

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA
PERFORMANCE MUSICAL
ORIENTADOR: MAURICIO FREIRE GARCIA

Três obras de câmara de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) analisadas sob o ponto de vista da parte da flauta à luz dos manuscritos do Museu Villa-Lobos: *Choros n° 2* (1924), *Quinteto em Forma de Choros* (1928), e *Bachianas Brasileiras n° 6* (1938)

RUBEM ELOY SCHUENCK

BELO HORIZONTE – 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA
PERFORMANCE MUSICAL
ORIENTADOR: MAURICIO FREIRE GARCIA

Três obras de câmara de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) analisadas sob o ponto de vista da parte da flauta à luz dos manuscritos do Museu Villa-Lobos: *Choros n° 2* (1924), *Quinteto em Forma de Choros* (1928), e *Bachianas Brasileiras n° 6* (1938)

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DE TÍTULO DE DOUTOR EM MÚSICA

LINHA DE PESQUISA: PERFORMANCE MUSICAL

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR MAURICIO FREIRE GARCIA –UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE – 2017

S385t

Schuenck, