

Capítulo 6

Heitor Villa-Lobos

La obra de Villa-Lobos dentro de la música sudamericana, y dentro del repertorio guitarrístico en particular, representa una piedra angular que divide las aguas entre un antes y un después. Su creación, entre lo ampuloso y lo sencillo, entre lo grandilocuente y lo simple, también entre hallazgos y lugares comunes, con toda su voluminosidad, refleja singularmente una personalidad única en la música sudamericana.

Sin detenernos demasiado en sus datos biográficos, digamos solamente que nació en Río de Janeiro el 5 de Marzo de 1887, y murió en la misma ciudad el 17 de Noviembre de 1959. Aprendió a tocar varios instrumentos prácticamente de manera autodidacta: piano, violoncello, algún instrumento de viento, y la guitarra. Nunca pudo seguir una educación sistemática, su temperamento se lo impedía. El verdadero aprendizaje lo hizo desde y con la música popular, en la práctica constante inmerso en un medio donde lo que se hacía en las calles tenía para él más vitalidad que el interior de un conservatorio. Poco duró su paso por el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro, todo lo que fuera o pareciese académico lo espantaba.

Prefirió internarse en la selva amazónica y beber de las fuentes mismas los sonidos ancestrales que configuran la semilla del paisaje musical brasilero y sudamericano. Esto, llevado a formas e instrumentos actuales, cuartetos de cuerdas, piezas para piano sólo o acompañado, o conjuntos orquestales, produjeron un resultado insólito para espanto de sus colegas y de la pacatería conservadora, era considerado un salvaje musical.

Arthur Rubinstein, el célebre pianista, que lo conoció como músico acompañante del cine insonoro de aquella época, no lo vio así. Reconociendo el gran valor de sus cualidades y su talento creativo, ayudó a Villa-Lobos a obtener una subvención gubernamental que le permitió viajar a Francia, viviendo allí entre 1923 y 1926. Regresa a

su país nuevamente para quedarse otros tres años. Después de 1930 lo encontramos como funcionario oficial en el campo de la educación musical de su país alentando la práctica coral en los niños.

Antes de su viaje a Europa había conocido a *Andrés Segovia*. De esa amistad surge una de sus obras capitales para la guitarra, los Doce Estudios, dedicados al gran guitarrista, compuestos en 1929.

Durante su estada en París traba relación con la Editorial Max Eschig que, publicando gran parte de su obra dará el impulso difusor necesario a esa música.

Hacia 1940 compone una serie de seis preludios. Uno de ellos, el sexto según el compositor, estando todavía como manuscrito se pierde. De los cinco, dedicados todos a Mindinha, los números tres y cuatro fueron estrenados por *Abel Carlevaro* el 11 de Diciembre de 1943.

En 1951, por encargo de Segovia compone un concierto con orquesta de cámara, o *Fantasia concertante*, estrenado por él en los Estados Unidos.

Estas son las obras más importantes y conocidas que compuso para la guitarra, pero ya desde sus primeras experiencias musicales le había dedicado su atención. Cronológicamente, su primer obra es una *Mazurka en re*, inédita, compuesta en 1899 para este instrumento cuando apenas era un jovencito de doce años. Al año siguiente compone una pieza para guitarra con el extraño título *Panqueca*, según él "porque sonaba redonda". De 1904 es un *Vals de concierto* y una *Valsa Brillante*. Todas estas obras, como manuscrito se han extraviado.

Entre 1908 y 1912 compone su primer obra de envergadura para la guitarra, su *Suite Popular Brasileira*¹, cuyos números son: 1. *Mazurka chôro*; 2. *Schottisch chôro*; 3. *Valsa chôro*; 4. *Gavotta chôro*; 5. *Chôrinho*. Aquí empieza a utilizar el término *chôro*, aunque como adjetivo de una forma danzante.

