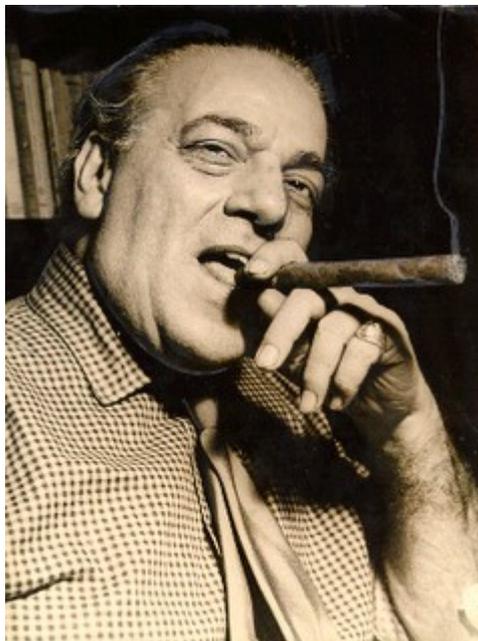


*En los albores del siglo veinte la historia de la música estaba a punto de escribir un hito en sus páginas. Un joven compositor carioca embelesado por la música clásica y el folclore de su país exploraba las posibilidades de elasticidad estética de los géneros populares. El fruto de esta intensa búsqueda se plasmó en fabulosas obras para instrumentos solistas, de cámara y sinfónicas. El resultado: su música, aún después de cien años, sigue siendo moderna, sofisticada y vanguardista. En su obra, al igual que en su vida, la guitarra ocupó desde una temprana edad un espacio destacado. Por Manuel Álvarez*



**Heitor Villa-Lobos** nació en la ciudad de Río de Janeiro (Brasil) el 5 de marzo de 1887. Sus biógrafos más facultados han tardado bastantes años en determinar la fecha exacta de su nacimiento, que osciló –según las distintas fuentes- entre 1881 y 1891. A la creación de este enigma contribuyó no poco el propio músico, quien alteró la fecha de su natalicio en diversas ocasiones. Ello fue posible debido a que en la época aún no existía en Brasil el registro civil obligatorio. En una auténtica biografía proporcionada por el maestro en persona a la **Revista Música Viva**, decidió, modificando informaciones anteriores, que había nacido en 1888. La verdad no fue rigurosamente determinada hasta 1945 por el musicógrafo [Nicolás Slonimki](#), quien hurgó en los diversos registros parroquiales de Río.

El padre del músico se llamaba **Raúl Villalobos**. Él fue quien introdujo el guión en el apellido familiar, que originalmente se escribía en una sola palabra. Era un hombre de gran cultura: profesor, alto funcionario de la Biblioteca Nacional, autor de diversas publicaciones sobre historia y cosmografía y excelente músico. Heitor –a quien sus padres y hermanos llamaban cariñosamente Tuhú- se refirió en múltiples ocasiones al papel desempeñado por su padre en su educación musical: “-Me inicié desde la más tierna edad en la vida musical gracias a mi padre, aprendiendo con él a tocar en un pequeño violonchelo (...)”. “-Puedo afirmar que mi padre era un hombre de gran cultura general, excepcionalmente inteligente, además de un músico práctico, técnico y perfecto. En su compañía solía asistir a ensayos de orquesta, conciertos y óperas, a fin de habituarme a la práctica del conjunto instrumental (...)”.

Raúl Villalobos falleció, infortunadamente para el futuro compositor, cuando éste no había cumplido aún los 10 años. Su madre, **Noêmia Monteiro**, una excelente pianista, quería que Tuhú llegara a ser médico y trató de desalentarle en todo lo referente a la práctica de la música. Consciente del apasionado interés del muchacho por la misma, le prohibió el estudio del piano, así como el del violonchelo y el clarinete. Como afortunado contraste, Tuhú iba a contar desde entonces con el apoyo de su tía **Zizinha**, también pianista y de su abuelo materno, **Santos Monteiro**, autor de la famosa *Quadrilha das Moças*, muy apreciada en los salones de Río. Mientras vivió, todos los sábados solía organizar en su casa auténticos conciertos familiares cuya atmósfera

