

Assobio a Játo de Heitor Villa-Lobos:

propuesta de reedición e interpretación



Por: **Cristhy Alejandra Hoyos López** y

Julián David Quintero Guzmán¹

Correo electrónico: cristhycello@hotmail.com

Artículo de investigación²

Recibido: 15 de noviembre de 2014

Aceptado: 15 de abril de 2015

“Assobio a Játo” from Heitor Villa-Lobos: proposal of re-edition and interpretation

Resumen

La obra *Assobio a Játo* (W493) para flauta y violonchelo fue escrita en 1950 por el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959). En ella retoma elementos rítmicos y melódicos sorprendidos y espontáneos, que la convierten en un referente del nacionalismo musical brasileño del siglo xx. Debido a que la primera y única publicación de esta obra se encuentra en formato de *score*, esta investigación propone la reedición de la obra, basándose en documentación bibliográfica, teniendo en cuenta el estilo nacionalista de Villa-Lobos y diferentes interpretaciones de la obra. Mediante software de notación musical y un manual básico de edición, el resultado de esta investigación permitió la obtención de las partichelas de la obra, garantizando su fácil lectura, estudio e interpretación, destinada a la comunidad académica musical. Gracias a su circulación, este trabajo puede ser ejemplo del uso de herramientas editoriales musicales aplicadas a la transcripción y edición de partituras.

Palabras clave: *Assobio a Játo*, flauta y violonchelo, Heitor Villa-Lobos, nacionalismo musical, edición crítica.

Abstract

The work, *Assobio a Játo* (W493) was written by Brazilian composer Heitor Villa-Lobos in 1950 for flute and cello. It includes surprising and spontaneous rhythmic and melodic elements, which make it a reference point for Brazilian musical nationalism for

1 Cristhy Alejandra Hoyos López (chelista) y Julián David Quintero Guzmán (flautista). Los autores son Licenciados del Programa Maestro en Música del Conservatorio del Tolima.

2 El presente artículo es resultado de la investigación monográfica del mismo título, aprobada con calificación meritoria como trabajo de grado del programa Maestro en Música, 2014.

the twentieth century. Given that the first and only publication of this work is in score format, this investigation proposes the re-edition of the work based on published references, while taking into account the nationalistic style of Villa-Lobos as well as different interpretations of the work. Using music notation software and a basic editing manual, the result of this investigation helped obtain parts of the work, ensuring easy

reading, studying and interpretation for the academic music community. Thanks to its circulation, this work maybe an example of the use of music publishing tools applied to the transcription and edition of sheet music

Keywords: *Assobio a Játo*, flute and cello, Heitor Villa-Lobos, musical nationalism, critical edition.

Introducción

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) fue el compositor latinoamericano más influyente del siglo xx, y su contacto con la música folclórica de Brasil es su mayor aporte estético y cultural. Su producción musical se divide en instrumental, vocal y colecciones. Dentro del repertorio de música de cámara, la obra *Assobio a Játo* (W493), escrita en 1950, recoge la auténtica personalidad folclórica brasileña, es espontánea y sorpresiva con elementos rítmicos y melódicos propios de sus obras. *Assobio a Játo* es un referente de la riqueza del nacionalismo musical brasileño y latinoamericano del siglo xx. Su valor radica en la riqueza musical, estilística e histórica. Mediante la propuesta de reedición se busca hacer accesible la obra con las partichelas a los intérpretes de música de cámara, como herramienta de interpretación de la cual hasta el momento no disponía y que permitirá su mejor difusión y acceso a la comunidad académica musical.

El catálogo de Heitor Villa-Lobos comprende alrededor de 1.300 obras, entre ellas los *Choros*, las *Bachianas Brasileiras*, sinfonías y música de cámara para todo tipo de combinaciones instrumentales. Villa-Lobos fue autodidacta, su distanciamiento de una educación musical académica sirvió al tinte y sabor brasileño que hace interesante su obra. Su cuestionamiento por la rutina, el academicismo y las reglas de composición hacen difícil un análisis formal de su obra desde los cánones de la armonía occidental (Mariz, 1987). En síntesis, Villa-Lobos llegó a ser un compositor bien formado antes de su primer contacto con el mundo europeo, y su empeño por conocer y difundir la música brasileña fue admirable.

La obra *Assobio a Játo* para flauta y violonchelo está influenciada por el folclor brasileño gracias a las experiencias vividas por el compositor con los pueblos de la selva del Amazonas. *Assobio a Játo* se caracteriza por la riqueza tímbrica y combinación poco convencional de la flauta y el chelo, evocando el sentimentalismo nativo brasileño. Paradójicamente dicha obra representativa solo se encuentra publicada en forma de *score* por parte de la Casa Editorial Southern Music Publishing Co. Inc., sin contar con las partichelas respectivas, que resultan imprescindibles a los instrumentistas para la lectura y estudio de la obra, lo cual motivó la realización del presente estudio. Desde el punto de vista de la edición musical, este trabajo implicó el conocimiento y manejo de recursos musicales, tecnológicos y normas editoriales musicales que garanticen la producción de un nuevo material, ajustado a estándares válidos desde la disciplina musical. Se respetaron los parámetros de la obra y su disposición como material de uso e interpretación, partiendo del interrogante: ¿Qué herramientas musicológicas permiten la reedición de la obra *Assobio a Játo* para el estudio e interpretación?, con el propósito de generar una propuesta interpretativa descriptiva a partir de la técnica extendida *jet whistle*, presente en la obra, a partir del análisis de su contexto histórico y estilístico.

Etapas de la investigación

Primera etapa: consulta de archivos y fuentes documentales

De la búsqueda de bibliografía referente al nacionalismo musical brasileño y biografías de Heitor Villa-Lobos, se puede afirmar que los mayores estudiosos de este compositor son Kiefer (1981), Mariz (1987) y Storni (1988). El catálogo del museo de Heitor Villa-Lobos también fue de gran importancia para el presente trabajo. En las bases de datos virtuales se localizaron textos relevantes publicados por importantes revistas musicales como la *Revista Musical Chilena*, entre ellos los de Orrego Salas (1961, 1965) referentes al nacionalismo musical brasileño y al estilo compositivo de Heitor Villa-Lobos.

Si bien existe amplia información de la vida y obra de Villa-Lobos, la información específica de la obra *Assobio a Játo* es muy poca, y apenas se menciona en su catálogo de obras para música de cámara, específicamente en duetos. En el libro *Villa-Lobos o índio Branco* (1989) de Schic, *Assobio a Játo* es nombrada brevemente en un párrafo que hace referencia a descripciones básicas de la obra tanto en estilo como en composición. Todo este proceso de búsqueda nos permitió confirmar que esta obra no está lo suficientemente documentada y a pesar de que Heitor Villa-Lobos es el mayor exponente y compositor brasileño del siglo xx, con obras publicadas por varias editoriales importantes, la información de su obra es escasa.

Otro tipo de bibliografía importante para esta investigación estuvo relacionada con la edición de música, en la que algunos de los textos de mayor referencia son *Edición crítica de la música* (Grier, 2008) y *Análisis del estilo musical* (LaRue, 2004). Sin embargo, cada editorial posee directrices y estándares diferentes de edición y no se cuenta con un manual básico que especifique cómo se debe editar e imprimir música.

Segunda etapa: reedición de la obra

Como se indicó inicialmente, la primera y única publicación de la obra fue en 1953 por la editorial Southern Music Publishing Inc. (Estados Unidos), en la cual la partitura está en formato *score* y carece de partichelas, lo que dificulta su lectura, estudio e interpretación. Antes de realizar la reedición de la obra era necesario tener ciertos parámetros y directrices para obtener una edición correcta y de calidad; sin embargo, como se mencionó anteriormente, cada

editorial posee reglas un poco distintas de edición. Fue necesario entonces realizar una comparación de editoriales, para esto se escogieron varias partituras de tres reconocidas casas editoriales: International Music Company New York City, G. Henle Verlag y Edition Peters. Comparando minuciosamente cada edición se establecieron los parámetros estándar de edición como el tipo de papel a utilizar, la forma de presentación de la obra impresa, la legibilidad y claridad de la música, tamaños de fuente y márgenes, entre otros aspectos.

