

*ECA/USP - 14 a 16 set. 2022*

# VII Simpósio VILLA-LOBOS

# ANAIS VII SVL

Paulo de Tarso Salles (org.)



É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais

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

S612a            Simpósio Villa-Lobos (7. : 2022 : São Paulo)  
                    Anais do VII Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / organização  
                    Paulo de Tarso Salles. – São Paulo : ECA-USP, 2022.  
                    PDF (270 p.)

                    Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 14 a 16 de setembro de  
                    2022.  
                    ISBN 978-65-88640-70-8

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

CDD 21. ed. – 780.981

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

# **A *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos: Considerações iniciais sobre o contexto e as nuances para a interpretação da peça ao fagote.**

Marcos Vinicius Taveira  
marcos.taveira@usp.br | Universidade de São Paulo

Fábio Cury  
fabiocury@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar considerações estilísticas sobre a *Ciranda das Sete Notas*, peça importante dentro do repertório internacional para o fagote. A partir de uma breve contextualização histórica e musical, buscamos estabelecer relações da *Ciranda* com outras obras camerísticas de Villa para o fagote. O compositor foi influenciado pelo modernismo internacional e, ao mesmo tempo, influenciou uma série de criadores brasileiros de gerações posteriores que, muito possivelmente, em vista de seu exemplo, se sentiram estimulados a escrever para fagote. Uma vez que a música de Villa-Lobos apresenta uma fusão de elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos, cuja prevalência oscila de acordo com as diferentes fases estilísticas do autor, este artigo procura identificar esses traços na *Ciranda*, recorrendo, pois, a uma contraposição dessa composição às outras obras de Villa para o instrumento. Na obra, de 1933, período em que o compositor ainda se encontrava no início da série das *Bachianas*, encontramos um equilíbrio entre elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos. O reconhecimento desses traços contribui sobremaneira para a elucidação das questões interpretativas na obra.

Palavras-chave: Fagote, Villa-Lobos, *Ciranda*, Modernismo, Performance.

The *Ciranda das Sete Notas* by Villa-Lobos: Initial considerations about the context and nuances for the interpretation of the bassoon piece.

Abstract: This work aims to present stylistic considerations about the *Ciranda das Sete Notas*, an important piece within the international repertoire for the bassoon. From a brief historical and musical context, we seek to establish relationships between *Ciranda* and other chamber works by Villa for the bassoon. The composer was influenced by international modernism and, at the same time, influenced a number of Brazilian creators of later generations who, quite possibly, in view of his example, felt stimulated to write for bassoon. Since Villa-Lobos' music presents a fusion of nationalist, modernist and neo-baroque elements, whose prevalence fluctuates according to the author's different stylistic phases, this article seeks to identify these traits in *Ciranda*, resorting, therefore, to a contrast of this composition to Villa's other works for the instrument. In the work, from 1933, when the composer was still at the beginning of the *Bachianas* series, we find a balance between nationalist, modernist and neo-baroque elements. The recognition of these traits contributes greatly to the elucidation of performative issues in the work.

Keywords: Bassoon, Villa-Lobos, *Ciranda*, Modernism, Performance.

## **Apresentação**

O repertório para o fagote no modernismo nacional é pródigo e significativo, principalmente em se tratando de música de câmara, gênero em que se destacam as obras de Heitor Villa-Lobos. Considerando a literatura internacional para o instrumento, observamos que, proporcionalmente, essas obras modernistas brasileiras representam uma fatia respeitável do conjunto de composições para fagote. Contudo, em geral, existe ainda uma relativa carência de performances dessas peças, uma quantidade limitada de registros fonográficos e, além disso, poucos trabalhos de pesquisa sobre esse segmento da produção (TAVEIRA, 2014, p. 22-23).

Ainda que o compositor tenha oscilado entre diversas fases estilísticas, algumas características acabam transcendendo os diversos períodos do compositor. A *Ciranda das Sete Notas*, de 1933, se situa na fase das *Bachianas*, e apresenta, sim, elementos comuns a essa série de obras. Todavia, mesmo que aqui não se evidenciem as técnicas de entrelaçamento de células rítmicas de caráter stravinskyano, típicas das obras dos anos 1920 - como as que observamos no *Trio para oboé, clarinete e fagote* ou no *Quinteto em forma de choros* - detectam-se claramente outras técnicas composicionais modernistas (à semelhança do que também ocorre nas *Bachianas*). Da mesma forma, evidenciam-se alguns traços em paralelo com obras do período final do autor, mais notadamente com o *Duo para oboé e fagote*. Nota-se, portanto, que Villa-Lobos equilibra-se em uma fusão de elementos modernistas, nacionalistas e neobarrocos, cuja prevalência será definida de acordo com os interesses que nortearam sua carreira nas diversas fases estilísticas. Os elementos que perpassam esses diferentes períodos sugerem não só a existência de fundamentos comuns da escrita villalobiana como de uma linguagem idiomática do compositor para o fagote.