influyó sin duda en la formación del joven Villa-Lobos. Pronto se advirtió en él una franca predilección por dos clases de música aparentemente contradictorias: la de **Bach**, obra de su tía Zizinha, fervorosa entusiasta de **El clave bien temperado**, y la música caipira, de genuina extracción folclórica. Esta última sólo podía escucharla entonces desde alguna ventana que diera a la calle. Pero su creciente pasión por ella le llevó a perfeccionarse a escondidas en la técnica del *violão* –denominación portuguesa de la guitarra- y a estudiar también otros instrumentos usados por los músicos de las orquestas ambulantes, que en Río fueron siempre legión.

En este período inmediatamente anterior a la muerte de su padre, Tuhú llegó a aprender con cierta autoridad diversos aires y ritmos capoeiros gracias a su amistad con un muchacho muy hábil y conocedor de los varios estilos de la música popular: **Zé do Cavaquinho**, figura que años más tarde llegaría a ser altamente representativa de los *chorões* cariocas. Zé do Cavaquinho, futuro compañero de Villa-Lobos a lo largo de 45 años de lucha, sería más adelante funcionario del **Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico**, organizado y dirigido por Heitor Villa-Lobos.

El joven Villa-Lobos se incorporó pronto a un grupo de *seresteiros* –algo así como una “escuela de samba” de nuestros días-, cuyo cuartel general era el llamado **O cavaquinho de ouro**, adonde les llamaban de todas partes para tocar en los más diversos lugares. A los 16 años se marchó de su casa para refugiarse en la de su tía Zizinha con el exclusivo propósito de disponer de mayor libertad para frecuentar los *chorões* y tocar en pequeñas orquestas.

En 1905, a la edad de 18 años, le asaltó una suerte de fiebre por ver cosas nuevas. Con algún dinero que procuró con la venta de valiosos libros heredados de su padre, recorrió distintos estados de su país. En ellos percibió en todo su esplendor la riqueza folclórica y recogió memorables experiencias respecto de la música en sí: del canto, la entonación e impostación de los cantares populares, la afinación de los instrumentos primitivos y la riqueza de las danzas y espectáculos de sabor aborigen. Todo ello acrecentó en él aquellas ansias de “lo nacional” que sentía desde su niñez. En una especie de taquigrafía que él mismo se inventó, anotó millares de temas de alto valor folclórico de los que en buena parte se iba a servir años más tarde. Su recopilación de obras para piano titulada *Guía práctico*, que publicó muchos años después, reúne una mínima parte de aquel material

Cânticos Sertanejos  
Folclore sertanejo para orquesta  
H. Villa-Lobos  
1905

Flauta  
Clarinete em Bb  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo  
Piano

Adagio

Ed. Sertão, Belo Horizonte e Recife, 2011

Edición contemporánea  
de los Cânticos sertanejos

En 1907 escribió la que puede ser considerada su primera composición musical seria: los *Cânticos sertanejos*, para pequeña orquesta, en los que se esmeró en reproducir el ambiente musical brasileño

de procedencia regional. Ese mismo año se matriculó en la clase de armonía regida por **Federico Nascimento** en el **Instituto Nacional de Música** y se dedicó a perfeccionar su francés. Una pausa en los estudios la utilizó para recorrer los estados de São Paulo, Mato Grosso y Goiás. A partir de este viaje, aunque siguió con los cursos del conservatorio, se limitó a extraer de los mismos sólo aquello que pudiera servirle como mero apoyo para su labor de perfecto autodidacta.

Y continuó con sus viajes, siempre con el propósito básico de atesorar experiencias en motivos y técnicas de orientación folclórica. Fue ésta una nueva etapa de aventuras entre las que no faltaron algunos peligrosos incidentes, como el contacto con una tribu de indios antropófagos. Tampoco faltó un intermedio romántico con una joven inglesa, en pleno Amazonas, con la que decidió ir a Estados Unidos. En las Barbados, el barco en que viajaban hubo de detenerse para reparar algunas averías. La pasión por el juego de azar dejó sin dinero a la pareja, que se vio obligada a actuar en bares y cabarets para mantenerse, pues al parecer ella poseía buenas dotes vocales. Recuperadas a duras penas las finanzas, la joven prosiguió el viaje previsto en tanto que él regresó en otro barco, con el que recaló en Belém. El intermedio en esas islas paradisíacas le inspiró la composición de unas *Danzas Africanas*, de las cuales sólo terminaría una entonces.

