

Arts, Linguistics, Literature and Language Research Journal

AS “HISTÓRIAS DA CAROCHINHA” DE HEITOR VILLA-LOBOS COMO RECURSO DIDÁTICO PARA ESTUDANTES DE PIANO DO ENSINO BÁSICO E SECUNDÁRIO DA UNIDAD ACADÉMICA DE ARTES DA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

Samuel Caleb Chávez Acuña

Unidad Académica de Artes de la
Universidad Autónoma de Zacatecas
Zacatecas-Zacatecas

<https://orcid.org/0000-0001-8489-6155>

Solanye Caignet Lima

Unidad Académica de Artes de la
Universidad Autónoma de Zacatecas
Zacatecas-Zacatecas

<https://orcid.org/0000-0002-5559-2088>

Edgar Henoch Bautista Acosta

Unidad Académica de Artes de la
Universidad Autónoma de Zacatecas
Zacatecas-Zacatecas

<https://orcid.org/0000-0001-9138-7893>

All content in this magazine is licensed under a Creative Commons Attribution License. Attribution-Non-Commercial-Non-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).



Federico Morales Pérez Tejada
Unidad Académica de Artes de la
Universidad Autónoma de Zacatecas
Zacatecas-Zacatecas
<https://orcid.org/0000-0001-6613-5344>

Resumen: El presente artículo contiene los resultados de implementar como material didáctico las *Histórias da Carochinha* de Heitor Villa-Lobos en dos alumnos de piano de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Presentamos la justificación de haber elegido esta obra como material didáctico durante el semestre agosto-diciembre del año dos mil veintiuno. Se hace un reporte del desarrollo del experimento, así como de sus resultados. Contiene un análisis musical y estético de las *Histórias da Carochinha* de Heitor Villa-Lobos. Se presentan conclusiones y proponemos estrategias al interior de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas para mejorar, en los alumnos de nivel básico y medio superior, la interpretación musical de obras latinoamericanas del Siglo XX.

Palabras clave: Piano, interpretación musical, Música Latinoamericana del Siglo XX, análisis musical, Heitor Villa-Lobos.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es un reporte de la actividad interpretativa de dos estudiantes, uno de ellos es un alumno avanzado del nivel básico de nombre Alejandro Fausto Cortés Salinas y el otro de nombre Pablo Israel Martínez Flores quien cursa el nivel medio superior de piano. Les impusimos como parte del programa de estudios correspondiente a la segunda mitad del semestre agosto-diciembre de dos mil veintiuno el estudio e interpretación de las piezas “*E o pastorzinho cantava*” al alumno de nivel básico y “*A cortesia do principezinho*” al de medio superior; ambos alumnos ya habían tenido un primer acercamiento a la música de Heitor Villa-Lobos, pues en semestres anteriores el alumno de nivel medio superior interpretó la pieza “*No Palácio encantado*” y el de nivel básico tocó “*E a princesinha dançava*”, las cuatro piezas en conjunto integran el ciclo

para piano “*Histórias da carochinha*” de Heitor Villa-Lobos. La finalidad de exponer a estos alumnos al estudio de tales obras pianísticas es que tengan un primer acercamiento con la música latinoamericana; también pretendemos que el abordaje de estas piezas los dote de las competencias necesarias para interpretar, a partir del semestre enero-julio de dos mil veintidós, algunas de las “*Cirandas e Cirandinhas*” de Heitor Villa-Lobos.

JUSTIFICACIÓN DEL POR QUE ESTUDIAR LA MÚSICA DE HEITOR VILLA-LOBOS EN LOS NIVELES DE INICIACIÓN PIANÍSTICA

Metodológica y tradicionalmente se le da más importancia académica e histórica a la música europea que a la latinoamericana en el proceso de formación de los intérpretes del repertorio pianístico al interior de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, y es natural que así sea, puesto que la principal evolución de la música occidental ocurrió en Europa para, posteriormente, mediante el proceso de colonización en América, las tradiciones musicales correspondientes a cada una de las épocas del arte que surgieron en Europa se fueron heredando a la nueva cultura americana. Por eso es importante distinguir las diferencias entre la música europea y la música latinoamericana, para valorar la utilidad de incorporar con mayor fuerza estos repertorios en el nivel básico y medio superior de los alumnos de nuestra Unidad Académica.

ARTE LATINOAMERICANO

Pablo Gamboa Hinestrosa nos menciona al nacionalismo como el gran detonante para incluir con admiración dentro de las artes plásticas el gusto por el indigenismo precolombino, destacando las obras de Rufino Tamayo principalmente en lo que se refiere a su obra “Perros ladrando” inspirados en los

perros modelados en arcilla provenientes del sureste mexicano, Diego Rivera y Francisco Toledo son otros representantes de este movimiento artístico, solo por mencionar algunos ejemplos (GAMBOA HINESTROSA, 1995).