Para tratar da interpretação da *Ciranda*, observamos, pois, a utilidade de uma contextualização geral das obras para fagote do autor. Em outras palavras, conhecer profundamente as outras obras de Villa-Lobos para o instrumento - e dizemos isso em vista de nossa própria experiência e prática musical - é um dos aspectos que mais concorre para a tomada de decisões acertadas na interpretação da *Ciranda*, ilustrando, pois, um princípio que permeia a performance de modo geral.

Neste artigo, procuramos trazer algumas reflexões sobre o cenário em que surge a obra e, a partir de alguns fatos históricos, enxergar em perspectiva sua relevância dentro de uma visão geral do repertório para fagote. Mais especificamente, detemo-nos sobre a influência do modernismo na concepção da *Ciranda*. Partindo dessa base, centramos nosso escopo desde a escolha do termo *ciranda* para nomear a peça até algumas breves sugestões para a performance.

### **Villa-Lobos e o Modernismo Brasileiro**

O ano de 2022 marca o centenário da *Semana de Arte Moderna* e, em música, a efeméride nos remete automaticamente ao nome do grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Apesar do relativo afastamento do cenário em que ocorreu o evento, o



compositor já atuava em confluência com algumas das características do movimento modernista:

É surpreendente que Villa-Lobos tenha defendido exatamente a mesma ideia, em conexão com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, como uma espécie de profecia que ele acreditava piamente estar cumprindo. Segundo Villa-Lobos, era preciso que um grande compositor, livre de influências externas, fosse capaz de expressar o caráter brasileiro para realizar as condições necessárias à nacionalização da música. (TARASTI, 2021 [1995], p. 149).

Dessa forma é convidado pelo escritor Graça Aranha a participar do evento em que apresenta, dentre outras obras, as *Danças Características Africanas* (site do museu Villa-Lobos<sup>1</sup>). Segundo Tarasti:

no Brasil, o modernismo, nos seus primórdios, concentrou-se, sobretudo, na cidade de São Paulo, enquanto Villa-Lobos era do Rio. Essas cidades, cuja atmosfera intelectual ainda hoje é completamente diferente, eram duas ilhotas isoladas uma da outra e, no início do século, apresentavam cenários artísticos contraditórios. Os modernistas estavam concentrados em São Paulo, o que resultou numa resposta mais expressiva à música de Villa-Lobos nessa cidade do que no Rio de Janeiro. (*Idem*, p. 144)

Para o autor o movimento modernista da década de 1920 foi reformista e não uma revolução social.

Considerando a *Semana de 1922* não somente em sua faceta musical mas também em sua realização total, o nome de Mário de Andrade se afigura como uma liderança essencial. O intelectual defendeu de forma incisiva a consolidação da música brasileira, com caráter nacionalista. Ele devotou esforços e grande parte da sua vida para tal intento e influenciou importantes compositores para a utilização dos elementos populares e folclóricos como caminho para conferir à identidade nacional em suas obras. Isso não aconteceu diretamente, pelo menos até a *Semana*, com Villa-Lobos, que já delineava a sua trajetória em paralelo, mas com elementos congruentes.

Andrade foi muito importante para a consolidação da música nacionalista brasileira no começo do século XX. Em Andrade (2006 [1928]), é defendida a utilização dos elementos populares e folclóricos, bem como as influências recebidas no país, como única forma de conferir à música nacional seu caráter particularmente brasileiro. No *Ensaio*, ele aponta constâncias da música nacional especialmente nos seguintes parâmetros: a) ritmo, mostrando como a herança musical africana, em sua tentativa de se encaixar à notação europeia, acaba gerando polirritmias ou sincopas; b) melodia, com suas linhas frequentemente descendentes, uso de modos com sétima menor, padrões de

---

<sup>1</sup> <https://museuvillalobos.museus.gov.br/perfil-bibliografico>.

notas repetidas, frases que repousam insistentemente sobre a mediante etc; c) no contraponto, descrevendo, por exemplo, o uso do baixo melódico do choro ou as linhas improvisadas dos chorões (ANDRADE, 2006 [1928], p. 31-52). Sua explanação sobre as particularidades da música brasileira e a observação dos intérpretes nacionais na performance de sua própria música nos levam a destacar a flexibilidade rítmica e a acentuação como pontos-chave dentro de uma interpretação autenticamente brasileira.