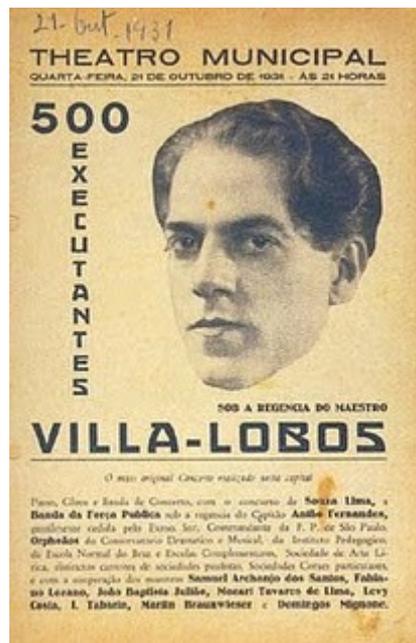
De regreso a Río de Janeiro, aumentó su actividad creadora. Compuso en primer término dos óperas en un acto, *Aglaia* y *Elisa*, que luego refundiría en una sola de cuatro actos. A ellas siguieron diversas obras de cámara para violín y piano, un *Doble quinteto* para instrumentos de arco y varias páginas corales de carácter litúrgico y para voces blancas.

Cada vez más ansioso por dominar la técnica de la música tradicional, empezó a estudiar a fondo obras de autores clásicos y románticos. **Puccini** y **Wagner** fueron, sin duda, las influencias predominantes, aunque pasajeras, porque, como solía decir el maestro, “-*Tan pronto como siento la influencia de alguien, me la sacudo y ¡fuera! (...)*”.

También se dedicó por un tiempo al cuidadoso estudio del *Cours de composition musicale* de **Vincent D’Indy**, de cuyos efectos pueden advertirse algunos rastros en sus primeras sinfonías. Concluida ya lo que podría llamarse la etapa formativa, comenzó para él la pugna incesante contra el conservadurismo de los públicos y de los músicos de las orquestas. Por un momento pensó todavía en seguir una carrera profesional como violonchelista. Pero desistió, llevado por lo que podríamos denominar su demonio itinerante. Esto tuvo lugar a raíz de otro providencial encuentro que le llevaría a recorrer, una vez más, las tierras amazónicas para atesorar allí nuevas y definitivas experiencias destinadas al afianzamiento de su futura labor creadora.

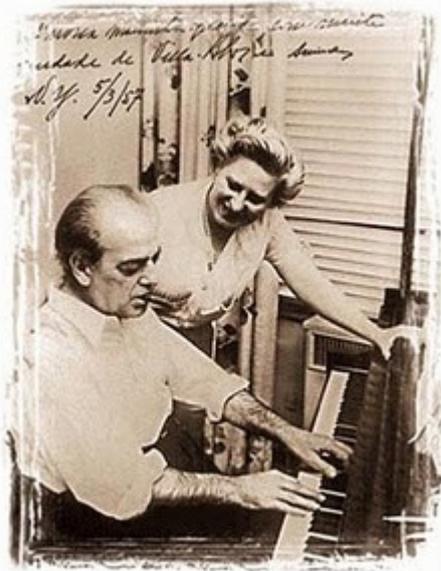
En Ceará entabló una profunda amistad con un joven músico de dicho estado –apellidado, por singular coincidencia, **Donizetti**-, un bohemio incorregible, frecuentemente intoxicado de alcohol, pero muy apropiado como compañero para el futuro maestro. Donizetti sería un insustituible camarada de este memorable viaje. Gracias a él sabemos cómo sorprendía entonces Villa-Lobos a los indios con quienes tomaban contacto, cantando y danzando tan genuinamente como ellos mismos, melodías, ritmos y bailes nuevos para todos los habitantes de la costa.