Puede ser que a nivel conceptual la definición que dio Siqueiros acerca del arte latinoamericano resulte para los objetos de esta experimentación la más útil, ya que afirmó que era “un arte monumental y heroico, humano y popular, con el vivo ejemplo de nuestros grandes maestros y de las extraordinarias culturas de la América prehispánica” (RUDEL et al., 1978). Atendiendo a los elementos de esta definición, cualquier persona que se exponga como espectador a una manifestación artística de corte latinoamericano del siglo XX debe haber aprendido previamente los procesos históricos de América.

Música latinoamericana

Nos parece de gran importancia el aporte que realiza Juan Pablo González Rodríguez en artículo “Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana”, en cuanto a la división que propone de la Cultura en América Latina, en primer lugar describe lo que denomina “cultura pasiva” que atribuye a la dependencia económica y social que tiene Latinoamérica de Europa y Estados Unidos, dando como resultado la imitación de “estilos artísticos, procedimientos creativos, modas y formas de vida desarrolladas, trasplantándolas a un medio diferente y ajeno” (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 1986) . Por su parte entiende la cultura activa como aquella que surge de las culturas amerindias y su integración con la herencia europea, así como del desarrollo de culturas inmigrantes (refiriéndose a los criollos y afroamericanos) (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 1986). Esta definición de Cultura Activa es la que nos interesa puesto que la música latinoamericana del Siglo XX

es el resultado de esa Cultura Activa, y que debiera ser que, por ser procesos históricos ocurridos dentro del Continente Americano, en el que se desarrolla esta investigación y en el que residimos los aquí involucrados, facilitarían la comprensión estético-musical de cualquier obra de índole latinoamericana y más aún las del siglo XX por ser una época cercana a esta en que nos tocó vivir.

Mezclando las definiciones que Siqueiros aportó respecto del arte latinoamericano (refiriéndose principalmente a las artes plásticas y su desarrollo durante la primera mitad del Siglo XX), así como la definición de Cultura Activa que nos aportó Juan Pablo González Rodríguez tenemos que la música latinoamericana del Siglo XX debe compartir cualidades con las artes plásticas pertenecientes a ese momento histórico, tales como ser un arte musical monumental y heroico, humano y popular, inspirado en las novedades musicales surgidas en Europa pero también en las tradiciones musicales autóctonas de América en las que se incluyen las expresiones indígenas, mestizas, criollas y africanas.

Justificación del por qué escoger las “histórias da carochinha” de Heitor Villa-Lobos para ser incluidas en el repertorio de los estudiantes de nivel básico y medio superior de piano

Mencionaremos las siguientes competencias que pretendimos desarrollar en los alumnos a los que asignamos estas obras:

- a) Leer la notación musical de manera adecuada.
- b) Conducir la melodía de forma congruente acatando al fraseo expresamente solicitado por el compositor.
- c) Ejecutar los distintos tipos de tocos necesarios para producir los efectos sonoros que el compositor solicitó expresamente en la partitura.

d) Ejecutar correctamente las secciones contrapuntísticas que contienen estas obras.

e) Desarrollar la técnica adecuada para ejecutar terceras paralelas, ligadas y con una sola mano.

f) Identificar y ejecutar adecuadamente los motivos o frases de terminación masculina o femenina, así como los anacrústicos o téticos.

g) Ejecutar adecuadamente los saltos de acordes en ambas manos.

h) Adquirir reverencia hacia la música latinoamericana en general.

Breve análisis musical de “las histórias da carochinha” de Heitor Villa-Lobos

En 1905 Villa-Lobos realizó su primer viaje al Sertón, donde pasó años investigando sobre el folclor nacional; luego de su expedición por el nordeste de Brasil regresó a Rio de Janeiro donde los convencionalismos musicales no le agradaron y adoptó un estilo “natural” como él mismo describió a su música a la que dotó del carácter popular de Brasil. En 1912 viajó a la cuenca del Amazonas, Sao Paulo y Mato Grosso donde se instruyó en la música y bailes de los aborígenes del Amazonas. Regresó a Río de Janeiro en 1915. (LLADE, 2012)

La importancia de hacer el análisis musical consiste en la necesidad de identificar los elementos mínimos que constituyen esta obra de Heitor Villa-Lobos, ya que el acto de interpretación musical es una conjunción de la literalidad del texto musical más la intención del intérprete. Tal fenómeno lo explica Umberto Eco de la siguiente manera: “entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector, está la intención transparente del texto que refuta una interpretación insostenible” (ECO, 1992). De este modo pretendemos que los alumnos que forman parte de este experimento puedan interpretar de manera libre en cuanto a su percepción del contenido de las piezas asignadas, siempre respetando

los márgenes impuestos por la partitura.

No palácio encantado

La primera pieza que integra las “*Histórias da Carochinha*” es “*No Palácio Encantado*” y se trata de una especie de introducción conceptual en cuanto al lugar en el que tendrán lugar las siguientes escenas (piezas) que integran la obra. Es importante considerar que es la única pieza que enmarca un lugar en lugar de una acción de los personajes que aparecen en la obra. Está integrada por tres secciones, la primera en Sol Mayor y abarca de los compases uno al veinte; la segunda sección transcurre en la tonalidad de Do Mayor y la tercera en Si menor; la cuarta es la repetición de la primera sección en Sol Mayor.

