

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

## Flexibilidade rítmica e acentuação: aspectos essenciais na interpretação da obra de câmara para sopros de Villa-Lobos

Fábio Cury  
fabiofagote@gmail.com | ECA/USP

### Resumo:

A relação texto-interpretação na música brasileira se apresenta de maneira peculiar, dada a incapacidade da notação tradicional de transcrever precisamente os ritmos populares, muitas vezes de origem ameríndia ou africana. Na interpretação, essas idiosincrasias se evidenciam em uma certa flexibilidade rítmica – seja nas oscilações do pulso ou dentro do pulso – e na acentuação (ressaltando partes fracas dos tempos), aspectos que se identificam com uma performance genuinamente brasileira. Este artigo busca ilustração e fundamento para esta hipótese em recentes trabalhos acadêmicos de Luis Carlos Justi, Aloysio Fagerlande, Janaína Perotto e Ravi Shankar Domingues. Contrapõe várias gravações da *Ciranda das sete notas* à versão do fagotista Noël Devos, avaliando como os diferentes intérpretes lidam com a questão da agógica em Villa-Lobos.

### Rhythmic Flexibility and Syncopation: Essential Aspects in the Interpretation of Villa-Lobos' Chamber Music for Winds

The text-interpretation relationship in Brazilian music presents itself in a peculiar way, due to the impossibility of traditional notation to precisely transcribe popular rhythms, often of Amerindian or African origin. In the performance, these idiosyncrasies are evidenced by a certain rhythmic flexibility - whether in the oscillations of the pulse or within the pulse itself - and by the syncopation (highlighting weak parts of the beat), aspects that are identified with a genuinely Brazilian performance style. This article seeks illustration and foundation for this hypothesis in recent scholarly works by Luis Carlos Justi, Aloysio Fagerlande, Janaína Perotto and Ravi Shankar Domingues. Furthermore, it contrasts several recordings of the *Ciranda das sete notas* with the one by bassoonist Noël Devos, assessing how the different performers deal with agogic in Villa-Lobos' works.

### A relação texto-interpretação: o constante dilema do executante

Ainda que não seja um instrumento comumente visto como solista, o fagote - no recorte específico do repertório brasileiro - foi tratado com notável generosidade pelos principais compositores nacionais, que lhe dedicaram peças importantes, seja para o instrumento solo, para o fagote solista de orquestra ou na música de câmara. Guarnieri presenteou os fagotistas em seu derradeiro *Choro para fagote e orquestra de câmara*; Mignone foi um dos compositores que, na história da música, mais escreveu para o instrumento e Villa-Lobos deixou uma importante contribuição sobretudo no repertório camerístico.

Desde cedo, portanto, tenho estado às voltas com as peças brasileiras e as questões interpretativas a elas relacionadas. Nos anos 1980, dando meus primeiros passos no estudo do fagote, já ouvia comentários frequentes de que os estrangeiros tocavam a música brasileira de maneira “quadrada”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Atualmente, alguns intérpretes estrangeiros – talvez para fugir desse tipo de crítica – escolhem o caminho diametralmente oposto, tocando com grandes *rubatos* e oscilações de andamento.

Essa observação nos leva a uma questão central da performance, a relação texto-interpretação. Poder-se-ia, pois, inferir da crítica acima referida que os músicos estrangeiros estivessem tocando de maneira estrita e fidedigna à partitura (fidedigna demais talvez). Escapavam-lhes, todavia, as informações que a notação não poderia conter, forçosamente.

Tocar com estrita observância à partitura foi um dos mandamentos supremos da performance do século XX. Os princípios do intérprete transparente e da fidelidade às intenções do compositor (*Werktreue*), surgidos no século XIX, chegaram ao seu grau máximo de emprego no início do século XX, quando compositores como Stravinsky e Schoenberg, dentre tantos outros, defenderam às últimas consequências uma interpretação livre de qualquer subjetividade.

O processo de modificação paulatina da notação nos últimos quatro séculos transformou a partitura barroca - com suas lacunas deixadas intencionalmente pelos compositores - em partes extremamente detalhadas, com indicações precisas para todos os parâmetros da performance, como as de Pierre Boulez (KUJIKEN, 2013, pp. 11-12).

O intérprete, uma espécie de coautor no Barroco, capaz de introduzir suas próprias articulações, ornamentos, improvisações e cadências transforma-se, gradativamente, em um refém das supostas intenções do compositor, este, sim, o grande gênio imortal, detentor da suprema autoridade na interpretação (ou do seu representante, o maestro) (HAYNES, 2007, pp. 96-99).

Collin Lawson nos oferece uma perspectiva histórica e etnológica bastante interessante de como a performance e a notação foram tratadas em diferentes culturas e períodos históricos.