Tampoco podemos pasar por alto la buena amistad surgida entre Villa-Lobos –a su regreso a Río- y un joven músico francés, **Darius Milhaud**, entonces agregado cultural de la embajada de Francia en Brasil y secretario privado del titular de dicha representación diplomática, el poeta **Paul Claudel**. Villa-Lobos dio a conocer a Milhaud todos los tesoros de la música popular brasileña que obraban en su poder y en especial la carioca. Casi diariamente acudían ambos a las *macumbas*, confraternizando con los *chorões* y compartiendo con ellos su música. Y, por supuesto, participaron en los famosos carnavales, así como en su larga y minuciosa preparación.



Tuvo también suma trascendencia para Villa-Lobos su encuentro con [Arthur Rubinstein](#), al que conoció de forma un tanto insólita. Perseguido por los cazadores de autógrafos, Rubinstein se refugió en el interior del **Cinema Odeón**, donde el músico carioca tocaba con una pequeña orquesta. Tras una serie de trivialidades del repertorio habitual, atacaron una de sus *Danzas africanas* (la única que hasta el momento había llegado a terminar). Francamente atraído por la novedad de esa música, el gran pianista se acercó para felicitar al autor, pero para su sorpresa éste se vio ásperamente recibido: “-Usted es un virtuoso; no puede comprender mi música (...)”. Ante tan imprevisible reacción, Rubinstein se retiró un tanto turbado, pero a las ocho de la mañana siguiente, llamaron a la puerta de su habitación y, al abrirla, apareció la figura de Villa-Lobos con la pretensión de que el ya famoso pianista le escuchase algunas piezas suyas más apropiadas que las de la tarde anterior, lamentando a la vez presentarse a hora tan temprana. Aquél fue el sorprendente comienzo de una indestructible amistad fundada en la mutua admiración. Rubinstein iba a ser uno de los mejores propagandistas de la obra pianística de Villa-Lobos.

Entre tanto, la obra escrita por Villa-Lobos hasta 1923 (la fecha de su gran viaje a París) era copiosa e importante. Con el decisivo apoyo de dos grandes financieros brasileños, Villa-Lobos embarcó rumbo a París sintiéndose ya muy seguro de sus logros. Más que para perfeccionar su arte, realizó este viaje con el propósito de mostrar a Europa cuanto llevaba ya realizado, buena parte de lo cual no era admitido aún en su propia patria. París recibió al principio con cierto recelo sus creaciones, aunque la reacción no se hizo esperar. Allí presentó las primeras audiciones de sus *Chôros n° 3, 4, 8 y 10*, el *Rudepoema*, la segunda serie de *A prole do bebê*, *Cinco Serestas*, *Tres poemas indígenas* (para canto y orquesta), *Na bahía tem* (para coro masculino a capella), *Cantiga de Roda* (para coro y orquesta) y el admirable *Noneto*. Más tarde, cuando a fines de la década de los treinta Villa-Lobos volvió a París, era ya un maestro consagrado.



Mindinha y Villa-Lobos

En Estados Unidos, Villa-Lobos y su esposa **Mindinha** solían pasar largas temporadas, ya que en este país su obra era conocida y celebrada desde 1944. En 1957, al cumplir el compositor 70 años de edad, el entonces alcalde de Nueva York, le hizo entrega de un diploma “por sus servicios excepcionales a la ciudad de Nueva York”.

También Buenos Aires recibía con el más completo beneplácito las frecuentes visitas de Villa-Lobos. Tanto en la sala del famoso **Teatro Colón** como en los conciertos de la prestigiosa **Asociación Wagneriana** actuó a menudo, por lo que su obra allí fue tanto o más conocida aún que en el propio París o en su Río natal. En esta última ciudad, la acción de Villa-Lobos se hizo muy notable por su labor en el campo con la música coral. Llegaron a ser sencillamente impresionantes las manifestaciones orfeónicas que el maestro promovía y dirigía, a veces en el inmenso escenario del estadio del **Club Vasco da Gama**, integradas por decenas de miles de niños.