De esta misma época, entre 1909 y 1912, son los *Oito Dobrados*, que comprenden los siguiente números: 1. *Paraguaio*; 2. *Brasil*; 3. *Chôros*; 4. *Saudade*; 5. *Paranagua*; 6. *Cabeçudo*; 7. *Río de Janeiro*; 8. *Padre Pedro*. El término *Chôros* que aquí aparece es indudablemente usado en una forma descriptiva refiriéndose a aquellos músicos ambulantes

¹ H. Villa-Lobos, *Suite Popular Brasileira*, Ed. Max Eschig, París

así llamado por el carácter de su música, llorada, arrastrada, *chôrada*. Nos remitimos a lo que dice *Oneyda Alvarenga* en su libro sobre la música popular brasileira:

"El Chôro en su sentido general, es un conjunto instrumental urbano compuesto casi siempre por un solista y por un grupo de instrumentos acompañantes. Por la costumbre luso-brasileña de usar y abusar del diminutivo, se la llama también chorinho. En esos conjuntos, tengan o no solista predominan los instrumentos de aliento (flauta, clarinete, oficleide, saxofón) violoes y cavaquinhos. Además de practicarse como conjuntos, digamos, concertantes, los chôros tocan en bailes y acompañan las formas de música urbana cantada. Data de los últimos días del Imperio o primeros de la República (1889)."²

Con este término, *chôro*, Villa-Lobos designará a un tipo de piezas que, por su utilización sistemática y característica, devendrá en una forma musical de la cual echarán mano muchos músicos posteriores. No sólo crea una música original, sino hasta una forma particular.

De 1910 son las siguientes piezas para guitarra: *Canção Brasileira*, *Dobrado pitoresco*, *Quadrilha* y *Tarantela*.

Y de 1920 una de sus piezas más conocida y celebrada, el *Chôros N°1*, editado por primera vez por *Arthur Napoleão*, y después por infinidad de otras editoriales. Con ésta abre la serie de *Chôros* para diversas combinaciones instrumentales, desde este primero para guitarra, hasta otros para orquesta completa. Los hay para coro, para piano sólo, el muy conocido N°5 para soprano y ocho violoncellos, etc.

Este *Chôro N°1* es en realidad una habanera, con su esquema rítmico característico en dos tiempos simples que aparecen de estas dos maneras:



Derivados de:



² Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

Originariamente es el patrón rítmico de la contradanza, de compás dos por cuatro, que sirvió luego de base para la habanera y como tal se difundió.

En la parte central aparece una segunda configuración rítmica característica:



Es ciertamente una variante de la primera, y es la utilizada en el tango argentino, derivación de aquélla.

Formalmente su constitución es A - B - A - C - A, con la sección C en Mi Mayor, y las restantes es menor. No aparecen acá ciertas audacias armónicas que sí las veremos en obras posteriores, con giros que la apartan por cierto de la piecita de salón convencional. Es una obra que prepara el terreno para los emprendimientos posteriores. Suena compacta, con acordes que suenan plenamente, sin equívocos, conduciendo la marcha tonal por caminos firmes y seguros, pero no remanidos. En suma, el precedente de la profunda originalidad aportada por Villa-Lobos a la guitarra y a la música.

En los *Doce Estudios*³, de 1929, compuestos en París por encargo de Segovia, tenemos una obra fundamental del repertorio guitarrístico, tal como pueden ser por caso los Estudios de Chopin para el piano. Están muy lejos de ser simplemente una ejercitación sobre determinada dificultad técnica, aunque esto pareciera desprenderse de los primeros números, subtitulados "*de arpeggios*", los números uno, dos y tres, y de "*acordes repetidos*" el número cuatro. Del número cinco en adelante ya la imaginación vuela más libremente, desprendiéndose de esa sujeción a un mecanismo técnico, salvo en ciertas secciones de los mismos, como la segunda parte del número nueve o la parte central del número diez. Son piezas estructuradas como una unidad en sí mismas, cada una con una forma particular, donde ciertos recursos instrumentales, verdaderamente originales, otorgan una sonoridad inusitada. Si recordamos aquella cita de *Mario de Andrade* sobre la transposición de técnicas y efectos de un instrumento sobre otro que puede aumentar las posibilidades y puede caracterizar nacionalmente la manera de componer, podríamos llegar a avistar algunas de las razones de esos hallazgos.

³ H. Villa-Lobos, *Douze Etudes*, Ed. Max Eschig, París.

Turibio Santos, estudioso, conocedor y gran intérprete de esta obra, hizo un análisis de la misma del cual extraemos algunos conceptos.

Sobre el número uno, él lo considera como una

"pequeña Bachiana Brasileira miniaturizada, más genial".

Esos acordes arpegiados siempre de la misma manera semejan ciertamente un preludio bachiano, como si fueran oleadas de sonidos que van adquiriendo coloraciones cambiantes de acuerdo a su evolución. Entre los compases doce y veintidós observamos un procedimiento típico en Villa-Lobos y muy apropiado para la guitarra: una yuxtaposición de acordes en descenso cromático, manteniendo las notas Mi de la sexta y primer cuerda como pedales.