Apesar dos caminhos distintos e da importância de ambos para a consolidação da música nacionalista brasileira no começo do século XX, a relação de Andrade e Villa-Lobos não foi isenta de atritos. Tarasti, a respeito, diz que “é incrível que os inegavelmente mais brilhantes representantes da arte brasileira durante a primeira metade do século XX jamais colaboraram muito proximamente” (TARASTI, 2021 [1995], p. 147).

As fases de Villa-Lobos ora adotadas são extraídas de Salles (2009), sendo quatro no total. A primeira delas se caracteriza pela adoção de modelos franceses e wagnerianos e se estende das primeiras obras até 1917, quando, aos 30 anos de idade, o compositor buscava o reconhecimento dos músicos e críticos estabelecidos no Brasil. Na sequência, a segunda fase se dá a partir do contato com Rubinstein e Vera Janacopoulos, quando, ainda no Rio de Janeiro em 1917, a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres, permeando o período de 1918 até 1929. Outro fato marcante é a sua primeira ida para a França, em 1923, em um momento em que se conferia uma atenção especial, em Paris, à música de Stravinsky. A terceira fase está relacionada com o retorno ao Brasil em plena revolução varguista, a partir de 1930. Possivelmente, com o objetivo de garantir sua sobrevivência, Villa-Lobos encarnou a imagem de símbolo da cultura brasileira que dele se esperava. A quarta e última fase, após 1948, tem como ponto importante o fatídico diagnóstico de câncer na bexiga, o que faz com que o compositor se veja obrigado a suprir as despesas com o seu tratamento de saúde, compondo uma grande quantidade de obras encomendadas por instituições e personalidades do universo musical, com apresentações nos Estados Unidos e na Europa.

### **O repertório para fagote**

A produção direcionada para o fagote não é muito extensa, se comparada a outros instrumentos como o piano ou o violino. Dentro desse universo árido, grande parte das

composições foram realizadas no século XX em diante. Segundo Koenigsbeck (1994), dentre os compositores importantes para a literatura do instrumento, nesse período, estão Eugène Bozza, Jean Françaix, André Jolivet, Karlheinz Stockhausen, Darius Milhaud, Luciano Berio, Paul Hindemith e Henri Tomasi, dentre outros, depois de um século (XIX) relativamente infértil para o instrumento.

De forma diversa a outros períodos e outros contextos, na música brasileira do século XX, existe uma quantidade relevante de obras envolvendo o fagote. Ou seja, nesse universo de escassez, a música brasileira se mostra notavelmente generosa com o instrumento. Referimo-nos a obras para fagote solo, fagote solista acompanhado de orquestra e fagote na música de câmara (com piano e com combinações diversas).

No país, muitos compositores apresentam em sua literatura obras para fagote. Em sua dissertação, PETRI (1999) apresenta trinta e seis peças de compositores brasileiros para fagote solo, com recorte temporal de 1954 a 1999. Observa-se, na lista apresentada pela autora, os nomes de importantes compositores, como Gilberto Mendes, Ernani Aguiar, José Siqueira, Aylton Escobar, Cláudio Santoro, Osvaldo Lacerda, dentre outros. Além dos importantes compositores, existem outras obras na literatura brasileira que incluem o fagote como solista ou em música de câmara, como as *Nove variações para fagote e orquestra de cordas* de Lindemberg Cardoso, e outras peças de Antônio Ribeiro, André Mehmari, Ernest Mahle, Ernani Aguiar, Almeida Prado, Aylton Escobar e outros. Francisco Mignone foi o compositor que mais privilegiou o fagote. Camargo Guarnieri (outro expoente da geração imediatamente posterior a Villa-Lobos) também legou ao instrumento o seu *Choro para fagote e orquestra de câmara*. Essa relativa abundância de peças nos leva a considerar a influência exercida pelo repertório villalobiano para o instrumento. Ainda que seja difícil avaliar até que ponto e em que aspectos específicos compositores de gerações posteriores tenham sido influenciados por este conjunto de obras, é lícito crer que a difusão nacional e internacional da produção de Villa - inclusive no segmento para sopros - fomentou o surgimento de novas peças em número notável.

No caso específico da *Ciranda das sete notas*, além de inúmeros concertos por todo o mundo e através de instrumentistas das mais variadas nacionalidades, encontramos um bom número de registros fonográficos e uma incidência considerável como peça de confronto nos mais variados tipos de concursos.