Gracias a él se constituyó el **SEMA** (Servicio de Educación Musical y Artística de la antigua Municipalidad). También en la **Universidad del Distrito Federal** fue creado a instancia suya un Curso de Formación de Profesores de Música, dirigido personalmente por él. Mas tarde, pasó a dirigir el recién creado **Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico**. Esta fue una de las etapas de mayor actividad de este gran intérprete-creador-educador. Dicho movimiento orfeónico surgió a través de las páginas de la **Revista Música Viva**, por un artículo titulado *Enseñanza social popular de la música* –debido, naturalmente, a Villa-Lobos- que pasaría luego a designar los propios cursos. Éstos incluirían tanto la declamación rítmica como la práctica orfeónica. No bastaba saber música, pero al mismo tiempo tampoco se trataba de canto en su mera expresión artística. Aquella enseñanza social era algo enteramente nuevo y probablemente irreplicable, pues los alumnos iban a ser moldeados, a través de un proceso inédito, desde el parvulario hasta los cursos secundarios o de formación docente.

Un niño “orfeonizado” por los métodos de Villa-Lobos formaba parte de impresionantes conjuntos juveniles, a veces de más de 20.000 voces perfectamente disciplinadas, que eran capaces de evocar desde rumores de mares y floresta, hasta acompasados ruidos de maquinarias, así como el inconfundible estallido de las hojas de los cocoteros mecidos por el viento o los vuelos de los pájaros. Un milagro sonoro al alcance social como sólo podía lograrse gracias a la intuición musical de un pueblo milagrosamente dotado. Según Villa-Lobos, al aprender los niños y jóvenes a cantar siempre apoyados por un instrumento, podían desorientarse si en un momento dado carecían del instrumento de apoyo. Por lo menos, no hasta después de haberse ajustado debidamente al trabajo

orfeónico de la pieza aprendida.

En enero de 1959, Villa-Lobos formó parte del jurado del **Concurso Internacional Pau Casals** en México, para seguir luego viaje hacia París, Londres, Italia y España, dirigiendo conciertos. En julio regresó a Río, donde con motivo del 50 aniversario de la inauguración del **Teatro Municipal** recibió como homenaje una medalla conmemorativa de su ciudad. A partir de esa fecha, su salud fue deteriorándose paulatinamente. Durante su enfermedad, dijo un día estas palabras a su esposa con ánimo de tranquilizarla: “-*Vamos a rezar juntos. Quien ha compuesto el Sumé pater patrium* (su Décima Sinfonía) *está ya redimido de todos sus pecados (...)*”. El maestro falleció a las 4 de la tarde del día 17 de noviembre de 1959.

## Información complementaria de interés



### Villa-Lobos de cámara y sinfónico

La obra de Heitor Villa-Lobos es tan grande y formidable que pensar en una lista de obras esenciales es, además de difícil, injusto. He aquí algunas de las de su catálogo de música de cámara y sinfónica.

### Los Chôros

Esta palabra se ha usado desde antiguo en Brasil para describir un conjunto instrumental que marchaba a lo largo de las calles interpretando serenatas durante las noches. Villa-Lobos emplea el término según una concepción más erudita según la cual, los *Chôros*, convertidos en género, representaban más bien una forma de comparación, en la que se sintetizaban diferentes tipos de folclore musical brasileño e indio, teniendo como sus principales elementos ritmos y melodías de carácter popular.

*El Chôro n° 1* es una pieza breve para guitarra, de ritmo fuertemente sincopado, que procura retratar la peculiar atmósfera de los nocturnos cariocas.

*El Chôro n° 2* es un curioso y disonante diálogo para flauta y clarinete.

De los dieciséis que llegó a escribir, algunos, como los n° 8, 9, 10, 12 y 14, necesitan una orquesta de grandes proporciones.