Orrego-Salasn describe las características de las líneas melódicas de inspiración indígena en Villa-Lobos “aparecen expresadas por motivos rítmicos breves, reducidos en su ámbito melódico, del que nunca exceden los límites de la quinta, y que corrientemente se mueve dentro de escalas tritónicas, o tetratónicas...” (ORREGO-SALAS, 1965), de esta manera podemos inferir que la melodía de esta primera pieza de las “*Histórias da Carochinha*” es de inspiración indígena, por lo que resulta para nosotros de un gran valor estético debido a la sincretización de la cultura europea y la expresión estética meramente indígena de Brasil, formando así un símbolo importante del mestizaje cultural brasileño.

En un segundo término nos llama la atención el ritmo de “*No Palácio Encantado*”, la pieza está escrita en el compás de $\frac{3}{4}$ y no tiene cambios de compás; destacaremos la constante preparación para escuchar la síncopa brasileña que el compositor logra al presentar reiteradamente una negra con puntillo ligada a una corchea, siendo ambas figuras de grados de la escala distintos, para, de pronto, en el compás dieciséis introducir la verdadera síncopa brasileña, en este caso

formada por un re 6 blanca ligada a otro re 6 corchea. Por lo demás, el ritmo ha quedado en esta pieza supeditado a la melodía para darle el carácter indígena del que hablamos en el párrafo anterior. En la pieza aparece únicamente la homorritmia que es la que predomina a lo largo de la composición; es empleada de manera más pura durante los primeros cuatro compases a modo de introducción para luego aparecer como hilo conductor hacia las cadencias que indican el final de una de las secciones, como en el caso de los compases diecinueve y veinte. Hay homorritmia “cuando el ritmo es idéntico o muy semejante en todas las voces a lo largo de una obra”. (LORENZO DE REIZÁBAL et al., 2004)

El manejo armónico que utilizó el compositor es bastante tradicional; la primera sección se encuentra escrita en Sol Mayor, los primeros compases tienen una textura contrapuntística en la que las frases aparecen al unísono con una separación de una octava, escribiendo la mano derecha en un rango sonoro que va del sol 5 hasta el sol 6, mientras que en la izquierda ocurre del sol 4 hasta el re 5, en cuarto compás, con el que finaliza la introducción consiste en un acorde de re mayor, el quinto grado de la tonalidad principal. A partir del quinto compás el manejo de la tonalidad es tradicional salvo por unas notas de paso que el compositor utilizó en los acordes de la mano izquierda para crear disonancias que se resuelven en el acorde inmediato posterior, tal y como ocurre del tercer tiempo del compás ocho al primer tiempo del compás nueve. Para aportar novedad armónica el compositor cambió los grados de la escala segundo y tercero que en escalas mayores resultan ser acordes menores por su equivalente mayor. La segunda sección está escrita en la menor en un primer momento, incorporando en el acorde del tercer tiempo del compás veinticinco

un cuarto grado disminuido que resuelve en el primer tiempo del siguiente compás a tercer grado de la mano izquierda; el compás veintiocho lo usó como transición mediante el tercer grado de la menor a Do mayor, tonalidad que inicia en el compás veintinueve y que finaliza en el compás treinta, regresando a la menor en el compás treintauno, para en el compás treintaicuatros regresar a Sol Mayor preparando la tonalidad en el segundo tiempo de ese compás con un fa sostenido en la mano izquierda que perdurará hasta el compás treintaiséis, donde utiliza el re sostenido como tónica del acorde en lugar de re natural como es habitual en la armonía clásica.

El recurso de subir un semitono a la fundamental de algún acorde se extiende a la tercera sección en la que vuelve a aparecer ese tratamiento armónico en los compases cuarenta y cuarentaiocho. La resolución a si menor la realiza utilizando durante todo el compás cincuentauno el segundo grado en un tejido contrapuntístico para resolver al primer grado en el compás cincuentadós. Para Orrego-Salas el tratamiento que hizo Villa-Lobos de las armonías en sus obras es “el reflejo de la floresta tropical, tan simple y tan compleja como la naturaleza puede ser, y con todo, gobernada por un orden interno que también existe a veces en Villa-Lobos” (ORREGO-SALAS, 1965).

A cortesia do príncipezinho

Está en Fa Mayor y en el compás de 4/4. Se conforma de cuatro secciones, la primera en Fa Mayor que va del compás uno al diecisiete; la segunda en re menor y abarca del compás veinticuatro hasta el treintaitrés, la tercera está en Si bemol Mayor y comprende de los compases treintaicuatros al cuarentainueve y la cuarta está en Fa Mayor, es una variación corta de la primera sección iniciando en el compás cincuenta y concluyendo en el cincuentaisiete.

La melodía de la primera sección se

caracteriza por estar siempre en la voz superior de todo el tejido musical, incluso cuando aparecen acordes en la mano derecha, como es el caso del compás tres. Desde el inicio se plantean frases que inician en el tercer tiempo y concluyen en el segundo tiempo del tercer compás contado desde aquel en el que inició la frase como ocurre del compás uno al tercero; también encontramos frases más breves, como la que aparece del tercer tiempo del tercer compás y concluye en el segundo tiempo del compás cuatro.

