

ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS 5 Y 7 PARA GUITARRA DE HEITOR VILLA-
LOBOS: UNA GUIA PARA SU INTERPRETACIÓN.

DIEGO ANDRÉS ERAZO QUINTERO

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
PAMPLONA
2015

ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS 5 Y 7 PARA GUITARRA DE HEITOR VILLA-
LOBOS: UNA PROPUESTA DIDACTICA PARA SU INTERPRETACIÓN

DIEGO ANDRÉS ERAZO QUINTERO

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAESTRO EN
MÚSICA

PhD. JESUS EMILIO GONZÁLEZ ESPINOSA

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
PAMPLONA
2015

Nota de Aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Pamplona 27 de noviembre, 2015

*Dedico este trabajo a mis padres y a mi familia
Que me han apoyado constantemente durante
Todo mi proceso de formación como músico.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi maestro Jesús Emilio Gonzáles por el apoyo y toda la ayuda que me ha proporcionado, entre consejos y enseñanzas me ha ayudado a crecer como músico, agradezco también al plantel de profesores del programa de música de la Universidad de Pamplona que hizo parte de mi formación y a mi familia, que siempre me ha apoyado.

CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCIÓN	10
1. OBJETIVOS	11
1.1 OBJETIVO GENERAL	
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
3. JUSTIFICACIÓN	13
4. MARCO TEÓRICO	14
5. MATERIALES Y MÉTODOS	15
6. DESARROLLO DEL PROYECTO	16
7. CONCLUSIONES	34
8. BIBLIOGRAFÍA	36
9. ANEXOS	38

LISTA DE EJEMPLOS

	Pág
1. <i>Ejemplo 1</i>	22
2. <i>Ejemplo2</i>	
3. <i>Ejemplo 3</i>	
4. <i>Ejemplo 4</i>	23
5. <i>Ejemplo 5</i>	24
6. <i>Ejemplo 6</i>	
7. <i>Ejemplo 7</i>	25
8. <i>Ejemplo 8</i>	
9. <i>Ejemplo 9</i>	26
10. <i>Ejemplo 10</i>	28
11. <i>Ejemplo 11</i>	29
12. <i>Ejemplo 12</i>	30
13. <i>Ejemplo 13</i>	31
14. <i>Ejemplo 14</i>	
15. <i>Ejemplo 15</i>	32
16. <i>Ejemplo 16</i>	33

GLOSARIO

A tempo: A tiempo, indica que se reanuda el movimiento anterior, después de una alteración circunstancial.

Allegro: (It.) Indicación de movimiento: rápido. Originariamente indicaba también carácter: alegre, festivo

Allegro moderato:(It.) Indicación de movimiento: moderadamente rápido.

Allegro non troppo: un tempo tocado rápido, pero no muy rápido.

Andantino: (It.) Indicación de movimiento. Diminutivo de andante.

Animé: (Fr.) Vivo, animado.

Glissando: (It.) Literalmente, resbalando. En los instrumentos de arco es efecto resultante de deslizar el dedo sobre la cuerda. En los de teclado o en el arpa, del de recorrer ligeramente las teclas o las cuerdas.

Lent: indicación de tempo, lento.

Moins: (Fr.) menos

Modéré: (Fr.) moderado

Poco allegro: indicación de tempo, menos rápido que allegro

Poco meno: indicación de tempo, un poco menos.

Piú mosso: indicación de tempo, más rápido

Rallentando:(It.)Disminuyendo gradualmente el movimiento, cada vez más despacio.

Trés animé: (Fr.) Muy vivo, indicación de tempo.

Trés peu animé: (Fr.) muy poco vivo, indicación de tempo

Un peo modéré: (Fr.) un poco moderado, indicación de tempo.

RESUMEN

Análisis de los estudios 5 y 7 para guitarra del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos: una guía para su interpretación; es el título que se le da a la presente trabajo, escrito a partir de un estudio de tipo musicológico e interpretativo, que pretende abarcar diferentes aspectos de la obra, como contextualización histórica, compositiva e interpretativa, con el fin de aportar algunas herramientas, que permitan afrontar las dificultades técnicas que nos presenta Villa-Lobos. De esta manera se espera generar un trabajo del cual los guitarristas de la Universidad de Pamplona puedan guiarse y hacer un estudio más eficiente de las obras en cuestión.

PALABRAS CLAVE: Análisis, dificultades técnicas, interpretación, estudios, guía.

INTRODUCCIÓN

El legado que Villa-Lobos nos dejó a los guitarristas y a los músicos en general, es de inmensa proporción; desde sus humildes inicios y su extravagante o incluso bohemía vida, creó un repertorio de obras que estilísticamente pueden encajar a un único estilo, el propio característico, exclusivo de Villa-Lobos, mezcla de sus aficiones, de sus contactos con culturas de Brasil, de los tiempos de niñez en que escuchaba música de Bach, en la impregnación de la cultura y música francesa o simplemente de la espontaneidad y compulsiva labor compositiva que le caracterizó durante toda su vida.

Los doce estudios que surgieron de su encuentro con Andrés Segovia¹ en la segunda década del siglo XX, son aún un pilar fundamental de la formación y estudio de la técnica de la guitarra en todos los rincones del planeta. Su complejidad y exquisitez sonora, siguen frescos en la mente de todos los intérpretes que se embarcan en la difícil labor de descifrarlos.

El trabajo de encaminarse hacia la más cercana interpretación de la obra de que Villa-Lobos expone en los estudios 5 y 7, se hace mediante el análisis de su obra, teniendo en cuenta las principales características compositivas que presenta, el contexto social y cultural de la época en que se escribieron y el beneficio que deja el montaje de los mencionados estudios, todo esto, en busca del enriquecimiento de las habilidades del guitarrista.

¹ Andrés Segovia (1893-1987) guitarrista español. Intérprete virtuoso de la guitarra. Villa-Lobos le dedicó sus doce estudios.