A continuación, una relación completa de los Chôros de Villa-Lobos:

1. Guitarra sola (1920)
2. Flauta y clarinete (1924)
3. Coro masculino e instrumentos de viento (1925)
4. Tres trompas y trombón (1926)
5. Piano solo (1926)
6. Cuarteto instrumental: clarinete, trompeta, bombardino y guitarra (1926)
7. Septeto: flauta, oboe, clarinete, saxofón, fagot, violín y violonchelo (1924)
8. Dos pianos y orquesta (1925)
9. Orquesta sinfónica (1929)
10. Orquesta sinfónica con coro (1925)
11. Orquesta (en reducción optativa para dos pianos) (1928)
12. Orquesta sinfónica (1929)
13. Dos orquestas y banda (con intervención de diversos instrumentos populares brasileños) (1929)
14. Orquesta, banda y coro (1928)

En 1928 compuso, además, dos Chôros (sin número de orden) para violín y violonchelo.

### **Las Bachianas brasileiras**

Las *Bachianas* constituyen un conjunto de obras singularmente variadas, tanto en su aspecto formal como en la disposición instrumental. Como su título sugiere, su fuente de inspiración es Bach, compositor a quien Villa-Lobos consideraba *un manantial folklórico universal, intermediario de todos los pueblos*. Las nueve *Bachianas*, compuestas entre 1930 y 1945, fueron una singular experiencia armónica y contrapuntística, y reflejan la curiosa simbiosis producida entre dos ámbitos musicales muy distintos.



### **Obras para piano**

Fueron numerosas las obras compuestas para este instrumento, de ellas destacaremos:

La primera recopilación de la suite *A prole do bebê* (ocho piezas entre las que se encuentra la titulada *Polichinelo*).

*Cuatro Suites Infantiles*

El *Carnaval das crianças brasileiras* (ocho piezas)

Las *Ciorandinhas* (doce piezas)

*A prole do bebê n° 2* (doce piezas)

*Rudepoema*

*Cirandas* (dieciséis piezas)

*Saudades das selvas brasileiras*

*Guia prático* (más de sesenta piezas)

*Homenaje a Chopin* (dos partes, encargo de la [UNESCO](#))

*Cinco conciertos para piano*

Asimismo, Villa-Lobos llegó a escribir un total de doce sinfonías y cuatro óperas.



Villa-Lobos, que solía improvisar con la guitarra, había desarrollado

una técnica propia que rompía con los estereotipos de la escuela académica

### **Villa-Lobos y la guitarra**

Es bien sugestivo que la primera obra que figura en la compilación efectuada por el [Museo Villa-Lobos](#) de las principales obras del maestro, a partir de 1908, sea precisamente la *Suite popular brasileña* (que comprende una *Mazurka-Chôro*, un *Schottisch-Chôro*, un *Vals*, una *Gavota* y un *Chorinho*). Aunque la guitarra no fue el primer instrumento que estudió Villa-Lobos –le precedieron el violonchelo, el clarinete y el piano-, sí fue su instrumento preferido, al que supo hacer sus mejores confidencias. Con una guitarra en sus manos era ciertamente un gran improvisador. Poseía una técnica que podía ser considerada propia, capaz de alarmar a un virtuoso como [Andrés Segovia](#) cuando lo escuchó por primera vez. Acaso muchos de los efectos y grandes novedades que en el terreno armónico y rítmico constituyeron su gran aportación a este campo, surgieron de esas poéticas improvisaciones suyas.

La relación de sus composiciones gutarrísticas, no demasiado extensa, compilada por [Herminio Bello de Carvalho](#), abarca las siguientes obras:

*Mazurca en re* (1899)

*Panqueca* (1900)

*Vals de concierto n° 2* (1904)

*Suite popular brasileña* (1908-12)

*Fantasía* (1909)

*Ocho Doblados* (1909-1912)

*Canción brasileira* (1910)

*Doblado pintoresco* (1910)

*Quadrilha* (1910)

*Tarantela* (1910)

*Simples* (1911)

*Sexteto místico* (1913) incluye, además de la guitarra, flauta, clarinete, saxofón, arpa y celesta.

