

Paulo de Tarso Salles (ed.)

***Anais do V Simpósio Villa-Lobos***

São Paulo: ECA/USP, 27 e 28 de setembro de 2019

ISBN 978-85-7205-258-0

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

S612a                    Simpósio Villa-Lobos (5. : 2019 : São Paulo)  
                              Anais do V Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / editor Paulo de  
                              Tarso Salles – São Paulo: ECA-USP, 2019.  
                              402 p.

                              Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 27 e 28 de setembro de  
2019, São Paulo, SP  
                              ISBN 978-85-7205-258-0

                              1. Música – Brasil – Congressos I. Salles, Paulo de Tarso II. Título.

CDD 21.ed. – 780.981

## Bach por Villa-Lobos: considerações sobre as fontes e hipóteses interpretativas da *Fuga nº 21 BWV 866* para coro misto *a cappella*

Susana Cecilia Igayara-Souza  
susanaiga@gmail.com | ECA/USP  
Marco Antonio da Silva Ramos  
masilvaramos@gmail.com | ECA/USP  
Carolina Andrade Oliveira  
carol\_spm@yahoo.com.br | ECA/USP

Resumo: Este artigo concentra-se na obra para coro misto feita por Villa-Lobos a partir da *Fuga 21 BWV 866* de Bach, do 1º volume do *Cravo bem temperado*. Apoiar-se em um trabalho anterior dos três autores: uma revisão e nova edição dos Prelúdios e Fugas de Bach e uma Fuga de Handel, arranjados por Villa-Lobos, para o Sesc Partituras, a convite da Academia Brasileira de Música. Discute os termos "arranjo" e "transcrição", servindo-se de estudos recentes. Propõe uma análise das fontes e a partir delas, para discutir a importância da obra na história da performance coral no Brasil. Entre os autores que embasam essa discussão estão Cook, Korsyn, Goehr, Bertoglio. Analisa a construção do programa de concerto e detalha questões interpretativas com relação ao andamento, dinâmicas, articulação e colocação de texto, traçando comparações entre as fontes disponíveis. Nas considerações finais, aborda a concepção estilística de Bach por Villa-Lobos e o intérprete atual.

### **Bach by Villa-Lobos: considerations about the sources and interpretative hypothesis about the *Fugue 21 BWV 866* for a cappella mixed choir**

Abstract: This article focuses on Villa-Lobos work for mixed choir, from Bachs *Fugue 21 BWV 866*, at the first volume of the *Well-tempered clavier*. This paper is based on a previous work by the three authors: a revision and new edition of Bachs Preludes and Fugues and of a Handels Fugue, arranged by Villa-Lobos, for Sesc Partituras (Sesc Scores Project), invited by the Brazilian Music Academy. It discusses the terms "arrangement" and "transcription", using recent studies and proposes an analysis of the sources and from the sources, to discuss the importance of the work in the history of choral performance in Brazil. Among the authors that inform this discussion are Cook, Korsyn, Goehr, Bertoglio. It analyses the program construction and details interpretative questions related to tempo, dynamics, articulation and text setting, making comparisons between the sources. In the final considerations, the stylistic conception of Bach by Villa-Lobos is commented in relation to the present interpreter.

### **Introdução**

Villa-Lobos trabalhou por pelo menos duas décadas na adaptação de obras originalmente escritas para teclado para serem cantadas por outros meios expressivos, entre eles grupos corais. Deste conjunto, destaca-se a presença de obras de Johann Sebastian Bach (VILLA-LOBOS, 2009). Este artigo concentra-se na *Fuga 21 BWV 866* (1º volume do *Cravo bem temperado*).

Há diversos aspectos a serem observados nesse empreendimento. Em primeiro lugar, percebe-se que este conjunto de arranjos vem somar-se às obras compostas por Villa-Lobos que fazem menção a Bach, em que se destacam as *Bachianas Brasileiras*. A preocupação bachiana mostra-se não apenas como uma inspiração neoclássica ou filiação artística, mas um verdadeiro objeto de estudo e exercício composicional, unido a experiências de performance.

## Histórico

Este artigo partiu de um trabalho de revisão e proposta de nova edição feita a convite da Academia Brasileira de Música para o projeto Sesc Partituras dos *Prelúdios e Fugas* de J. S. Bach (somados a uma fuga de Handel), em que os três autores tiveram distintas participações: a primeira como editora, o segundo como consultor e a terceira como assistente de revisão. A exemplo de outro trabalho já apresentado no III Simpósio Villa-Lobos (IGAYARA-SOUZA; RAMOS; OLIVEIRA, 2017), os três autores uniram-se novamente para analisar aspectos ligados a hipóteses interpretativas e questões musicológicas sobre as fontes, a partir de três perspectivas distintas, utilizando-se das discussões de Korsyn (2010) sobre a dualidade história e análise e de Cook (2001) sobre música e/como performance. Para embasar as discussões, utilizaremos também o conceito de obra musical problematizado por Lydia Goehr (2007). Com este artigo, os autores dão continuidade aos objetivos do GEPEMAC (Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto) de integração entre perspectivas musicológicas e de performance, com participação de docentes e alunos de pós-graduação em coautoria.

## Arranjo ou Transcrição?

Na prática atual, este tipo de adaptação de um meio a outro é mais comumente chamado de transcrição. No entanto, Villa-Lobos chama de arranjos, dentro de sua maneira própria de distinguir arranjos, adaptações, harmonizações e ambientações.

Nem sempre é fácil definir, em termos musicais, o que diferencia um arranjo de uma transcrição, mas em geral utiliza-se “transcrição” para ressaltar a fidelidade ao modelo original e “arranjo” quando se tem uma intervenção e/ou distanciamento maiores (ADLER, 1989, p. 512). Transcrever é passar de um meio a outro, ou seja, a cópia de um texto manuscrito para um editor de texto é um processo de transcrição, assim como a editoração musical de uma partitura, copiada de um original manuscrito. No caso da transcrição como processo musical, enfatiza-se a questão da adaptação de um meio expressivo a um outro, ou seja, da obra para teclado ao coro misto, no caso das obras de Bach retrabalhadas por Villa-Lobos.

