

Una Interpretación del Estudio Nº 1 para guitarra de Heitor Villa-Lobos

An Interpretation of Study Nº 1 for guitar by Heitor Villa-Lobos

Felipe Solís Arias¹

Fecha de recepción: 3-04-2020

Fecha de aceptación: 9-09-2020

Resumen

El presente artículo expone una posible interpretación dialéctica para el Estudio Nº 1 del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887- 1959). Éste se ubica en el contexto sonoro, cultural y artístico que le es contemporáneo al autor en cuestión. En este trabajo se aborda la tendencia estética y artística de la música popular que rodeó al autor para, posteriormente, reubicar el sentido rítmico del Estudio a través de las nociones de Antropofagia Cultural, Escucha Poscolonial y Oído Etnográfico.

Palabras Clave: Interpretación, estudio, música popular, Antropofagia Cultural, Escucha Poscolonial, Oído Etnográfico, Heitor Villa-lobos, guitarra.

Abstract

This article exposes a possible dialectic interpretation for the Study Nº 1 from the brazilian composer Heitor Villa-Lobos (Brazil, 1887-1959). It's placed in the sonorous, cultural and artistic contexts that were contemporary to the author. In this article is possible to find a reference to the esthetic and artistic tendency from the popular music that surrounded the author and, subsequently, through the notions of Cultural Anthropophagy, Postcolonial Listening and Ethnographic Ear, relocate the rhythmic sense of the aforementioned Study.

Key words: interpretation, technic study, popular music, Cultural Anthropophagy, Postcolonial Listening, Ethnographic Ear, Heitor Villa-lobos, guitar.

¹ Maestría Profesional en Música con Énfasis en Guitarra / Professional Master of Music with an Emphasis on Guitar. Profesor en la Universidad de Costa Rica. Sede de Occidente. Costa Rica. Correo electrónico: FELIPE.SOLIS@ucr.ac.cr

I. Antropofagia Cultural

La composición musical, basada en los ritmos y las prácticas culturales regionales de América Latina y Brasil, tiene símiles en varios textos literarios del entorno brasileño a principios del siglo XX. Estos textos buscaron generar un retrato abstraído de su medio y, a la vez, contrarrestar el episteme o canon artístico europeo, que hasta ese momento había dominado la producción en el mundo no occidental.

La antropofagia cultural fue una respuesta a la necesidad de identificación en la corriente modernista en Brasil. Este término se homologa con la figura del caníbal que engulle al hombre europeo y hace referencia a un entorno salvaje y primitivo dentro de un continente colonizado.

El pensamiento estético al que se adscribe este movimiento se condensa en el *Manifiesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (De Andrade, 1928). Según Hugo Adler (2014) la idea de *antropofagia* no está aislada, ni su rastro surge solo a partir de este manifiesto, sino que se construye a partir de un texto antecedente, el cual, Franz Picabia publicó en 1920 llamado *Manifiesto Caníbal Dadá*.² Este fue un punto de inflexión importante hacia la antropofagia de Andrade, se puede inferir que la intencionalidad de la “Semana de Arte Moderno”³ era ya precedida por una antropofagia dadaísta, concebida ocho años antes de la publicación del manifiesto antropofágico (Adler, 2014).

En el *Manifiesto Antropofágico*, el autor expone su visión curatorial del arte y la literatura brasileños, la cual aboga por la adopción de lo propio como respuesta al dominio colonialista europeo; se propone pensar desde sí, desde lo natural que también es lo híbrido. Este posicionamiento se puede observar en la siguiente cita del manifiesto: “La lengua sin arcaísmos, sin erudición natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.” (De Andrade, 1928. p. 2).

De lo anterior se puede colegir que el autor busca ir hacia lo natural de las cosas: bien al permearse a los epistemes sin adscribirse a ellos, o bien al huir de estos. De esta manera, es posible afirmar que su perspectiva busca crear su propio producto cultural a partir de los otros existentes en su contexto. Por eso se considera pertinente un análisis del entorno artístico y filosófico en el cual se desarrolló Villa-Lobos para de esta forma, observar desde “el otro” su quehacer propio y así, establecer una relación con sus aficiones por componer desde el lente de su universo audible y obtener una obra híbrida.