Compete ressaltar que as obras com fagote na música de câmara de Villa-Lobos permeiam todas as suas fases estilísticas. Essas obras foram organizadas de forma

cronológica em TAVEIRA (2014, p. 13) e aqui incluídas as fases de acordo com as datas registradas e conforme abordado anteriormente, sendo:

Tabela 1: Obras de música de câmara de Villa-Lobos com fagote.

Fase	Data	Obra
1ª	1914	<i>Octeto</i> (Dança Negra) para flauta, clarineta, fagote, dois violinos, violoncelo, piano e contrabaixo
2ª	1921	<i>Trio</i> para oboé, clarineta e fagote
2ª	1923	<i>Noneto</i> para flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, celesta, harpa, piano, percussão e coro misto
2ª	1924	<i>Choros 7</i> (Settimino) para flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, violino, violoncelo e tantã
2ª	1925	<i>Choros 3</i> (Pica-pau) para clarineta, sax-alto, fagote, três trompas, trombone e coro masculino
2ª	1928	<i>Quatuor</i> para flauta, oboé, clarineta e fagote
2ª	1928	<i>Quinteto Em Forma De Choros</i> para flauta, oboé, clarineta, corne-inglês (ou trompa) e fagote
3ª	1933	<i>Corrupio</i> para fagote e quinteto de cordas
3ª	1933	<i>Ciranda Das Sete Notas</i> para fagote e orquestra de cordas
3ª	1938	<i>Bachianas Brasileiras 6</i> para flauta e fagote
3ª	1943	<i>Dança De Roda</i> para coro a duas vozes, quinteto de cordas e fagote
4ª	1953	<i>Fantasia Concertante</i> para clarineta, fagote e piano
4ª	1957	<i>Duo</i> para oboé e fagote

Ao ponderar sobre a ampliação do repertório nacional para fagote, seja o de Villa-Lobos ou de compositores que o sucederam, é imprescindível destacar o nome do fagotista francês Noel Devos que “chegou ao Rio de Janeiro em 1952, trazido pelo maestro Eleazar de Carvalho, na época regente da *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Apaixonado de primeira hora pela música brasileira, sempre foi um dos maiores defensores e intérpretes da nossa música de concerto.” (JUSTI, 2008, p. 8). O professor foi um grande intérprete e uma referência importante para a execução ao fagote de diversas peças brasileiras após seu estabelecimento no Brasil. O mesmo também formou uma geração de fagotistas. Em sua tese de doutorado, Justi apresenta trechos de entrevistas realizadas com o professor Devos, relatando a influência exercida pelo intérprete francês em sua atuação: “Tomei muitas das minhas decisões interpretativas a partir destas



informações, seguro de estar sendo coerente com a ideia original do compositor.” (JUSTI, 2008, p. 9). Muito se perdeu com a morte do fagotista francês radicado no Brasil em 2018.

Justi, ao discorrer sobre a interpretação de forma geral e sobre a interpretação da música de maneira mais específica, corrobora as informações já apresentadas anteriormente neste trabalho no que tange aos elementos apontados por Andrade e presentes na obra de Villa-Lobos, a saber, “certas liberdades e agógicas não traduzíveis pela grafia musical como a conhecemos, mas necessárias à expressão fiel da manifestação cultural ali representada” (JUSTI, 2008, p. 34). Cabe salientar que Justi, por seu contato com Devos e pela sua trajetória de propagação do repertório nacional, seja com o Quinteto Villa-Lobos ou não, apresenta-se ele mesmo como uma importante fonte para a interpretação desse gênero.

### **O termo “ciranda” e os elementos necessários para uma performance coerente**

O início da utilização do termo ciranda se dá, por Villa-Lobos, em 1925, nas *12 Cirandinhas* e, em 1926, nas *Cirandas para piano solo*. As correspondências tanto dele, quanto de Andrade, denotam a influência do segundo sobre o primeiro, de forma intencional. O crítico indica, através de carta dirigida à ensaísta Oneyda Alvarenga em 1940, que ele foi fonte de inspiração para essas peças: “As Cirandas e em consequência as Cirandinhas, sem dúvida das coisas mais geniais do Villa, ele as deve a mim. Fui eu que observando certa resistência do Villa em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a dificuldade de construção formal dele (...)” (TONI, 1987, p. 45).