Nos estudos recentes sobre arranjo, a modificação tem sido destacada como característica dessa prática.

Portanto, defino como arranjo a toda transformação criativa de uma obra musical que implica modificações ou acréscimos substanciais em sua realização e que altera sua estrutura nos diversos aspectos musicais, podendo

ou não mudar de formação - meio vocal/instrumental -. A elaboração implica técnicas, estratégias, recursos e procedimentos composicionais que modificam o material preexistente (MANSILLA, 2017, p. 33).<sup>1</sup>

Daí a preferência, no momento atual, por classificar como transcrições as obras derivadas que, apesar das adaptações técnicas, não trazem elementos originais.

Restrinjo o uso do termo [transcrição] à técnica e ofício do transcritor. Esta práxis supõe um conhecimento especializado, mas não um aporte criativo. Não há obra nova nem original. É respeito fiel ao material preexistente. [...] Podem ser produzidas leves modificações de tipo técnico (de registro, de execução, de produção, etc.) que não trazem elementos originais significativos (MANSILLA, 2017, p. 34).<sup>2</sup>

Villa-Lobos mantém a estrutura rítmico-melódica das obras praticamente intacta, fazendo alguns ajustes na adaptação do teclado para o coro *a cappella*, e elas poderiam ser facilmente vistas como transcrições, no sentido contemporâneo de utilização do termo. Há, no conjunto dos *Prelúdios e Fugas*, pequenos acréscimos, por exemplo, um compasso no início do *Prelúdio 8*, inexistente na composição de Bach, ou a criação de um pequeno fragmento na linha de Tenor (c. 26) na *Fuga 1*. A questão das tonalidades também merece destaque. Se, na *Fuga 21*, a tonalidade original é mantida (Si $\flat$  Maior), em outras obras houve modificação, para melhor adaptação ao conjunto coral. Por exemplo, a tonalidade original da *Fuga 5* (Ré Maior), foi alterada para Mi $\flat$  Maior em Villa-Lobos; já na *Fuga 8* a tonalidade original de Ré $\sharp$  menor foi alterada para Dó $\sharp$  menor.

Com relação ao termo "arranjo", escolhido por Villa-Lobos, é importante considerar sua ampla utilização atual associada à música popular, inclusive na música coral (mesmo quando o arranjo se configure como transcrição, de acordo com o exposto acima). Autores que se dedicam ao estudo do arranjo na música popular, como Aragão (2001) e Pereira (2005) trazem diversas considerações semelhantes, mostrando que o uso do termo arranjo possui conotação diferente nos gêneros eruditos e populares. Assim, Aragão (2001) lembra a diferença de práticas de arranjo, com o arranjador erudito partindo de uma instância de representação do original em forma de partitura e o arranjador popular, a partir de um "original virtual", na medida em que trabalha a partir

<sup>1</sup> Por lo tanto, defino como arreglo a toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales, pudiendo o no cambiar de orgánico - medio vocal/instrumental -. La elaboración implica técnicas, estrategias, recursos, procedimientos composicionales que modifican el material preexistente.

<sup>2</sup> Restrinjo el uso del término a la técnica y oficio del transcriptor. Esta praxis supone un conocimiento especializado, pero no un aporte creativo. No hay obra nueva ni original. Es respeto fiel al material preexistente. [...] Pueden producirse ligeras modificaciones de tipo técnico (de registro, de ejecución, de producción, etc.) pero no aportan elementos originales significativos.

de representações sonoras em que nem sempre os elementos referentes a alturas, ritmos e dinâmicas encontram-se bem definidos como na representação escrita da partitura.

Talvez por essa diferença de práticas e pelo aumento da produção de arranjos desde a época em que Villa-Lobos produziu suas obras derivadas das obras de Bach, com a consagração do termo nas práticas da música popular, hoje o termo “arranjo” seja muitas vezes trocado pelo termo “transcrição”, no ambiente da música erudita. Projetos ambiciosos com grande elaboração composicional, como os dois CDs gravados pelo coro francês Accentus, regido por Laurence Equilbey, são apresentados como “transcrições” (Accentus, 2008). O repertório violonístico, ampliado constantemente com repertório de instrumentos antigos (alaúde, vihuela) e com repertório escrito originalmente para outros instrumentos (orquestra, piano, quarteto de cordas), é mais comumente relacionado à prática da transcrição. Em artigo sobre a transcrição de uma obra pianística de Gilberto Mendes para duo de violões, Gloeden (autor também da transcrição) e Morais traçam um panorama das diversas fases por que passou a transcrição para violão, e mostram que há sempre um caráter de intervenção nessa reelaboração:

Uma transcrição, por mais idiomática que seja, apresenta um dilema de interpretação ao constituir-se em uma forte intervenção do intérprete em uma obra musical, muitas vezes de maneiras não imaginadas pelo seu autor. Acreditamos que a tensão estabelecida por esse dilema seja a própria fonte da riqueza do procedimento, que explicaria a longevidade da transcrição. (GLOEDEN; MORAIS, 2008, p. 84)

Com relação ao arranjo, é importante lembrar, como destaca Pereira (2005), que há tanto arranjos que operam por simplificação, como por elaboração, ou seja, a obra derivada pode ser mais simples ou mais complexa do que a obra pré-existente e, no âmbito da música popular, as duas modalidades são muito utilizadas. Um arranjo sinfônico de uma canção popular, por exemplo, pode ter grande elaboração e maior complexidade do que o original, com criação de temas, modulações, criação de seções inexistentes, entre outros.