La melodía de la segunda sección aparece en el registro grave, comprendiendo un rango sonoro que va del sol 4 al fa 5. Debido a que según se mencionó en los datos biográficos de Heitor Villa-Lobos, el primer instrumento que aprendió a tocar fue el violoncello, por lo que esta sección melódica nos parece bastante influenciada e inspirada en la sonoridad de ese instrumento. Las frases de esta segunda sección ya no se tienen que inferir, sino que vienen expresamente indicadas y todas abarcan dos compases.

El ritmo en la mano derecha siempre está supeditado a la melodía y es difícil entenderlo separado de ella. Por otro lado, en la mano izquierda durante la primera sección el esquema rítmico que se forma de los compases dos al cinco, combinado con el de la mano derecha hace una polirritmia apenas perceptible. Dicho efecto lo logra el compositor mediante la entrada de los acordes en la mano izquierda a partir del primer tiempo del segundo compás (dos acordes de negra) y en el tercer tiempo poniendo un silencio, en el cuarto una negra para continuar con la idea rítmica en el primero y segundo tiempos del compás tercero y repitiendo ese motivo rítmico breve a lo largo de los compases del dos al tres, del tres al cuatro y del cuatro al cinco.

En la segunda sección el ritmo es de carácter binario, la mano derecha se reduce a una serie

de acordes que en cada compás aparecen en los tiempos tercero y cuarto como mero acompañamiento. La melodía está en la mano izquierda durante esa sección y rítmicamente se organiza de la siguiente forma: una frase de dos compases compuesta por dos blancas seguidas de cuatro corcheas y dos negras y en dos ocasiones alguna equivalencia de las dos negras finales. La tercera sección se integra rítmicamente por la repetición de los motivos generadores que encontramos en la mano derecha del primer tiempo del compás treintaicuatro hasta el tercer tiempo del compás treintaicinco y el que se presenta a manera de respuesta al anterior que va del tercer tiempo del compás treintaicinco al tercer tiempo del compás treintaiesete, así, tanto en la mano derecha como en la izquierda en forma de contrapunto se van desarrollando esos motivos generadores hasta el compás cuarentainueve que nos conduce al tema principal, mismo que ya se analizó. Orrego-Salas destaca de la siguiente manera el uso de la polirritmia en la obra de Villa-Lobos: “Esta clase de recursos polirrítmicos aparecen extensamente explotados a lo largo de la obra de Villa-Lobos [...] a veces 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” (ORREGO-SALAS, 1965).

Es recurrente el uso de acordes modificados que en la tonalidad mayor deberían forzosamente ser menores, como es el caso del sexto grado que en esta pieza Villa-Lobos lo convirtió en mayor y le añadió una séptima aumentada para hacerlo resolver a quinto grado, tal fenómeno ocurre del cuarto tiempo del compás tercero al primero del compás quinto.

Durante la segunda sección de la pieza hace uso del segundo grado mayor cuando según las reglas de la armonía tradicional el segundo grado de una tonalidad mayor debe

ser menor, y lo vuelve a repetir ahora con séptima para hacerlo resolver a quinto grado, esto lo encontramos del tercer tiempo del compás veinte al cuarto tiempo del compás veintiuno. La tercera sección de la pieza recibe un tratamiento armónico similar a las dos anteriores, únicamente que aquí emplea más grados de la escala por compás.

E o pastorzinho cantava

Esta pieza está integrada por tres secciones, la primera en la menor, la segunda en do menor y la tercera preponderantemente en la menor aunque finaliza en Do mayor. La melodía de la primera sección dado su movimiento que, si bien es casi en su totalidad a partir de grados conjuntos la entendemos más de carácter instrumental que de carácter vocal. El punto climático es en el compás veintitrés, esto lo determinamos por la altura de la ubicado en el cuarto tiempo de ese compás. Las frases son en su mayoría de inicio tético con terminación femenina, únicamente cuando el final de la frase en una redonda se trata de frases de inicio tético y terminación masculina. La melodía de la segunda sección es de carácter más vocal que instrumental, se mueve por grados conjuntos en una extensión que va del mi 5 al mi 6. El motivo generador de este segundo tema lo encontramos de los compases veintinueve al treinta. La tercera sección consiste en la repetición integral de la primera sección con excepción de la introducción.

La constante rítmica que aparece en la mano izquierda durante la segunda parte es un compás formado de blanca con puntillo y negra seguido de otro compás integrado por una blanca y dos negras, patrón rítmico que se interrumpe del compás cuarentaitrés al cuarentaiséis, en los que el compositor colocó una serie de blancas, para retomar el motivo de blanca con puntillo más una negra en el compás cuarentaiséis seguido de una redonda

en el cuarentaisiete. De forma inocente podríamos pensar que como la pieza de llama “*E o pastorzinho cantava*” se refiere el ritmo de forma integral a una “pastoral”, pero, luego de leer el artículo de Orrego-Salas respecto a las vivencias que motivaron la creación musical de Heitor Villa-Lobos, podemos afirmar que ese ritmo está inspirado, como el de muchas de sus obras de carácter afroamericano, en la Macumba brasileña (ORREGO-SALAS, 1965).