El segundo estudio es también de arpegios, pero aquí el modelo está tomado del diseño melódico de un estudio de *Aguado*. Una reminiscencia más clásica que lo barroco del anterior es lo que sugiere.

En el tercero, subtítulo también "*de arpegios*", se asocian acordes con notas ligadas en pasajes escalísticos. Ellas son apoyaturas cromáticas resueltas en notas propias del acorde, o precedidas de ellas.

Al llegar al estudio número cuatro, Santos dice que

"el guitarrista popular entra en escena."

Este estudio "*de acordes repetidos*", como está subtítulo, sería un lejano precedente de los guitarristas de la "*bossa nova*", acostumbrados a tocar en forma "*plaqué*" repitiendo rápidamente y con acentos cambiantes acordes más o menos complejos. Lo cierto es que este recurso es absolutamente original y unido a los *ritardandos* o *allargandos* dan como resultado una sonoridad inusualmente amplia, profunda y grandiosa.

El quinto estudio es esencialmente contrapuntístico. Acá ya Villa-Lobos se desprende de fórmulas mecánicas como elemento estructurante. Este es más un estudio de composición que un estudio de ejecución. Un *ostinato* en la voz intermedia constituido por cuatro pares de corcheas formando en cada par un intervalo ascendente de tercera moviéndose melódicamente, es lo que da el elemento característico de la pieza. Al principio

sobre ella aparece una melodía simple, respondida por otra en el bajo en una imitación por movimiento contrario con valores distintos. Esa voz superior va evolucionando de manera diversa, contestada libremente por el bajo. En la parte central (compás 29) aparece el mismo tema del principio a una cuarta inferior, o sea transportado a Sol Mayor, mientras el *ostinato* se mueve en Sol menor. Enseguida viene la respuesta en el bajo, ahora como una imitación directa en aumentación a la segunda inferior. En el final (compás 57) se reexpone el tema duplicando su figuración, en aumentación. A los pasajes bitonales se une una concepción más escolástica, resultando ésta la pieza ideada de la manera más abstracta de la colección.

En el Estudio N°6, de acordes, según *Turibio Santos*

"...entra nuevamente el guitarrista acompañante, en lo que puede ser una evocación del tango argentino."

La figuración rítmica de cuatro corcheas todas acentuadas, en un compás de dos por cuatro, cada una en un acorde, sugieren efectivamente esa danza. Característicos son acá los cromatismos y la yuxtaposición de acordes. Las dos secciones de que se compone difieren sólo en el desplazamiento del bajo con respecto al acorde que suena en la segunda parte una semicorchea después. Termina la pieza con una breve reexposición de los primeros compases.

El N°7, en Mi Mayor, tiene un carácter chopiniano. Comienza con una vertiginosa escala descendente que cae en el acorde del tercer grado transformado en mayor, ascendiendo luego hasta un re, novena de ese acorde. Este funciona como una dominante secundaria del segundo grado, fa sostenido, que está a continuación, y de allí es más reitera todo pero transportado a este grado, o sea ascendiendo una segunda. Este pasaje desemboca ahora en el tercer grado, sol sostenido, exponiendo nuevamente esa escala descendente, más abreviada, dos veces. Y una tercer vez con la longitud inicial terminando sobre el acorde del tercer grado.

Comienza después otra sección, más lenta, consistente en una melodía con un acompañamiento arpegiado, que empezando desde la subdominante y como un desarrollo de ella, va evolucionando por diversos grados con alteraciones de los acordes hasta llegar a estabilizarse en la relativa menor de este grado, fa sostenido. Para concluir la sección, se va

a una dominante de la tonalidad original, que conducirá a reexponer el tema, algo más abreviado en el final. Después de esta reaparición del tema entramos en otra sección formada por ascensos y descensos de acordes yuxtapuestos, que en la segunda frase serán de carácter cromático. Estos movimientos parecen quedar congelados luego sobre unos acordes acompañados de un trino en la voz superior con el pedal de la sexta cuerda al aire.

Al final, una breve coda recapituladora de la escala descendente inicial, que cae en el acorde de dominante, es rematada enseguida por la tónica sobre la sexta cuerda, muy fuerte.