No caso de Villa-Lobos, não se trata nem de simplificação, nem de elaboração, mas de uma adaptação idiomática ao meio coral que, do ponto de vista técnico vocal, exigirá grande desempenho do coro mas que, do ponto de vista do uso do material pré-existente, não propõe alterações no material composicional, embora possa apresentar alguns elementos não contidos no original. Se estes acréscimos podem ser uma justificativa para a escolha de Villa-Lobos pelo termo “arranjo”, talvez a mudança de tonalidade seja outro argumento importante, considerando o conjunto dos Prelúdios e

Fugas do *Cravo Bem Temperado de Bach*. Isso porque, como se sabe, esta obra tem por objetivo cumprir todo o ciclo de tonalidades, com dois conjuntos de Prelúdios e Fugas em cada uma das 24 tonalidades (1º e 2º livros). Na medida em que Villa-Lobos não mantém nem o conjunto (que permanece apenas no *Prelúdio e Fuga 8*), nem as tonalidades originais, ela arranjou obras selecionadas desse conjunto maior, e as transposições para tonalidades mais cômodas ao conjunto coral quebram um dos paradigmas distintivos desta obra: o de escrever para todas as tonalidades maiores e menores.

Outra questão importante é a escolha da disposição das vozes. Analisando as obras corais de Villa-Lobos, percebe-se uma preferência pelo coro a 6 vozes em diversas obras, mas sua produção abarca distintas formações corais, a vozes iguais ou mistas. Em Bach, a ideia de “vozes” é inerente ao pensamento polifônico e as Fugas são apresentadas como obras a 3 ou a 4 vozes, por exemplo. No caso da performance pianística, a distinção entre as vozes e um número maior de vozes significa maior desafio, uma vez que o pianista terá que conseguir diferenciar os planos sonoros em um único instrumento.

Villa-Lobos nem sempre distribui as vozes da mesma forma que no original de Bach. O arranjo da *Fuga 21* (escrita a 3 vozes por Bach) utiliza um Soprano agudo (chegando ao  $Sib$ ). Mezzo-sopranos e Altos cantam em uníssono e também em alternância, apresentando um jogo timbrístico novo. Há um único momento em que as duas vozes cantam em *divisi* em terças (c. 31-33). Tenores não possuem uma linha muito aguda, apenas uma vez chegam às notas extremas ( $Sol$  e  $Lá$ , nos c. 22-23). Barítonos e Baixos cantam em *divisi* e em alternância, a nota mais grave do Baixo é um  $Mib$ , mas essas notas mais extremas costumam aparecer em oitava com o Barítono.

O uso dos naipes de Mezzo Soprano e Contralto em alternância é um recurso utilizado por se tratar de uma fuga a 3 vozes, criando um diálogo e uma possível distinção timbrística para o que originalmente seria uma única “voz” na obra para teclado. Com relação aos naipes de Barítono e Baixo, é interessante notar que Villa-Lobos explora o registro grave e utiliza-se do dobramento de oitava, da alternância, do *divisi* e também de linhas independentes, dependendo da distribuição geral de vozes na obra, buscando um efeito de conjunto e uma textura que preencha todo espectro coral.

Outro aspecto interessante de ser notado é que, com relação às performances de Villa-Lobos como regente desse conjunto de obras, nem ao menos aparece o termo

"arranjador" ou "arranjo" nos programas (tal como aparece nas partituras), e que apenas o autor original (Bach) é mencionado. Portanto, nosso objetivo aqui não é definir qual o melhor termo, e sim discutir tanto a prática da reelaboração para outro meio expressivo, como a transformação histórica do conceito no repertório coral.

### **Análise das fontes e a partir das fontes: o arranjo da *Fuga 21 BWV 866***

O arranjo/transcrição de Heitor Villa-Lobos para a *Fuga 21 BWV 866* para coro misto *a cappella* (do 1º volume do *Cravo bem temperado*) foi realizado em 1932. Existe um manuscrito autógrafo incompleto das quatro primeiras páginas e registros de execução em 1932, 1933, 1935 e 1937, pelo Orfeão dos Professores do Distrito Federal, sob regência de Villa-Lobos (PAZ, 1989; GUIMARÃES, 1972). Há também um arranjo para orquestra de violoncelos com manuscrito datado de 1941, gravado sob regência de Villa-Lobos com a *Violoncello Society Orchestra* em 1958 (selo Everest LPBR 6024). A obra coral foi publicada na Coleção Escolar editada por Arthur Napoleão (sem data) e na nova edição da Coleção Escolar pelo Sesc Partituras (BACH; VILLA-LOBOS, 2016). A Academia Brasileira de Música e a Fundação OSESP são instituições que também produziram revisões nas partituras disponíveis e é possível que se tenha mais edições nos próximos anos.

No momento de redação deste trabalho, já foi realizada, pelo Coro da OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Valentina Peleggi, a gravação desta obra e de seu conjunto (arranjos de Bach e Handel), além de outras peças instrumentais arranjadas para coro *a cappella* (informação verbal). Por estar em processo de preparação, ainda não há título do projeto nem definição das obras que serão finalizadas e, portanto, este artigo é escrito ainda sem acesso a essas gravações, realizadas em 2019 (Quadro 1).



FONTE	MEIO DE EXPRESSÃO	DATA	LOCALIZAÇÃO/ NÚMERO DE CATÁLOGO	OBS.
Manuscrito autógrafo	Coro <i>a cappella</i>	1932	Museu Villa-Lobos MVL 1994-21-0030	Incompleto (4 páginas)
Ed. Arthur Napoleão (Col. Escolar)	Coro <i>a cappella</i>	s/d	9010	
Manuscrito autógrafo	Orquestra de violoncelos	1941	Museu Villa-Lobos MVL 1994-21-0025	
Gravação: Violoncello Society Orchestra (reg. de Villa-Lobos)	Orquestra de violoncelos	1958	Selo Everest LPBR 6024	
Ed. Max Eschig.	Orquestra de violoncelos (8 partes)	2001	ME 8423	
<i>Préludes et Fugues de Bach.</i> Ed. Sesc Partituras (Col. Escolar)	Coro <i>a cappella</i>	2016	Portal Sesc Partituras	

Quadro 1: Cronologia das fontes utilizadas neste artigo.