Em carta a Andrade, disponível no Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, de 1926, o compositor escreve:

Escrevi uma longa série de 20 peças cujas formas e processos novos dei o nome de **Cirandas**. São todas para piano ou pequena orquestra (...) Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem estilizá-la, nem harmonizá-la, nem tão pouco adaptá-la, no ambiente da técnica musical europeia, tão diferente da nossa, que é vivida há séculos nos nossos choros (...) É verdade que até a minha Prole do Bebê nº 1 — (1918) —, escrevi dentro da técnica europeia, vários temas inteiramente brasileiros, porém, sempre estudando a forma que pudesse ver-me livre desta influência cascuda. Já no meu Quarteto simbólico comecei a me ver livre desta terrível peia, aonde no meu Sexteto Misto — 1921 — sacudo por completo as asas, e realizo as minhas duas (queridas) Sinfonias Indígenas ou Selvagens (1922) — das quais nasceram os meus Mafuás Dançantes, Nonetto, Malazarte, os Choros, Cinemas, **Cirandas**, Serestas (VILLA-LOBOS apud TONI, 2004, p. 231, grifos nossos).

Possivelmente, além de outros aspectos, em vista do fato de o grande compositor não seguir a influência de Andrade exatamente conforme ele esperava, houve uma série de atritos. Uma resposta à ação descrita na carta acima viria na publicação de 1928 de Andrade:

Mas os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito de forma, não se aproveitando das que o populário apresenta. Aproveitam-se, quando muito, nomes que nem Villa-Lobos. Mas como a tudo que faz, Villa-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, **Cirandas**, uma **feição individualista excessiva**, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo. (ANDRADE, (2006 [1928], p. 49, grifo nosso)

Essa foi uma das críticas de Mário de Andrade com relação às composições de Villa-Lobos. O intento de nacionalização, segundo Andrade, passa inicialmente pelo estágio da *tese nacional* evoluindo para a fase de *sentimento nacional* chegando, finalmente, na inconsciência *nacional*. Quando o autor escreveu o *Ensaio*, estaríamos entre a primeira e a segunda fases de Villa. Ainda segundo Andrade, naquela altura, caminhávamos para a consolidação de uma brasilidade independente da vontade dos artistas, expurgando, assim, as vaidades e imediatismos individualistas.

Essa crítica contendo o ideal de trajetória nacionalista do ensaísta não reflete os apontamentos dos biógrafos e acadêmicos posteriores sobre a obra do compositor. É unânime o uso dos termos música folclórica para descrever a sua obra, de forma sutil, a partir do final da década de 1910, e de forma crescente, a partir da década de 1920. Ao retratar o retorno de Villa-Lobos da França, em 1924, Guérios afirma que ele “desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese musical original entre o panorama musical erudito europeu contemporâneo e as músicas folclóricas e populares brasileiras.” (GUÉRIOS, 2003, p. 98).

Do ponto de vista da performance, compete ao intérprete compreender essas nuances para uma construção coerente da obra:

Villa-Lobos usou em suas composições elementos da música folclórica ou popular cuja expressão só será fielmente realizada com o conhecimento da fonte original daquelas ideias musicais ali citadas. Isso poderia significar certas liberdades e agógicas não traduzíveis pela grafia musical como a conhecemos, mas necessárias à expressão fiel da manifestação cultural ali representada. (JUSTI, 2008, p. 33-34)

Ainda nessa linha, Cury em seu trabalho de doutorado (2011-1), sobre o *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Camargo Guarnieri, outra peça brasileira de destaque,

enfoca principalmente as questões interpretativas que envolvem a obra. A tese defendida, discute, sobre o prisma da interpretação, as peculiaridades da música brasileira e, sobretudo, as particularidades que a distinguem na sua performance. Ele se propõe a comparar a linguagem composicional e a escrita do ponto de vista fagotístico com aquela empregada em outras peças do repertório nacional e internacional, visando à criação de parâmetros musicais que possam subsidiar a elaboração de uma interpretação criteriosa e coerente. Para o autor: “parece bastante claro que existe, na prática, uma performance característica dos músicos brasileiros, que muitas vezes não pode ser apreendida pela simples e estrita observância da notação musical.” (CURY, 2011-2, p. 1).