Se entenderá entonces la antropofagia como la “engullición” del ser humano por parte de sí mismo, un proceso en el que devora los saberes que le interesan para deconstruirlos, mezclarlos y reconstruirlos de nuevo. Esto con el fin de realizar una síntesis propia y generar un producto artístico a partir de “lo otro”, tal como lo sintetiza la siguiente cita: “recuperar el saber eurocentrista, devorarlo” (Ameal, 2011, p. 158).

Por consiguiente, este trabajo será, en parte, un reflejo del planteamiento de Oswald de Andrade, puesto que en el Manifiesto Antropofágico menciona: “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropofago” (De Andrade, 1928. p. 2). De manera paralela se teje un discurso para reivindicar lo enteramente propio y colonizar a la inversa: canibalizar la cultura europea y negar sus epistemes; es decir, construir el aquí sin imitar lo otro, sino al absorberlo selectivamente.

En este trabajo la selección de elementos característicos subyace dentro de algunas prácticas de la música popular, en concreto el samba. Es importante ubicar la obra en un contexto sonoro; sin embargo, lejos de perseguir una interpretación “correcta”, el presente estudio busca recrear una sonoridad supuesta; es decir, parte de los elementos que se consideraron similares y recrea una sonoridad que reubica la rítmica de las obras.

2 El manifiesto escrito por Picabia buscaba arremeter contra la mentalidad burguesa, la cual resulta en una antítesis del artista moderno. Esto implica la ruptura de los códigos sociales imperantes y alimenta la idea de lo natural como algo fuera de la complejidad de la sociedad burguesa.

3 La semana de arte moderno fue una vitrina para la exposición del arte brasileño. Esta tuvo lugar en Río de Janeiro en 1922. En ella se mostraron las artes literarias, plásticas, escénicas y musicales con la participación de Heitor Villa-Lobos. La curaduría del evento fue gestionada por Oswald de Andrade y buscaba exponer lo “brasileño” a partir de la antropofagia.

Los elementos escuchados dentro del análisis fueron mezclados con otros cercanos y similares, tomando en cuenta que esa similitud no es exacta ni verdadera, sino simplemente lo más parecida posible. Con base en esta lógica rítmica, se ha procurado su hibridación o revestimiento.

El concepto de antropofagia fue utilizado para apropiarse de algunos ritmos populares insertos, de forma tácita, en los “12 estudios para guitarra W235” de Heitor Villa-lobos⁴. De esta manera, la antropofagia utilizada como una herramienta de construcción artística, permite consumir y reelaborar su obra, generando una interpretación en la que se mezclan los aspectos de su entorno como “otros”.

II. Escucha Poscolonial

El proceso de la propuesta interpretativa se desprende, como antes se dijo, de la percepción auditiva. Es a partir de lo que la escucha poscolonial admite y lo que el oído etnográfico rastrea que se integran las semejanzas rítmicas. Estas, al mismo tiempo, se mezclan con herramientas del medio tecnológico, lo cual propicia una hibridación de la obra.

El trabajo experimental en el que se basa la propuesta interpretativa surge de una previa ejecución de los doce estudios, los cuales se utilizan como herramientas para realizar abordajes musicales novedosos a través de la alteración de sus elementos, o bien de la integración de nuevos.

La escucha es el sentido que posibilita la percepción del entorno sonoro en el que los seres humanos vivimos. A través de ella, se pueden identificar las características de un sonido y su procedencia; por ejemplo: una voz, una melodía, un ave, un ritmo, una canción, un timbre, entre tantos otros. Escuchar es poner atención a un sonido específico que al mismo tiempo se encuentra atravesado por un universo de sonidos y textos sonoros que reconocemos y mediante los cuales relacionamos nuestra mismidad. Así también, la escucha permite una

observación de lo otro a partir de la memoria y del capital cultural de cada individuo; por tanto, es una forma de leer y de reconocer el medio sociocultural en el que se vive, se observa o se investiga.

En primer lugar, se expone el término de la “escucha poscolonial”. Esta, según el autor Juan Pablo González, busca “señalar la equivalencia de la mirada y la escucha como formas válidas de conocimiento de las prácticas coloniales y poscoloniales en América Latina” (González, 2013, p. 89). De acuerdo con lo anterior, lo poscolonial debe entenderse a partir de que el objeto que se investiga ha sido previamente colonizado; entendido de otra forma, este último ha realizado una síntesis de otros antes. Aunado a lo anterior, se puede inferir que la obra que se está estudiando como intérprete puede haber sido construida a partir de elementos del entorno musical del autor. En este sentido, es poscolonial dado que coloniza, utiliza o se apropia de lo sonoro en su entorno.

Lo anterior resulta en una teoría subalterna que busca la reivindicación del pensamiento latinoamericano desde donde miramos, escuchamos y pensamos. Al respecto, el mismo autor apunta que: “mirada, escucha, lugar y discurso se suman y potencian en la construcción de una conciencia poscolonial de las prácticas culturales en América Latina.” (González, 2013, p. 89.)

De acuerdo con la cita anterior es importante señalar que la conciencia poscolonial se construye sobre la colonialidad⁵ de las cosas; es decir, el grado de conciencia sobre colonizar y el ser colonizado. Esto determina las influencias que construyen un entorno social permeado por las características que subyacen en la mezcla cultural y su nivel de dominancia en las áreas *fringe areas*, las cuales representan las periferias de los ejes estructurales dominantes o colonizadores.

La colonización de la escucha es marcada, inicialmente, a partir de la grabación. Con esta acción, la música (o bien los entornos sonoros) se plasman en el tiempo y se hace posible su difusión. Sin embargo, también se

4 Se ha utilizado principalmente la Edición Crítica de Frédéric Zigante (2011), por ser la partitura más actualizada.

5 La colonialidad es un tropo de la estética decolonial que busca evidenciar la huella colonial y las colonizaciones posteriores. Acuñado por el autor Aníbal Quijano (2000).

produce una apropiación de lo sonoro. Esto sugiere que la música grabada ha sido colonizada inicialmente por quien graba y difunde, pero también por el *lego* que se apropia, la recrea, la reconstruye y la traduce; en otras palabras, es colonizable luego de ser colonizada y, por ende, es poscolonial.

La grabación de la música a inicios del siglo XX generó la distribución y venta del fonógrafo a nivel mundial. En el caso de la región latinoamericana, fue en Brasil donde se instauró *Odeón* en 1913, una empresa que se dedicó a la grabación de los llamados *recording trips*. Estos registraban las músicas de los distintos pueblos y etnias in situ; es decir, les vendían su propia música. De esta forma, según González, (2013. p.97), “en 1897 se grabaron grupos cariocas de *chôro*”, además:

La actividad de Odeón en Asia y África se expandió hacia América del Sur durante la Primera Guerra Mundial, abriendo oficinas en Brasil en 1913 y en Argentina en 1918. Esto también favoreció el desarrollo discográfico de Chile, Uruguay y otros países sudamericanos debido a la llegada de aparatos de reproducción sonora y discos a Buenos Aires, así como ofreció la cercanía de los estudios de grabación. (González, 2013, p. 96)

Es posible suponer que la grabación y el registro de los *recording trips* incidió directamente en la composición de la música latinoamericana en ese momento. Donde generó un entorno sonoro que, posteriormente, brindó el registro fonográfico de compositores de música urbana y popular en Río de Janeiro a principios de siglo XX. En suma, la escucha poscolonial es una mirada para el investigador, para el músico y para el instrumentista; quien, a la luz de este escuchar, puede analizar la música latinoamericana modernista, tradicional o re estilizada para su interpretación, tomando también tomando en cuenta los ritmos y paisajes sonoros del entorno, además de los objetos audiovisuales que existen para conformar una base que construye, apoya y refuta una interpretación. Esta base asimismo, genera elementos que pueden ser utilizados como insumos para la composición de otras

obras. Una escucha más activa también depende de la base musical con la que cuenta quien investiga; de acuerdo con esto, también puede ser gestionada por un oído entrenado para diferenciar características insertas en la música.

El entrenamiento auditivo surge en la medida en la que se da un contacto con alguna práctica musical y esta permite una diversidad en los elementos investigados y escuchados. Lo anterior construye al oído etnográfico, siendo precisamente el siguiente punto al que se refiere este artículo.

III. El oído etnográfico

El oído etnográfico es: “un oído híbrido. Los etnógrafos tienen toda una vida de experiencias auditivas previa al comienzo de la investigación que se traslada con ellos cuando se sumergen en el campo.” (Seeger, 2015, p 30). Tal como lo señala la cita anterior, el concepto parte del bagaje cultural sonoro que posee el etnógrafo o músico⁶. *Per se*, el oído está mezclado y como lo enuncia Seeger, es híbrido; esta hibridación supone la posible relación con las músicas de alrededor mediante la escucha.

En la práctica musical, en específico cuando la persona música se enfrenta a una partitura, es necesario que la entienda con una mezcla entre la escucha y su relación con la técnica de escritura y de ejecución. De este modo, la escucha debe ser recreada, de ser posible, en una representación para su análisis e identificación de los elementos característicos, o para sistematizar su percepción (a través de una gráfica o partitura). Respecto a lo anterior, el oído etnográfico permite la síntesis de los elementos sonoros que pueden integrar una composición, donde propicia el análisis para interpretarla desde un entorno sonoro, cualquiera que sea este.

En el marco de este artículo, la aplicación de los conceptos antes dichos: antropofagia, escucha poscolonial y oído etnográfico, se usaron para apropiarse de algunos ritmos populares insertos, de forma tácita, en los 12 estudios para guitarra W235. Estos se enlazan con otros que, por su nivel de semejanza, remiten a una relación aural del

6 En la actualidad la práctica etnográfica en la música se ubica dentro de la etnomusicología, sin embargo, esta rama no es el objeto de este escrito, sino el uso del oído etnográfico como identificador.

entorno sociocultural de Villa-Lobos, tomando en cuenta que él se decanta por Brasil, reconociendo en su labor compositiva una ruptura con lo eurocéntrico (Bêhague, 1995). De esta manera, la antropofagia utilizada como metodología permite consumir y reelaborar su obra generando una interpretación en la que se mezclan los aspectos de su entorno como ‘otros’, que se desprenden de conocimientos distintos. El proceso de la propuesta interpretativa se desprende, como antes se dijo, de la percepción auditiva, pero también se fundamenta en que Villa-Lobos encuentra en las culturas que le rodean motivos para componer (Bêhague, 2006). Es a partir de lo que la escucha poscolonial admite y de lo que el oído etnográfico rastrea, que se integran las semejanzas rítmicas.

Para ese fin se partirá de un entorno sonoro que surja de los diversos instrumentos descritos por Thomas García cuando se refiere al *chôro* como: “una agrupación con múltiples instrumentos que tocan música popular urbana desde principios de siglo XX” (García, 1997, p. 59). Cada uno de los instrumentos que conforman al *chôro* cumplen con funciones variables en cuanto al acompañamiento, improvisación y línea melódica. De esta forma, se utilizan algunos instrumentos melódicos como la flauta y el clarinete, que improvisan sobre una melodía definida e instrumentos armónicos, como el *cavaquinho* o el *bandolín* (una especie de mandolina), la guitarra convencional y la guitarra de siete cuerdas. Estos acompañan contrapuntísticamente sobre la línea de bajos y acordes percutidos. Aunado a lo anterior, está la percusión, que incluye instrumentos como el *agogô*, *berimbau*, *pandeiro*, *caixa*, entre otros, que cumplen la función de sostener la base rítmica junto con los instrumentos armónicos.

El *chorô* envuelve una gran serie de cambios socioculturales y políticos, pues se originó en medio del cambio de la monarquía hacia la república, cuando la música jugó un papel muy importante en la construcción de una identidad definida del pueblo brasileño. García (1997), citando a Vasconcelos, realiza su propio análisis, en el cual expresa, al describir la conexión con lo urbano, que:

El *chôro*, el bien conocido género popular de finales del siglo XIX, demarca la sensibilidad de la población urbana de Río; fue, posiblemente, influenciado por los estilos regionales que trajeron las migraciones masivas y que fueron preservados en los lugares alejados de las grandes ciudades.”⁷ (García, 1997, p. 59.)

La urbanización o crecimiento de las grandes ciudades propició el desarrollo de estas agrupaciones variopintas, generando la confluencia de la música europea, indígena y africana. Para observar mejor esta mezcla de instrumentos y músicas, se utilizará la siguiente descripción tomada del trabajo de Thomas García:

Tabla nº 1.

Europeos	Indígenas	Africanos
Guitarra y viola (caipira)	Chocalho	Atabaque
Guitarra de 7 cuerdas	Maracas	Berimbau
Cavaquinho	Reco-reco	Bombo
Mandolina		Cuíca
Flauta		Ganzá
Oficleido		Agogo
Clarinete		
Trombón		
Tuba		
Saxofón		
Piano y acordeón		

Fuente: realizada por el autor de este documento a partir del texto de García (1997, p. 5).

La categorización anterior es vinculante en la medida en la que los instrumentos antes expuestos se relacionan en las distintas agrupaciones de *chôro* y, por esto, existen diversas mezclas instrumentales. Según este artículo, Villa-Lobos tuvo una estrecha relación con la guitarra dentro del *chôro*. Sus primeras experiencias con esta música las realizó luego de la muerte de su padre. Desde joven tocó la guitarra en dicha agrupación (*chôro*) para ganarse la vida y esta experiencia le permitió tener contacto con el *Cavaquinho de Ouro*, el cual era un bar en los alrededores de *Laranjeiras* en Río, que contrataba

7 *Traducción realizada por Felipe Solís, 2016.

continuamente estas agrupaciones. Además de lo dicho anteriormente, también tocó el *cello* en diversas orquestas (García, 1997, p. 57-64). La importancia del trabajo de Thomas García para esta investigación es justamente que expone la íntima relación entre Villa-Lobos y el movimiento musical popular brasileño, aspecto básico para construir una propuesta interpretativa con base en el contexto de composición que influenció el trabajo para guitarra de Villa-Lobos.

IV. Propuesta interpretativa

A partir del imaginario que se obtiene de las agrupaciones de *chôro*, es que se hace posible reinterpretar la sonoridad de los estudios desde una auralidad recreada, siendo la descripción del entorno instrumental la base sonora que permeará a cada uno.

La obra 12 *Estudios para Guitarra Sola* del compositor Brasileño Heitor Villa-Lobos es un conjunto de estudios técnicos para el desarrollo del o guitarrista. En el caso específico del Estudio N°1 se trabaja la técnica de arpeggio, la cual, es una base fundamental para la técnica de la mano derecha en la ejecución actual de la guitarra. Este estudio está construido con una forma unitaria⁸, lo que quiere decir que no es divisible temáticamente. Por ello ha sido relegado únicamente a la formación técnica, inclusive los trabajos más actuales como la Edición Crítica “Douze Études pour guitare seule, Heitor Villa-Lobos”, Frédéric Zigante (2011), aborda los estudios en un sentido más histórico-comparativo, manteniendo el interés en los manuscritos y en aspectos técnicos. Zigante aporta un importante enlace hacia el desarrollo de este trabajo, puesto que en el facsímil que aparece la letra “p” (pulgár) es remarcada por el autor en la digitación de la mano derecha, basado en esto y en la rítmica que se crea con la reiteración de dicho elemento, esta investigación procuró proponer otros factores que enriquecieran la interpretación de este estudio.

Este análisis parte de las similitudes rítmicas binarias y de la subdivisión del estudio en los ritmos presentes en la batucada. A pesar de que no existe ninguna indicación aparte de *allegro ma non troppo*, se formula una hipótesis partiendo del no texto; es decir, lo que no se indica en la obra como un motivo para formularlo. Dicho supuesto parte de que en la constitución rítmica del estudio se pueden destacar similitudes con el *samba batuque*; donde genera una antítesis a la propuesta de Iván Adriano Zetina Ríos, quien aduce que este estudio responde a características de un prelude barroco solamente (Zetina Ríos, 2014). A continuación, se observa el primer compás del estudio con la digitación del compositor:

Imagen n° 1. Primeros dos compases de estudio N° 1.



En dicha imagen se puede observar la digitación propuesta por el compositor. En ella, la repetición del dedo pulgár sugiere una acentuación rítmica en la que destacan las corcheas del primer pulso, la negra en el segundo y las corcheas del cuarto pulso. Esto se puede ejemplificar de la siguiente manera:

Imagen n° 2. Acentuación natural del pulgár.



Este estudio, como se expresó anteriormente, no posee anotaciones de acentuación o dinámicas. La única guía para el intérprete es la indicación *allegro ma non troppo*; sin embargo, existen acentuaciones naturales que se generan por la digitación que propone el compositor. La sugerencia de digitación reitera el uso del pulgár: este

⁸ Se consideró una división ternaria de la forma, dado que puede ser dividido en tres secciones por las funciones armónicas. Esto porque los primeros 11 compases pueden observarse en el I grado (funcionalmente), los siguientes 11 como una extensión de la dominante V grado, y los últimos 11 como I grado. Esta división fue propuesta por Abel Carlevaro (1988), sin embargo, ante la ausencia de temas melódicos, se prefirió la forma unitaria.

dedo genera una acentuación natural, la cual permite formular una comparación de este elemento con rítmicas similares en el samba.

Por este motivo interesa destacar los patrones rítmicos que existen en la batucada, partiendo de que en la década 1920 (década de la composición de la obra) surgió un gran movimiento de *samba urbana* en Brasil. Esta estuvo presente en una diversidad de agrupaciones de *chôro*, así como en las batucadas (conjuntos de tambores). Los instrumentos que integran la *batucada* tienen una función rítmica definida y una acentuación marcada. Dicho conjunto se divide en tres partes: la primera son los *breques* (descansos), que generalmente marcan el inicio, el final y los puntos de enlace de una *samba* (se pueden considerar como un puente). Normalmente preceden a una segunda parte llamada *Paradinha*, la cual está llena

de preguntas y respuestas del *Repinique* con los demás instrumentos, y como tercera parte se encuentra la *bateria* (un conjunto completo de instrumentos de percusión o *set*), en la cual se entremezclan las distintas acentuaciones de todo el conjunto.

Los *Breques* o descansos son precedentes a las *paradinhas* y generalmente marcan el principio y final de una samba. Es de interés hacer uso de los acentos que se producen dentro de la *batucada* para poder compararlos con la acentuación producida por la reiteración del dedo pulgar y, así, evidenciar la similitud con el ritmo presente en los *breques*:

Imagen nº 3. Conjunto de batucada, los primeros dos compases son el ejemplo de breques.

The image displays a musical score for a batucada ensemble, specifically focusing on the first two measures of a 'breque' (rest). The score is written in 4/4 time and includes parts for Bongoes, Agogó, Pandero, Claves, Repinique, Caja, Timbao, Bombo, and Surdo. The first two measures are marked with 'x3' and 'x8' respectively, indicating repetition. The third measure is marked with 'p' and has several notes circled in green, highlighting specific rhythmic patterns or accents. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument.

En la imagen anterior se observa que los *surdos* y el bombo mantienen un ritmo de negras al completar los tres primeros pulsos, y continúan con la figuración de corcheas en el último pulso; también se observa en el segundo compás de la imagen cómo todos los

instrumentos tocan juntos las corcheas del cuarto pulso, lo que sugiere que es posible relacionar el patrón rítmico con la base rítmica de la *batucada*. En la siguiente imagen se observa la coincidencia entre las corcheas en el último pulso y el patrón rítmico del *surdo*:

Imagen nº 4. Comparación de estudio Nº1 con el *surdo*.