El manejo de la armonía nos parece más novedoso en esta pieza que en las anteriores debido a que el compositor utilizó en reiteradas ocasiones los acordes de segundo grado con séptima y novena, como forma de resolver al primer grado, tal es el caso, solo por mencionar alguno, el que se encuentra en los tiempos tercero y cuarto del quinto compás; el séptimo grado disminuido en tonalidad menor para resolver al primero, esto en los tiempos primero y segundo del compás ocho; el primero con séptima y novena como recurso contrastante del primer grado en los tiempos tercero y cuarto del compás nueve; el séptimo con séptima para resolver a quinto menor con séptima, esto en el compás dieciséis; el séptimo con séptima para resolver a quinto menor en el compás veintidós; la secuencia de los grados séptimo con onceava, quinto menor, séptima con séptima y primero que aparece del segundo tiempo del compás treintaiséis al primero del compás treintaisiete.

E a princesinha dançava

es la cuarta de las “*Histórias da carochinha*” y se integra por tres secciones: la primera es un *Tempo di gavota* en La menor, la segunda un *meno mosso* en Fa Mayor y la tercera una recapitulación de la primera parte con final en La Mayor. La melodía de la primera sección es muy parecida a la de “*No pátacio encantado*”, aparece en la mano derecha y casi todas sus notas están afectadas por el staccato, con

excepción de las blancas que funcionan como final de frase. Cada compás contiene una frase durante la primera y terceras secciones, por lo que generalmente estamos ante frases de inicio tético y terminación femenina. El centro tonal de esta pieza en la melodía es más claro que en las anteriores, debido a que el manejo de la armonía en esta pieza es más tradicional que en las otras, por lo que no hay más novedad en el tratamiento melódico que el que ya se describió en el apartado de la primera pieza.

En la parte intermedia encontramos una textura contrapuntística a dos voces, iniciando la inferior en la tónica y la superior en la quinta. Se forma una polirritmia horizontal aun así bastante coincidente en los tiempos fuertes de cada compás de los compases veinticinco al veintiocho, a partir del compás veintinueve y hasta el treintaidós esa coincidencia se rompe para dar lugar a frases independientes en cada voz, lo que acentúa el carácter polifónico de la sección; con excepción del compás veintinueve, en este segundo sistema de polifonía lo que coincide son los finales de frase, que ocurren en quintas invertidas y octavas.

LA EXPERIENCIA DE TRABAJAR CON LOS ALUMNOS DE NIVELES BÁSICO Y MEDIO SUPERIOR DE LAS HISTÓRIAS DA CAROCHINHA DE HEITOR VILLA-LOBOS

El trabajo de interpretación de estas piezas inició durante el semestre enero-julio de dos mil diecinueve, cuando asignamos la primera de estas piezas al alumno de nivel medio superior como parte de su repertorio, concretamente como pieza latinoamericana. Desde ese semestre encontramos cierta resistencia por parte del alumno a estudiar “*No Palácio Encantado*”, mostrando una preferencia por el estudio de las obras europeas, incluso la del Siglo XX que en aquella ocasión fue la *Gymnopedía* número uno de

Satie. Atribuimos en aquella ocasión la falta de interés del alumno a estudiar “*No Palácio Encantado*” a que los títulos de las piezas que integran las “*Histórias da Carochinha*” son más propios de niños que de adolescentes. A pesar del desinterés que mostró en un principio, el alumno finalmente aprendió la pieza y la tocó en su examen en julio de dos mil diecinueve de forma bastante pulcra, sin llegar a lograr una interpretación de estilo muy latinoamericano.

Durante el semestre enero-julio de dos mil veinte inició la Pandemia por la propagación del COVID-19, por lo que desde el día diecinueve de febrero de ese año las clases presenciales se suspendieron y fue necesario atender a los alumnos de manera virtual. Fue debido a ese hecho que decidimos compactar los contenidos del programa de estudios asignando piezas breves que aportaran las dificultades de lectura, técnicas e interpretativas que permitieran a los estudiantes, mediante su resolución adquirir nuevas competencias como pianistas, por eso, como parte del material correspondiente al semestre enero julio de dos mil veintiuno comenzamos a asignar nuevamente las *Histórias da Carochinha* como pieza latinoamericana y al mismo tiempo del Siglo XX, en esta ocasión a un alumno del nivel básico. Vale la pena mencionar que para decidir asignarle a este alumno esa pieza observamos el desempeño destacado que tuvo desde el semestre agosto-diciembre de dos mil diecinueve, cuando llegó a la Unidad Académica de Artes estando aún en modalidad presencial, así como su alto desempeño durante los semestres en que debido a la Pandemia tuvimos que estar trabajando de manera virtual. La pieza asignada en esta ocasión fue “*E a princesinha dançava*” debido a que, por las razones que ya describimos en el análisis musical de estas piezas que precede a esta sección, la consideramos como la más sencilla de las cuatro.

