación más cercana con los *Chorôes*. Todos estos elementos fueron material importante en etapas compositivas del compositor y algunos de ellos se vieron reflejados en la construcción de las *Bachianas Brasileiras*.

Villa-Lobos siempre negó la influencia de otros compositores, pero bien, no de la música folclórica y popular de su país. A diferencia de su famosa expresión de alejarse y saltar,

cuando sentía la influencia de alguien (otro compositor), el compositor Villa-Lobos siempre manifestó su amor por la música brasileña y describió, en algunas de sus obras, la relación que estas tenían con las músicas y/o regiones de su país, particularmente con la del norte.

Al escuchar, estudiar y leer sobre la obra de Villa-Lobos, se concluye fácilmente en que sí hubo influencias de otros compositores o estilos. Y aunque el compositor haya negado este tipo de influencias, no quiere decir que haya inventado un estilo original y basado sólo en la música de su país. Más bien, se podría inferir que el compositor creó un lenguaje propio consecuente con sus gustos, asimilaciones y adaptaciones, entre en una mezcla de tradición e innovación, nacionalismo e internacionalismo, Bach, Debussy, Stravinsky, D'Indy, entre otros, y los *Chorôes*.

Aunque, de acuerdo con las apreciaciones de varios autores, haya diferentes etapas en la vida y obra de Villa-Lobos (3, 4 ó 5), se resalta el concepto general donde concuerdan en decir que las *Bachianas Brasileiras*, compuestas entre 1930 y 1945, fueron escritas en un período de madurez de la producción del compositor.

La serie de las *Bachianas Brasileiras* y los *Chôros* son consideradas como las dos obras más importantes del compositor brasileño. Ambas guardan ciertas similitudes, como el hecho de estar escritas para diferentes formatos y basarse en situaciones o temas relacionados con el folclor brasileño. Incluso, una de ellas puede estar contenida expresamente dentro de la otra, como pasa en el caso de la *Bachiana* No. 6, donde se encuentra un movimiento con el título de *Chôro*.

Aunque en la producción de Villa-Lobos se vean rasgos de diversas influencias, es evidente que la *Bachiana Brasileira No. 4* es el resultado de una fusión de elementos de la tradición barroca y la brasilera. Así lo demuestra el hecho de encontrarse temas de la “*Ofrenda Musical*” de Bach, así como “*Vamos Maruca*” ó “*O maná deix’eu ir*”, de la música folclórica del Brasil. La utilización dual de algunos nombres barrocos con brasileños, como *Preludio e Introducao*, o *Aria y Cantiga*, ó *Dansa y Miudinho*. El empleo de elementos de la escritura barroca, como progresiones de quintas, ostinatos, notas pedal y polifonías, dentro de una melodía o ritmo brasileiro, como el *Miudinho*. En fin, la *Bachiana Brasileira No. 4* es una obra con un interesante desarrollo que responde al dualismo que Villa-Lobos quiso plantear y, más que una imitación del estilo de Bach, es un homenaje al compositor alemán.

6. BIBLIOGRAFÍA

- APPLEBY, David. La Música de Brasil. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 186 p.
-Heitor Villa-Lobos: A life (1887-1959). Lanham, Maryland y London: The Scarecrow Press, Inc., 2002. p. 1-129.
- BÉHAGUE, Gerard. Música "erudita", "folclórica" e "popular" do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. Revista de Música Latinoamericana [base de datos en línea] Spring, 2006. vol. 27. No. 1, pp. 57-68. Disponible en internet: Proquest: <http://search.proquest.com.ezproxy.eafit.edu.co/docview/222871526?accountid=45662>.
- CHERBULIEZ, Antonio E. L'Adaptation du Folklore Brésilien au Style de J. S. Bach Selon la Thèse de Villa-Lobos. Journal of the international Folk Musical Council. [base de datos en línea], publicado por: International Council for the Traditional Music. 1957, vol. 9, ISSN: 09507922. pp. 29-31. Disponible en Internet: JSTOR: www.jstor.org/stable/834970.
- FARINHA, Maria, The Eternal and poetic in re-creating Brazilian music: The mutual enrichment of popular and classical music in the works of Heitor Villa-Lobos...Canadá: York University, 2009. pp. 1-13. Disponible en: Proquest:<http://search.proquest.com.ezproxy.eafit.edu.co/pqdtarts/docview/305039884/1353BBE7DC7BC30075/17?accountid=45662>.
- KATER, Carlos. Villa-Lobos de Rubinstein. Latin American Music Review [base de datos en línea]. Autumn-Winter, 1987. vol. 8, no. 2. pp. 247. Disponible en internet: JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/780101>.
- MARCHENA, Martha. *An Analytical Study of Three Solo Piano Works by Heitor Villa-Lobos (1887-1959)*, Michigan, EE.UU.: University Microfilms International, Ann Arbor, Xerographic Process. (1987). 127p.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro* (1er. Ed.) Bogotá, Colombia: Presencia, Siglo xxi de Colombia. (1987). p. 1-84.
-Heitor Villa-Lobos Life and Work of the Brazilian Composer, Washington, D.C.: University of Florida Press, 1963, 1st. edition, Brazilian American Cultural Institute, Inc, 2nd. revised edition. p. 1-43.
- PEPPERCORN, Lisa M. H. Villa-Lobos in Paris. Latin American Music Review [Base de datos en línea] Autumn-Winter, 1985. vol. 6, no. 2 pp. 235-248. Disponible en internet: www.jstor.org/stable/780202

-Heitor Villa-Lobos Leben und Werk des brasilianischen Komponisten. Switzerland: Atlantis Musikouch- Verlag, Zürich, 1972. 234 p.
-The Villa-Lobos letters (Musicians in Letters) By Heitor Villa-Lobos. Londrés: Tocata Press, Edo, por Lisa M. Peppercorn, 1994.
-Villa-Lobos's Brazilian Excursions. The Musical Times [Base de datos en línea], Marzo, 1972. vol. 113. no. 1549, pp. 263-265. Disponible en internet: www.jstor.org/stable/957131.
- RUST, Roberta. Piano works from Heitor Villa-Lobos' middle period a study of Choros no. 5, Bachianas Brasileiras no. 4 y Ciclo brasileiro. (DMA) University of Miami, Miami, 1991. 145 p.
- SADIE, Stanley. Dictionary of Music and Musicians. United States, London: Mac Millan Publishers Limited, 1980. Vol. 19, p. 763-765.
- UNIVERSIDAD EAFIT. Director artístico: Claudio Suzin Rodríguez. I Simposio de Música Contemporánea Colombia-Brasil, Medellín: Universidad Eafit, Octubre de 2004. p. 42-43.
- VASSBERG, David E. Villa-Lobos: Music as a tool of Nationalism. Luso-Brazilian Review [base de datos en línea], Winter, 1969. vol. 6, no. 2, pp. 55-65. Disponible en internet: www.jstor.org/stable/3512733.
- YANG, Shu-Ting. Salute to Bach: Modern treatments of Bach-inspired elements in Luigi Dallapiccola's "Quaderno Musicale di Annalibera" and Heitor Villa-Lobos' "Bachianas Brasileiras No. 4". D.M.A. Ohio, E.U.: University of Cincinnati. 2007. Publicado por Proquest en 2008.
- CD. Naxos. Classical Music/Instrumental/Piano Recital: Baytelman Pola-VILLA-LOBOS H. (Latin American Piano Music) Bachianas Brasileiras No. 4, Version for piano. <http://eafit.naxosmusiclibrary.com/work.asp?wid=81129&cid=8555717>.