A autoridade esmagadora da partitura atualmente, exigindo fidelidade e precisão a qualquer custo, não foi de forma nenhuma uma característica na história da performance como um todo. No entanto, a literatura musical costuma dar a impressão de que o verdadeiro significado estético reside na notação e que a performance é, na melhor das hipóteses, uma representação imperfeita e aproximada da própria obra. (LAWSON, 2002, locais do kindle pp. 112-114)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “Today’s overwhelming authority of the score, demanding fidelity and accuracy at all costs, is not at all characteristic of the history of performance as a whole. Yet musical literature often gives the impression that true aesthetic meaning resides in the notation and that performance is at best an imperfect and approximate representation of the work itself.”

A maneira de se interpretar uma notação se adapta, portanto, às características históricas e estilísticas. Uma partitura deve ser vista sempre em perspectiva. Uma postura cronocêntrica ou eurocêntrica que se proponha a submeter uma grande diversidade de estilos ao modo contemporâneo ou tipicamente europeu de leitura da partitura fatalmente estará fadada ao fracasso.

Em minha tese de doutorado sobre o *Choro para fagote* de Guarnieri (CURY, 2011) discuto longamente sobre os elementos que fazem a música nacionalista brasileira ser identificada como tal. A constatação, no fundo, é simples de ser alcançada: é a utilização do material popular, folclórico ou indígena que faz a diferença. E aí reside uma boa parte do problema da relação texto-performance na produção nacionalista, uma vez que a notação empreende uma tentativa de representação de um conteúdo existente, em seu estado original, somente na performance. E, mesmo quando estas referências são estilizadas e não materiais autênticos, elas continuam sendo notadas de uma maneira que não as representa em sua integralidade. A notação tradicional não dá conta de registrar as sutilezas rítmicas da música de origem africana e indígena.

Decorre desse fato o nosso estranhamento com algumas interpretações estrangeiras da obra de Villa-Lobos ou outros compositores nacionalistas (dito aqui em um sentido positivo, já que é dessas diferenças que surgem algumas das ideias mais instigantes). Afinal as referências “extra notação” não podem ser percebidas pelos que não têm uma vivência mínima com a música brasileira.

Ao falar em estranhamento pode-se pensar, com lógica, que exista um padrão verificável de interpretação da música villalobiana (ou da música nacionalista brasileira) entre os músicos brasileiros. Desvios desse padrão causariam a dita estranheza.

Divergir desse modelo tipicamente brasileiro e ser menos autêntico sob um certo ponto de vista, não implica, necessariamente, nenhum julgamento estético, ainda que a busca pela fidelidade às intenções do compositor seja um imperativo entre a maioria dos músicos. Até que ponto este imperativo é justificável apresenta-se como um riquíssimo tema para outro estudo ou pesquisa.

Da mesma forma, definir de forma categórica e fundamentada elementos que formariam um estilo brasileiro de performance seria o objeto de um vastíssimo estudo, se é que possível de fato.

O propósito do presente estudo é o de estabelecer elementos comuns nas pesquisas sobre performance de um segmento específico da obra de Villa-Lobos, sua música de câmara para sopros. Para tanto me baseei em pesquisas recentes sobre esse repertório de Luis Carlos Justi, Aloysio Fagerlande, Ravi Shankar Domingues e Janaína Perotto.

### **A música de Villa-Lobos para sopros por seus intérpretes atuais**

Visando a uma necessária concisão, em vez de discorrer sobre os elementos e informações presentes em cada um desses autores, partirei das conclusões obtidas em minha própria pesquisa, concentrando-me nos aspectos da interpretação que considero característicos da música brasileira. É especificamente nestes pontos essenciais que busco fundamentação na pesquisa de meus colegas.

Em minha tese de doutorado, dediquei um capítulo à interpretação da música brasileira, de forma geral, ilustrando algumas de minhas ideias com obras camerísticas de Villa-Lobos de que o fagote participa. Minha conclusão, divagando por vários parâmetros da performance, foi que a flexibilidade rítmica e a acentuação se apresentam como pontos essenciais em uma interpretação distintamente brasileira.

Entendo aqui por flexibilidade rítmica: a) a possibilidade de acelerar ou retardar o tempo, mantendo proporcionalidade de valores, ou seja, com alteração do andamento; b) a valorização de uma parte do tempo em detrimento de outra que a compensa, o que chamamos de *rubato*. O pulso, no entanto, se mantém estável.

### **Agógica**

No que tange ao item a, exemplifico com as *Bachianas n.6*. Em seções da *Fantasia*, como as que vão do c. 28-44 ou da que se inicia no *meno* do c. 90, a agógica e a dinâmica podem ser associadas com muito êxito na construção de um clímax. Para tanto, essas seções são iniciadas em dinâmica mais reduzida e andamento mais lento, ganhando velocidade e volume paulatinamente. O resultado é muito efetivo, mesmo que o compositor não tenha indicado explicitamente tal progressão.