Las dificultades que enfrentó el alumno de nivel básico para resolver la pieza fueron principalmente de lectura, aunque presentó buena disposición para aprender su pieza y llevarla a buen término exhibiéndola como parte de su examen en el mes de agosto del año dos mil veintiuno. Fue entonces que decidimos registrar como proyecto de investigación al interior de la Universidad Autónoma de Zacatecas la implementación del estudio de estas obras en alumnos de nivel básico y medio superior (este otro nivel lo incluimos recientemente al darnos cuenta que era necesaria la comparación entre los resultados obtenidos por ambos estudiantes) como recurso didáctico para dotarlos de las competencias necesarias para la interpretación de la música latinoamericana.

Una vez registrado el proyecto de investigación hablamos con ambos alumnos y los apercibimos de que la interpretación de las dos siguientes piezas de las *Histórias da Carochinha*, además de ser parte de su repertorio de examen sería un elemento fundamental de nuestra investigación, y una vez que los alumnos aceptaron ser parte de ese experimento procedimos a asignar a ambos estudiantes las dos piezas que faltantes, al alumno de nivel medio superior se le entregó la partitura “*A cortesia do principezinho*” mientras que al de nivel básico “*E o pastorzinho cantava*” atendiendo más que nada a dar continuidad secuencial al orden de las piezas dentro de la obra, para ser interpretadas las dos primeras piezas por el alumno de nivel medio superior y las piezas tercera y cuarta por el de nivel básico.

Los resultados del abordaje de estas piezas durante el semestre agosto-diciembre de dos mil veintiuno en ambos alumnos fueron muy parecidos al ocurrido con el alumno del nivel medio superior durante el semestre enero-julio de dos mil diecinueve pues ambos, sin conocerse y tomando su clase de piano

por separado y en horarios diferentes se resistían a estudiar estas piezas. Creímos al principio que la falta de motivación se debía a que se les hacían demasiado fáciles para su nivel, pero incluso hubo cuestiones técnicas (principalmente de digitación) que tuvimos que estar resolviendo con la dificultad de que las clases eran de manera virtual. Finalmente, las cuestiones técnicas y de lectura en el alumno de nivel medio superior fueron resueltas, no así con el de nivel básico, quien dio prioridad al estudio de uno de los pequeños preludios de Bach, mismo que resolvió primero que la pieza de Villa-Lobos y logrando al final una mejor interpretación. En ambos casos la interpretación de las piezas en cuanto a fraseo principalmente no lograba estar del todo bien, a pesar de que, como ya mencionamos en el apartado de análisis, las cuestiones rítmicas y melódicas en estas piezas son bastante elementales, lo que nos llevó a concluir que, en ambos casos el retraso que presentaron se debía a la falta de estudio individual, lo que más dudas nos generaba era preguntarnos la razón por la que, a pesar de haberles advertido la responsabilidad que estaban adquiriendo al ser parte de un proyecto de investigación era, precisamente la pieza de Heitor Villa-Lobos la que dejaron de estudiar.

Las competencias logradas por cada uno de los alumnos las reportamos a continuación:

a) Leer la notación musical de manera adecuada: lograda por ambos alumnos.

b) Conducir la melodía de forma congruente acatando el fraseo expresamente solicitado por el compositor: El alumno de nivel básico no lo logró debido a la falta de estudio y el alumno de nivel medio superior sí lo logró.

c) Ejecutar los distintos tipos de tocos necesarios: El alumno de nivel básico logró hacerlo medianamente, atribuimos esto a la falta de acceso a un piano para estudiar. El alumno de nivel medio superior sí lo logró

ya que, aunque do cuenta con un piano en su domicilio, ha tenido más experiencia al tocar en los pianos de la Unidad Académica de Artes y en los de distintos recintos donde ha presentado recitales.

d) Ejecutar correctamente las secciones contrapuntísticas que contienen estas obras: El alumno de nivel básico no lo logró debido a que le hacía falta experimentar más con obras polifónicas y le faltó estudio. El alumno de nivel medio superior logró tal competencia satisfactoriamente.

a) Desarrollar la técnica adecuada para ejecutar terceras paralelas, ligadas y con una sola mano. El alumno de nivel básico no lo logró por falta de estudio, solo en una de las piezas asignadas a él aparecía esta dificultad técnica.

b) Identificar y ejecutar adecuadamente los motivos o frases de terminación masculina o femenina, así como los anacrústicos o téticos: Tal competencia fue lograda medianamente por el alumno de nivel básico, atribuimos esto a la falta de estudio. El alumno de nivel medio superior logró satisfactoriamente esta competencia.

c) Ejecutar adecuadamente los saltos de acordes en ambas manos: El alumno de nivel básico logró medianamente esta competencia, atribuimos tal resultado a la falta de estudio. El alumno de nivel medio superior logró satisfactoriamente esta competencia.

d) Adquirir reverencia hacia la música latinoamericana en general: Lograda por el alumno de nivel medio superior con satisfacción mientras que el alumno de nivel básico no lo logró; en este sentido consideramos que los saberes previos del alumno de nivel medio superior lo motivaron a estudiar un poco más estas obras, por su parte el alumno de nivel básico no logró comprender todo el valor artístico que encierran en sí las *Histórias da Carochinha*.