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL

Proponer una guía que contribuya a la interpretación de los estudios 5 y 7 para guitarra de Heitor Villa-lobos.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Investigar el contexto sociocultural de la época en que fueron escritos los estudios de Héctor Villalobos.
2. Describir los aspectos fundamentales del estilo compositivo de Héctor Villalobos y la relación de éste con los estudios 5 y 7.
3. Identificar cada una de las dificultades técnicas presentes en los estudios 5 y 7.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

La problemática del presente estudio puede sustentarse a partir de la siguiente pregunta:

¿Cómo afrontar y superar las dificultades técnicas presentadas en los estudios 5 y 7 para guitarra, del compositor Heitor Villa-lobos?

3. JUSTIFICACIÓN

Cada uno de los estudios para guitarra del compositor Heitor Villa-lobos, nos presenta un mundo de dificultades por superar a nivel técnico e interpretativo en la guitarra. Cada estudio tiene un propósito específico y en ellos están contenidos gran parte de las dificultades técnicas del instrumento a la hora de afrontar un repertorio universal. Su genio compositivo y la complejidad misma de cada uno de estos estudios conforman un reto para todo guitarrista, lo cual conlleva, en ciertos casos, a una frustración del intérprete por no entender las finalidades de determinado estudio y las diversas maneras de afrontarlo, por lo tanto nace la necesidad de crear una guía que facilite este proceso, dejando claras las intenciones técnicas y estilísticas impresas en los estudios cinco y siete concretamente, para que de esta manera el intérprete se beneficie sustancialmente de todos los apartados que trata Villa-Lobos en las obras a presentar.

Se escogen específicamente los estudios cinco y siete debido a la experiencia en el montaje de estas piezas, ya que dicha experiencia nutrirá el trabajo de análisis interpretativo, convirtiéndolo en un trabajo enfocado en la práctica personal y desarrollo guitarrístico adquirido a través de su montaje.

4. MARCO TEÓRICO

Para la realización de Análisis de los estudios 5 y 7 para guitarra de Heitor Villalobos: una propuesta didáctica para su interpretación, se tienen como base teórica la obra los guitarristas de Abel Carlevaro² y Joseph Patrick Joyce³. Cada uno de ellos de procedencia diferente, exponen dos puntos de vista acerca de la interpretación de las piezas, dejando una clara guía de los doce estudios.

En la contextualización del entorno compositivo y de estilo Heitor Villa-Lobos figura, obra y estilo, Orrego-Salas⁴ ofrece una visión detallada sobre los puntos más importantes del lenguaje implementado a lo largo de la su carrera compositiva.

En cuanto al abordaje de la técnica de la guitarra se tendrá como guía principal la obra de los guitarristas: Julio Sagreras, Abel Carlevaro, Francisco Tarrega, Emilio Pujol y Aaron Shearer quienes en su obra ofrecen las herramientas técnicas que se siguen usando hoy en día por guitarristas de todo el mundo.

² CARLEVARO, Abel. Guitar Masterclass Vol III. Heidelberg: Chanterelle, 1988.

³ JOYCE, Patrick, THE TWELVE ETUDES OF HEITOR VILLA-LOBOS: DIDACTIC PURPOSE WITHIN CONCERT REPERTOIRE. Arizona, 2005.

⁴ Orrego-Salas, (1919) musicólogo, profesor y compositor chileno
ORREGO-SALAS, Juan. Heitor Villa-Lobos: Figura, Obra y Estilo.

5. MATERIALES Y MÉTODOS

5.1 MATERIALES

Libros en formato PDF, Douze Etudes de Heitor Villa-Lobos

5.2 METODOLOGÍA

Este trabajo hará uso de una metodología analítica usada para el entendimiento de la obra de Villa-Lobos, “el propósito principal del análisis será el de reunir información que sustente algún plan pedagógico o hipótesis” (Barriga, 2008, p.90). En consecuencia, la recopilación de información que se obtenga será la que dará forma a las propuestas didácticas que se quieren lograr con el presente anteproyecto.

“Un segundo propósito será el de la crítica del estilo” (Barriga, 2008, p.90). Se espera finalizar el anteproyecto teniendo un conocimiento muy apropiado de la técnica compositiva de la obra, por lo cual, las propuestas de interpretación puedan ser consecuentes con el lenguaje del compositor.

Como énfasis se utilizará el método descriptivo, se reunirán la mayor cantidad de textos disponibles que expliquen pedagógicamente la interpretación de los estudios de villa-lobos con el fin de comprender y dar solución a los problemas técnicos

6. DESARROLLO DEL PROYECTO

ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS 5 Y 7 PARA GUITARRA DE HEITOR VILLA-LOBOS: UNA GUIA PARA SU INTERPRETACIÓN.

De la vida de Villa-Lobos hasta su encuentro con Segovia.

La personalidad carismática y pragmática de Villa-Lobos queda representada en el hecho de que hasta los 62 años de vida no conoció la fecha de su nacimiento, “*gracias a las investigaciones del musicólogo Nicolás Slominsky⁵, pudo descubrirse en los archivos del Colegio Pedro 11 en Río de Janeiro que Villa-Lobos nació el 5 de marzo de 1887*”⁶ el primer maestro de música que tuvo fue su padre Raúl Villa-Lobos con quien aprendió el chelo y el clarinete⁷. La música que interpretó en sus primeros años fue clásica europea de los siglos XVIII Y XIX, luego el interés por la música popular le acercó a la guitarra. admitió haber aprendido de los métodos de Dionisio Aguado, pero en la escena musical brasileña, Villa-lobos optó por hacer del violonchelo y clarinete⁸ su instrumento principal, esto tal vez debido a la estigmatización cultural de la guitarra como un instrumento inferior de las clases sociales más bajas y así fue vista por la prensa especializada de Brasil hasta 1916 “*cuando el crítico del diario O Estado de São Paulo, oyó y se rindió ante virtuosismo del compositor paraguayo Agustín Barrios (1885–1944), que residió en Brasil en el transcurso de su éxito*”.⁹

Tal vez, la guitarra permanecía como un experimento en la mente de Villa-Lobos, ya que en su adolescencia la usaba principalmente para unirse a los grupos de *Choros* en Rio de Janeiro. Posiblemente este acercamiento a la música popular y sus preparaciones en este ámbito fue lo que le acercó al folklore brasileño¹⁰.

“Sus conocimientos en esta esfera fueron complementados con exploraciones en el terreno mismo, con visitas de recolección folklórica a los estados de Goia, Mato Grosso y Sao Paulo, con incursiones al lejano Territorio del Acre y del Alto Purus, realizadas desde 1912 y que lo pusieron

⁵ Nicolas Slominsky(1894-1995) musicólogo ruso-estadounidense

⁶ ORREGO-SALAS, Juan, Heitor Villa-Lobos, Figura, Obra y Estilo, Santiago de Chile. artículo

⁷ SANTOS, Turíbio. Heitor Villa-Lobos y la guitarra. Rio de Janeiro: Museo Villa-Lobos, 1975.

⁸ Fabio Zanon, La guitarra en Brasil después de Villa-Lobos, Artículo.

⁹ Ibid

¹⁰ SANTOS, Turíbio. Heitor Villa-Lobos y la guitarra. Rio de Janeiro: Museo Villa-Lobos, 1975.

*en contacto con las expresiones musicales de los aborígenes de esas zonas".*¹¹

Heitor Villa-Lobos tendía a negar la influencia de otros compositores, sin embargo se sabe que en 1907 se inscribió al Instituto Nacional de Música donde recibió clase de composición y armonía, pese a que solo respetaba la opinión de su colega Francisco Braga. Villa-Lobos estuvo influenciado no solo del folklore brasileño, si no que más adelante estuvo influenciado por la obra de otros compositores, aunque se negaba a admitirlo¹². Desde los doce años de edad comenzó su producción, las primeras composiciones incluyen *os sedutores* para voz y piano, tanto como algunas piezas cortas para guitarra. En 1910 conoce al guitarrista español Miguel Llobet a quien dedica su obra *vals concerto N2*, suceso importante ya que esta pieza sería el primer contacto de la obra de Villa-Lobos con Andrés Segovia. El periodo comprendido entre 1912 y 1917 fue de una gran producción musical, alrededor de cien trabajos entre los que se encuentra *suite popular brasileira* para guitarra¹³.

En el periodo entre 1917 y 1919 se encuentra con Darius Milhaud¹⁴ quien viajo a Brasil como secretario del entonces embajador Paul Claudel; esta amistad tal vez nutre su estilo compositivo; Milhaud pasa a ser parte de *les six* en su retorno a Francia, pero tal vez una de las amistades más importantes en la vida de Villa-Lobos es la establecida con el célebre pianista polaco Arthur Rubinstein, quien después de escuchar algunas piezas escritas por el brasileño decide añadir *a prole do bebe* a su repertorio de concierto, más importante es que el hecho de que Rubinstein es quien consigue el patrocinio de los hermanos Guinle, empresarios y filántropos de Río de Janeiro, para llevar a Villa-Lobos a Francia, Villa-Lobos le agradecería con su composición *Rudepoema* que escribió en su estancia en París¹⁵.

En el año 1923 sucede el encuentro entre el compositor brasileño y el guitarrista Andrés Segovia, quien se había convertido en el principal impulsador de la guitarra como instrumento concertante, evento que sucedió en la casa de Olga Moraes Sarmiento, quien organizó el encuentro con el propósito de que Segovia conociera compositores para incitarles a escribir para la guitarra, existen dos versiones

¹¹ Orrego-Salas, Juan. Compositores del Brasil. Zig-Zag, NO 2.932, Santiago, 1961.

¹² SANTOS, Turíbio. Heitor Villa-Lobos y la guitarra. Rio de Janeiro: Museo Villa-Lobos, 1975.

¹³ Ibid

¹⁴ Darius Milhaud (1892-1974) compositor francés

¹⁵ APPLEBY, David. Heitor Villa-Lobos a bio-bibliography(bio-bibliographys in music),1988

registradas de este encuentro, cada una desde la perspectiva de los dos protagonistas.

Villa-Lobos nos cuenta lo siguiente:

“conocí a Segovia en 1923 o 1924 (no recuerdo exactamente qué año) en la casa de Olga Moraes Sarmiento Nobre, en París. Había mucha gente distinguida allí. Vi un hombre joven, de cabello largo, rodeado de mujeres. Me pareció poco refinado y arrogante, pero al mismo tiempo, agradable. Costa, el violinista portugués, le preguntó a Segovia si conocía a Villa-Lobos (sin decirle que yo estaba allí). Segovia respondió que Miguel LLobet, el guitarrista español le había hablado y mostrado algunos de mis trabajos. Había escrito valsa concerto para LLobet, Segovia remarcó que mis composiciones no eran apropiadas para la guitarra, Costa respondió “bueno, Villa-Lobos está aquí” Así, fui directamente hacia él y dije “¿Por qué encuentras mis composiciones inapropiadas para la guitarra?” Segovia, sorprendido después de todo; no pudo haberse imaginado que me encontraba ahí, explicó que el meñique de la mano derecha, no se usaba en la guitarra clásica, “¿es así? Ya lo veremos” respondí, Segovia trató de protestar, pero me acerqué y dije “¡dame tu guitarra, dámela!” Segovia no prestaba su guitarra a nadie, así que en vano, se resistió a mi petición. Me senté y toque hasta que la fiesta terminó. Al concluir Segovia se acercó a mí y preguntó dónde aprendí a tocar, le dije que no era guitarrista, pero sabía todas la técnicas de Carulli, Sor, Aguado, Carcassi y otros, Segovia se puso su abrigo, guardo la guitarra en el estuche y se apresuró a la salida.