Ravi Shankar Domingues sugere uma condução agógica semelhante em trecho do segundo movimento, “Lento”, do *Duo para oboé e fagote*:

Na terceira nota da quiáltera do segundo tempo do c. 21, sugerimos um pp súbito para que o oboé possa desenvolver a agógica e a dinâmica da frase. Recomendamos iniciá-la em um tempo um pouco mais tranquilo e gradativamente ir acelerando e crescendo até o rallentando que se inicia na segunda nota da tercina do terceiro tempo do c. 24, onde deve-se realizar

também um decrescendo para entregar a melodia para o fagote, que traz o material melódico inicial. Em seguida, sobre um pedal da nota Mi no fagote, o oboé inicia em uma longa frase em semicolcheias de caráter mais livre, quase improvisatório, finalizando assim esta seção.

Sugerimos novamente ao oboísta a realização de um pequeno *accelerando* até o c. 31 e um *crescendo* de *mp* até *f* para poder realizar de maneira expressiva o *rallentando* indicado pelo compositor, a partir das semicolcheias do primeiro tempo do c. 32. Deve-se realizar respirações completas após a nota Sol no segundo tempo do c. 21, bem como durante as pausas antes da *anacruse* do c. 30. Se o intérprete achar pertinente e necessário poderá realizar a respiração circular durante as semicolcheias do quarto tempo do c. 23 (DOMINGUES, 2014, p. 26).

Além dos exemplos dados por Domingues, acrescentaria também outra instância em que esta progressão agógico-dinâmica ocorre no segundo movimento do *Duo*, nos c. 8-10 (conduzidos pelo fagote) e nos c. 18-20 (em trecho análogo conduzido pelo oboé). Aqui novamente iniciamos com um tempo mais calmo e uma dinâmica mais tímida que se agita e fica mais forte gradativamente.

Ainda aludindo à mesma obra, vale enriquecer a argumentação com a polêmica entre Goritzki e Justi sobre os desenhos pontuados de acompanhamento do oboé (que aparecem posteriormente no fagote, em situação análoga) no início do segundo movimento. Segundo Justi, feitas as correções do ritmo sugeridas por Goritzki, as figuras do oboé pareceriam mais lentas no início, gerando, pois, a ideia de certo *acelerando* no decorrer da exposição do tema (JUSTI, 2008, pp. 69-72).

De forma geral, a música seresteira ou modinheira – em seu caráter extremamente lírico e sentimental – sempre comporta um certo grau de flexibilidade rítmica. Essa agógica característica, neste caso, não se origina unicamente da tradição popular brasileira, mas também deriva das práticas europeias de *performance* do Romantismo, ou mesmo de gêneros europeus que são caracterizados por maiores liberdades e extravagâncias como a ópera italiana, segundo assinala Tarasti.

Para a música brasileira a penetração do *melos* europeu no Brasil foi um tema importante, já que as árias italianas de ópera mostraram-se apropriadas para serem usadas como substância melódica para as modinhas. Foram feitos arranjos de *Il trovatore* de Verdi na língua portuguesa, escritos por brasileiros e publicados como uma antologia intitulada *O trovador brasileiro* (TARASTI, 1995, p. 79)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> “For Brazilian music the penetration of the European melos to Brazil was an important matter, since Italian opera arias were also good enough to be used as melodic substance for modinhas. Arrangements of Verdi’s *Il Trovatore* were made for Portuguese words written by Brazilians, and published as an anthology titled *O Trovador Brasileiro*.”

As oscilações de tempo, ainda que de certa forma características da música brasileira, não são exclusivas desse gênero. A questão que universalmente se impõe ao intérprete é a medida de liberdade rítmica que pode ser aplicada a este ou aquele estilo. No caso da produção nacional ou da obra de Villa-Lobos há algumas restrições.

Nesta altura cabe lembrar a relevância do contraponto na música brasileira. Esse contraponto peculiar do choro, derivado das linhas do violão de sete cordas, está presente em boa medida na obra de Villa-Lobos. Além disso, o compositor usou técnicas de construção rítmica similares às de Stravinsky e voltou-se particularmente para a exploração de diferentes texturas organizadas através da sobreposição de planos e camadas sonoras, o que faz com que o intérprete depare com estruturas rítmicas bastante intrincadas e alguns problemas de sincronia. Como resultado, há momentos em que simplesmente não há espaço para liberdade agógica, especialmente se o número de executantes é grande.

Vale ainda frisar que muito da música brasileira é inspirada em danças, o que lhe confere em muitos casos uma grande regularidade de pulso.

Proponho um breve estudo de caso sobre a *Ciranda das sete notas*, obra para fagote e cordas que já conta com várias gravações no mundo. Noël Devos, fagotista francês que imigrou para o Brasil em 1952 e foi figura central na expansão do repertório brasileiro para seu instrumento, teve a oportunidade de tocar essa e outras obras para o compositor, além de conviver com ele e sua esposa Arminda. O grande músico e professor teve uma devoção incomum à música brasileira, o que propiciou que obras-chave do repertório brasileiro lhe tenham sido dedicadas.

Os testemunhos de Devos são uma fonte valiosíssima não só para a interpretação da obra de Villa-Lobos, mas para a música brasileira de maneira de maneira geral. Justi, Fagerlande e Janaína Perotto agem acertadamente ao considerarem seus depoimentos um dos eixos principais de suas pesquisas.