EXPLICACIÓN ESTÉTICA DE LOS RESULTADOS DEL EXPERIMENTO

Para comprender el resultado de este proceso de aprendizaje aplicado a los estudiantes que hemos mencionado es necesario remitirnos a lo que Nicolai Hartman postula acerca de los estratos de la obra de arte, ya que para este autor toda obra de arte está constituida de un primer término siendo aquel en el que se encuentra contenida la forma, un fondo que consiste en el caso de la música en “una unidad que ya no es perceptible más que para nuestro interior” y otra capa aún más profunda, el espíritu de la obra de arte en el que se encierra el contenido psíquico y simbólico de la obra. (HARTMANN, 1972) Para el mismo autor, en el caso de la música, al ser un arte no representativo, su contenido psíquico está formado en primer lugar por el querer del compositor, quien de forma expresa incluye en la pieza los signos musicales que, una vez entendidos por el ejecutante, han de convertirse en sonido, pero aclara el autor que el compositor “no puede impedir a nadie entender el contenido muy de otro modo”. (HARTMANN, 1972) En este sentido, entendemos que ambos alumnos accedieron de manera más o menos adecuada al primer término de las *Histórias da Carochinha*, lograron medianamente interpretar el fondo de la obra, pero el contenido psíquico no quedó comprendido por ellos y, al ejecutarlo, no fueron capaces de transmitirlo al espectador.

Para Eric Clarke la expresión en la interpretación debe ser el resultado de procurar el intérprete “la transparencia entre la concepción y la acción, de modo que cada aspecto de su comprensión de la música encuentre una manifestación en la interpretación misma” (CLARKE, 2006). En el caso del experimento realizado, ambos alumnos contaban con los saberes previos necesarios para entender la música de Heitor Villa-Lobos únicamente en cuanto a la parte

técnica de la interpretación de la obra, esto es en cuanto a la capacidad que hasta el momento de enfrentarse a estas piezas tenían para realizar la lectura musical, entender la organización fraseológica de la pieza, comprender distintos signos y expresiones interpretativas colocados en la partitura por el compositor pero faltaban saberes previos relativos al manejo armónico empleado por el compositor en estas obras, debido a que durante la estancia en los niveles previos a la licenciatura la enseñanza de la armonía gira en torno a las reglas de composición de la armonía clásica, y en el caso de los alumnos de los primeros semestres de nivel básico aún esa asignatura no aparece contemplada dentro de sus planes y programas de estudio, aún así, por analogía de los conceptos básicos del solfeo al analizar la triada de puede llegar a la comprensión del empleo de la armonía en las obras de Heitor Villa-Lobos, que en el caso de las *Histórias da Carochinha* nunca se aleja del sistema tonal.

Por otro lado consideramos que la principal deficiencia en cuanto a saberes previos de estos alumnos al enfrentarse a estas obras radica en una deficiente comprensión histórica de los procesos sociales y culturales que dieron origen al contexto artístico del compositor, no solamente en Brasil, sino en el mundo entero en cuanto a expresiones artísticas se refiere; este hecho lo descubrimos durante las clases cuando intentábamos hacer una contextualización musical de la obra de Villa-Lobos con el fin de que los alumnos pudieran enmarcar las obras dentro de una corriente artística, o, en su caso, asociarla a algún momento histórico y, aunque les insistíamos en el año de composición de la obra, ignoraban los fenómenos artísticos, sociales y culturales de aquella época. Al cuestionarles sobre esa deficiencia nos manifestaron simplemente que “no sabían” por lo que procedimos a hacer explicaciones sencillas de los estilos

que influenciaron la obra de Villa-Lobos y características de su obra en cuanto a forma y contenido, aun así, por no tener claro el panorama mínimamente histórico (entendido a partir de la historia universal que se enseña en la Educación Básica en México), les fue muy difícil comprender el concepto general del arte de Heitor Villa-Lobos y la trascendencia estética de su propuesta musical a partir del sincretismo cultural representado en su música.

La hermenéutica es para Hans-Georg Gadamer “el arte de explicar y transmitir a través de un esfuerzo propio de la interpretación lo dicho por otros [...] tiende un puente que salva la distancia entre espíritu y espíritu, y penetra la extrañeza del espíritu extraño” (GADAMER, 1996). El mismo autor menciona que penetrar la extrañeza del espíritu extraño es en primer lugar la reconstrucción histórica del mundo en que una obra “tuvo su significado y su función originarios” pero además “que percibamos lo que se nos dice” (GADAMER, 1996). En este punto radica la trascendencia de la incompreensión histórica y estilística de un intérprete, puesto que no puede, sin buenos fundamentos teóricos reconstruir la pluralidad de significados escondidos en la obra de arte musical para entenderla como un producto de la cultura de un lugar y tiempo determinado y, entregarla a los espectadores mediante el acto de ejecución de forma expresiva pero acotada o más bien, enriquecida por los saberes previos históricos y culturales que dieron origen al estilo compositivo del artista así como la manifestación simbólica de su creatividad en la pieza musical.