Al día siguiente vino a mi casa con Tomás Terán (pianista español muy amigo de Villa-Lobos), le dije que no podría verlo ya que saldría a cenar y volvería tarde. Se fue, pero volvió más tarde. Nos turnamos para tocar la guitarra hasta las 4 a.m. me pidió que escribiera un estudio para la guitarra, la amistad que nació entre nosotros fue tan grande que en vez de ser un estudio, fueron doce.”¹⁶

¹⁶ SANTOS, Turíbio. Heitor Villa-Lobos y la guitarra. Rio de Janeiro: Museo Villa-Lobos, 1975.

Segovia nos relata:

“de todos los invitados de esa noche, el que causó mayor impresión cuando entré en la habitación fue Heitor Villa-lobos, a pesar de su corta estatura, estaba bien proporcionado y su postura era viril. Su vigorosa cabeza, coronada con un bosque salvaje de cabello rebelde, se erguía y su frente, donde la providencia había sembrado las semillas musicales que más tarde madurarían en una espléndida cosecha, era ancha y noble. Su mirada estaba encendida con una chispa tropical que se convirtió en llama cuando se unió a la conversación sobre él.

Había escuchado escasamente de sus trabajos en ese tiempo, pero su nombre me era familiar, París lo había adoptado en su corazón y su fama se esparcía en otros países. Cuando terminé de tocar, Villa-lobos se me acercó y dijo en un tono confiado “también toco la guitarra” “¡maravilloso!..” respondí “entonces debes ser capaz de componer directamente para el instrumento.” Extendiendo su mano, me pidió que le permitiera tocar la guitarra. Se sentó, puso la guitarra sobre sus rodillas y la sujetó firmemente contra su pecho, como si temiera que huiría de él. Miraba severamente los dedos de su mano izquierda, como imponiendo obediencia a un niño pequeño, entonces, sus manos cambiaron a la mano derecha como si advirtiera de castigo a sus dedos si llegaban a tocar la cuerda equivocada y cuando menos me lo esperaba atacó un acorde con tal fuerza que dejé escapar un llanto, pensando que la guitarra se había roto. Estalló en risas y con un júbilo infantil, me dijo “espera, espera...” y esperé, restringiéndome con dificultad mi primer impulso, que era salvar mi pobre instrumento de tal apasionado y atemorizante entusiasmo. Hizo varios intentos de empezar a tocar, pero al final se rindió, la falta de práctica diaria, algo que la guitarra está menos dispuesta a perdonar, más que cualquier otro instrumento, había vuelto torpes a sus dedos. A pesar de un inhabilidad para continuar, los pocos compases que si tocó, fueron suficientes para revelar que, primero, que este entorpecido intérprete, era un gran músico, los acordes que había logrado sacar estaban llenos de intrigantes disonancias, los fragmentos melódicos originales, los ritmos nuevos e incisivos e incluso digitaciones ingeniosas; segundo, que era un verdadero amante de la guitarra. En la calidez de ese sentimiento, una firme amistad floreció entre nosotros. Hoy el mundo reconoce que la contribución de este genio al

*repertorio de la guitarra, ha sido una bendición para ambos, el instrumento y para mí.*¹⁷

El producto de la amistad que nace entre estas dos grandes personalidades son los doce estudios y el concierto para guitarra y pequeña orquesta.

De la titánica tarea de analizar la obra de Villa-Lobos

La actividad compositiva de Heitor Villa-Lobos fue extensa, prolífica y de irregular calidad *“La irregularidad de su obra reside, asimismo, en la ausencia de un arquetipo estilístico o en la falta de sistema para abordar los elementos básicos de la composición. Esto hace difícil distinguir épocas diferentes en su evolución”*¹⁸,

Villa-Lobos solía afirmar a sus amigos: *“La creación musical constituye una necesidad biológica para mí; compongo porque no puedo evitarlo”*¹⁹ esta necesidad biológica le llevo a producir una extensa variedad de composiciones que si bien no todas poseen la misma calidad, demostraban su carácter bohemio y casi de improvisador, probablemente adquiridas la época en que se dedicaba a interpretar Choros, en Rio de Janeiro.²⁰

Una de los principales elementos que forman parte del estilo compositivo de Villa-Lobos es el ritmo, fuertemente influenciado de las culturas y música popular brasileña, *“enfrentamos un caso típico de fuerte y regular acentuación del ritmo binario en la voz grave, mientras las otras voces rompen la regularidad de esta pulsación por medio de elaboraciones sincopadas. “Esta clase de recursos polirrítmicos aparecen extensamente explotados a lo largo de la obra de Villa-Lobos, y a veces sobre todo en sus obras sinfónicas, alcanzando un grado de complejidad que a no mediar una clara distribución de cada plano rítmico dentro de la paleta orquestal, el resultado podría ser caótico”*²¹

En el caso de los estudios para guitarra, nos encontramos con indicaciones dejadas por Villa-Lobos a Carlevaro en donde menciona que *“es cierto tanto para*

¹⁷ BEHAGUÉ, Gerard, Heitor Villa-Lobos: the search for Brasil’s musical soul (1994)

¹⁸ ORREGO-SALAS, Juan, El Arte de Heitor Villa-Lobos. Zig-Zag, Santiago (1963).

¹⁹ Ibid

²⁰ Ibid

²¹ Ibid

el estudio cinco, como para el 10, que ambos están influenciados por la región del Amazonas²², tal vez por el carácter polirítmico presente en ambos estudios y muy común de los pueblos indígenas y africanos de Suramérica. El estudio 5 está constituido por tres voces, que juegan un papel protagónico, un ostinato que constantemente varía a lo largo de la pieza y un juego entre la voz superior e inferior que en ocasiones es interrumpido por un desarrollo. En este tienen un rol importante los tres elementos melódicos de la pieza.

Formalmente está constituida de tres partes, seccionadas estructuralmente por cambios en la armonía, evidenciados principalmente en el ostinato, la primera parte tiene un carácter modal frigio que se hace presente hasta el compás 19, luego nos presenta un pequeño desarrollo cromático en el que aparenta finalizar en la tonalidad de Mi menor, que luego enriquece añadiendo una alteración en el Si en el compás 27. La tercera parte se delimita con un cambio en el carácter de la pieza en la indicación que inicia con un *Rallentando* en el compás 45, que nos conduce a *Poco meno* en la que gradualmente se llega a la tonalidad de Do mayor, utilizando un acorde disminuido de Si, distribuido en la segunda y tercera cuerda en el compás 54, dando indicios a la finalización por llegar.