Tercera etapa: versión interpretativa

Con la necesidad de obtener las partichelas, se llevó a cabo el trabajo de reedición de la partitura mediante el programa de notación musical Finale 2011. El trabajo de reedición comenzó con la digitalización de las partichelas de la flauta y el violonchelo al pie de la letra de la partitura original. Se encontraron dificultades en la escritura de algunas figuras rítmicas irregulares, además de algunas normas básicas de edición como el número de compases y la escritura de los armónicos del chelo que no son los convencionales. El cambio de páginas del tercer movimiento no favorece a los intérpretes. De las ocho páginas del tercer movimiento no hay silencios ni pausas para poder realizar el cambio de página y además la velocidad del *tempo* es alta. Al momento de realizar la reedición se tuvieron en cuenta aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos de las tres versiones de la obra que fueron analizadas. Se buscó que fueran grandes intérpretes a nivel mundial para tener un buen criterio acerca de la interpretación de la obra, entre ellos los flautistas Emmanuel Pahud, Tadeu Coelho, Karen Jones y las violonchelistas Rebeca Rust, Joanna de Keyser y Sally Jane Pendlebury.

Nacionalismo musical brasileño

El Tratado de Tordesillas, de 1494, concedió a España la propiedad de los territorios descubiertos al oeste del margen occidental de la isla de Cabo Verde. Este tratado también concedía a Portugal la parte oriental de América del Sur. 55 años después, los franceses de Villegaignon se instalaron en esta región, es así como las influencias portuguesa y francesa marcaron la música brasilera (Schic, 1989). El nacionalismo musical brasileño se encuentra marcado por indios como los *tupis* o *guaraní*, que legaron algunos instrumentos típicos y melodías de ciertas regiones del interior del país. Los portugueses, con sus cantos acompañados por vihuelas, y los negros, gracias a sus danzas, lograron impregnar la música con rit-

mos variados. La música que nació en las calles gracias a las *modinhas*, los *lundus* y la música de baile, se ve actualmente reflejada en la riqueza de las sambas, marchas y *frevos* (Orrego-Salas, 1966).

La mayor parte de la música brasilera es de origen portugués. Las melodías tonales, las formas simples de las canciones, la adaptación de textos poéticos sentimentales y la importación de instrumentos musicales son su influencia. El folclor infantil brasileño tiene influencias portuguesa y francesa mezcladas con ritmos como el *maxixe* o la samba procedentes de África (Schic, 1989). Un ejemplo de temprana musicalidad es el nacimiento del Carnaval. El estado social del país se prestaba para la euforia musical. Durante tres días y tres noches, los más pobres olvidaban sus precarias condiciones y se introducían en una atmósfera festiva. Aún hoy en los lugares donde la población no ha tenido contacto con el turismo se celebra el Carnaval como una auténtica manifestación popular.

En el siglo XIX la vida musical prosperó mucho en Brasil con gran influencia italiana. Compositores como Carlos Gomes (1836-1896) viajaban a Italia para estudiar y continuaban componiendo influenciados por la tradición italiana. El musicólogo Renato de Almeida (1942) considera que esta era una época muy temprana para que se desarrollara una música totalmente brasileña. Finalizando el siglo XIX la influencia italiana decae, pero aparecen la alemana y francesa. En 1902, el periódico *Le Figaro* organizó un concurso de composición que fue presidido por Camille Saint-Saëns: el ganador fue el brasileño Henrique Oswald (1852-1931), cuyo estilo era casi totalmente europeo (Schic, 1989).

A principios del siglo XX varios compositores brasileños viajaron a París para perfeccionar sus estudios. Entre ellos encontramos a Fructuoso Vianna, Carmargo Guarnieri y Francisco Mignone. Estos compositores poseían un conocimiento técnico musical del lenguaje nacional y empezaron a crear una escuela de tendencia nacionalista. Compositores como Alexandre Levy, Luciano Gallet, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno y Brasília Itiberê empezaron entonces a prestar atención a la música popular y folclórica de su país. El espíritu nacional tuvo su base sólida y punto culminante finalmente con Heitor Villa-Lobos (Schic, 1989).

La independencia de las diferentes naciones latinoamericanas dio inicio en el continente a un nuevo género: la canción patriótica, que posteriormente se

convertiría en los himnos de cada uno de los países latinos. Este podría decirse que es el comienzo del arte nacionalista (Aretz, 1984). Después de las guerras de independencia, creció progresivamente el deseo de crear un clima musical netamente brasileño: el gran representante de esta corriente es Heitor Villa-Lobos. Los elementos representativos de lo africano se unen a sonotipos de raíz indoamericana y portuguesa. Aprovechando los motivos populares y las células rítmicas melódicas del pueblo, Villa-Lobos logró traducir en su obra el sabor de Brasil y las características de su gente, logrando escribir una proyección de Latinoamérica en sus tres principales raíces musicales. Abrió camino e inspiró a nuevos músicos y compositores a volver la mirada al arte de su país (Almeida, 1942). *Grosso modo*, la música latinoamericana anterior a 1950 fue dominada por cinco grandes personalidades, diferentes entre sí, pero que contribuyeron, en la medida de sus ideas y de sus idiosincrasias, a fortalecer el prestigio de esa música y a realzar su imagen en los Estados Unidos y en Europa: Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), Juan José Castro (Argentina, 1895-1968), Juan Carlos Paz (Argentina, 1897), Carlos Chávez (México, 1899) y Domingo Santa Cruz (Chile, 1899) (Aretz, 1984).

Villa-Lobos es quien representa la mejor síntesis de elementos contrastantes que caracterizan el alto nivel de la expresión musical del mundo latinoamericano. Pertenece a una generación de compositores que trataron de crear un arte musical netamente americano introduciendo en sus obras la cita directa del material folclórico. A esta generación pertenecen, entre otros, el compositor nicaragüense Luis A. Delgadillo, el chileno Pedro Humberto Allende, el colombiano Guillermo Uribe Holguín, el uruguayo Eduardo Fabini y el mexicano Manuel M. Ponce (Aretz, 1984).

Para Villa-Lobos, la idea nacionalista tuvo características muy diferentes a las de sus contemporáneos, quienes introducían citas o material folclórico directo, con la idea de “estilizar el folclor”. Villa-Lobos, por el contrario, explotaba temas de su invención que contenían elementos rítmicos que daban la impresión de ser auténticamente folclóricos; en todo su catálogo se encuentra presente el alma de Brasil. Fue el primer compositor latinoamericano en obtener reconocimiento universal con su música, logrando combinar las características autóctonas y técnica europea. Su gran catálogo refuta la tesis de algunos que alegan que no se puede hablar de una música latinoamericana, debido a que los elemen-

tos técnicos y forma de escritura no son autóctonos, sino el producto de la escuela europea. Sin embargo, Villa-Lobos, así como otros tantos compositores latinoamericanos, sirven para comprobar que la técnica es un medio para plasmar el pensamiento musical, lo que hace que la obra de uno se distinga de la de otro (Aretz, 1984).

Obra del compositor Heitor Villa-Lobos: influencias y tendencias

La obra de Villa-Lobos es vasta y muy variada, componía de una manera desordenada y constante. La influencia del folclor brasileño en su obra se debe a las experiencias vividas directamente por el músico con los pueblos de la selva del Amazonas. Algunos afirman que su obra es tan extensa que si se reunieran las obras publicadas junto con las que aún están en manuscritos y los bosquejos aún no terminados, el número de obras producidas por Villa-Lobos sería alrededor de 2.000 títulos. Villa-Lobos fue siempre un innovador, prueba de ello son sus *Bachianas*, en las que logró mezclar audazmente el contrapunto de Juan Sebastián Bach con la música folclórica brasileña (Mariz, 1987). Su música de cámara reúne 17 cuartetos de cuerda y experimentó con conjuntos de diversos instrumentos muy innovadores. En esta categoría hay que destacar la producción de estudios y preludios para guitarra. En su juventud, Villa-Lobos tuvo la oportunidad de viajar a diferentes estados de su país a conocer la riqueza cultural de los indígenas. A los 18 años viajó hacia el norte a los estados de Espírito Santo, Bahía, Salvador y Recife. Allí tuvo experiencias con cantantes populares, afinación de instrumentos primitivos y los cantos de los vaqueros. A los 19 años viajó hacia el sur al estado de Paranaçuá, donde se llevó una decepción desde el punto de vista folclórico. La pureza y riqueza material estaban lejos del interés de sus investigaciones. En 1908, a la edad de 21 años cumplió la mayoría de edad artística para poder publicar su primera obra típica *Canticos Sertanejos*, además viajó a los estados de São Paulo, Mato Grosso y Goiás (Mariz, 1987).

Después de haber tenido las experiencias musicales en varios estados del país, Villa-Lobos empieza a interesarse en compositores europeos del siglo XIX, estudiando las partituras de compositores clásicos y románticos como *Tristan e Isolda* de Wagner y música de Puccini. Lo que más le interesaba era la orquestación, la armonía de Wagner y los vestigios melódicos puccinianos (Mariz, 1987). En esa época Villa-Lobos compuso la ópera *Izajt*, pero fue una in-

fluencia pasajera: “Después que siento la influencia de alguien, me sacudo y salto”, aseguraba el compositor (Mariz, 1987, citado en Rodríguez, 2013, p. 27). También tuvo otra influencia compositiva cuando empezó a estudiar el *Course de Composition Musicale* de Vicent D’Indy. El método de composición de este autor francés dejaría huellas sensibles en la obra de Villa-Lobos. Las dos primeras sinfonías, la segunda sonata para violonchelo y los tríos se subordinarían a esa influencia francesa (Storni, 1988).

Villa-Lobos también ejerció influencia sobre otros compositores, es el caso del compositor francés Darius Milhaud cuando conoció al compositor en Río de Janeiro en 1917. Villa-Lobos lo llevó a las macumbas, lo introdujo en medio de los *choroes* y le hizo apreciar la música carnavalesca. La conocida suite *Saudades do Brasil* del famoso compositor francés es una reminiscencia de los meses que pasó en Río de Janeiro, en camaradería con Villa-Lobos.

Otro compositor que conoció a Villa-Lobos fue Artur Rubinstein en 1918, a quien le dedicaría el *Rude Poema*. Gracias a él fue que Heitor pudo viajar a Francia a mostrar su trabajo. Desde ahí hasta 1930 fue la época más prolífica del compositor, algunas de las obras son la larga serie de *Choros*, el *Rude Poema*, las *Seres-*



Figura 1. Heitor Villa-Lobos. Tomado de <http://www.biography.com/>

tas y el *Noneto*. La estadía de Villa-Lobos en Europa fue muy propicia a la composición de los *Choros*. El conocimiento más cercano de los estilos de Debussy, Stravinski y del Grupo de los Seis le abrió horizontes hasta entonces inadvertidos (Storni, 1988).

Los *Choros* son una nueva forma musical y un ejemplo de la música popular que se tocaba en Río de Janeiro cuando el compositor apenas era un joven. No fueron compuestos cronológicamente en el orden en que se les conoce (tabla 1).

Tabla 1. Relación cronológica de las obras más importantes de Villa-Lobos

<i>Año</i>	<i>Título</i>	<i>Instrumentos</i>
1908 a 1912	Suite popular brasileira.	Guitarra.
1911	Trío N° 1.	Piano, violín y violonchelo.
1912	Sonata fantasía N° 1.	Violín y piano.
1913	Izaht.	Ópera en cuatro actos.
1914 a 1916	Danças africanas.	Piano solo u orquesta.
1915	Concierto N° 1.	Violonchelo y orquesta.
1916 a 1917	Sinfonía N° 1. Sinfonietta N° 1.	Orquesta. Orquesta de cámara.
1917	Amazonas (bale) Canto do Cisne Negro.	Orquesta. Violín y piano.
1918	Prole do Bebe N° 1	Piano solo.
1919	Canções típicas brasileiras.	Canto y piano.
1920	Choros N° 1.	Guitarra.
1921	Prole do Bebe N° 2.	Piano solo.
1922	Fantasia dos movimientos mixtos.	Violín y piano.
1923 a 1926	Rude poema.	Piano solo u orquesta.
1924	Choros N° 2. Choros N° 7.	Flauta y clarinete. Conjunto de cámara.
1925	Choros N° 3. Choros N° 8. Choros N° 10	Conjunto de cámara, coro masculino y percusión. Dos pianos y orquesta. Orquesta y coro mixto.
1926	Choros N° 4. Choros N° 5. Choros N° 6.	Tres trompas y trombón. Piano solo. Orquesta.
1927	Saudades das selvas brasileiras	Piano solo
1928	Choros Bis. Choros N° 11. Choros N° 14.	Violín y violonchelo. Orquesta. Orquesta, fanfarria y coro.
1929	Choros N° 9. Choros N° 12. Choros N° 13.	Orquesta. Orquesta. Dos orquestas y fanfarria.
1930	Bachianas brasileiras N° 1. Bachianas N° 2. Bachianas N° 4.	Orquesta de violonchelos. Orquesta. Piano solo.

Año	Título	Instrumentos
1931	Cuarteto N° 5.	Cuerdas
1932	Caixinhas de boas festas. Guía práctico N° 1	Orquesta. Piano solo.
1933	Ciranda das sete notas	Fagot y cuerdas.
1933 a 1942	Modinhas e canções	Canto y piano u orquesta.
1933	Bazzum.	Coro voces masculinas.
1937	A descoberta do Brasil. (4 suites)	Orquesta.
1938	Bachianas N° 3. Bachianas N° 5. Bachianas N° 6.	Piano y orquesta. Canto y orquesta de violonchelos. Flauta y fagot.
1939	New York Skyline Melody.	Orquesta o piano solo.
1942	Bachianas N° 7.	Orquesta.
1943	Invocação em defesa da Pátria.	Soprano, coro de voces femeninas y orquesta.
1944	Bachianas N° 8.	Orquesta.
1945	Bachianas N° 9.	Coro a capella u orquesta de cuerda.
1946	Duaspaisagens	Canto y piano.
1947	Magdalena.	Ópera en dos actos.
1948	Big Ben.	Canto y piano u orquesta.
1949	Homenaje a Chopin.	Piano solo
1950	Sinfonía N° 8.	Orquesta.
1950	Assobio a Játo	Flauta y violonchelo
1951	Sinfonía N° 9.	Orquesta
1952	Concierto N° 4. Sinfonía N° 10.	Piano y orquesta. Tres solistas, coro y orquesta.
1953	Fantasia concertante	Piano, clarinete y fagot.
1954	Concierto N° 5.	Piano y orquesta.
1955	Sinfonía N° 11.	Orquesta.
1956	Sinfonía N° 12.	Orquesta.
1957	Concierto N° 3.	Piano y orquesta.
1958	A menina das nuvens	Ópera cómica en tres actos.

Nota. Adaptado de Mariz (1987) y Storni (1988).

Assobio a Játo y sus antecedentes

Assobio a Játo para flauta y violonchelo, fue estrenada el 13 de marzo de 1950, el mismo año de su composición, en Río de Janeiro en el *Auditorio Do Ministerio da Educação e Cultura* interpretada por Ary Ferreira (flauta) e Ibere Gomes Grosso (chelo).

La primera publicación de la obra (1953) por la editorial Southern Music Publishing Inc. (Estados Unidos), cuenta con doce páginas y está dividida en tres movimientos: *I Allegro non troppo, II Adagio, III Vivo*.

Ary Ferreira, poseedora de musicalidad temprana, estudió en Río de Janeiro en la escuela Grêmio Ar-

cangelo Corelli. Dedicada al estudio, diez años más tarde pasó a la Universidad Federal de Río de Janeiro para estudiar flauta con Pedro Gonçalves Vieira. Al completar su curso en 1934, también ganó la medalla de oro en la flauta. En la fundación del Teatro Municipal de Río de Janeiro Orquesta Sinfónica, Ary Ferreira ocupó el cargo de primer flautista, donde permaneció durante 25 años. Ibere Gomes Grosso, violonchelista brasileño, nació en 1905 en una familia de músicos. Carlos Gomes fue su tío abuelo y Alfredo Gomes su padre, quien le enseñó desde temprano el gusto por la música. Luego recibió clases con un profesor de la Universidad Federal de Río de Janeiro y se destacó por ser uno de los mejores violonchelistas de su tiempo, estrenando obras de compositores brasileños. *Assobio a Játo* fue dedicada a Elizabeth y Carleton Sprague Smith, este último un musicólogo y experto en la cultura hispana brasileña. Smith, que tenía un doctorado en historia en la Universidad de Viena, fue antes el director ejecutivo del Instituto Español y también fue presidente de la Asociación Americana de Musicología y flautista consumado.