*O Cravo Bem Temperado* de Bach foi publicado em diversas edições ao longo do tempo, proporcionando uma reflexão sobre as transformações ocorridas na história da performance. Analisando as edições contemporâneas e anteriores a Villa-Lobos, concluímos que a revisão de Bruno Mugellini, publicada pela Ricordi e pela Breitkopf, é uma possível fonte utilizada por Villa-Lobos. Essa conclusão tem por base a comparação textual, não tendo sido encontrada uma evidência documental. A análise dos oito arranjos mostra diversas coincidências com a revisão de Mugellini, mas não uma completa coincidência, mostrando que Villa-Lobos adota soluções semelhantes, mas também diverge do texto da revisão Mugellini.<sup>3</sup> No caso da *Fuga 21*, Villa-Lobos adota a mesma indicação de andamento, *Allegretto scherzoso*, mas não fornece uma indicação metronômica. Na edição consultada, temos  $\text{♩} = 104$  (BACH; MUGELLINI, s/d).

Em nossa análise, a utilização cruzada dessas fontes foi fundamental. Se, por um lado, o estudo das fontes visava o estabelecimento do texto para uma nova edição, corrigindo erros e desfazendo ambiguidades, por outro lado esse processo gerou uma problematização sobre a concepção interpretativa de Villa-Lobos sobre Bach, e sobre aspectos a serem considerados pelos intérpretes de Villa-Lobos, a partir das questões levantadas por este exemplo.

Algumas dúvidas foram desfeitas, justamente, por termos um documento de Villa-Lobos como performer, à frente da orquestra de violoncelos. A não uniformização das articulações, por exemplo, foi confirmada como uma escolha interpretativa de Villa-

<sup>3</sup> Bruno Mugellini (1871-1912), pianista e regente, editou o *Cravo bem temperado* em 1908, para as editoras Carish e Breitkopf (BERTOGLIO, 2014, p. 69).

Lobos, o que fez com que, na edição publicada pelo projeto Sesc Partituras, fizéssemos a opção de não uniformizar as articulações de *staccatos*, acentos e *legatos* nas reexposições do tema.

Em texto que analisa as edições didáticas do *Cravo bem temperado*, especialmente na Itália, “a partir do ponto de vista do performer”, Chiara Bertoglio analisa “como as edições didáticas transmitem informação sobre as práticas de performance do passado e como elas se influenciam mutuamente” (BERTOGLIO, 2014, p. 51). Béhague, em seu livro, chama a atenção para esse contato de Villa-Lobos com a obra de Bach, como motivação para essas transcrições/arranjos.

De acordo com seus biógrafos, a fascinação de Villa-Lobos com a música de Bach retrocede à sua infância, quando sua tia Zizinha costumava tocar para ele o *Cravo bem temperado*, do qual ele transcreveu várias peças, posteriormente, para vários meios, particularmente nos anos 1930, mas já em 1910 (BÉHAGUE, 1994, p. 105).<sup>4</sup>

Considerando que Villa-Lobos conheceu o *Cravo bem temperado* no contato com sua tia, e supondo que a revisão de Mugellini tenha sido uma de suas fontes, torna-se relevante a análise da autora sobre essa revisão, neste caso analisando a *Fuga 8* do I volume.

Mugellini sempre salienta o sujeito com ligaduras (exceto no compasso 36), tanto para a ajudar na visualização da forma como por razões musicais: suas ligaduras nas Fugas do CBT [*Cravo bem temperado*] são sempre abundantes, correspondendo ao conceito compartilhado sobre a polifonia de Bach como o melhor treino em *legato*. Suas ligaduras frequentemente se cruzam (em razão da coincidência com ligaduras em notas de conclusão e de início), resultando em um *legato* contínuo (BERTOGLIO, 2014, p. 69).<sup>5</sup>

Como exemplo de prática semelhante, podemos observar o uso de ligaduras para salientar o tema (Fig. 1).

---

<sup>4</sup> “Accordingly to his biographers, Villa-Lobos' fascination with the music of Bach gives back to his childhood when his aunt Zizinha used to play for him the Well-tempered clavier, several pieces of which he later transcribed for various media, particularly in the 1930s, but as early as 1910.”

<sup>5</sup> “Mugellini always highlights the subject with slurs (except at bar 36), both to help with visualisation of the form and for musical reasons: his slurring of WTC Fugues is always abundant, corresponding to the shared concept of Bach's polyphony as the best training in *legato*. His slurs cross often (because of the coincidence of concluding and starting notes), resulting in a continuous *legato*.”



Fig. 1: Ligaduras (BACH; VILLA-LOBOS, s/d).

### Importância da obra na história da performance coral no Brasil

O estudo da *Fuga 21*, a partir de suas fontes, pretende trazer uma contribuição à história da performance coral no Brasil. Embora o estudo de Villa-Lobos seja majoritariamente feito a partir das questões biográficas, dos aspectos composicionais e de sua participação no projeto educacional do canto orfeônico, estas obras permitem relacionar esses três aspectos a um quarto e importante: a história da performance coral no Brasil.

Os arranjos ou transcrições de Villa-Lobos podem ser considerados exercícios composicionais, ou reelaborações criativas de um compositor sobre um repertório de seu interesse musical. Ao mesmo tempo, fazem parte de um grande projeto de referência artística coral – o Orfeão de Professores – que estreou esses arranjos. O projeto de canto orfeônico de Villa-Lobos incluía este grupo artístico, formado por professores, a quem caberia a apresentação de obras referenciais do repertório coral e também obras contemporâneas, servindo como modelo.

Com relação aos aspectos históricos da performance coral, destacamos duas questões principais: a composição dos programas de concerto e as questões interpretativas que se pode depreender das edições contemporâneas de Villa-Lobos e também de seus manuscritos, com destaque para a distribuição das vozes, escolhas de dinâmica, andamento e articulações.

Em uma série de 5 concertos do Orfeão dos Professores e Orquestra Villa-Lobos, iniciados em 12 de abril de 1933, aparecem na segunda parte do programa o *Prelúdio 22*

e a *Fuga 21*. Nas informações fornecidas por Guimarães, não há menção aos arranjadores. O programa é assim constituído:<sup>6</sup>

1a parte

1- a) Padre Nosso (canto ambrosiano e gregoriano) Trecho incógnito atribuído a Jesus Cristo

b) Trechos incógnitos dos índios Parecis de Mato Grosso (recolhido por Roquete Pinto)

2 - G. P. da Palestrina (1526-1594) - Missa "Papa Marcelli" (1a audição)

Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei I - Agnus Dei II

2a parte

3 - J. S. Bach (1685-1764)

a) Prelúdio 22

b) Fuga 21

4 - a) J. L. Rameau (1683-1764) - Tamborzinho

b) W. A. Mozart (1719-1787) - Moderato

c) Joseph Haydn (1732-1891) - Moderato

5 - H. Villa-Lobos - Pátria (Hino do Orfeão dos Professores)

6 - a) L. Beethoven (1770-1827) - Minueto - Moderato e Minueto

b) F. F. Chopin (1810-1849) - Valsa n. 2

7 - Celeste Jaguaribe de Mattos - Vocalismos

a) Oração (n. 1)

b) Recompensa n. 5

a) G. Verdi (1831-1901) - A virgem dos anjos (coro feminino)

1a audição (redução a duas vozes de uma prece da ópera "A força do destino")

b) Wagner (1813-1883) - Tannhauser (GUIMARÃES, 1972, pp. 196-197).

---

<sup>6</sup> Há um claro perfil didático na construção do programa, organizado cronologicamente com inserções de obras brasileiras do próprio Villa-Lobos e da compositora Celeste Jaguaribe. No entanto, algumas informações de datação estão incorretas. As datas de nascimento e morte atualmente aceitas são: Palestrina (1525-1594); Bach (1685-1750); Mozart (1756-1791); Haydn (1732-1809). Como não tivemos acesso aos documentos originais, não é possível afirmar se os erros de datação constavam do programa ou se foram erros da publicação consultada.

Portanto, quer chamemos de arranjos ou de transcrições, os programas anunciavam os compositores das obras originais. Este objeto de estudo torna possível conjugar a análise do arranjo, não apenas do ponto de vista da composição e da comunicação das ideias composicionais, mas também de seu universo de decisões interpretativas, situando essa produção no conjunto de práticas sociais relacionadas ao canto coral, à construção do repertório do ouvinte como parte do projeto educativo de Villa-Lobos e às concepções interpretativas sobre Bach, em um momento anterior à grande transformação nas tradições de performance do repertório barroco ocorrida a partir dos anos 80, principalmente com o movimento da "performance historicamente informada".

Em artigo que tem por foco as edições didáticas para teclado, Bertoglio comenta as principais tendências na interpretação pianística:

No final do século XIX, a tendência interpretativa objetivista (alimentada, entre outros, por Ehlert), promoveu a máxima regularidade na performance de Bach, com a única exceção sendo as passagens cadenciais; a consistência em dinâmicas e articulações eram encorajadas, com respeitoso destaque ao sujeito e ao contrassujeito. Contra isso, Bülow propôs uma abordagem romântica tardia da agógica, dinâmicas e expressão, salientando as qualidades modernas da música de Bach; esta abordagem é encontrada em outras ED [edições didáticas]. O objetivismo moderado, já orientado em direção à abordagem da autenticidade, foi pregado por Rubinstein, para quem a música de Bach estava longe da arquitetura árida e desalmada descrita por um outro editor, d'Albert. Tal atitude estruturalista foi adotada pelo interesse crescente na análise e na interpretação analítica. (BERTOGLIO, 2014, p. 73)<sup>7</sup>

Este panorama sobre a interpretação da obra bachiana para teclado não pretende situar Villa-Lobos em uma das tendências, mas justamente mostrar a rede de relações a ser considerada na análise desses arranjos. De acordo com Korsyn, é necessário escapar da prisão do dualismo que separa texto e contexto:

Se quisermos encarar essa crise, o pensamento pós-estruturalista oferece novas metáforas para conceitualizar o espaço discursivo. Ao invés de conceber o

<sup>7</sup> “At the end of the nineteenth century, the objectivist interpretive trend (fostered, among others, by Ehlert), promoted the utmost tempo regularity in Bach performance, with the only exception being cadential passages; consistency in dynamics and articulation were encouraged, with dutiful highlighting of subject and countersubject. Against this, Bülow proposed a late-Romantic approach to agogic, dynamics and expression, highlighting the modern qualities of Bach’s music; this approach is found in other IEs. Moderate objectivism, already oriented towards the authenticist approach, was preached by Rubinstein, for whom Bach’s music was far from the arid and soulless architecture described by another editor, d’Albert. Such a structuralist attitude was fostered by the increasing interest in analysis and analytic interpretation.”

texto como uma entidade fechada, como um país em um mapa, os textos são vistos como redes ou eventos relacionais (KORSYN, 2010, p. 56).<sup>8</sup>

Esta visão pode ser complementada pela proposição de Nicholas Cook, que propõe uma nova abordagem musicológica que considere a música como performance, em contraposição à tradição de música como texto. Para ele:

Entender a música como performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando um único indivíduo está envolvido. Esta observação adquire sua força do escopo pelo qual a prática manifestamente social da música tem sido conceitualizada em termos de uma comunicação direta e privada do compositor ao ouvinte (COOK, 2001, p. 41).<sup>9</sup>