Una de las partes más importantes de la pieza es el ostinato, puesto que éste nos conduce a través de toda la obra y todas sus variaciones son reflejo de los cambios estructurales presentes; el ostinato se nos presenta en los dos compases iniciales del estudio y se mantiene intacto durante 16 compases, acompañado por la melodía superior que hace su entrada en el tercer compás y la melodía inferior que hace su entrada en el quinto compás.

²² CARLEVARO, Abel, *Guitar Masterclass volumen III, technique, analysis and interpretation of: THE GUITAR WORKS OF HEITOR VILLA-LOBOS 12 studies*, 1988

Ejemplo 1

Musical score for Ejemplo 1. The top staff is in treble clef, 2/4 time, marked "Andantino". It begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line of eighth notes. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with eighth notes and chords, marked with accents (*>*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

A partir del compás 17 (ejemplo 2) sucede la primera variación melódica del ostinato, continuada por un descenso cromático que resulta en la presentación de una nueva variación, que es similar a la inicial pero presentada con alteraciones en Si y en fa, (ejemplo 3) herramienta muy usada por Villa-Lobos, "Otras veces empleó estructuras armónicas que básicamente podrían haberse movido dentro de los ámbitos más convencionales del tonalismo y que gracias a la alteración de ciertos intervalos de la escala mayor, adquirieron una atmósfera modal".²³

Ejemplo 2

Musical score for Ejemplo 2, showing a melodic variation. It consists of a single staff in treble clef with eighth notes and accents (*>*).

Ejemplo 3

Musical score for Ejemplo 3, showing a melodic variation with chromatic descent. The top staff is in treble clef, 2/4 time, marked with piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The bottom staff is in bass clef, showing a bass line with eighth notes and chords, marked with accents (*>*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

²³ORREGO-SALAS, Juan, Heitor Villa-Lobos: Figura, Obra y Estilo., Santiago (1963).

A partir del compás 45 con un *rallentando* se llega a la indicación *poco meno*, a partir de la cual se desarrollan las tres voces, evidenciándose principalmente en el uso de cromatismos.

El revestimiento cromático que hace Villa-Lobos, en el estudio 5 es algo muy típico en su obra, casos similares los encontraremos a lo largo de los 12 estudios y su concierto para guitarra y pequeña orquesta, no limitándose a la guitarra, si no exhibiendo similitudes en su repertorio para piano.

Ejemplo 4

The image displays three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth notes with accents, transitioning into a more complex chromatic pattern. A *rall.* marking is present above the final measure of this staff. The second staff starts with a **Poco meno** marking and continues the chromatic development with various accidentals and note values. The third staff shows further chromatic movement, including a slur over a sequence of notes. The notation is dense and characteristic of Villa-Lobos's style.

Revisemos ahora el Estudio 7, formalmente está dividido en tres secciones al igual que el estudio n.5 y con tres cambios diferentes de tempo, los cuales le otorgan un carácter muy particular: *Tres animé*, *Moins* Y *Piu mosso*.

En el Estudio siete, el compositor utiliza de entrada una serie de escalas, lo cual, desde un punto de vista netamente técnico, constituye un verdadero desafío en ejecución. En ésta obra se puede apreciar el ingenioso uso de los cromatismos

que nos presenta Villa-Lobos: inicia con una escala de Mi mayor descendente que finaliza en un Fa natural, continuado por un acorde de si bemol menor; este proceso es reiterado con una escala de La mayor descendente que culmina en Sol natural, seguido de un acorde de Do menor. Le siguen dos escalas de una octava de Si mayor que presentan alteración en su segunda ejecución y se finaliza en una escala de Mi mayor.

Ejemplo 5

Très animé

Ejemplo 6

A partir de la indicación *Moins* la tonalidad aparenta llegar a Re mayor, a causa del acorde dominante que le inicia con una apoyatura en Fa natural, la estructura de la pieza cambia y una vez más, Villa-Lobos hace un interesante uso de

cromatismos que nos alejan de esta tonalidad, aunque manteniendo el bajo en La, esta vez descendiendo en forma de arpeggios.

Ejemplo 7



Otro interesante desplazamiento cromático entre acordes, sucedido después de un arpeggio de acorde disminuido.

Ejemplo 8



Es claro el hecho de que Villa-Lobos recurre continuamente de los cromatismos en el estudio siete, esto tal vez dado por las facilidades en este aspecto que ofrece la guitarra, que da posibilidades como el transporte de cejillas, como bien aprovecha espectacularmente en el cuarto compás en la sección *Piu mosso* de la pieza

Ejemplo 9

**De las dificultades técnicas y las maneras de trabajarlas:**

El conocimiento técnico de Villa-Lobos en la guitarra se ve evidenciado en cada uno de los doce estudios, ya que abarca temas de los que hablaron grandes guitarristas como Aguado, Tárrega, Carcassi y los expande de manera impresionante, ofreciendo una rica cantidad de complicaciones técnicas que ameritan en estudio de todo guitarrista. Es de gigantesca importancia el entendimiento de la postura y de la correcta posición de las manos, ya que sin estas bases fundamentales, el montaje de la obra de Villa-Lobos será una empresa destinada al fracaso desde su inicio.

Se debe hacer mención del prefacio presentado en la publicación de EDITIONS MAX ESCHIG escrito por Andrés Segovia, a quien fueron dedicados:

“He aquí doce “estudios” escritos con amor para la guitarra por el genial compositor brasileño Heitor Villa Lobos. Contienen, al mismo tiempo, fórmulas de sorprendente eficacia para el desarrollo de la técnica de ambas manos y bellezas musicales “desinteresadas”, sin fin pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concierto.