La mezcla de la flauta y el chelo ofrece contrastes interesantes entre la tesitura alta de la flauta y el registro grave del chelo, el metal y la madera, el viento en contraste con las cuerdas, la respiración y el manejo del arco. La música es cromática, fresca, en sus tres movimientos ofrece una serie de estados de ánimo llenos de matices. En este dúo, Villa-Lobos pinta un lienzo asombrosamente vívido y lleno de color (Schic, 1989). Esta joya de la música de cámara fue comentada por Adhemar Nóbrega en términos que merecen transcripción. La obra:

... enuncia desde el título una intención humorística en el **Allegro non tropo** inicial. Es un vals urbano que los dos instrumentos tocan sucesivamente y adquieren en la flauta admirable propiedad de acentos. El **Adagio** es un intermedio “serioso”, de gravedad casi caricatural, contrastando fuertemente con los movimientos extremos de la obra. El tramo concluyente, en *tempo vivo*, sobre marcadas figuraciones articuladas y pesantes del violonchelo, entra la flauta, *trefega e sapeca*, haciendo diabluras como un *chorinho* (aunque estamos en compás ternario) sin ligar para la seriedad de su pareja, esta trata de imponer graves, en un breve interludio en tono de súplica, pero la flauta retoma con un tono chocarreiro que predomina, a través de una serie de glisandos, a un *prestissimo* conclusivo (Nóbrega, 1975, portada del álbum).

Jet Whistle como técnica extendida en la obra *Assobio a Játo*

El *Jet Whistle* se refiere al sonido silbante que se puede escuchar cuando se sopla en la flauta con la boca cubriendo la chimenea de la embocadura. El sonido que se produce es semintonado al sonido real, el color del sonido varía con la intensidad del aire incidiendo en el volumen, altura y timbre. El ángulo de la embocadura en la chimenea determina el color y la intensidad. Cuando se rota la flauta hacia el extremo superior se produce un sonido más agudo y estridente, mientras que cuando se rota la flauta hacia el interior cambia el color a uno más oscuro y grave. El timbre y altura del *Jet Whistle* cambia con la disposición de la boca en la chimenea. Las vocales abiertas tienen un efecto más abierto y brillante, mientras en las vocales cerradas como la *i* y la *u*, cambia la altura del sonido casi una octava abajo. La presión del aire determina el volumen del *Jet Whistle* e influye en la altura y el timbre. El aumento de la presión del aire aumenta la altura del sonido y refuerza los componentes agudos. La máxima duración del *Jet Whistle* depende de la presión del aire, al soplar violentamente el efecto dura entre uno y dos segundos (Dick, 1982).

Intérpretes de *Assobio a Játo*

Assobio a Játo ha sido interpretada por instrumentistas consagrados, entre ellos el flautista brasileño Tadeu Coelho, quien enseña actualmente en la Universidad de la Escuela de Artes de Carolina del Norte. Coelho ha actuado como primera flauta solista de la Sinfónica de Santa Fe, la Hofer Symphoniker de Alemania y la Orquesta del Festival Spoleto en Italia. Recibió su doctorado en Artes Musicales de la Escuela de Música de Manhattan. Ha sido ganador de numerosos premios y becas. Es partidario de la nueva música, ha interpretado obras de compositores notables como Thomas Delio, Pattapio Silva y Villa-Lobos. La crítica musical se ha referido a Coelho como “un músico cautivador. Su tono y vibrato son cálidos y seductores, su control de la respiración increíble, y su técnica de digitación ágil brillante”. (Perret, 2005).

Joanna de Keyser, violonchelista estadounidense y profesora emérita de la Universidad de Nuevo México, ha actuado como solista en diferentes orquestas de música de cámara en los Estados Unidos, Europa y Ciudad de México, desde que ganó una medalla en el Concurso Internacional de Ginebra con Marilyn Neeley, pianista. Ha actuado como solista en Nueva

York, Los Ángeles, San Francisco, Londres, Ámsterdam, Guadalajara y Ciudad de México y sus recitales han sido destacados por *The New York Times* (Ericson, 1972).

El flautista franco-suizo Emmanuel Pahud, estudió en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Ha actuado como solista con orquestas de renombre internacional, además de la Filarmónica de Berlín, la Orquesta Yomiuri Nippon Symphony, la Orquesta Sinfónica de Londres, la Tonhalle Orchester Zürich, L'Orchestre de la Suisse Romande, la Berlín Radio Symphony Orchestra (Berlín Oriental), y la Orquesta Sinfónica Nacional de Dinamarca. Es el único flautista en el mundo en tener un contrato de grabación con una compañía discográfica importante. Pahud ha grabado un total de 22 discos en EMI Classics (Revolvy, s.f.).

Rebecca Rust, violonchelista nacida en San Francisco Bay Area, estudiante de Margaret Rowell, Bernard Greenhouse y Mstislav Rostropovich. Ha dado conciertos en Europa, América, África, Israel, Japón y China. Ha grabado el estándar repertorio en sus 12 CD, internacionalmente disponibles en Naxos (Marco Polo), Bayer Discos y Cavalli Registros. Ella toca un violonchelo de 1791, que alguna vez perteneció y fue interpretado por el príncipe Carlos de Gales. Ha actuado en varias ocasiones en el Palacio Imperial de Japón. La flautista Karen Jones estudió en la Escuela Guildhall de Música y Drama con Peter Lloyd y posteriormente ganó una beca Fulbright y Harkness Fellowship para estudiar en Viena con Wolfgang Schulz y en Nueva York con Thomas Nyfenger. Sus primeros éxitos incluyen ganar la sección de viento de la BBC TV "Joven Músico del Año" y la Medalla de Oro en la Beca Shell / London Symphony Orchestra. Al completar sus estudios en Estados Unidos, fue nombrada flauta principal de la Orquesta Sinfónica de Bournemouth, cargo que ocupó durante 5 años antes de regresar a Londres. Karen es flauta solista de la Orquesta de Cámara de Londres y la *City of London Sinfonia* (Bigio, s.f.)

Sally Pendlebury, violonchelista británica, creció en Manchester y estudió en la Escuela de Música de Chetham. A la edad de catorce años se convirtió en el miembro más joven fundador de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea y fue su principal violonchelista durante tres años. Sally estudió en la Guildhall School of Music, y durante ese tiempo ella ganó el Premio Capital Radio y fue premiada en la competición Shell / LSO. Siendo miembro de

la Orquesta de Cámara de Europa, Sally ha tocado y grabado con muchos de los grandes solistas y directores de la actualidad. Fue miembro fundadora del Cuarteto de Cuerdas Vellinger que ganó en 1994 la Londres String Quartet Competition Internacional, y realiza giras regularmente por toda Europa, Japón y Estados Unidos (Angell Trio, s.f.).

Reedición de partituras musicales

Como plantea James Grier, en su libro *La edición crítica de la música* (2008), la edición consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas. Además, también es importante la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor. Para presentar una edición equilibrada, el editor debe tener compromiso crítico con la pieza editada y sus fuentes. Grier citando a Margareth Bent afirma que hacer una buena edición es un acto de crítica que se relaciona estratégicamente con el material musical a todos los niveles, grandes y pequeños. Por otra parte, se deben tener en cuenta los problemas comunes que se presentan en el proceso de edición, los cuales son aplicables a cualquier tipo de repertorio como la naturaleza y situación histórica de las fuentes de una obra y la manera más efectiva de presentar el texto editado (Grier, 2008). Al respecto, Jan LaRue (2004) plantea:

[...] el estilo de una pieza consiste en las elecciones de elementos y procedimientos predominantes que un compositor hace en el desarrollo del movimiento y la forma [...] por extensión, podemos percibir un estilo particular en un grupo de piezas por el uso recurrente de opciones similares; y el estilo de un compositor como un todo puede ser descrito en términos de consistencia y cambios de preferencias en el uso de elementos y procedimientos (LaRue, 2004, p. 34).

La edición también es equivalente a la interpretación. Los intérpretes y editores constantemente crean cambios o toman decisiones frente a las obras, teniendo en cuenta la notación, conocimiento de la obra y gusto estético. La diferencia radica en que los intérpretes producen sonido y los editores en cambio generan una página escrita o impresa. Grier nos propone cuatro principios básicos de la naturaleza de la edición musical: i) edición es crítica por naturaleza; ii) la crítica, incluyendo la edición, se basa en la investigación histórica; iii) la edición involucra la evaluación crítica del significado semiótico del texto musical; iv) el árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la idea del estilo musical del propio editor (Grier, 2008).