*Chôro n° 1* (1920)

*Modinha* (1925) quinta de sus catorce *Serestas*

*Doce Estudos* (1929)

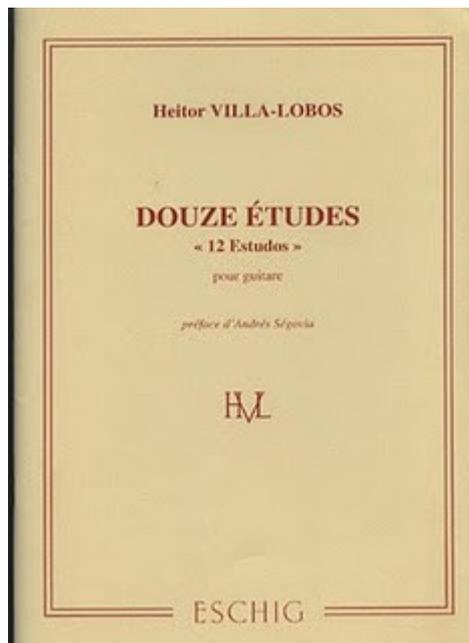
*Una introducción a los Chôros* (1929) que sirvió como pórtico a una conferencia sobre el tema *Distribución de flores*, para coro femenino y flauta, con intervención destacada de la guitarra.

*El aria de la Bachiana n° 5*, transcrita en 1938 a petición de su compatriota **Olga Prager Coelho**.

*Cinco Preludios* (1940)

*Concierto para guitarra* (1951)

*Canción del poeta del siglo XVIII* (1953), música para el film *Green Mansions*.



Edición francesa de los “Doce estudios” para guitarra

### Los estudios

Fueron esbozados entre 1924 y 1929, aunque el hecho material de escribirlos parece que tuvo lugar en París durante ese último año. **Ayres de Andrada** dice de ellos que Villa-Lobos aspiraba a realizar con la guitarra una labor equivalente a la que **Paganini** llevó a cabo con el violín. Las fórmulas de ejecución en que se basan son harto perceptibles para sus intérpretes más capacitados, pero, ¡con cuánta penetración y conocimiento de la aptitud expresiva del instrumento recubre el maestro tales fórmulas, transformándolas en emocionantes mensajes de su mundo interior!

### Los preludios

Son acaso, en mayor grado que los *Estudios*, por su más inmediata resonancia en la sensibilidad del oyente, una de las más trascendentales aportaciones que en nuestro siglo se han incorporado al repertorio guitarrístico. Dentro del marco de la pequeña forma, Villa-Lobos supo acumular con genial sentido del equilibrio una emoción intensa, una originalidad conceptual y la exploración de los recursos técnicos y posibilidades sonoras de la guitarra. El sentido del contraste, obliga a retener nuestra atención a lo largo de estas breves composiciones que se han sumado al repertorio de todos los grandes guitarristas. Escritos desde poco antes de 1940, en el manuscrito original los *Preludios* sumaban un total de seis. Infortunadamente, el último de ellos, “o mais bonito de todos”, según el compositor, se extravió. Al parecer, tan lamentable pérdida se produjo en el transcurso de la **Guerra Civil Española**, en una residencia de Andrés Segovia bombardeada durante el conflicto. Los *Cinco Preludios* supervivientes fueron titulados:

*Melodía lírica.*

*Melodía capadocia, capoeira*

*Homenaje a Bach*

*Homenaje a los caboclos*

*Homenaje a la vida social*

### Concierto para guitarra

Debe su singular cadenza a una amable reclamación hecha por Andrés Segovia: “-Si el arpa –cuyo

*concierto había sido dedicado a Nicanor Zabaleta- ha merecido una cadenza, por qué no la ha de tener también la guitarra? (...)*". Villa-Lobos se esmeró en este concierto para lograr el más perfecto equilibrio de las sonoridades de la orquesta, con el propósito de no deslucir el peculiar timbre del instrumento solista. Como siempre, el compositor consiguió destacar la singular belleza y el atractivo ritmo de las reminiscencias de sabor folklórico, que durante toda su vida le acompañaron. Huelga decir que el solista está maravillosamente servido en materia de virtuosismo, sin perder de vista en momento alguno su lógica funcional.

<http://violeroimaginario.blogspot.com/search/label/Heitor%20Villa%20Lobos>

[www.laguitarra-blog.com](http://www.laguitarra-blog.com)