Pocos son, en la historia de los instrumentos, los Maestros que lograron reunir en sus “Estudios” ambas virtudes. Acuden enseguida a la memoria los nombres de Scarlatti y de Chopin. Ambos “cumplen” sus propósitos didácticos sin asomo de aridez ni de monotonía, y si el pianista aplicado observa, con gratitud, la flexibilidad, el vigor y la independencia que esas obras imprimen a sus dedos, el artista que las descifra o escucha admira la nobleza, el ingenio la gracia y la emoción poética que trascienden generosamente de ellas. Villa Lobos ha regalado a la historia de la guitarra frutos de sus talentos tan lozanos y sabrosos como los de Scarlatti y Chopin.

No he querido variar ninguno de los “doigters”²⁴ que el mismo Villa Lobos ha señalado para la ejecución de sus obras. Él conoce perfectamente la guitarra y si ha elegida tal cuerda y tal digitación para hacer resaltar determinadas frases, debemos estricta obediencia a su deseo, aun a costa de someternos a mayores esfuerzos de orden técnico.

No quiero concluir esta breve nota sin agradecer públicamente al preclaro Maestro la honra que me ha conferido dedicándome estos “Estudios”.²⁵

Los doce estudios sin duda marcaron una nueva visión en el enriquecimiento de la técnica en la guitarra, cabe mencionar que desde su creación hasta su publicación pasaron 24 años entre los que se realizaron algunos cambios a los manuscritos originales, de los cuales muchos guitarristas basarían sus investigaciones, los estudios están titulados de la siguiente manera:

1. *Etude n 1, Allegro non troppo*
2. *Etude n2, Allegro*
3. *Etude n3, Allegro moderato*
4. *Etude n4, Un peo modéré*
5. *Etude n5, Andantino*
6. *Etude n6, Poco allegro*
7. *Etude n7, Tres animé*
8. *Etude n8, Modéré*
9. *Etude n9, Tres peu animé*
10. *Etude n10, Tres animé*
11. *Etude n11, Lent*
12. *Etude n12, Animé*

En primer lugar se hablará del estudio 5 *Andantino* allí se evidencia que el principal propósito interpretativo, es el de la clara discriminación entre las voces que componen la pieza, dicho propósito se debe lograr poniendo en primer plano la calidad sonora en la producción de cada nota. Un buen ejercicio antes de comenzar el estudio de la pieza, es el de tomar un acorde, por ejemplo de La menor en primera posición, el dedo anular se ocupará de la primera cuerda, el medio de la segunda, el índice de la tercera y el pulgar de la cuarta, las cuatro

²⁴ Francés para referirse a las articulaciones.

²⁵ Villa-Lobos, prefacio, *DOUZE ETUDES* (1953)

cuerdas deberán sonar simultáneamente, inicialmente destacando únicamente la primera cuerda, las demás cuerdas deberán sonar en un segundo plano, luego el mismo proceso se realizara con el dedo medio, la segunda se destacará mientras las otras le acompañan y así se hará el proceso con cada dedo de la mano derecha. Es muy importante evitar tocar el acorde como un arpeggio, las notas deben tocarse simultáneamente. Este ejercicio se puede hacer con cualquier acorde e incluso con pequeñas progresiones armónicas. Este proceso deberá hacerse continuamente hasta lograr los objetivos de manera natural, con un mínimo esfuerzo de la mano derecha

El segundo paso para la preparación al montaje del estudio es identificar las voces individualmente (ejemplo 10), proseguir a tocarlas de manera aislada, esto generará un reconocimiento auditivo que evitará mayores problemas a la hora de ensamblar las tres voces:

Ejemplo 10

The musical score for 'Ejemplo 10' is written in 2/4 time with a tempo marking of 'Andantino'. It consists of three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and later moves to mezzo-forte (*mf*). The second and third staves show individual voices with yellow highlights on specific notes and stems, and downward-pointing arrows indicating fingerings or accents. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and slurs.

Una vez iniciado el ensamble de las tres voces se debe tener especial cuidado en las apoyaturas, principalmente con la presentada en los compases 7 y 8 (ejemplo 10); la mano izquierda debe ejecutarlas con delicadeza ya que si se pierde el balance, al ejecutar la corchea en Mi que hace parte del ostinato, puede apagar accidentalmente el sonido de la voz inferior, un caso muy similar acontece en el compás 27 al 31 (ejemplo 11), en el que, después de realizar la apoyatura de Re a

Si, la voz superior se debe mantener separada de las notas Si bemol y La del ostinato. Es recomendable el estudio específico de estos compases, procurando siempre la buena postura en la mano izquierda, ya que la adecuada colocación de la mano facilitara su buena ejecución, dando claridad al entramado polifónico y a la transparencia sonora.

Ejemplo 11

The image displays three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. It features a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. A fermata is placed over the final two notes of the staff. The second and third staves continue the piece with more intricate rhythmic patterns and melodic lines, including various articulations like accents and slurs. The notation includes notes, rests, and dynamic markings throughout.

En los compases 37 al 40 (ejemplo 12) aparece un motivo rítmico en la voz superior que nos ofrece un reto para el equilibrio sonoro de la pieza, aquí la mano izquierda debe mantener una buena postura, mientras la mano derecha deberá esforzarse para lograr el objetivo deseado. “se debe dar cuidado especial a los dedos de la mano derecha en la que las diferentes pulsaciones se deben usar para obtener una imagen auditiva completa, que destaque las tres voces con sus elementos contrastantes”.²⁶

Propongo usar únicamente el dedo anular para la voz superior

²⁶ CARLEVARO, Abel, *Guitar Masterclass volumen III, technique, analysis and interpretation of: THE GUITAR WORKS OF HEITOR VILLA-LOBOS 12 studies, 1988*

Ejemplo 12



Al acercarnos al final de la pieza, el trabajo de la mano derecha sigue siendo esencial para la buena interpretación del estudio, la relajación e independencia de los dedos debe ser trabajada hasta la perfección, al llegar a la sección marcada como *Poco meno*, sigue siendo importante la discriminación y protagonismo de cada una de las voces involucradas. Para el acorde final sugiero tener la mano izquierda lo más relajada posible y pulsar los armónicos con la mano derecha un poco próxima al puente de la guitarra, esto ayuda a resaltar los armónicos de manera eficaz.