LaRue (2004) nombra dos criterios por medio de los cuales se hace posible caracterizar el estilo de un compositor: "Recurrencia en los elementos y procedimientos que típicamente forman parte del discurso musical de una composición y consistencia en el manejo de dichos elementos y procedimientos" (p. 53). Para la mayor parte de la tradición occidental, el acto de crear una obra musical consta de dos etapas: componer (que generalmente es sinónimo de escribir la partitura) e interpretar. En la partitura, cada signo musical es portador de un significado que depende del contexto y la convención.

Según Grier, dentro del contexto de la investigación histórica y semiótica de una pieza y sus fuentes, la práctica de la edición depende básicamente de la concepción del estilo de la obra musical del editor. El estilo es influido por la función, el género, la práctica existente y la viabilidad de la interpretación, así como por factores sociales, políticos y económicos. Muchos elementos contribuyen al estilo, el cual aparece en una infinita variedad de combinaciones, cambiando con el tiempo, el lugar, el compositor, el género e incluso con cada pieza. Toda edición tiene como producto final un texto. Este presenta su naturaleza exacta, lo que representa con relación a la obra, sus diferentes fuentes y la concepción que tenga el editor mediante una evaluación crítica de la obra y sus fuentes. La tarea del editor es entonces fijar y presentar un texto que represente lo más plenamente posible su concepción de la obra, determinada por un examen crítico de la misma, sus fuentes, el contexto histórico y el estilo.

Las ediciones musicales de calidad se basan en un profundo conocimiento de las fuentes. Todas las fuentes presentan dos aspectos relacionados: como documentos históricos y como repositorios de las lecciones. Cada fuente, como una entidad física, se originó en un contexto histórico particular (Grier, 2008).

Lo que debe motivar la creación de una nueva copia de una pieza, en cualquier medio, debe ser la creación de un texto que facilite la interpretación, más que la conservación exacta de los símbolos del ejemplar que se tiene entre manos. Por consiguiente, el acto de copiar generalmente conlleva la imposición de las convenciones del copista o del compositor y la reinterpretación de los símbolos de notación que constituyen el texto de la obra. El contexto histórico en el que fue creada la obra musical afecta directamente en las convenciones de la notación.

La edición interpretativa es un tipo de edición especializada. Esta pauta de edición presenta aspectos del estilo de intérpretes importantes y ayuda a la comunicación de música valiosa a estudiantes, compañeros y colegas de los editores. También son repositorios de información sobre la interpretación y ejecución de la obra. Por otra parte, la edición crítica va dirigida principalmente a personas que cuentan con conocimientos musicales: intérpretes, estudiantes, expertos y el público general con dichos conocimientos, dando prelación a la facilidad de su comprensión sobre la fidelidad a la esencia de la música (Grier, 2008).

Según progresa la labor de edición, los editores desarrollan una actitud crítica respecto al tema de su edición, basado en una profunda comprensión de la pieza, su estilo y su contenido histórico. Debido a que la objetividad no existe en los estudios humanistas, se hace necesario adoptar una actitud crítica hacia la pieza, el compositor o el repertorio. Este debe estar basado en un estudio profundo necesario para la preparación de una edición en cualquier ocasión, expresada claramente al usuario y, lo que es más importante, aplicada consistentemente. Las ediciones críticas deben generar intérpretes críticos. La mejoría que ofrece una edición crítica a sus usuarios es la disposición de un especialista que ha dedicado una cantidad enorme de tiempo, energía e imaginación a los inconvenientes de la pieza y cuya ponencia es, por lo tanto, digna de ser reflexionada. La actitud crítica del editor puede ser útil al facilitar un acercamiento a la pieza o el repertorio para una audiencia extensa y variada.

Fuentes de edición musical

Las tres editoriales que se consultaron para realizar el compendio de reglas y directrices editoriales fueron Internacional Music Company New York City, G. Henle Verlag y Edition Peters. Cada una de estas casas editoriales se caracteriza por su calidad de edición en impresión. La International Music Company New York City (IMC) fue fundada en Nueva York por A. W. Haendler (1894-1979), en 1941. Después de la muerte de Haendler, Frank Marx se convirtió en el nuevo líder de la editorial. La International Music Company es propiedad actualmente de Bourne Co. Music Publishers. Esta editorial cuenta con editores que además son grandes intérpretes reconocidos a nivel mundial. Chelistas como Pablo Casals, Pierre Fournier, Davis Popper, Miatilav Rostropovich y Janos Starker han colaborado con valiosas contribu-

ciones a la edición de partituras en este instrumento. Esta editorial ha contado también con la ayuda de importantes flautistas, entre ellos Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal y Paul Taffanel (International Music Company, s.f.).

La casa editora alemana G. Henle Verlag Publishers se especializa en ediciones *urtext* de partituras. Su catálogo incluye obras de diferentes compositores de todas las épocas, desde el barroco hasta principios del siglo xx. La editorial fue fundada el 20 de octubre de 1948 por Günter Henle. El catálogo reúne actualmente alrededor de 900 ediciones *urtext* (G. Henle Verlag, s.f.).

Edition Peters es uno de los editores de música más antiguos y famosos del mundo. El 1 de diciembre de 1800, el compositor y editor vienes Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) y el organista Ambrosius Kühnel Leipzig (1770-1813) fundaron una pequeña empresa de edición de partituras. En 1814, la empresa pasó a ser propiedad de Carl Friedrich Peters (1779-1827), un librero que impulsó las publicaciones de obras de compositores de la época como Beethoven, Spohr, Weber y Hummel (Edition Peters, s.f.).

Reedición de la obra *Assobio a Játo* de Heitor Villa-Lobos

Características estilísticas y descriptivas

La obra *Assobio a Játo* refleja el estilo de composición en los últimos años de vida de Heitor Villa-Lobos. Esta época de Villa-Lobos fue menos productiva en relación con sus primeros años de composición, debido a que había sido operado unos años atrás y su estado de salud fue decayendo con el tiempo. El primer movimiento de la obra en tiempo de *Allegro non troppo* presenta una forma binaria de 32 compases, en tonalidad de *Re menor*. En la primera sección del movimiento el violonchelo tiene la melodía. El compositor que también era recordado como un buen violonchelista, abarca gran parte del registro del chelo, combinando un sonido brillante y poco estridente como los armónicos de los compases 2 y 4, con el sonido grave que genera un color más oscuro al final de esta primera sección del compás 26 al 32. La flauta, mientras tanto, realiza un patrón rítmico constante, donde el compositor hace énfasis en la figura de adorno y en el acento. También hace una respuesta melódica al finalizar las melodías del chelo. Es importante resaltar que en esta primera parte es difícil registrar un análisis o movimiento

armónico, ya que el violonchelo tiene la melodía y la flauta con un acompañamiento rítmico que no establece armonía.

En la segunda sección del primer movimiento se presenta a la flauta como solista y el chelo en función de acompañamiento. En los primeros cuatro compases de esta sección, la flauta realiza una imitación con variación melódica a intervalo de quinta ascendente en relación con la melodía del violonchelo de la sección anterior; quizá el compositor trató de asemejarse al estilo de composición de Bach. Después de presentar la melodía principal, el compositor implementa el recurso de la polifonía en la línea melódica de la flauta de los compases 40 al 47. También es importante resaltar que el compositor no incluyó silencios en la línea de la flauta, sino hasta terminar el movimiento. El chelo realiza funciones armónicas en esta sección a diferencia de la primera parte y termina el primer movimiento con un descenso melódico contrastando con el ascenso cromático de la flauta.

El segundo movimiento presenta una sonoridad contrastante de los movimientos extremos de la obra. En *tempo adagio*, el compositor combina el color oscuro y opaco del registro grave de la flauta con la sonoridad que producen las dobles cuerdas del violonchelo. Villa-Lobos hace referencia al intervalo de cuarta aumentada o tritono, esto hace que el movimiento adquiera una atmósfera sonora sombría y con muchas tensiones armónicas. Se siente desde el primer compás y otra vez en el tercer compás.

Concluye la obra con el tercer movimiento en *tempo vivo*. Villa-Lobos indica el *tempo* de blanca con puntillo 92, a nuestro criterio creemos que es muy rápido y en la totalidad de versiones interpretativas de la obra, se interpreta a *tempo* de blanca 92. Esto puede obedecer a que en el comienzo del movimiento, el violonchelo realiza una serie rítmica de dos negras ligadas que se prolonga hasta el compás 30 y da la sensación de que la música estuviera en dos cuartos y no en tres cuartos. La flauta entra en el compás cinco con mucha imponentia y con sonido más brillante; el compositor emplea en su totalidad el registro de la flauta. Villa-Lobos enfatiza en el registro agudo con intervalos melódicos técnicamente difíciles en el compás 21 y en el 33. A partir del compás 47, el violonchelo toma un poco más de protagonismo hasta llegar al clímax del compás 53; hasta aquí termina la primera sección del movimiento.