Por estas razões, a gravação do mestre francês deve ser considerada uma referência de interpretação. Abaixo segue link de sua gravação de 1986, no CD *Heitor Villa-Lobos: concertos para solista e orquestra*.

<https://www.youtube.com/watch?v=A3Zqqn4tofE&feature=youtu.be&autoplay=1>



Avaliando esse registro do ponto de vista das oscilações de andamento, observamos uma versão bastante regular, com pulsos constantes nas diversas seções. Não há também notáveis rubatos.

A versão de Milan Turkovic, fagotista austríaco que construiu grande renome na segunda metade do século XX, no CD *Fagotto Concertante*, de 1995, segue o mesmo padrão de regularidade de pulso.

<https://open.spotify.com/album/40s7FNk0Gq1TkEk1c3onzD?si=Oc4UuHqbSIG59xLci1Pzng>

Em uma gravação mais recente, de 2013, em seu CD *Capricho*, Gustavo Nuñez, fagotista uruguaio solista da Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam, ainda que em momentos raros faça algum rubato, mantém o padrão de regularidade instituído por Devos.

<https://open.spotify.com/album/0krreqFV10zgf8Fl6G0vRz?si=6pLetQiAT3apvV9H7bv41w>

Nesse parâmetro específico, as gravações que mais divergem do padrão de regularidade de pulso são as do fagotista italiano Sergio Azzolini, famosíssimo solista internacional, no CD *Fagottkonzerte*, de 2005, e de Mathias Racz, primeiro fagotista da Orquestra da Tonhalle de Zurique, no CD *Bassoon Concertos*, de 2015. Especialmente na primeira parte da obra, ambos os intérpretes tomam grandes liberdades de tempo. Seguem os links respectivamente:

<https://open.spotify.com/album/4BBYkgJvXLXiofxNFIjx3D?si=T27t-9rvSFuTvVYrhMBy8Q>

[https://open.spotify.com/album/2gNgKmM0hhJf2p6OsRafTv?si=tKIKYfzaTk2PexCW\\_x0vXQ](https://open.spotify.com/album/2gNgKmM0hhJf2p6OsRafTv?si=tKIKYfzaTk2PexCW_x0vXQ)

Em minha opinião, há, sim, espaço para certa liberdade agógica e rubatos na seção inicial da *Ciranda*, em que o fagote é seguido por um acompanhamento esparso das cordas, com acordes curtos. Talvez essa não fosse a intenção de Villa-Lobos, como atesta a referência de Devos, mas isso é perfeitamente possível de acordo com a estrutura da obra. Vejo um caráter declamatório, de recitativo, na seção inicial, que reforçaria uma certa liberdade.

Entretanto, as versões de Azzolini e Racz surpreendem por fugir do padrão do intérprete brasileiro, não tão ousados na oscilação do tempo. Ambos os fagotistas são brilhantes; virtuosos de reconhecimento internacional e estes registros são inspiradores e

instigantes. Contudo, é muito difícil encontrar um intérprete brasileiro – e aqui não me refiro unicamente aos fagotistas – que toque Villa-Lobos de maneira tão livre. As mudanças de andamento não se restringem ao começo (mais declamatório como havia dito), mas se encontram bastante difusas por toda a primeira parte da obra, mesmo quando o acompanhamento das cordas é mais contrapontístico. Poderíamos, pois, afirmar que – pela manipulação demasiada da agógica – estes registros se desviam do padrão interpretativo brasileiro. Inspirados pelo estereótipo de flexibilidade rítmica, de descontração, imaginação e constante improviso dos brasileiros, estes intérpretes acabaram tomando mais liberdade que os próprios nativos.

Ao afirmar isso e comparar sob aspectos específicos estas gravações, não emito nenhum julgamento de valor. Considero apenas o objetivo proposto de encontrar parâmetros para estabelecer um padrão interpretativo genuinamente brasileiro.

Em minha gravação de 2010, no CD *Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra*, tomo, sim, liberdades de andamento no início da obra, mas sou mais comedido quando há um acompanhamento contrapontístico da orquestra. Segue o link:

[https://www.youtube.com/watch?v=H4xMyi\\_gxAE](https://www.youtube.com/watch?v=H4xMyi_gxAE)

A questão da fidelidade às intenções do compositor ganha um contorno mais relevante e polêmico quando tratamos da seção final da obra.

Luis Carlos Justi, professor de oboé da UNIRIO - que tocou muito com Devos - baseia-se fortemente no testemunho do músico francês para construir uma referência fidedigna e autêntica de interpretação villalobiana. Justi reproduz, em apêndice de sua tese de doutorado, uma extensa entrevista com o fagotista francês.

Há um relato de Devos na tese de Justi que é determinante na performance de *Ciranda das sete notas* para fagote e cordas.

Justi – E em relação aos andamentos, Devos, Villa-Lobos falava alguma coisa?