Ahora bien, solo este elemento no es suficiente para fundamentar esta interpretación; es necesario buscar acentuaciones presentes en otros instrumentos de la *batucada*. La subdivisión rítmica en semicorcheas amplía la posibilidad de relacionar distintos ritmos que puedan

asemejarse a esta subdivisión. Se observará, por lo tanto, la *caixa* o caja, que es un tipo de tambor que se toca con baquetas y es similar a un redoblante. En este caso la acentuación aparece de una manera distinta al *surdo*. A continuación, observaremos el ejemplo rítmico de esta:

Imagen nº 5. Ejemplo de la acentuación de la *caixa*.



En la *caixa* o caja, la figura de 4 semicorcheas y su acento en la tercera generan una acentuación distinta de la que se forma naturalmente con el pulgar. En este caso, la ejecución en la guitarra puede realizarse ya sea con el dedo índice o con el dedo medio, según la decisión

al momento de digitar. Por otro lado, el instrumento repinique utiliza una acentuación que resalta también la segunda semicorchea con un golpe al medio del parche, tal como se muestra en la imagen.

Imagen nº 7. Ejemplo de acentuación del repinique.

Allegro non troppo

Repinique

Esta acentuación requiere una técnica compleja al momento de articular, pues el acento aparece inmediatamente después del pulgar. Este aspecto exige al ejecutante un trabajo de articulación extremadamente detallado para lograr que ese ritmo logre destacarse. Las demás articulaciones (acentos) ya están comprendidas en el patrón del *surdo* y la *caixa*.

Las rítmicas presentes en los demás instrumentos de la *bateria* están contenidas en los anteriores; en este sentido, se puede observar una relevancia en destacar las corcheas, la segunda semicorchea y la última semicorchea. Pero entonces, ¿se estaría acentuando todo?, no precisamente, ya que una interpretación que se base en la batucada

tendrá que darse a la tarea de elegir una acentuación que permita denotar el *groove*⁹ propio del *samba*. Ahora bien, este *groove* (o dicho en otras palabras, la subdivisión interna del ritmo) será un referente de la batucada. Sin embargo, al no contar con la posibilidad de hacer notar cada acentuación por el problema del cambio tímbrico de los instrumentos percutivos, se debe decidir exactamente qué parte de la batucada se va a representar. Esto limitándose a integrar la rítmica de uno o dos instrumentos que comparten ciertos acentos con otros, lo cual genera una acentuación estable y representativa. En la siguiente imagen se observan las coincidencias de acentos:

Imagen nº 7. Conformación de batería parcial con repinique, caixa, bombo, surdo.

Allegro non troppo

Repinique

Caja

Bombo

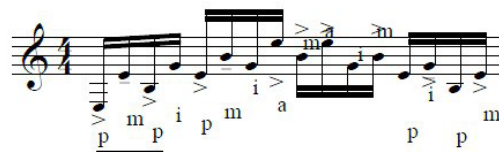
Surdo

9 Groove es el resultado de un proceso musical que a menudo se identifica como un impulso vital o propulsión rítmica. Implica la creación de una intensidad rítmica adecuada al estilo o género musical que se está interpretando. El ritmo se crea dentro de una pieza musical al alejar el tiempo y los elementos dinámicos del pulso o nivel dinámico esperado. El sentido del pulso de un músico es subjetivo, no objetivo; los músicos interpretan el paso del tiempo y la presencia del pulso de formas ligeramente diferentes. Tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Groove&sort=relevance&crossSearch=false>

Como anteriormente se expresó, la acentuación de la corchea, el saltillo y la segunda semicorchea producen la totalidad del *groove*; no obstante, el dilema de elegir qué acentuar por encima de lo demás radica en las coincidencias de dichos acentos. De esta manera, es posible realizar muchas versiones del estudio N° 1 utilizando distintas acentuaciones.

En la comparación realizada hasta aquí se tomaron en cuenta los ritmos característicos de la *samba pagodeio*, en la cual son menos visibles los acentos que coinciden con el surdo. Sin embargo, en la figuración de la *samba partido alto*, el ritmo es consecuente con la comparación inicial; es decir, entre la acentuación natural del dedo pulgar y el ritmo que forman el *bombo* y el *surdo*. A continuación se observa el ritmo que realiza el surdo en esta otra base del samba:

Imagen n° 8. Primeros dos compases del estudio N° 1 junto con la rítmica del surdo en el *samba partido alto*.