 <p>Chelo compás 1-4</p>	 <p>Flauta compás 33-36</p>
 <p>Chelo compás 26-30</p>	 <p>Flauta compás 40-44</p>
 <p>Flauta compás 1-3</p>	 <p>Flauta y chelo compás 61-64</p>
 <p>Flauta compás 14-16</p>	

Figura 2. *Assobio a Játo*. Secciones de flauta y cello, primer movimiento. Tomado de www.imslp.org.



Figura 3. Flauta y chelo compás 1-4 del segundo movimiento. Tomado de www.imslp.org.

La segunda sección llega con el cambio de *tempo*, ahora en el *Poco meno* el chelo es más *cantabile* y sonoro, contrastando con la melodía de la flauta que es ligera y suave. Desde el compás 79 empieza un *crescendo* a nivel dinámico y melódico que llegará a un clímax en el compás 87, donde el chelo muestra un poco de virtuosismo en una especie de cadencia acompañado por una nota pedal de la flauta. Aquí comienza la tercera sección del movimiento. El chelo cobra aún más protagonismo melódico. En el compás 103, Villa-Lobos transporta la melodía principal una tercera mayor arriba, dando un nuevo

color en el registro agudo del chelo. La flauta, por su parte, realiza un acompañamiento de notas ligeras en el registro agudo y termina la sección con una cadencia sobre una nota pedal del chelo para volver a la melodía del comienzo en el compás 125. A partir de aquí se repite la misma forma desde el comienzo. En el compás 212 entra la última sección del movimiento y de la obra con el cambio de *tempo*. El *Presto* se presenta con un *crescendo* progresivo hasta llegar al *Prestissimo*, donde el flautista tiene que emplear la técnica *Jet Whistle* en el compás 220. El flautista debe imitar el sonido de un *jet* en ascenso.






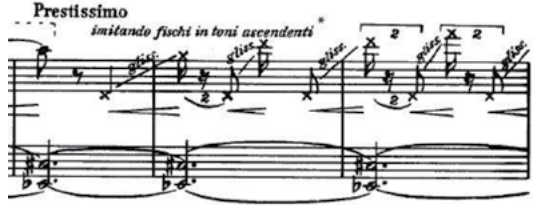
 <p>Chelo compás 1-6 del tercer movimiento</p>	 <p>Flauta compás 33-34 del tercer movimiento</p>
 <p>Flauta compás 21-23 del tercer movimiento</p>	 <p>Chelo compás 47-51 del tercer movimiento</p>
 <p>Flauta y chelo compás 86-91 del tercer movimiento</p>	
 <p>Chelo compás 104-107 del tercer movimiento</p>	 <p>Flauta compás 220-222 del tercer movimiento</p>

Figura 4. *Assobio a Játo*. Secciones de flauta y chelo tercer movimiento. Tomado de www.imsip.org.

Aspectos editoriales

En 1950, la editorial Southern Music Publishing Inc. (Estados Unidos), publicó la primera y única impresión de la obra *Assobio a Játo*. La copia consultada se encuentra actualmente en la biblioteca de la Universidad del Cauca. El libro se encuentra con el encuadernado de fábrica y presenta buen estado de conservación. Esta publicación cuenta con 12 páginas, lo cual, como se ha reiterado, genera un problema para su lectura y estudio. Debido a que el intérprete debe hacer uso de dos o más atriles para leer completa la obra, se dificulta su estudio e interpretación en el escenario.

A partir de las tres editoriales consultadas (G. Henle Verlag, International Music Company New York City y Edition Peters), se identificaron los aspectos de estandarización presentes en las publicaciones de música:

- *Portada*: En todas las editoriales, la portada es muy importante, ya que debe contener información básica de la obra. El nombre del compositor y título de la obra debe resaltar en tamaño y estilo de letra en la portada. Es adecuado incluir el nombre del arreglista o la versión a la que pertenece la obra. Debe incluirse en un tamaño más pequeño la instrumentación y en la parte

inferior la editorial encargada de la impresión de la obra. Puede incluirse también una contraportada, la cual llevará la misma información que la portada, pero si es necesario, un poco más ampliada, como el nombre del autor del prefacio de la obra y el nombre de los intérpretes que han puesto las digitaciones que aparecen en la impresión.

- **Prefacio:** Aquí se debe presentar la obra y su compositor. Es necesario incluir información histórica de la obra o antecedentes y una pequeña reseña de su compositor. Entre los datos de la edición se pueden nombrar algunas modificaciones que haya sufrido la obra como correcciones, ampliaciones o supresiones del material musical o de su formato de edición. Es posible incluir si se quiere una crítica de la obra y su autor.
- **Primera página:** En la primera página del *score* de la partitura debe estar el nombre de la obra en la parte superior y centrado, y al lado derecho el nombre del compositor, año y arreglista. Al lado izquierdo, las anotaciones de *tempo* y dinámica. El nombre de los instrumentos debe aparecer completo en el margen izquierdo del sistema correspondiente. La armadura y la clave deben aparecer al principio de cada pentagrama. El primer compás de cada sistema debe estar numerado. Es recomendable que para cada movimiento de la obra, los números comiencen de nuevo. Los números deben escribirse en el margen izquierdo encima de los primeros compases de cada pentagrama.
- **Partichelas:** La primera página de cada partichela de instrumento debe contener el título de la obra, el compositor e instrumento. Al lado izquierdo se deben escribir las anotaciones de *tempo* o carácter de cada movimiento. La armadura y la clave deben aparecer al principio de cada pentagrama. Se enumera el primer compás de cada sistema pero a partir del segundo pentagrama.
- **Papel:** Para la impresión de la obra, el papel a utilizar debe ser grueso y de buena calidad. Hay que tener en cuenta que el requisito mínimo del papel es generalmente de 60 a 70 g de papel *offset*. Para la encuadernación se debe tener cuidado de que el instrumentista pueda hacer cambios de página cómodos. No es recomendable

que se incluyan páginas extensibles, pero si se necesitan se deben usar muy poco. El promedio de pentagramas por hojas es de 10 a 14, teniendo siempre en cuenta la claridad y legibilidad de las notas y las respectivas dinámicas. El tamaño promedio para las partichelas de todos los instrumentos es de 8,5 mm. Un tamaño inferior a 7,5 o mayor a 8,5 puede dificultar la lectura de las notas. La armadura y clave deben aparecer al principio de cada pentagrama.

- **Aspectos tecnológicos de software:** Para la digitalización y reedición de *Assobio a Játo* se utilizó el software Finale Music Notation versión 2011. A lo largo de la obra se identificaron algunas particularidades de notación como septillos de corcheas para la flauta en un compás de tres cuartos; dos cuatrillos de semicorchea en la parte del chelo y un quintillo de semicorchea en la parte de la flauta.

Propuesta de reedición interpretativa de la obra *Assobio a Játo* y desarrollo de herramientas a las dificultades técnicas

Para realizar la edición interpretativa de *Assobio a Játo*, se tomaron en cuenta las versiones interpretativas de los instrumentistas Emmanuel Pahud y Rebecca Rust; Karen Jones y Sally Jane Pendlebury; Tadeu Coelho y Joanna de Keyser. Estas tres versiones presentan diferencias y similitudes entre sí, tanto en la partitura de la flauta como en el violonchelo. Un análisis de ellas permitió profundizar y decidir con criterio los aspectos técnicos como articulaciones, dinámicas, respiraciones y arcos que se suprimieron o adicionaron que se presentan a continuación.

Primer movimiento

Debido a que el violonchelo comienza con el tema principal, consideramos que debe tener una indicación de dinámica mayor, por lo tanto se modificó la dinámica de *mf* por *f*. Lo anterior se repite en el compás 17. Para los armónicos naturales del segundo y cuarto compás cambiamos el signo de armónico por uno más convencional. En el quinto compás se agregó a la partitura del chelo un *crescendo*, debido a que la llegada hacia el tresillo de corchea del último tiempo de dicho compás es el punto climático de la frase; en este punto también se agregó un *detaché*.