Devos – Isso aí é realmente um problema, o andamento. Nessa ciranda, por exemplo, ele escreveu no final – cantando – onde aparece um tema meio “bachiano” né, e antes disso tem diversos episódios, sobretudo um – uma espécie de valsa (metrônomo = 136), “piú mosso”, e em seguida aparece “cantando” (metrônomo = 80) interessante, e depois desse motivo a 80, vem uma dança portuguesa, né, uma Ronde, com a indicação de Menos, e acaba ficando muito lento. Quando eu toquei, ele me interrompeu veementemente e disse: – Não, isso aí é alegre não triste, é o mesmo tempo. É porque eles se esqueceram que este Menos se refere ao Piú Mosso anterior e não ao Tempo

anterior. Realmente é muito melhor mais rápido. Eu mandei então uma carta explicando à Editora e aos que gravaram isso, inclusive ao Milan Turkovic que também toca assim lento. Porque eles obedecem, naturalmente, ao que está escrito. Só que está errado. O próprio Villa disse que na editora (Ed. Max Eschig, Paris) eles não quiseram corrigir porque já estava impresso. Aí tem de corrigir, ele disse, mas eles não corrigiram. Engraçado, né, eles não terem interesse em fazer certo. Você até pode tentar fazer isso! (JUSTI, 2008, p. 26).

A observação quanto ao andamento da seção final da *Ciranda* realmente faz uma diferença enorme. Concordo em relação ao tempo mais rápido. Contudo, incomoda-me um pouco quando Devos relata que Villa-Lobos teria dito que o caráter era alegre, não triste, e quando afirma que o tema final era uma dança portuguesa.

De fato, em sua gravação, a seção final tem o andamento correto, mas a articulação é demasiado curta e martelada, tanto no solista quanto nas cordas. Em minha opinião, o tema do final da obra tem um afeto evidentemente seresteiro, lírico e sentimental, mesmo que tocado mais rápido. É assim que o interpreto em minha gravação de 2010 e assim continuo fazendo. Não duvido do relato de Devos, mas, se o próprio Villa-Lobos queria o caráter por ele retratado, então eu, conscientemente, devo discordar - apesar de toda a reverência que tenho por ambos, compositor e intérprete.

As versões estrangeiras - de Turkovic, Azzolini, Nuñez e Racz - trazem todas o andamento bem mais lento do que Villa-Lobos imaginou, seguindo as instruções equivocadas da edição (e do próprio manuscrito do compositor, afinal não há qualquer indicação de que o *meno* não se refira à seção imediatamente anterior).

### **Rubato, caráter improvisatório**

No que se refere ao item b (as alterações rítmicas que acontecem dentro de um pulso, sem alterá-lo), atribuo-as ao caráter improvisatório da música popular ou dos choros brasileiros. A improvisação, por suas características inerentes, sempre carrega um pouco de hesitação rítmica ou de *rubato* e, muito dificilmente, será totalmente métrica.

Por outro lado, há um certo tipo de acomodação que ocorre na interpretação dos músicos brasileiros. Essa inexatidão resulta do fato de a música africana ou indígena, de transmissão oral e performance sem notação, ter sido transcrita de maneira inevitavelmente inexata para a partitura ocidental tradicional. O reconhecimento instintivo dessas idiossincrasias rítmicas - de que o executante brasileiro é capaz - é referido pela fagotista americana Janet Grice como um *groove* ou *swing* muito difícil de descrever. A autora reforça a noção de que a notação ocidental é incapaz de definir com

precisão tais sutilezas de acentuação e ritmo que têm sido transmitidas oralmente de geração a geração (GRICE, Janet, p. 94).

Em alguns momentos, o compositor adota uma escrita que indica, mais ou menos explicitamente, os momentos em que deseja essa liberdade rítmica.

Em artigo publicado nos anais do Simpósio Villa-Lobos de 2017, observo tal peculiaridade da música nacional na seção lírica de *Quinteto em forma de choros*:

No caso específico dessa seção do *Quinteto*, tem-se a impressão de que Villa poderia ter escrito a seção com uma métrica menos rebuscada e deixado a cargo dos intérpretes certa liberdade rítmica. A escrita repleta de quiálteras revela a intenção meticulosa do compositor de obter o efeito de improviso mesmo com músicos não familiarizados com as referências nacionais. O risco para os intérpretes aqui é o de exagerar no rigor rítmico de uma escrita que procura, de antemão, retratar o contrário disso. Há de se manter aqui, ainda que em andamento lento, certa fluidez e direção (CURY, 2017, p. 296).

The image displays a musical score for the Quinteto em forma de choros, featuring five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (C. I.), Clarinet II (Cl.), and Bassoon (Fag.). The tempo is marked 'Très lent (52 = ♩)'. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *très expressif*. It also features complex rhythmic patterns, including triplets and septuplets, and a 'Solo' section for the Flute. The score is divided into two systems, with the second system showing a change in time signature to 3/4 and 5/4.

Fig. 1: Escrita com quiálteras para evidenciar o caráter improvisatório em seção lírica do *Quinteto em forma de choros*.