### **As nuances e peculiaridades da *Ciranda das Sete Notas***

A *Ciranda das Sete Notas* foi dedicada à segunda esposa, Arminda Villa-Lobos, carinhosamente chamada pelo compositor de ‘Mindinha’, composta em 1933, no Rio de Janeiro, conforme indicação na partitura (VILLA-LOBOS, 1961-1). Uma característica marcante é a “brincadeira” que Villa-Lobos faz com as sete notas durante toda a obra. Esse pode ser um dos motivos pelo qual ele escolheu o nome ciranda. No final das contas, a “brincadeira” do compositor acaba sendo relativamente desafiadora para o intérprete, do qual exige, sobretudo, boa resistência e condicionamento, apesar da duração curta. A peça possui diversos elementos virtuosísticos, fato recorrente em quase todas as peças apresentadas na tabela 1 acima. Dentre esses elementos, destacamos as sequências melódicas de quartas a partir do quinto compasso depois de 8 de ensaio conforme a figura 1, uma marca registrada de Villa, que aparece também no início do *Duo para fagote e oboé*. Além da construção de figuras melódicas com quartas, a harmonia da obra se baseia em muitos momentos na sobreposição harmônica do mesmo intervalo, elemento o qual será aprofundado em um trabalho futuro. Ainda na mesma seção, o compositor explora figuras musicais em staccato rápido no extremo grave do instrumento nos compassos ainda a partir do quinto compasso depois de 8 de ensaio (figura 1), uma característica idiomática da escrita do compositor para o instrumento, encontrada também, por exemplo, nos finais apoteóticos do *Quinteto em forma de choro*, da *Bachianas 6* e no célebre solo de fagote do *Choros 10*, antecedendo a entrada do coro.

Figura -1: Parte de fagote, intervalos de quartas (VILLA-LOBOS, 1961-1)



A seção seguinte (figura 2), traz elementos que unem a tradição barroca às referências nacionalistas. A brincadeira infantil da ciranda se une aos ritmos dactílicos tão caros ao estilo barroco e abundantes nas obras dos anos 1930 e início dos anos 1940 do grande compositor. A *Ciranda das sete notas*, de 1933, revela, portanto, uma coerência com os princípios adotados nessa fase estilística, ainda que a utilização dos elementos neobarrocos não seja tão patente quanto nas *Bachianas*. Nesse sentido, é muito importante salientar que a fusão dos elementos nacionalistas com elementos bachianos ou neobarrocos transcende esse período. Encontramos a utilização análoga do ritmo dactílico também em obras posteriores, como é o caso da *Fantasia concertante*, de 1953, da última fase.

Figura 2: Parte de fagote, fusão dos elementos nacionalistas com elementos neobarrocos (VILLA-LOBOS, 1961-1)



Alguns anos após a *Ciranda* surge a próxima peça relevante para o fagote: *Bachianas Brasileiras 6* para flauta e fagote de 1938. Essa peça chama mais a atenção para os elementos neobarrocos ou bachianos e ambas as peças estão situadas na 3ª fase. Ao tratar dessa peça o TARASTI: “Um dos pontos de partida para esses duos está na

técnica das *Invenções*, de Bach, com o **intercâmbio entre as vozes, imitações** e outros recursos **contrapontísticos** que ocorrem especialmente nas *Bachianas*.” (TARASTI, p. 379, grifo nosso). Intercâmbio entre as vozes, imitações e contraponto são abundantes na *Ciranda*.

O primeiro exemplo de imitação, com intercâmbio entre as vozes, da peça aparece logo nos primeiros compassos, com trechos curtos de um compasso, conforme figura 3 e sinalizados em vermelho, primeiro com violinos 1 e 2, em duas oitavas, reforçando a idéia, depois no fagote, e novamente perpassando por todos os instrumentos na seguinte seqüência: viola, segundo violino, primeiro violino, cello e contrabaixo, como uma preparação para o retorno, agora com o desenvolvimento da ideia no fagote, indicado em verde na figura 4. O desdobramento deste motivo por toda obra é o principal elemento unificador da peça.

Figura 3: Primeiros compassos da *Ciranda das Sete Notas* - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes (VILLA-LOBOS, 1961-2)

The image displays the first few measures of the musical score for "Ciranda das Sete Notas" by Villa-Lobos. The score is for a chamber ensemble and includes parts for Bassoon, Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabass. The tempo is marked "Allegro non troppo (120 = ♩)". The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures where the motif is introduced by the Violins I and II. The second system shows the motif being passed to the Bassoon, Viola, Violin II, Violin I, Cello, and Contrabass in sequence. Red boxes highlight these imitative entries in each instrument. The score also includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, and *pp*.

Figura 4: Parte de Fagote, compasso 13 em diante - Exemplo de imitação - o desenvolvimento da ideia (VILLA-LOBOS, 1961-1)



Mas o exemplo principal de imitação aparece no trecho final da peça, agora com um motivo de quatro compassos, repetidos por oito vezes, onde além da imitação com intercâmbio entre as vozes é inserido um novo elemento, o contraponto, conforme as figuras 5, 6 e 7, além de uma última repetição, figuras 7 e 8, sendo 8 compassos antes do número 30 de ensaio, como uma repetição/ponte para o tema principal da peça ao fagote, conforme figura 5 e sinalizados em verde (foi utilizada a parte com redução de piano, representando os instrumentos de cordas por economia de espaço).

Figura 5: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes.e contraponto (VILLA-LOBOS, 1961-1)



Figura 6: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes.e contraponto (VILLA-LOBOS, 1961-1)

The image displays two systems of musical notation. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system, starting at measure 27, includes a vocal line above the piano accompaniment. Red rectangular boxes are drawn around specific passages in both the piano and vocal parts, illustrating imitative counterpoint where the vocal line mimics the piano's melodic contour.

Figura 7: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes.e contraponto (VILLA-LOBOS, 1961-1)

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 28, shows a vocal line above the piano accompaniment. The second system, starting at measure 29, continues the vocal and piano parts. Red rectangular boxes highlight imitative passages where the vocal line and piano accompaniment exchange melodic motifs.

Figura 8: Tema principal (VILLA-LOBOS, 1961-1)

Quando compôs a *Ciranda*, Villa-Lobos já havia produzido, na década anterior, sua série *Choros*, na qual os elementos modernistas se evidenciam de maneira mais marcante. Depois de tratar de algumas peculiaridades estilísticas das composições dos anos 1930 e 1940, cabe perguntar quais seriam as características remanescentes dos *Choros*, na *Ciranda das sete notas*.

Nesse sentido, cabe ressaltar como influência eminentemente modernista a estrutura melódica e harmônica em quartas que aparece em vários momentos da obra - e se apresenta também como um elemento unificador da composição - notadamente nas seções inicial e final da obra. Ainda que o caráter dessas seções seja distinto, elas se equilibram, do ponto de vista formal, ocupando posições simétricas no plano estrutural da peça, além de apresentarem com protagonismo o motivo de sete notas.

O "recheio", a parte central da obra, também se compõe de quatro seções simétricas, uma delas repetida, a partir do número 13 de ensaio conforme figura 9 e a partir do número 19 de ensaio conforme figura 10. Trata-se de um fragmento com caráter de valsa, como os que Tarasti identifica nos *Choros* (segundo ele, observa-se uma recorrência de uma seção com caráter lírico ou de valsa nos *Choros*). Um paralelo mais explícito pode ser encontrado no *Choros 7*, o *Settimino*, em que o próprio fagote é o instrumento que introduz a seção com caráter de valsa.

Figura 9: Parte de fagote, seções simétricas - primeira seção (VILLA-LOBOS, 1961-1)

13 Più mosso (140 = ♩) f

14

15 allarg. a Tempo mf

16 quasi Andante mf

Figura 10: Parte de fagote, seções simétricas - terceira seção (VILLA-LOBOS, 1961-1)

19 a Tempo I. (140 = ♩) mf

20 poco rall. cresc. allarg.

As seções que se alternam com a valsa têm, ambas, caráter notadamente modernista. A segunda seção simétrica, conforme figura 11, apresenta um desenho incomum e de idiomatismo instrumental questionável, mas de efeito indubitavelmente modernista. Trata-se de um lamento do fagote em amplos saltos ligados ao registro extremo grave, de complexa realização técnica. Essa figura musical é acompanhada por acordes esparsos nas cordas agudas (alguns caracterizados pela sobreposição de quartas, no final da seção) e linhas parcialmente diatônicas e com saltos menos amplos que os do solista nas cordas graves, o que pode caracterizar uma escrita em planos.

Figura 11: Parte de fagote, seções simétricas - segunda seção (VILLA-LOBOS, 1961-1)

15 *allarg. a Tempo* *quasi Andante* 16 *mf*

17

18

19 *a Tempo I. (140 = d)* *poco rall.* *mf*

A outra seção, representada na figura 12, se encontra novamente em posição simétrica à segunda seção (figura 11). Aqui a figura musical do fagote remete ao solo inicial do instrumento em *A Sagração da primavera* de Stravinsky, conforme JUSTI (1992 p. 180). A fórmula ternária do compasso é subvertida pela própria linha do solista que se sobrepõe a um bordão de duas notas, uma nona menor, no contrabaixo, como os descritos por PASCOAL (2012, p. 205 e 206) evidenciando similaridades nas técnicas composicionais de Villa e Debussy.



Figura 12: Parte de fagote, seções simétricas - quarta seção (VILLA-LOBOS, 1961-2)

The image displays a musical score for the fourth section of the bassoon part, featuring symmetrical sections. The score is divided into two systems. The first system includes measures 23 and 24, with markings for 'allarg.', 'cresc. allarg.', and 'mf'. The second system includes measures 25 and 26, with a marking for 'pp'. The score is written for Bassoon (Bn.), Violin I (Vins. I), Violin II (Vins. II), Viola (Vlas.), Violoncello (Vies.), and Contrabasso (Obs.). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 100 = ♩. The score is divided into two systems, with measures 23 and 24 indicated. The first system includes markings for 'allarg.', 'cresc. allarg.', and 'mf'. The second system includes a marking for 'pp'.