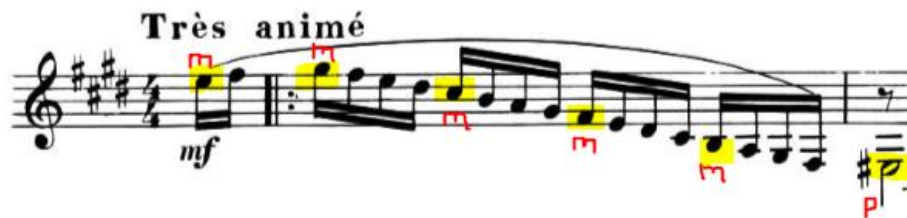
Finalmente, es muy importante realizar un trabajo minucioso sobre las dinámicas y el perfecto control del tempo, esto contribuirá a que la obra no solo nos proporcione un excelente trabajo mecánico para ambas manos, sino que además pueda convertirse en una obra de concierto.

Pasando ahora al estudio 7 *Tres animé*, podemos decir que está repleto de propósitos pedagógicos muy bien logrados por Villa-lobos. En la primera sección de la pieza *tres animé* el primer obstáculo es presentado en forma de escalas descendentes, en las cuales cada nota se debe apreciar individualmente, y cuyo fraseo debe sentirse con fluidez, a pesar de la velocidad que estas implican.

Tomaré como ejemplo la escala inicial de Mi mayor, puesto que los conceptos dados para esta escala son aplicables a las siguientes. Lo primero y primordial es tener en cuenta la correcta postura de ambas manos ya que se dispondrán a desplazarse desde la primera cuerda hasta la sexta. La pérdida de la correcta postura supondrá un empobrecimiento en la calidad del sonido que se desea conseguir, junto a esto se incluye la total conciencia de los dedos que están pulsando las cuerdas en la mano derecha, se trata de 18 semicorcheas de las cuales 2 se nos presentan como anacrusa. Para ello se recomienda iniciar cada

grupo de semicorcheas con el dedo medio y ser consiente de cada comienzo de un nuevo grupo de semicorcheas (ejemplo 13) y finalizar en el nuevo compás con el dedo pulgar ya que esto nos dará libertad para ejecutar los acordes que le suceden inmediatamente. El dedo inicial puede también ser el índice, pero la experiencia de quien escribe, el dedo medio facilito un poco más el trabajo, principalmente en los compases 4 y 8, donde también es recomendable ejecutar los acordes con la fórmula *i, m* y *a* puesto que permite destacar la nota superior y que al iniciar la nueva escala al usar el índice en la segunda semicorchea permite recrear la fórmula de las semicorcheas *m, i, m, i* (ejemplo 14).

Ejemplo 13



Ejemplo 14



En la segunda sección de la pieza denominada *Moins* se debe tener como principal objetivo el destacar la voz superior, que está acompañada con arpeggios que se mueven cromáticamente al igual que la melodía en algunas secciones, acompañada también de cuerdas al aire y del La cómo bajo durante todo el canto de la voz superior. Es esencial que el acompañamiento quede en segundo plano, dando total protagonismo a la melodía, se debe evitar la acentuación de cualquier nota que no haga parte de ésta melodía.

En los compases 22 al 25 la melodía toma protagonismo en la voz inferior y el mismo cuidado dado anteriormente se debe tener aquí, los glissando se deben

ejecutar como una imitación al chelo, algo muy característico de Villa-Lobos, sobre todo en su prelude N1.

Al llegar a los compases 26 y 27 se debe tener cuidado de no interpretar las semicorcheas como tresillos, esto es causado por el uso de los dedos a, m, i. hay que tener especial cuidado de respetar las figuras rítmicas representadas. (Ejemplo 15)

Ejemplo 15



Después de repetir la primera, llegamos a *Piu mosso* en el compás 41 “esta sección está dominada por una serie de acordes paralelos a través de los que se crea una melodía rítmica en tiempos débiles: una melodía con acentos corridos que le da un carácter ligero comparada con la sección anterior.”²⁷

Está delimitado por Villa-Lobos que el bajo debe resaltarse, creando así un juego entre el bajo y la “melodía rítmica” superior (ejemplo 16)

²⁷ CARLEVARO, Abel, *Guitar Masterclass volumen III, technique, analysis and interpretation of: THE GUITAR WORKS OF HEITOR VILLA-LOBOS 12 studies*, 1988

Ejemplo 16

Più mosso

El último obstáculo que nos provee Villa-Lobos en esta pieza es el de trinos dispuestos con cejilla (ejemplo 16) y a distancias de una segunda mayor, que son muy difíciles de lograr en la guitarra y que con el añadido de la cejilla proporciona problema aun mayor, de nuevo lo primordial es mantener una buena postura, la mano izquierda debe estar perfectamente posicionada, la mano derecha se ocupara de ayudar a resaltar los trinos, así como de mantener la nota pedal Mi.

Es primordial empezar a trabajar este estudio de manera lenta, prestando atención a cada uno de los detalles aquí expuestos, para lograr la velocidad de manera progresiva e interpretar esta obra según los parámetros del compositor. No es recomendable exceder la capacidad de digitación del intérprete, es decir, si las manos no están preparadas para lograr los objetivos del estudio, es mejor prepararlo poco a poco, extrayendo de él los diversos apartados técnicos para trabajarlos de manera independiente, hasta lograr la cohesión o unidad deseada

7. CONCLUSIONES

Villa-Lobos tomó e hizo del folklor brasileño una de sus mayores características, su contacto con la cultura europea forjó también elementos que se transformarían en naturalezas compositivas que le caracterizarían a lo largo de su vida. Aunque tal vez la mayor característica de sus elementos compositivos sea el hecho de que se formó principalmente fuera del contexto académico y que muchas de sus obras representan ese tinte de “trovador”, su estudio de la guitarra le daría los elementos esenciales para construir, a partir de su habilidad y lenguaje único, uno de los repertorios más representativos del instrumento.

Las dificultades técnicas representadas en cada uno de los estudios, ayudaron a abrir puertas a posibilidades que hasta el momento; no habían sido contempladas o al menos, no de la magistral manera en que lo hizo Villa-Lobos. Hoy en día siguen siendo parte del repertorio universal para guitarra y su estudio enriquece la técnica en enormes proporciones, el estudio 5 deja plasmado en el estudiante la complejidad de la polifonía en la guitarra, que obliga a la independencia de cada dedo de la mano derecha, guiándolo a través de pasajes que requieren extremo cuidado en el mantenimiento del balance de las voces, dificultad a la que se deberá de enfrentar el guitarrista principalmente en el repertorio barroco. El estudio 7 ejercita la velocidad y la precisión, el control de ambas manos, nos demanda el resalte de la homofonía, destacando tanto la melodía en voz superior, como en voz inferior y nos presenta un pequeño estudio de trinos, del que se tendrá que disponer de paciencia y mucho empeño, puesto que solo desde de la correcta técnica se podrá ejecutar apropiadamente.

A partir del trabajo realizado en estas obras podemos concluir que la principal manera de afrontar las dificultades técnicas presentadas por Villa-Lobos, es tener, en la medida de lo posible una correcta postura de las manos, una perfecta comprensión del funcionamiento de nuestro cuerpo y como operan los músculos en la mecánica técnica del intérprete. El trabajar sobre cada una de las dificultades con una mala postura o con un sobre esfuerzo, solo nos llevará a lesiones, el principal objetivo del guitarrista debe ser, siempre interpretar el instrumento, sometiendo el cuerpo a la menor tensión posible. Solo conociendo estos conceptos y entendiéndolos a profundidad, se podrá evidenciar una mejoría en la efectividad de la ejecución; por supuesto la técnica es solo una parte de la ejecución en la guitarra y siempre se deberá utilizar como el medio que permita lucir la música en todo su esplendor, puesto que la belleza de la obra de Villa-Lobos está implícita en cada uno de los doce estudios y siempre será el beber del

intérprete el lucimiento de la música, por encima de cualquier ego personal, pues el intérprete debe estar siempre al servicio del compositor y no al contrario.

8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

Béhague, G. (1994). Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul. Austin, Texas: ILAS Monographs, UT Press.

Carlevaro, A. (1988). Guitar masterclass volume III, technique, analysis and interpretation of: THE GUITAR WORKS OF HEITOR VILLA-LOBOS 12 studies (1929). Heilderberg: Chanterelle Verlag.

Santos, T. (1985). Heitor Villa-Lobos and the guitar. Bantry: Wise Owl Music.

Vasco, M. (1987). Heitor Villa-Lobos El Nacionalismo Musical Brasileiro. siglo veintiuno editores.

BEHAGUÉ, G. (1994), Heitor Villa-Lobos: the search for Brasil's musical soul.

TRABAJOS DE GRADO:

Joyce, P. (2005). THE TWELVE STUDIES OF HEITOR-VILLA-LOBOS: DIDACTIC PORPUSE WHITIN CONCERT REPERTOIRE. Arizona: UMI.

VIDEOGRAFIA:

Santos, T. (2011, marzo 12). www.youtube.com. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=tGcqQN8P77E>

Santos, T. (2011, marzo 11). www.youtube.com. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Tifc7OPKds0>

ARTICULOS:

Orrego-Salas, J. (1961). Compositores del Brasil. Zig-Zag, NO 2.932, Santiago

Orrego-Salas, J. (1959). Hacia un lenguaje latinoamericano en música. Clave, Uruguay

Orrego-Salas, J. (n.d.). Heitor Villa-Lobos, Figura, Obra y Estilo. Universidad de Indiana.

Zanon, F. (n.d.). La guitarra en brasil después de Villa-Lobos. 79.

PARTITURAS:

Villa-Lobos, H. (1953). DOUZE ÉTUDES. París: MAX ESCHIG.

9. ANEXOS

à Andrés SEGOVIA

11

Etude N° 5

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1911)

Andantino

The musical score is written in 2/4 time. It begins with a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of seven staves of music. The first staff has a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The second staff has a melodic line and a bass line with double stops. The third staff has a melodic line and a bass line with double stops. The fourth staff has a melodic line and a bass line with double stops. The fifth staff has a melodic line and a bass line with double stops. The sixth staff has a melodic line and a bass line with double stops. The seventh staff has a melodic line and a bass line with double stops.

Copyright 1953 by
EDITIONS MAX ESCHIG
215, rue du Fbg St-Honoré 75008 PARIS

N.E. 6679⁽¹⁾

Tous droits réservés
pour tous pays

12

The image displays a musical score consisting of seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes with stems, some with accents (v), and dynamic markings like 'a' and 'val'. The second staff continues the melodic line with similar notation and dynamic markings. The third staff features a more complex rhythmic pattern with many notes, some with accents (v) and dynamic markings like 'a'. The fourth staff continues the melodic line with notes and stems, and dynamic markings like 'v' and 'a'. The fifth staff features a melodic line with notes and stems, and dynamic markings like 'v' and 'a'. The sixth staff features a complex rhythmic pattern with many notes, some with accents (v) and dynamic markings like 'a'. The seventh staff continues the complex rhythmic pattern with many notes, some with accents (v) and dynamic markings like 'a'. The score is written in a standard musical notation style, with notes and stems clearly visible on each staff.



Poco meno



Etude N° 7

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1915)

Très animé

mf

x p.

rit.

Moins

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of ten staves. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Slurs are used extensively to group notes across measures. Performance markings include 'gliss.' (glissando) and 'allarg.' (ritardando). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like 'acc.' (accents). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a final cadence in the last staff.

18

Più mosso