Na “Aria” das *Bachianas* n. 6, no contraponto do fagote à melodia da flauta, o próprio Villa escreve novamente o *rubato*, restando ao intérprete somente reiterar o caráter improvisatório da frase (Fig. 2).

Fig. 2: figuras de caráter improvisatório na linha do fagote, na “Aria” das *Bachianas* n. 6.

Aloysio Fagerlande, professor de fagote da UFRJ, confirma esse aspecto, oferecendo uma explicação muito convincente:

A questão rítmica passa a ser de extrema importância, principalmente por ser um dos possíveis elementos de conexão com o choro. Quando a flauta expõe o Motivo na tonalidade contrastante (c. 15), o fagote apresenta uma parte livre, em que a figuração evoca em alguns trechos a precipitação rítmica característica da *baixaria* de um violão de sete cordas, provocando um acirramento do tempo - é como se o intérprete, tendo que chegar à nota fundamental de determinado acorde do esquema harmônico, pusesse o número necessário de notas de passagem, gerando figurações com cinco, seis ou sete notas em dois tempos, ou mesmo quáteras de semicolcheias, como neste caso (FAGERLANDE, 2008, p. 121).

Fica evidente pelo argumento oferecido por Fagerlande que o intérprete deve reproduzir o modelo no qual o compositor se inspira, não se pautando por uma precisão hiperliteral de leitura da notação. Segundo o mesmo autor, Noël Devos, recém-chegado ao Brasil em 1952, foi com a flautista Odette Ernest Dias tocar a peça para Villa-Lobos, e este recomendou que “tocassem como dois músicos em uma serenata improvisada, como que debaixo de uma sacada de casa antiga, à luz do lampião...” (FAGERLANDE, 2008, p. 107).

### Acentuação

A acentuação seria, a meu ver, o outro ponto fundamental para uma execução caracteristicamente brasileira.

A música nacional carrega o justo estereótipo de ser altamente sincopada. Mario de Andrade, dá grande importância a esse assunto em seu *Ensaio*. Talvez mais importante que assinalar a presença já tão sabida e comentada desse recurso na produção nacional seja o fato de o autor ter observado o que chamou de polirritmias ou ritmos livres, uma consequência da acomodação de ritmos indígenas ou africanos na grafia tradicional europeia. O resultado prático disso é o gosto brasileiro pela acentuação nas partes fracas do tempo ou do compasso.

Martha Ulhôa, citada por Justi, reforça com propriedade esse princípio:

Na música brasileira ocorreria um conflito entre o processo de concepção rítmica europeia tradicional, que buscaria a simultaneidade de um tempo linear e a concepção de um tempo circular ameríndio e africano. No caso ameríndio com certeza, e possivelmente no caso africano, supõe Mario de Andrade, a rítmica derivaria diretamente da fala. Essa ‘rítmica oratória’, livre da noção de sucessão previsível de compassos, entraria em conflito com os processos rítmicos tradicionais europeus, que funcionam numa estrutura métrica concebida como possuindo um sentido musical autônomo.

O brasileiro faz desta ambivalência ‘um elemento de expressão musical, sendo que muito do que é chamado de sincopado na realidade não seria sincopa na concepção tradicional do termo, mas sim “ritmos de quem aceita as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis*, porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso (ULHÔA, *apud* JUSTI, 2008, pp. 34-35).

De fato, não só o aparecimento de várias figuras sincopadas, mas também o deslocamento de acentuação em várias situações é uma das peculiaridades das composições nacionais.

Em alguns momentos, o próprio Villa-Lobos ressalta com acentos grafados a necessidade de deslocamento da ênfase, como nas vozes do fagote e do clarinete no terceiro movimento do *Trio para oboé, clarinete e fagote* (Fig. 3 e 4) e na seção final do *Settimino*, uma espécie de maxixe (ver as diferentes vozes no Fig. 5):

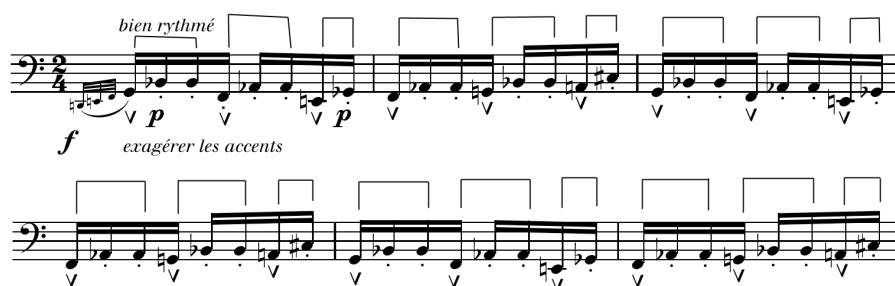


Fig. 3: Acentuação deslocada na parte do fagote, no III movimento do *Trio para oboé, clarinete e fagote*.