E no mesmo texto: “Enfatizar a dimensão irredutivelmente social da performance musical não é negar o papel da obra do compositor, mas isso realmente tem implicações para que tipo de coisa pensamos que a obra é” (COOK, 2001, p. 41).<sup>10</sup> O caso do conjunto de arranjos que Villa-Lobos faz a partir de Bach, particularizado neste artigo na *Fuga 21*, talvez seja um exemplo privilegiado para se pensar essa dimensão social da performance, partindo da relação entre os dois compositores e da mudança de foco da figura de Villa-Lobos, de compositor a intérprete. Lydia Goehr chamou a atenção para o momento, na passagem do século XIX ao século XX, em que o repertório do passado foi se tornando cada vez maior no repertório dos intérpretes, ao contrário de momentos anteriores, em que não se esperava que uma obra pudesse ser interpretada por mais de um século. A construção de um cânone musical (perceptível no programa de concerto de 1933) foi longamente analisada pela autora, que coloca a construção do cânone em um movimento de tensão entre o conceito de compositor e o conceito de obra, provocando uma visão da história da música em termos de progresso e outra em termos de valor atemporal:

De acordo com a visão teleológica do cânone, 'vir depois' é exatamente como um grande compositor *supera* um outro, ainda que se saiba, com relação às obras em si, que cada uma permanece *incomparável*, porque cada uma é

---

<sup>8</sup> “If we want to face this crisis, post-structuralist thought offers new metaphors for conceptualizing discursive space. Instead of conceiving the text as a closed entity, like a country on a map, texts are increasingly viewed as networks or relational events.”

<sup>9</sup> “To understand music as performance means to see it as an irreducibly social phenomenon, even when only a single individual is involved. This observation derives its force from the extent to which the manifestly social practice of music has been conceptualized in terms of a direct and private communication from composer to listener.”

<sup>10</sup> “To emphasize the irreducibly social dimension of musical performance is not to deny the role of the composer's work, but it does have implications for what sort of a thing we think the work is”.

atemporalmente ou absolutamente grande. (GOEHR, 2007, p. xxvi. Grifos da autora.)<sup>11</sup>

A construção do programa de 1933, reproduzido neste artigo, demonstra bem essa dupla visão, corroborada por inúmeros depoimentos de Villa-Lobos sobre o valor da obra artística. A linearidade é vista na organização de autores em sua sequência temporal, do gregoriano até Wagner. E as obras por ele escolhidas e/ou transcritas são absolutamente canônicas, conhecidíssimas, trazendo esse sentido de "incomparável" e instalando essa dupla visão que Goehr acusa na citação acima.

### **Decisões interpretativas: andamento, dinâmicas, articulação, texto**

A partir da análise dos materiais disponíveis, selecionamos os aspectos que trouxeram maiores desafios interpretativos, considerando que cabe ao performer interpretar as informações da partitura.

Há decisões de dinâmicas e timbre que o performer deve fazer, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de controle do tempo que contribuem essencialmente para a interpretação da performance e que envolvem desvios das especificações metronomicamente notadas da partitura (COOK, 2001, p. 28).<sup>12</sup>

No caso da edição da Coleção Escolar, que era até agora o único material disponível aos regentes e coros, há informações de dinâmica e acentuação que são ambíguas, com sinais mal posicionados, pouco espaço na distribuição gráfica, gerando dúvidas sobre o significado da notação.

No c. 30, por exemplo, o sinal abaixo da linha de tenor deve ser interpretado como acento ou como diminuendo (Fig. 2)? Ainda com relação a este exemplo, pareceu-nos que o acento indicado para o tenor dizia respeito, na verdade, ao contralto com dupla haste (Fig. 2) e, em nossa interpretação, o tenor tem um diminuendo, sem acento (Fig. 3).

<sup>11</sup> "According to the teleological view of the canon, to 'come after' is exactly how one great composer surpasses another even while acknowledging, regarding the works themselves, that each stands to the other as incomparable, because each is timeless or absolutely great."

<sup>12</sup> "There are decisions of dynamics and timbre which the performer must make but which are not specified in the score; there are nuances of timing that contribute essentially to performance interpretation and that involve deviating from the metronomically-notated specifications of the score."



Fig. 2: Indicações de dinâmica e acentuação, c. 30 (BACH; VILLA-LOBOS, s/d).



Fig. 3: Indicações de dinâmica e acentuação, c. 30 (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

No c. 31-32, na linha de Tenor, também há dúvidas sobre a extensão do diminuendo. No manuscrito coral, por estar posicionado na virada de página, o diminuendo desaparece, mas está distribuído de outra forma no manuscrito para orquestra de violoncelos, que adotamos como solução que melhor indica a intenção de Villa-Lobos (Fig. 4).



Fig. 4: *Diminuendo poco a poco* (VILLA-LOBOS, 1941), (BACH; VILLA-LOBOS, s/d), (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

No c. 41, aparece a situação mais difícil. A Edição Arthur Napoleão traz um acento que não aparece em nenhum outro momento e parece destoar das outras escolhas de articulação (v). Consideramos que foi um erro, e acrescentamos um acento regular (<) (Fig. 5).





Fig. 5: Acento na linha do tenor, c. 41 (BACH; VILLA-LOBOS, s/d).

A escolha das articulações é um grande desafio nesta peça. A consulta aos diversos materiais revela muitas discrepâncias e incongruências. Mesmo nas apresentações do sujeito e contrassujeito nas diferentes vozes, não se mantém a mesma articulação. Alguns motivos repetidos são grafados com articulações diferentes, tanto na versão coral como na instrumental. Nossa opção foi manter o mais fielmente possível as articulações presentes no manuscrito coral, repetidas na Edição Arthur Napoleão, mesmo quando pareciam incoerentes, do ponto de vista da estruturação motivica. A gravação de Villa-Lobos frente à *Violoncello Society Orchestra* confirma essa variedade de articulações empregadas como uma escolha interpretativa. Diferentemente da revisão Mugellini, com a qual encontramos muitas semelhanças, neste aspecto há também fortes diferenças, já que a tendência na edição para teclado é uniformizar *staccatos*, acentos e *legatos* em todas as apresentações de materiais temáticos semelhantes. Alteramos, no entanto, algumas indicações que nos pareceram inconsistentes, depois da análise comparativa de todos esses materiais, justificadas caso a caso (IGAYARA, 2016).

Essa variação de articulações é observada na adoção de *staccatos* e ligaduras, mostrando que Villa-Lobos optou por articulações diferentes para o mesmo material temático (Fig. 6).