Finalizando el compás 12 fue pertinente agregar un *diminuendo* en la parte del chelo, ya que en el com-

pás 14 la flauta deja de lado por dos compases su papel de acompañante del chelo. Finalizando dicho compás se agregó a la flauta un par de reguladores. En los compases del 24 al 28 encontramos en la partitura original de la flauta un signo que no creímos necesario debido a que es un signo de arco, que no es convencional en la flauta traversa. En estos mismos compases, se agregó a la partitura del chelo la indicación de *sfz*, seguido de un *diminuendo* a cada uno de ellos, teniendo en cuenta que todas las interpretaciones antes descritas lo hacen de esta forma y cada *sforzando* está escrito en la partitura de la flauta. En la segunda sección de este movimiento se cambió la indicación de dinámica de *mf* en la parte del violonchelo por un *p*, para acentuar así su papel de acompañante de la flauta en esta sección.

En el compás 36 se agregó a la línea de la flauta un *crescendo* para darle un poco más de impulso a la frase. En este mismo compás se quitó la indicación 8- - -, la cual continúa hasta el compás 57; se la reemplazó por *8va*, la cual es una indicación más cómoda y convencional. En el compás 38 se adicionó el signo de *portato* en la primera corchea de cada tiempo de dicho compás, gracias a que esto acentúa la línea melódica importante. En el compás 39 se agregó tanto en la partitura de la flauta como en la del chelo un *diminuendo* para dar inicio a la nueva frase y se puede comenzar un *crescendo* progresivo.

En el compás 42 y 46 se agregó una respiración para el flautista entre la primera y segunda corchea del compás, esto para ayudar al fraseo, ya que no hay silencios. El compás 43 presenta un *crescendo poco a poco*, con el fin de ayudar al fraseo y direccionalidad. Para el compás 48 se agregó un *crescendo*, el cual en la flauta desemboca a una dinámica de *f* en el siguiente compás y *mp* para el violonchelo. En el compás 52 la línea de la flauta tiene como agregado un *crescendo poco a poco* que finaliza con un *diminuendo* en el compás 60 y una respiración al final de dicho compás. La partitura de la flauta en el compás 55 presenta una respiración, la cual está después de la primera corchea del segundo tercio. Esta respiración la realizaron los tres flautistas analizados anteriormente.

El violonchelo en el compás 60 imita el *decrescendo* de la flauta, propusimos también una indicación de arco abajo. Seguido esto, en los compases 61, 62 y 63 se agregó un acento en la primera corchea de cada compás, logrando así un mejor diálogo y ritmo entre las corcheas del chelo y los tresillos de la flauta. En el compás 63 se volvió a suprimir la indicación de 8- - -

por *8va* y se agregó a los dos instrumentos *crescendo*, adicionalmente al chelo se le escribió también la dinámica de *f*, por ser el final de la sección, del movimiento y para unificar la intensidad de sonido con la flauta (figura 5).

Segundo movimiento

En el compás 3 de este movimiento se agregaron a la línea de la flauta dos reguladores para darle direccionalidad a la frase hacia la llegada del *si grave* y *diminuendo* para el *rit*. Posteriormente en la línea del chelo en el compás 5, se escribió un *crescendo* y *portato* en los dos siguientes compases, esto para mejorar el fraseo y dar énfasis al acorde y bicordes. El séptimo compás presenta un *crescendo* para desembocar en un *f* en el compás 8 y en la última negra de la línea de la flauta una indicación de *portato* para dar énfasis al punto climático de la frase. En el noveno compás, para la partitura del chelo se escribió un *crescendo* finalizando con un *mf* en el siguiente compás, debido a la importancia que tienen los bicordes y armónicos naturales en los siguientes cinco compases. Nuevamente en estos compases se cambió el signo de armónico por uno convencional. En el décimo compás de la flauta, por el contrario, se agregó un regulador para llegar a un *mp* en el siguiente compás, seguido de otro *diminuendo*. En los compases del 21 al 28, la línea del chelo tiene negras con puntillo, las cuales además son bicordes; para enfatizar su importancia se les escribió a cada una de ellas un signo de *detaché*. Para la flauta en los compases 21 y 23 se escribieron reguladores que conducen a un piano en compás 23, esto para ayudar al fraseo. Adicionalmente, la primera negra del compás 22 tiene una indicación de *portato*.

Se escribió un *crescendo* en la línea de la flauta que desemboca en un *f* en el compás 28 como preparación de la llegada al final de la primera sección del movimiento. El *tempo I* que va desde el compás 31 hasta finalizar presenta las mismas articulaciones y dinámicas del principio del movimiento, todas estas anteriormente descritas (figura 6).

Tercer movimiento

Teniendo en cuenta las tres versiones analizadas y el criterio de que el chelo debe empezar con fuerza y decisión, cambiamos la dinámica indicada en el primer compás por un *ff*. En el quinto compás se adicionó una barra de repetición, un signo para indicar el punto de comienzo de nuevo y la indicación 1-8 en la línea del chelo seguido de los números en

Allegro non troppo (♩=138)



chelo compás 1-6



chelo compás 12

14



flauta compás 14-15



chelo compás 24-25

33

a tempo



chelo compás 33-35

8^{va}



flauta compás 36-39



flauta compás 42-43



flauta compás 46-48

flauta compás 49-55

flauta compás 59-60

chelo compás 60-64

flauta compás 63-64

Figura 5. *Assobio a Játo*. Propuestas de edición para el Primer Movimiento. Elaboración propia.

los siguientes compases. Esto con el fin de marcar el patrón que se repite en el chelo hasta el compás 20. Para la línea de la flauta fueron escritas indicaciones de *portato* en la primera y tercera corchea del compás 9. En el compás 21 encontramos otra vez la indicación 8- - la cual cambiamos por *8va*. En este compás y los cuatro siguientes, la primera corchea de la línea de la flauta se agregó *portato* para darle énfasis a la polifonía y darle un peso extra a la nota de comienzo de cada compás. El *portato* fue escrito nuevamente en el compás 27 y en el siguiente compás un regulador que lleva a un *mf* en la flauta y un *mp* en el chelo.

La articulación para la flauta en los compases del 29 al 32 fue cambiada, cada primera corchea de cada

compás tiene *portato* y se ligan de a tres corcheas, esto para ayudar al fraseo de la melodía. Adicionalmente se escribió un *crescendo* en el compás 31 para la flauta que finaliza con un *f* en el compás 33 y para el chelo en el compás 32 un *crescendo poco a poco* que culmina con un *mf* en el compás 38. En el compás 36 se agregó a la partitura de la flauta un regulador que va a un *f* en el compás 37. Posteriormente, al chelo se le escribió dinámica de *pp* en el compás 39 y *detaché* en las primeras negras de cada compás a partir del 40 hasta el 45. Esta articulación es necesaria para dar énfasis al bajo el cual funciona como catapulta para los bicordes.

En el compás 48 se adicionó en la línea de la flauta un regulador y posteriormente un *f* en el compás



<p>Adagio (♩=138)</p>  <p>flauta compás 1-5</p>
 <p>chelo compás 5-7</p>
 <p>flauta compás 7-8</p>
 <p>chelo compás 9-12</p>
 <p>flauta compás 9-13</p>
 <p>chelo compás 21-25</p>
 <p>flauta compás 21-23</p>
 <p>flauta compás 26-29</p>

Figura 6. *Assobio a Játo*. Propuestas de edición para el Segundo Movimiento. Elaboración propia.

49, adicionalmente un acento en cada blanca con puntillo hasta el compás 52. A la línea del chelo en los compases 49 y 50 se le escribió un *staccato* a las corcheas sueltas, sin esta articulación la corchea que es importante no se sentiría como tal. En el *Poco meno* del compás 57 el chelo tiene la línea melódica, se escribieron reguladores en los compases 58 y 60 para colaborar con el fraseo. El compás 62 finaliza con un *crescendo* que culmina en *f*, lo cual ayuda a enfatizar la nota climática. En este mismo compás se escribió un *crescendo* en la partitura de la flauta seguido de *f* y *portato* en el compás 65. Se adicionaron articulaciones en el chelo para los compases 67 y 68 que ayudan a la expresividad, en este último compás se agregó un *crescendo* en la partitura de la flauta, además encontramos un error de edición en la línea de la flauta, lo corregimos, sustituyendo el *Re* escrito por un *Do*.