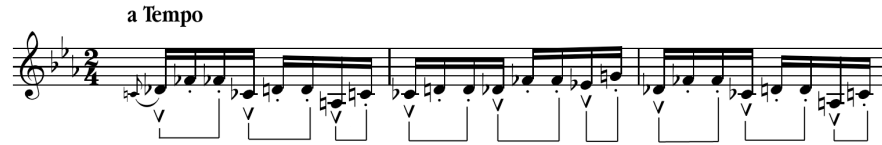


Fig. 4: Acentuação deslocada na parte do clarinete, no III movimento do *Trio para oboé, clarinete e fagote*.

(♩ = 104)

Flauta

Oboe

Clarinetta Si

Saxophone Mi (Alto)

Fagotte

Violino

Violoncello

Fl.

Ob.

Clar.

Sax.

Fag.

Vno.

Vcello.

10

Ex. 5: Acentos em partes fracas do tempo em seção final do *Choros n° 7, "Settimino"*.

Em outros momentos, a iniciativa de deslocar os acentos é do próprio intérprete, reconhecendo os momentos de inflexão a partir do próprio contorno melódico. Podemos ilustrar tal efeito com a parte da flauta, na “Fantasia” das *Bachianas n. 6* (Fig. 6) e na voz do clarinete, no movimento final da *Fantasia concertante para clarinete, fagote e piano* (Fig. 7):

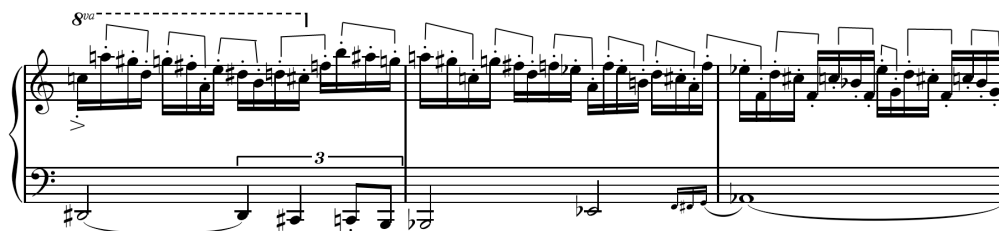


Fig. 6: Deslocamento de acentuação na parte da flauta, na *Fantasia* das *Bachianas 6*.

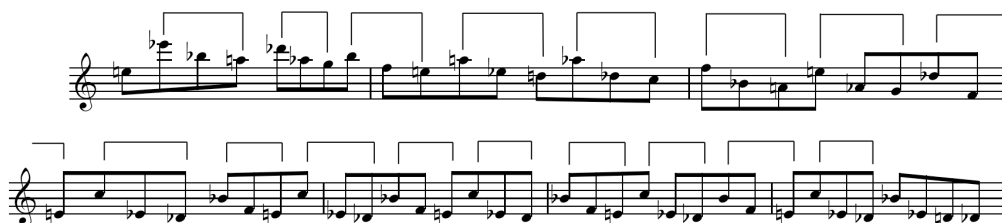


Fig. 7: Acentuação deslocada na parte do clarinete, no terceiro movimento da *Fantasia concertante*.

Janaína Perotto, oboísta, reforça a importância dessa acentuação em passagem do *Quinteto em forma de choros*. No trecho a que ela se refere (o trecho virtuosístico de oboé e corne-inglês no *Quinteto em forma de choros*), a acentuação está sendo usada à maneira stravinskyana de deslocar células rítmicas irregulares que se contrapõem à estrutura de compassos:

A partir do compasso 63, já chama atenção a sequência de acentos deslocados que se iniciam na parte de oboé, provocando uma sensação de alternância de compassos. O instrumentista de corne inglês deve prestar especial atenção à contagem, além de conhecer perfeitamente a parte do oboé, para que não se confunda quanto ao seu momento exato de atacar. Os acentos deslocados também estão presentes na parte de corne inglês, quebrando a sensação cômoda dos compassos ternário e quaternário simples. Nem todos estão marcados pela edição e serão mencionados no tópico dedicado exclusivamente à parte deste instrumento (PEROTTO, 2013, p. 123).

A mesma autora traz ainda uma sugestão de seu orientador, Luis Carlos Justi, ilustrando uma outra forma de utilização da acentuação deslocada, neste caso remetendo à prática dos chorões:



Apesar da ausência de notação, este *ostinato* de semicolcheias deve ser executado com a acentuação típica do choro (a cada 3 semicolcheias). De acordo com Justi, assim como na música barroca, as convenções de estilo próprias do choro eram naturalmente conhecidas pelos músicos, fazendo parte de uma tradição oral que não carecia de explicitações escritas (PEROTTO, 2013, p. 137).

Luis Carlos Justi também associa deslocamentos de acentos com novas articulações para fazer com que o oboé e o fagote ganhem um efeito percussivo característico, imitando o pandeiro. No comentário abaixo, ele está se referindo a um trecho do terceiro movimento do *Duo para oboé e fagote*.