The figure displays three musical snippets. The first is for Soprano (c. 1-3), showing a melodic line with staccato notes and a slur. The second is for Mezzosoprano/Alto (c. 5-7), showing a similar melodic line with staccato notes and a slur. The third is for Baritone (c. 9-11), showing a melodic line with staccato notes and a slur. All snippets are marked with *mf*.

Fig. 6: *Staccatos* e ligaduras (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

O conjunto de prelúdios e fugas arranjos/transcritos por Villa-Lobos não apresenta texto a ser cantado, assim como parte dos Solfejos (VILLA-LOBOS, 1946). Mas do ponto de vista da performance, alguma adaptação de sons a serem cantados será realizada. A ideia das "sílabas neutras" foi amplamente utilizada no canto orfeônico, por exemplo "nã-nã-nã", "lá-lá-lá", "la-la-ri-la-lá", entre outras combinações possíveis. Outra solução inclui alternância de vogais, como realizado pelo coro Calíope, sob regência de Julio Moretzsohn, na *Fuga da Bachiana 9* (VILLA-LOBOS, 2012), ou seleção de distintas vogais como base para os naipes e/ou seções, a exemplo do próprio Villa-Lobos que, no Choros 10, estipula uma vogal ou conjunção de vogais como base para cada naipe, criando uma distinção timbrística, por exemplo: Tenor - já-ká-tá-ká-má-rá-já; Baixo - té-ké-ré-ki-mé-ré-jé (VILLA-LOBOS, 1926).

Assim, na edição Sesc Partituras preferimos preservar essa abertura e não indicar um texto, mantendo a proposta original de Villa-Lobos e deixando a escolha de texto como decisão dos intérpretes (BACH; VILLA-LOBOS, 2016). É interessante lembrar que em projetos recentes, como o CD *Transcriptions*, pelo coro Accentus, obras instrumentais que foram transcritas para coro receberam texto, a exemplo do *Adagio* para cordas de Samuel Barber, em que o próprio compositor adotou o texto do *Agnus Dei* para a versão coral. Clytus Gottwald (que participa do CD *Transcriptions*) comenta seus próprios trabalhos de transcrição a partir de modelos instrumentais, em que sentiu necessidade de escolher textos para que o coro pudesse articular bem a música (GOTTWALD, 2017). A questão do texto, portanto, é um tema a ser estudado nas decisões interpretativas, uma vez que envolve aspectos de equilíbrio coral, articulação e timbre.

Podemos perceber que, ao arranjar as peças para coro, não é somente a distribuição das vozes que ocupa sua atenção. Assim como na execução pianística, as entradas do tema das Fugas devem estar claras e ressaltadas, e para isso Villa-Lobos utiliza diversos recursos em seu tratamento coral: a distribuição das melodias entre as vozes, o uso de *divisi*, acentos e dinâmicas diferenciadas, dependendo da região vocal em que se encontram os naipes. O nível de detalhe (a diminuição de valor no Barítono, compasso 17 do Prelúdio 8, evitando uma dissonância com o Tenor e Soprano) demonstra um completo domínio da escrita coral. As dinâmicas também podem ser vistas como indicação aos coralistas sobre seu papel de destaque ou de complemento, na estrutura da composição, estabelecendo planos sonoros. O c. 35 da Fuga 21, por exemplo, traz um

fortíssimo para o Contralto, uma maneira de lembrar que, sem maior empenho vocal, a linha em uma região grave corre o risco de não se destacar o suficiente (Fig. 7).



Fig. 7: Fortíssimo na linha de contralto, c. 35 (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

### Obra musical e concepção estilística: Bach por Villa-Lobos e o intérprete atual

O item anterior trouxe informações que pretendem auxiliar o intérprete atual em suas escolhas. A afirmação abaixo põe em foco a ideia da música como performance no contexto de um repertório conhecido, levando-nos a pensar nos objetivos de Villa-Lobos ao recriar como repertório coral essas obras já tão consagradas como repertório pianístico.

De fato, pode-se argumentar que a música é projetada mais fortemente como uma arte da performance precisamente quando a obra em si é tão familiar, tão superestudada, que a performance individual é o principal foco da atenção do ouvinte. Se, como se queixam os comentadores pessimistas, o repertório orquestral ativo diminuiu para uma porção de cavalos de batalha interminavelmente repetidos, então o resultado é uma cultura orientada para o mais alto grau possível em direção à experiência da música como performance (o que explica a importância do marketing de marca na indústria da música clássica): o que está sendo vendido é nem tanto a Sétima Sinfonia de Beethoven, mas antes a diferença entre as interpretações de Harnoncourt e John Eliot Gardiner (COOK, 2001, p. 31).<sup>13</sup>

A partir dos anos 60, transcrições ganharam espaço em gravações, tomando muitas vezes proporções midiáticas, como foi o caso dos arranjos/transcrições jazzificantes do ensemble Swingle Singers realizados por Ward Swingle, inicialmente sobre a obra de Bach, depois dos românticos. Hoje, Laurence Equilbey desenvolve performances de enorme maestria em transcrições com um magnífico coro de câmara, o grupo Accentus (2008).

<sup>13</sup> “In fact it might be argued that music is projected most strongly as an art of performance precisely when the work itself is so familiar, so over-learned, that the individual performance becomes the principal focus of the listener's attention. If, as pessimistic commentators complain, the live orchestral repertory has diminished to a handful of interminably repeated war-horses, then the result is a culture oriented in the highest possible degree towards the experience of music as performance (which explains the importance of brand marketing in the classical music industry: it isn't so much Beethoven's Seventh Symphony that is being sold, but rather the difference between Harnoncourt's and John Eliot Gardiner's interpretations of it).”

Que relação se pode estabelecer entre essas iniciativas posteriores e a produção villalobiana, ainda que distante, já que entre os anos 30 e 70 as práticas de transcrição influenciaram fortemente os programas de concertos corais, estimulando compositores e regentes a escrever ou encomendar bonitas transcrições?