Por fim, depois de considerar em perspectiva os elementos estilísticos na *Ciranda*, vale lembrar da crítica feita por Giseller Schubert, ao discorrer sobre a série *Bachianas*: “vieram de outras composições do próprio Villa-Lobos a aleatoriedade e indiferença da temática, **frequentemente emprestada de outras obras**” (GISELHER SCHUBERT apud TARASTI, 2021 [1995], p. 333, grifo nosso). Considerando que, das mais de mil composições do grande compositor, boa parte delas não foram editadas, e muito do material se perdeu, refletimos quantas relações não poderiam ainda ser estabelecidas na

música de Villa-Lobos. Esse “empréstimo” de outras obras também será aprofundado em trabalho posterior.

### Considerações finais

Villa-Lobos é um compositor reconhecido internacionalmente e que desperta interesse em pesquisadores e músicos do mundo todo. A *Ciranda das Sete Notas*, obra para fagote solista e cordas, goza de posição privilegiada dentro do repertório internacional para o instrumento. No Brasil, o número expressivo de obras para fagote nos séculos XX e XXI, sugere que o destaque conferido por Villa-Lobos ao instrumento possa ter influenciado compositores de gerações posteriores, a começar por Camargo Guarnieri e, mais notadamente, Francisco Mignone.

A *Ciranda*, escrita em 1933, evidencia analogias com as peças de Villa no período, apresentando alguns traços neobarrocos e um caráter fortemente nacionalista. Todavia, como de costume, elementos modernistas nunca deixaram de fazer parte do idioma villalobiano. Em suma, Villa-Lobos constrói suas composições operando uma fusão de elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos cuja prevalência oscila de acordo com sua fase estilística. Neste artigo, procuramos, através de uma visão em perspectiva do conjunto de composições de Villa para fagote, identificar esses elementos, o que contribui sobremaneira para a elucidação de aspectos interpretativos, especialmente quando consideramos a escassez de pesquisas sobre a produção do compositor.

### Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].
- CURY, Fábio. *Autenticidade e Criatividade: o equilíbrio desses aspectos na interpretação da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos*. International Conference on Music Performance, 2020.
- CURY, Fábio. *Choro para Fagote e Orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, 2011-1. [Tese]
- CURY, Fábio. *Der "Choro für Fagott und Kammerorchester" von Camargo Guarnieri - Gedanken zur Interpretation der brasilianischen Choros*. Falkensee: Finkenkruger Musikverlag, 2011-2. (Tradução de Ariane Isabel Petri)
- GUÉRIOS, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”. *Mana*, vol.9, nº1, Rio de Janeiro, 2003.



JUSTI, Luiz Carlos. *Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: O Duo para fagote e oboé (1957)*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, Orientador: Prof. Dr. Nailson Simões, 2008. [Tese]

JUSTI, Vicente de Paulo. “De Villa-Lobos, Uma Ciranda além das sete notas.” In: *Revista Música*, v.3, n° 173-183, nov. 1992.

KOENIGSBECK, Bodo. *Bassoon Bibliography*. Monteux, France: Musica Rara, 1994.

PASCOAL, Maria Lúcia. “A expansão da sonoridade: um estudo de análise/performance.” In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, (v.2), p. 201-209, São Paulo, 2012.

PETRI, Ariane Isabel. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, Orientadora: Profa. Me. Saloméa Gandelman, 1999. [Dissertação].

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: Vida e Obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente (disponível em EPUB), 2021 [1995].

TAVEIRA, Marcos Vinícius. *O modernismo nacional e as peças brasileiras para o fagote*. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, Orientador: Prof. Dr. Fábio Cury, 2014. [Trabalho de conclusão de curso]

TONI, Flávia Camargo. *Lições de harmonia. Literatura e Sociedade, [S. l.]*, v. 9, n. 7, p. 224-232, 2004. DOI: 10.11606/issn° 2237-1184.v0i7p224-232. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25421>. Acesso em: 30 jul. 2022.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas*. Parte de fagote solo e redução para piano. Editora Peermusic. 1961-1. (Copyright - Southern Music Publishing Co).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas*. Partitura com a grade. Editora Peermusic. 1961-2. (Copyright - Southern Music Publishing Co).

## Internet

<https://museuvillalobos.museus.gov.br/perfil-bibliografico> (acesso em 02 ago. 2022 às 09:07).