El Estudio N°8, en do sostenido menor, tiene una introducción de catorce compases dentro de un gran cromatismo que le da un carácter sombrío. En la primer frase de cuatro compases aparecen once de las doce notas, la excepción es el Do. Desde luego que su estructura es tonal, jamás Villa-Lobos adhirió al dodecafonismo. De allí en más la pieza se desenvuelve como una sencilla melodía acompañada con un carácter marcadamente contrario a lo anterior, formando tres secciones diferenciadas, la tercera igual a la primera, y la segunda como una variación. Esa melodía es el bajo en la introducción.

En el Estudio N°9, en fa sostenido menor, cuatro negras en escala descendente sirven de tema, acompañadas por pares de notas que completan el acorde. Es éste, por su sonoridad, el más impresionista de los doce estudios. De las partes en que se divide la pieza, la segunda es una variación ornamental de la primera. En esta primer parte parecería haber una evocación tímbrica del cavaquiño con esos acordes cerrados, agudos y poco resonantes.

En el décimo estudio, en si menor, entra en escena "el guitarrero español", con una métrica cambiante y con un adorno en las bordonas tan característico del "*tocaor andaluz*". Desde un acorde de Si sin la tercera, lo que produce un sabor arcaico, hace un ascenso cromático Si - Do - Do sostenido, que abarca toda la primer sección. La segunda es un estudio de ligados que, con un mismo diseño melódico va recorriendo todo el diapasón, cada tanto acompañado de un bajo, describiendo una melodía a manera de *Cantus Firmus* en modo frigio. Al término de esta sección aparece un pasaje de transición sobre un pedal *ostinato* fa sostenido en un desarrollo de la dominante, desembocando en la reexposición abreviada de la primer sección en la tónica. El final es una cadencia plagal, IV - I.

El Estudio N°11 tiene sabor a macumba y a batuque. Es el más entrañablemente "afro" de todos. Se abre con una melodía muy cantable sobre la cuarta cuerda, que se interrumpe con unos acordes en función percusivo-tímbrico, para volver nuevamente a esa melodía cantable. Esta yuxtaposición de secciones contrastadas es característico de la música originaria del Africa Occidental. En ella, casi como norma general, el canto de un solista es seguido por el coro en respuesta rítmica y repetitiva, con la particularidad de que el coro comienza cuando aún el solista está cantando, y viceversa. Observamos que aquí sucede algo similar, la última nota de la frase melódica es la primera de la siguiente, entrelazándose ambas partes. En la sección siguiente, en compás de dos por dos, debajo de las corcheas que marcan insistentemente la métrica hay una melodía con notas en terceras, con esta rítmica:



Este patrón rítmico es característico también de la música "afro". Nunca como aquí la guitarra adquiere una sonoridad casi percusiva. Es como si la batucada se hubiera metido dentro de ella. Pero para asegurarnos cuál es el instrumento que escuchamos, cada tanto hay una interrupción con un acorde arpegiado cien por ciento guitarrístico. Entramos después en una tercer sección donde un efecto de *campanela* y bajos golpeados crean un clima realmente alucinante. La melodía que se destaca, que aparece en una voz intermedia, es la misma que la presentada al principio, luego se reexpone la segunda sección, abreviada, y finalmente la primera.

Aunque pequemos por insistencia, recordemos aquella idea de *Mario de Andrade* sobre la transposición de técnicas y sonoridades de un instrumento a otro, siempre presente en la obra de Villa-Lobos, pero nunca de una manera tan clara y efectiva como aquí.

El Estudio N°12, en La menor, es de desplazamientos sobre el diapasón. Su estructura es A - B - A'. En A, una misma posición sube y baja alternativamente arrastrando y ligando los acordes. En B tenemos una melodía sobre la quinta cuerda tocada simultáneamente con la sexta cuerda al aire, a manera de pedal.

Antes de finalizar este sucinto análisis, una observación sobre las tonalidades de cada uno de los estudios, ellos son:

1. mi m; 2. LA; 3. RE; 4. SOL; 5. DO; 6. mi m; 7. MI; 8. do sost. m; 9. fa sost. m;
10. si m; 11. mi m; 12. la m.

Nótese la progresión de las mismas y los intervalos que los separan, proveyendo a la fluidez, y al mismo tiempo a su diferenciación individual, en una ejecución completa y continua de toda la serie.

Los *Cinco Preludios*⁴, escritos en Río de Janeiro en 1940, representan junto a los *Estudios* lo más importante aportado por Villa-Lobos al repertorio de la guitarra. El pleno equilibrio formal, el hallazgo de recursos instrumentales que subliman una compacta sonoridad armónica con originalidades tímbricas, la intensa emotividad, hacen de los *Preludios*, en mayor medida que los *Estudios*, quizás también por la mejor y menos compleja resolución de los problemas técnico-mecánicos, piezas de tránsito habitual en la sección moderna de los programas guitarrísticos de concierto.

Concebidos con una estructura formal clara, en un esquema ternario A - B - A', salvo el tercero en la forma binaria A - B, y el quinto con otra sección agregada intermedia respondiendo al esquema A - B - C - A', constituyen más que preludios, en su referencia a esa forma específica en el sentido de ser una preparación o introducción a una obra de mayor dimensión, son sino piezas que cierran en sí mismas, cuya comprensión empieza y termina con ella, sin ser antecesora de algo. Antes bien, el concepto del título está tomado más en relación con su sentido etimológico, de música para un instrumento como el laúd, o su sucesora en este caso y, si bien no por su vaguedad formal ya que por el contrario hay una gran definición en este sentido, sí en la idea de aparente improvisación sobre un tema, cosa que se advierte en muchas secciones de ellas, cualidad habitual en los laudistas de antaño.

Una misma posición acórdica paseada por todo el diapasón como buscando en el momento los lugares adecuados semejando un tanteo improvisado, es un recurso usado a menudo. O también diseños melódicos repetidos en distintas alturas. Y sobre todo la exacta disposición de las voces de los acordes y los pasajes melódicos ubicados en los lugares de

⁴ H. Villa-Lobos, *Cinq Préludes*, Ed, Max Eschig, París.

mejor rendimiento instrumental. Se nos revela aquí como un gran "orquestador" dentro de la guitarra, en el sentido de la sabia utilización de los "colores" o timbres instrumentales. Cualidad también ésta que aparece en toda su obra ya orquestal o camarística.

A cada uno de estos *Preludios* los subtituló remarcando su personal característica, otorgándoles una referencia literaria. Así, al primero le impuso *Melodía lírica*, en alusión al tema que profundamente va cantando, a manera de violoncello en la primer sección y su reexposición. En la sección central, con un contenido totalmente contrastante, saltan alegremente unas notas en arpeggios con aires muy hispánicos.

Al segundo lo llamó *Melodía capadocia, capoeira*. En la parte central con el acompañamiento de unos acordes que se repiten con la misma posición de la mano izquierda, surge una melodía en el bajo reforzada en quintas. Melodía compuesta por un motivo que se repite a partir de distintas notas.

El tercero es un *Homenaje a Bach*. Su primer sección es la de mayor sensación de "improvisada" de todos los Preludios. En la segunda sección un motivo en semicorcheas, que se repite separado por acordes, hace la clara y obvia alusión a la música del compositor homenajeado.

El cuarto es el *Homenaje a los indígenas, caboclos*. Una sugestiva melodía de pocas notas, puestas en el mejor lugar del diapasón adonde podían sonar, acompañada de unos lejanos acordes, encierran en su sencillez un clima de honda intensidad. En la parte central, un despliegue de acordes contrasta con lo anterior. Para terminar, aparece nuevamente la melodía inicial, al principio en armónicos, lo que acentúa ese clima sugerente y profundo.

El quinto, concebido como un *Homenaje a la vida social* lleva en sí un aire liviano y amable, tal cual lo expresa en su subtítulo, no precisamente por la armazón musical, sino por su intención descriptiva.

Ya hicimos mención de un sexto preludio extraviado cuando aún estaba como manuscrito.

Los *Cinco Preludios* han tenido la mejor suerte que una obra musical puede tener, la de haber sido incorporados al repertorio del instrumento como piezas obligadas e ineludibles de cualquier ejecutante, profesional o no, pero que se precie de tal.

El rendimiento sonoro y su caudal emotivo hacen de ellos un rico material del cual se puede extraer jugoso partido.

Villa-Lobos es considerado con justa razón como el más importante compositor sudamericano de la primer mitad del siglo XX. No es sólo por la magnitud de su obra, sino porque bulle en ella ese algo que lo identifica con la personalidad de su gente. No en los aspectos superficiales, por el contrario, en sus sentimientos y actitudes esenciales más profundos, siendo al mismo tiempo un producto cabalmente original.