Villa-Lobos pensava grande e não apenas nos termos de sua criatividade. Os coros podiam ser imensos e, de acordo com os relatos, o Orfeão dos Professores, ao estrear esses arranjos, contavam com 200 a 400 coralistas em suas apresentações. As decisões de performance com os grupos corais que organizamos hoje representarão sempre um enorme desafio a ser enfrentado.

Olhando para este lado da obra de Villa-Lobos, é quase automático nos colocarmos a imaginar como ele construía seus programas de concerto e que papel as transcrições ocupavam ali. Será que ele partia das necessidades do grupo, ou partia de um conjunto determinado de obras e unificava o programa através de obras, transcrições ou arranjos que escrevia? Será que escolhia algum centro de música própria ou de compositores brasileiros e depois adicionava obras do cânone internacional para completar? Ainda: será que partia de um conjunto de obras canônicas internacionais e a elas somava obras brasileiras próprias ou de outros para buscar estabelecer, por comparação, um cânone da Música Brasileira? A reprodução de um desses programas, nas páginas anteriores, leva-nos a esses e a muitos outros questionamentos.

Em nossa pesquisa, não foi possível concluir se Villa-Lobos interessava-se pelo repertório pianístico como aproximação de pianistas ao universo coral (uma vez que grande parte dos professores de canto orfeônico vinha de uma formação pianística e seria familiarizada com esse repertório). Aspectos valorizados por Villa-Lobos como o conhecimento da estrutura musical, expressividade e qualidade artística podem estar associados à escolha desse repertório, que compunha os programas do Orfeão dos Professores, juntamente com outras obras do repertório erudito e com música brasileira contemporânea, como foi exposto.

## Referências

- Accentus. *Transcriptions 1 & 2*. Intérprete: Laurence Equilbey (direção artística) e Accentus. 2008. CD.
- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration 2*. New York: Norton, 1989.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- BACH, Johann Sebastian; VILLA-LOBOS, Heitor. *Fuga n° 21 BWV 866*. Manuscrito autógrafo. (1994-21-0030). Acervo do Museu Villa-Lobos, 1932. 1 partitura. Coro a cappella.
- \_\_\_\_\_. *Fuga n° 21 BWV 866*. Coleção Escolar. Edição Arthur Napoleão (9010), s/d. 1 partitura. Coro a cappella.
- \_\_\_\_\_. *Fuga n° 21 BWV 866*. Manuscrito autógrafo (1994-21-0025). Acervo do Museu Villa-Lobos, 1941. 1 partitura. Orquestra de violoncelos.
- \_\_\_\_\_. *Fuga n° 21 BWV 866*. Coleção Escolar. Editora: Sesc Partituras, edição Susana Cecilia Igayara, 2016. 1 partitura. Coro a cappella. <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=BA2EB44048DCA75983257FB000694CFF&part=BB88D7F7EFFF0A2183257FC5004C91CC>> Acesso: 6/9/19.
- \_\_\_\_\_. *Préludes et Fugues de Bach*. Edição Max Eschig (ME 8423), 2001. 1 partitura. Orquestra de violoncelos.
- BACH, Johann S.; MUGELLINI, Bruno (rev.). *O Cravo bem temperado*, v. 1. São Paulo: Ricordi, s/d.
- BÉHAGUE, G. *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin: ILAS, 1994.
- BERTOGLIO, Chiara. "Italian instructive editions of the well-tempered clavier: A useful resource for Performance Practice Studies". *Understanding Bach*, 9, pp. 49–74, 2014.
- COOK, Nicholas. "Between process and product: music and/as performance". *The online journal of the Society for music theory*, v. 7, n. 2, April 2001.
- GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. "Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas". *Revista OPUS*, v. 14, n. 2, pp. 72-86, 2008.
- GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GOTTWAKD, Clytus. "Les transcriptions: une musique chorale nouvelle". *La Transcription pour chœur: regards. Dossier d'étude*, 2017. Disponível em: <<http://www.cen-erda.fr/default/clytus-gottwald-la-transcription-une-musique-chorale-nouvelle.aspx>> Acesso: 06/09/2019.
- GUIMARÃES, Luíz; CAMPOS, Dinorah G.; GUIMARÃES, Álvaro O. (org.). *Villa-Lobos visto da plateia e da intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- IGAYARA-SOUZA, Susana; RAMOS, Marco Antonio da Silva; OLIVEIRA, Carolina Andrade. "Dos arquivos do Museu Villa-Lobos à performance coral: o percurso de uma nova edição de Cor dulce, Cor amabile". *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2017.
- IGAYARA, Susana. "Os arranjos de Villa-Lobos para Prelúdios e Fugas de Bach e Handel". (Nota da editora para o Projeto Sesc Partituras). 2016. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=BA2EB44048DCA75983257FB000694CFF&part=BB88D7F7EFFF0A2183257FC5004C91CC>> Acesso: 06/09/2019.

- KORSYN, Kevin. "Beyond privileged contexts: intertextuality, influence and dialogue". pp. 55-72. In: COOK, EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2010.
- LANGOIS, M. (ed). *Heitor Villa-Lobos*. Catálogo Durand-Salabert-Eschig. Paris: Max Eschig, 2007.
- MANSILLA, Ricardo. *El arreglo coral*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 2017.
- PAZ, Ermelinda A. *Heitor Villa-Lobos, o educador*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos, 1989.
- PEREIRA, André Protasio. Arranjo coral: definição e poiesis. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2005.
- Villa-Lobos conducts the Violoncello Society Orchestra*. Intérpretes: Villa-Lobos (regência). The Violoncello Society Orchestra. New York, 1958. Selo Everest. LPBR 6024.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº 10*. 1 partitura para coro e orquestra. 1926. Éditions Max Eschig.
- \_\_\_\_\_. *Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para o ensino de canto orfeônico*, 2º Volume. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Vozes do Brasil*. CD. Intérprete: Calíope (coro), Julio Moretzsohn (regência), 2012.
- Villa-Lobos, Sua obra*. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 5ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.