El compás 71 presenta dos adiciones de articulación, un *portato* en la flauta y acento en el chelo, estos acentos y *portatos* en cada blanca, continúan hasta el compás 73 en la flauta y 74 en el chelo. Para los compases 74, 76 y 78 hay acentos que son pertinentes para darle más protagonismo al chelo. En la partitura del chelo sugerimos los arcos de los compases 77 al 91 por comodidad y carácter. En el compás 81 se agregó un *crescendo poco a poco* y en el compás 85 se escribió el signo para el salto a la última sección de la obra. También se escribieron *sf* y acento para la flauta en el compás 88 seguido de un *diminuendo* en el compás 90. En el compás 92 consideramos pertinente escribir *staccato* en las corcheas de la línea del violonchelo, debido a que esto ayuda a que el ritmo sea preciso y se escuchen todas las notas sin dar un sentido de pesadez en la música.

En el compás 97 se agregó un *crescendo* en la partitura de la flauta. En el compás 99 se añadió un *decrescendo* en la parte del chelo y en el compás 100 la dinámica *p* para la flauta y el chelo, esto para dar comienzo a la siguiente sección del movimiento. En el compás 103 se escribió un *decrescendo* para la flauta para darle la entrada al chelo. En el compás 104 el chelo abandona su papel de acompañante para tener la línea melódica, por esta razón se escribió el símbolo de arco abajo para conectar la frase, seguido de un regulador en el siguiente compás que termina en un acorde con arco abajo en el compás 106. A continuación se adicionaron *detaché* a la primera y tercer corchea de los compases 108, 116 y 118 para dar énfasis a la línea baja. El regulador y *detaché* de

los compases 113 y 117 respectivamente se escribieron para dar énfasis a la llegada del acorde y bicorde.

Posteriormente se escribieron en la partitura de la flauta reguladores en los compases 120 y 121 para finalizar con la llegada a *f* en el compás 122, *portatos* en el compás 123 a la primera, tercera y quinta corchea en la partitura de la flauta, con el fin de enfatizar la polifonía, lo cual se repite en el compás 125. Para que el *ff* del compás 126 no fuera súbito, también se agregó un regulador en el compás anterior, con el fin de preparar el *ff*. También se escribieron los arcos al chelo del compás 120 al 126 para facilitar la interpretación. Al finalizar el compás 129 se añadió la barra de repetición, signos D.C al signo y a la Coda. Debemos resaltar que en toda la partitura original no se encuentran escritos los números de compás. Teniendo en cuenta lo anterior y las directrices básicas de edición investigadas, se escribieron los números de compás al principio de cada sistema y comenzando de nuevo en cada movimiento (figura 7).

Conclusiones

El ejercicio de editar es por sí solo de naturaleza crítica, aun así existen varias clases de edición. Estas variables permiten obtener partituras tanto *urtext* como las que presentan digitaciones, sugerencias y recomendaciones de intérpretes o del propio editor. Sin embargo, se debe tener en cuenta que cualquier edición debe estar basada en documentación histórica, bibliográfica, estilística y crítica de la obra. Esta investigación se encuentra enmarcada dentro de la edición interpretativa y crítica, la cual presenta información técnica y expresiva de instrumentistas, aportando a la ejecución de la obra, y se encuentra dirigida a intérpretes y editores. El ejercicio de la edición crítica es una tarea relevante dentro de la investigación musical y es importante para el intérprete acercarse a la partitura para resolver los problemas técnicos que esta plantea.

Assobio a Játo sirvió para resolver aspectos editoriales, para que la obra pueda ser ejecutada sin inconvenientes de cambio de páginas, escritura convencional para los dos instrumentos y todas las directrices pertinentes para una buena edición. En cuanto a la parte interpretativa, las articulaciones y dinámicas precisas, basadas en las diferentes interpretaciones de la obra anteriormente mencionadas, hacen que la partitura final lograda en este trabajo sea un referente de cómo debe interpretarse la obra, para lograr el estilo nacionalista brasileño de Heitor

<p>Vivo $\text{♩} = 92$</p> <p>chelo compás 1-6</p>	
<p>flauta compás 9-10</p>	<p>flauta compás 21-32</p>
<p>chelo compás 28-33</p>	<p>flauta compás 36-37</p>
<p>chelo compás 38-43</p>	<p>flauta compás 48-50</p>
<p>chelo compás 48-50</p>	<p>Poco meno</p> <p>arco</p> <p>chelo compás 57-63</p>
<p>flauta compás 62-73</p>	<p>chelo compás 67-76</p>
<p>chelo compás 77-94</p>	<p>flauta compás 88-92</p>








 <p>flauta compás 97-103</p>	
 <p>chelo compás 98-101</p>	 <p>chelo compás 104-107</p>
 <p>chelo compás 108-119</p>	 <p>flauta compás 116-125</p>
 <p>chelo compás 120-126</p>	 <p>flauta compás 126-129</p>

Figura 7. *Assobio a Játo*. Propuestas de edición para el Tercer Movimiento. Elaboración propia.

Villa-Lobos. Cuando se realizó esta investigación se encontró que los parámetros internacionales de edición musical presentan criterios editoriales que no están incorporados en la formación de los estudiantes del Conservatorio del Tolima cuando trabajan con software, por lo que es importante que estas técnicas editoriales sean estudiadas, aplicadas y sean incluidas como una herramienta educativa para ser socializada en la práctica común.

Finalizado este proyecto se sugiere la inclusión de *Assobio a Játo* dentro del repertorio de música de cámara para los estudiantes de flauta y violonchelo del Conservatorio del Tolima, dado que esta investigación facilitará un material técnicamente elaborado y completo que podría ser utilizado para ampliar los conocimientos históricos, estilísticos e interpretativos de la música nacionalista brasileña.

Referencias

- Almeida, R. de (1942). *Historia da Música Brasileira*. Río de Janeiro: F. Briguiet y Cie.
- Angell Trio (s.f.). *Sally Peldlebury* (<http://www.angell-trio.com/> consultado el 17/04/2014).
- Bigio, R. (s.f). *Karen Jones: Having it all (if you work hard enough)* (www.ribertbigio.com. consultado 17/04/2014).
- Aretz, I. (1977). *América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Aretz, I. (1984). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.
- Dick, R. (1982). *Il. Flauto. Nuove Tecniche*. Milán: G. Ricordi & C. S.P.A.
- Edition Peters. (s.f.). *Catalogue*. New York (www.edition-peters.com).
- Ericson, R. (1972). Jonanna de Keyser, cellist, bows here. *The New York Times*, jan 7, 1972 (<http://www.nytimes.com/1972/01/07/archives/joanna-de-keyser-cellist-bows-here.html>. consultado 15/04/2014).
- Fernández, O. (1946). A Contribucao harmónica de Villa-Lobos para a música brasileira. *Bol. Lat. Am. de Música*, VI.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música historia, método y práctica*. Andrea Giráldez (trad.) Madrid: Ediciones Akal, S.A.

- G. Henle Publishers. (s.f.). *Classical music in urtext edition* (www.henle.com).
- Kiefer, B. (1986). *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- International Music Company. (s.f.). *Catalogue*. New York (<https://internationalmusicco.com/imc/contact.php>).
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. New York: Hudva - Idea Books.
- López, J. y Pérez, M. (1971). *La música popular brasileña*. Boletín musical num. 18. La Habana: Casa de las Américas.
- Mariz, V. (1970). *Heitor Villa-Lobos. Life and work of the Brazilian composer*. Washington: Brazilian American Cultural Institute.
- Mariz, V. (1970). *Figuras de música brasileira contemporânea*. Brasilia: Ed. Universidad de Brasilia.
- Mariz, V. (1987). *Heitor Villa-Lobos: el nacionalismo musical brasileño*. México - Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Muricy, J. (s. f.). *Villa-Lobos: una interpretacao*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Orrego-Salas, J. (1961). *El arte de Heitor Villa-Lobos*. Santiago: ZigZag.
- Orrego-Salas, J. (1965). Heitor Villa-Lobos: figura, obra y estilo. *Revista Musical Chilena*, 19(93), 25-62.
- Perret, P. (2005). Classical voice of North Carolina (<http://tadeucoelho.com/> consultado 15/04/2014).
- Revolvy. (s.f.). *Emmanuel Paud* (<https://www.revolvy.com>. consultado 16/04/2014).
- Rodríguez, W. S. (2013). *Recital interpretativo de guitarra con obras de los compositores Gaspar Sanz, Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Máximo Diego Pujol, Leo Brouwer, Leon Cardona y Geyley Carabali*. Tesis de grado, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto.
- Schic, A. (1989). *Villa-Lobos o indio Branco*. Río de Janeiro: Imago Editora.
- Storni, E. (1988). *Villa-Lobos*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.