Como puede observarse en la imagen anterior, es posible validar la propuesta inicial de acentuación natural como una posible interpretación rítmica pero no definitiva, dado

que deben explorarse otras acentuaciones. A continuación, se expone la siguiente propuesta:

Imagen n° 10. Propuesta de fusión.



En la imagen anterior aparecen las acentuaciones del *surdo*, *caixa*, *repinique* y *bombo*, no todas están representadas en su forma total, sin embargo, la

interacción entre todos estos acentos propicia que se escuche la rítmica presente en la batucada, en tanto que se entrecruza la rítmica acentuada con la natural del pulgar.

10 La samba pagode responde a un estilo de composición de esta primera, que relaciona la tradición alimentaria con la tradición musical, y genera una propuesta más comercial de esta. Aunque las distintas sambas no poseen una diferencia estricta pueden varias algunas de las formas en las que se tocan los instrumentos de la batucada.

V. Conclusiones

Esta propuesta de interpretación se ha basado en una relectura de los acentos que pueden generarse en el estudio N° 1. Estos, a su vez, posibilitan la selección de elementos aislados de las diferentes permutaciones de la batucada; no obstante, como se ha repetido anteriormente, el presente trabajo se ha concentrado en utilizar los acentos que generan un posible vínculo con dicha manifestación rítmica, lo cual, tuvo su *momentum* en la digitación del dedo pulgar en el facsímil del Manuscrito de Heitor Villa Lobos. Así pues, conduce hacia una posibilidad de acentuación distinta de la habitual en el canon guitarrístico y a un refrescamiento de la idea de interpretar música de autores canónicos.

En esta investigación se sustituyen los conceptos tradicionales que enmarcan el estudio N° 1 como un reto técnico o preludio barroco solamente, y busca otros referentes que ubiquen las sonoridades subyacentes en un contexto u entorno más cercano al autor.

Una interpretación musical puede trascender los hechos presentes en la partitura y orientarse a una resignificación o relectura de las obras, con base en conceptos como los que se han presentado hasta aquí. Tanto la antropofagia, la escucha poscolonial así como el oído etnográfico hacen máquina en este trabajo para transformar la frontera impuesta entre los compases, permitiendo que la música popular -en esencia- *el samba*, atravessara la obra canónica, la práctica musical y el imaginario guitarrístico.

VI. Referencias Bibliográficas

- Adler, P. V. (2014). La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica. *Cuadernos de Literatura, volumen 18* (35), 132- 149
- Ameal, P. A. (2011). Deben Ser Los Caníbales, Deben Ser. *Confluencia, volumen 26* (2), 156-59.
- Appleby, D. (1995). Notes, *Music Library Association, volumen 52*, (1), 106-108. doi:10.2307/898819.
- Béhague, H. G. (2006). Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940, case studies from Mexico, Peru and Brazil. *Revista de Música Latinoamericana, volumen 1* (27), 28.
- Béhague, H. G. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. *Latin American Music Review, volumen 27* (1), 47-56.
- Carlevaro, C, A. (1988). *Abel carlevaro Guitar Masterclass, Technique, analysis and Interpretation of: The guitar Works of Heitor Villa-Lobos 12 studies (1929)*. Editori Heilderberg, W. Germany: Chanterelle.
- De Sousa, A. O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia, Año 1, volumen 1* (1).
- Garcia, T. (1997). The "Choro", the Guitar and Villa-Lobos. *Luso-Brazilian Review, 34* (1), 57-66.
- González, R, J. (2011) "Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el Cuarto Centenario", *Música, musicología y colonialismo, volumen 81* (100).
- Seeger, A. (2015). Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. *Ibero-Amerikanisches Institut, volumen 37* (10785), 27-36.

Zetina, R, I. (2014). Los doce estudios para guitarra de Heitor Villa-Lobos: Notas sobre el ritmo. Actas del II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos, Oporto. Recuperado de: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/70261/Iconografia_musical_en_las_fiestas_sevil.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Zigante, F. I. (2011). *Douze Études pour guitare seule, Heitor Villa- Lobos*. Editions Max Esching- Durand. Italie.