Debido a las razones aquí asentadas, determinamos que los saberes previos que se supone estos alumnos deberían haber adquirido tanto en las clases de Historia Universal impartidas en las escuelas de Educación Básica Primaria y Secundaria

para el caso del alumno de Nivel Básico, así como los contenidos de esa asignatura en los niveles educativos antes mencionados más los que se incorporan en la Preparatoria relacionados con Historia Universal y Humanidades no fueron suficientes para lograr la adecuada interpretación musical de las obras aquí mencionadas; del mismo modo, los contenidos abordados en las asignaturas de Solfeo, Apreciación Musical e Historia de la Música al interior de la Unidad Académica de Artes tampoco suplieron las deficiencias que estos alumnos traían desde la Educación Básica Obligatoria en México.

APARTADO DE CONCLUSIONES

PRIMERA: Las *Histórias da Carochinha* son un recurso didáctico importante en la formación de los alumnos de piano de los niveles básico y medio superior siempre y cuando las expectativas del docente sean utilizarlas como uno de los primeros acercamientos de los alumnos a la música latinoamericana del siglo XX.

SEGUNDA: Las *Histórias da Carochinha*, aunque son relativamente fáciles de leer debido a su estructura musical general, no son piezas fáciles de interpretar porque al igual que toda la música de Heitor Villa-Lobos están llenas de recursos compositivos novedosos incluso para nuestra época.

TERCERA: Es necesario hacer un diagnóstico de las asignaturas teóricas al interior de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas en cuanto al contenido de sus Programas de Estudios, con el fin de determinar si se está dotando a los alumnos de las competencias necesarias para abordar el repertorio latinoamericano y de no ser así, hacer las modificaciones correspondientes a los Programas.

CUARTA: Es necesario dar mayor importancia a la ejecución de obras del repertorio latinoamericano del Siglo XX al

interior de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas por parte de los estudiantes de todos los instrumentos y canto durante los niveles previos a la licenciatura, debido a que, al ser México un país de Latinoamérica, resulta altamente deseable comprender los procesos artísticos de esta región que está unida no solo por procesos históricos más o menos parecidos y por ende, a través de manifestaciones artístico culturales similares, sino también por Tratados Internacionales que exigen la colaboración de los Estados Parte para

desarrollar y compartir entre sí las más Altas Finalidades de la Cultura, con el fin de dar una identidad continental. En un segundo término podemos decir que la implementación de acciones al interior de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas que tiendan a mejorar el desarrollo interpretativo en general de los estudiantes de niveles previos a la licenciatura dará como resultado egresados de la licenciatura con mayores habilidades interpretativas que puedan incursionar de manera destacada en los repertorios musicales latinoamericanos.

REFERENCIAS

- CLARKE, Eric. Comprender la psicología de la interpretación. In: RINK, John *et al.* **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editores, 2006.
- ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**. Primera. ed. Barcelona: Lumen, 1992. 133 p. ISBN 84-264-1214-9.
- GADAMER, Hans-Georg. Estética y Hermenéutica. **Daimon Revista Internacional De Filosofía**, Murcia, v. 19, p. 5-12, 1 jun. 1996. Disponible em: <https://revistas.um.es/daimon/issue/view/841>. Acceso em: 9 fev. 2022.
- HARTMANN, Nicolai. Los estratos de la obra de arte. In: SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo *et al.* **Antología de textos de estética y teoría del arte**. México D.F.: UNAM, 1972.
- GAMBOA HINESTROSA, Pablo. Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano. **Ensayos. Historia y teoría del arte**, Santa Fé de Bogotá, p. 75-102, 1 jan. 1995.
- LLADE, Martín. 50 años sin Heitor Villa-Lobos. In: **Digital Melómano**. [S. l.], 7 jun. 2012. Disponible em: <https://www.melomanodigital.com/50-anos-sin-heitor-villa-lobos/>. Acceso em: 9 fev. 2022.
- RUDEL, Jean *et al.* El expresionismo en América Latina. In: RUDEL, Jean *et al.* **El arte y el mundo moderno**. Barcelona: Planeta, 1978. ISBN 978-84-320-2005-6.
- ORREGO-SALAS, Juan A. Heitor Villa-Lobos, Figura, Obra y Estilo. **Revista Musical Chilena**, [S. l.], v. 19, p. 25-62, 1 jul. 1965. Disponible em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1243>. Acceso em: 9 fev. 2022.
- LORENZO DE REIZÁBAL, Arantza *et al.* **Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música**. Barcelona: BOILEAU, 2004.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo. Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. **Revista Musical Chilena**, [S. l.], v. 40, n. 165, p. 59-84, 1 jan. 1986.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Histórias da Carochinha**. Piano. Estados Unidos de América: Dover, 2012.