Uma sutileza que utilizo nos compassos 129 a 137 diz respeito a deslocamentos de acentos com vistas a realçar aspectos rítmicos que considero mais interessantes que a mera repetição de padrões de acentuação nos tempos fortes e partes fortes de tempo [...]. Assim indico a seguir através de acentos e ligaduras os deslocamentos a que me refiro, quando procurei alternar acentos em partes fortes e fracas de diferentes tempos do compasso (o fagote segue, naturalmente, por coerência, o mesmo padrão). Neste caso pensei em ritmos tocados por um pandeiro. Desejo conferir ao trecho um aspecto percussivo dentro da linha melódica. Nos compassos 131 e 132, por se tratar de tempo forte ou parte forte de tempo, e no compasso 133, em que o oboé toca em região mais grave, e as notas graves tendem a ser mais acentuadas por natureza, não escrevi os acentos para não correr o risco de exageros (JUSTI, 2008, p. 92).

### Considerações Finais

Houve consonância entre os autores – Justi, Fagerlande, Perotto e Domingues - que escreveram sobre a obra de câmara para sopros de Villa-Lobos e minha própria pesquisa.

A concordância se dá na relevância que a liberdade rítmica – seja na oscilação do pulso (agógica) ou nas alterações do pulso (*rubatos*) – e a acentuação assumem como elementos essenciais na definição de um padrão interpretativo caracteristicamente brasileiro. Os estudos convergem em apontar as influências populares e folclóricas na música nacionalista brasileira, trazendo elementos que não podem ser capturados de forma precisa pela notação tradicional e resultam, por conseguinte, em uma relação idiossincrática de texto-interpretação.

Os trabalhos de Justi, Fagerlande e Perotto baseiam-se, acertadamente, nos depoimentos do fagotista Noël Devos, como esteio de autenticidade. Em estudo de caso, analiso as diferentes gravações da *Ciranda das sete notas*, considerando o registro do mestre francês como referência de fidelidade às intenções do compositor. Com este

referencial, avalio como diferentes versões se aproximam ou se distanciam do padrão de interpretação brasileiro da obra.

Ao constatar que, em alguma medida e em determinada seção da *Ciranda*, minha própria interpretação diverge daquilo que teria sido a concepção original do compositor, não mudo minha convicção, encontrando critérios que sustentem minha posição. A meu ver, divergências dessa natureza são naturais, pois a relação do intérprete com o compositor é de colaboração, não de cega submissão.

## Referências

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962 [1928].
- AZZOLINI, Sergio. *Fagottkonzerte*. Capriccio, 2005.
- CURY, Fábio. Estilo e performance na obra de Villa-Lobos: desafios de uma nova gravação do Quinteto em forma de choros. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2017(a). pp. 283-303.
- \_\_\_\_\_. Considerações sobre a interpretação da Aria (Chôro) da *Bachianas n. 6*. In: *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas: IA/Unicamp, 2017(b), pp. 1-10.
- \_\_\_\_\_. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra*. São Paulo: Selo Clássicos, 2010.
- DEVOS, Noël. *Villa-Lobos: Concertos para solista e orquestra*. Kuarup, 1986.
- DOMINGUES, Ravi Shankar V. *Duo para oboé e fagote de Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FAGERLANDE, Aloysio. *O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- GRICE, Janet. Popular Styles in Brazilian Chamber Music: Heitor Villa-Lobos's Quinteto Em Forma de Choros and Oscar Lorenzo Fernández's Invenções Seresteiras. *The Double Reed*. Boulder, v. 27, n. 1, 2004, pp. 93-102.
- HAYNES, Bruce. *The end of early music: a period performer's History of Music for the twenty-first century*. New York: Oxford University Press, 2007.
- JUSTI, Luis Carlos. *Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: o Duo para fagote e oboé (1957)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- KUIJKEN, Barthold. *The Notation Is Not the Music: reflections on early music practice and performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. Edição do Kindle.
- LAWSON, Collin. "Performing through history". In: RINK, John (org.) *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, posições 97-285. Edição do Kindle.

NUÑEZ, Gustavo. *Capricho*. Channel Classics Records, 2013.

PEROTTO, Janaína B. *Quinteto em Forma de Choros: uma abordagem técnica e interpretativa da versão original de Villa-Lobos, com ênfase na parte de corne-inglês*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ 2013.

RACZ, Mathias. *Bassoon Concertos*. Ars Produktion, 2015.

TURKOVIC, Milan. *Fagotto concertante*. Orfeo International Music, 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras no 6*. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1946. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Quintette en Forme de Chôros pour Flute, Hautbois, Cor Anglais, Clarinette et Basson*. Paris: Max Eschig, 1971. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Quinteto (em forma de "choros") para flauta, oboé, corno inglês, clarino e fagote*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1928. Manuscrito da partitura.

\_\_\_\_\_. *Ciranda das sete notas para fagote*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1933. Manuscrito da partitura.

\_\_\_\_\_. *Duo para oboé e fagote*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1957. Manuscrito da partitura.

\_\_\_\_\_. *Fantasie Concertante pour piano, clarinette et basson*. Paris: Max Eschig, 1956.

\_\_\_\_\_. *Choros n. 7*. Paris: Max Eschig, 1955.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887-1959*. Carolina do Norte: Mc Farland & Company, 1995.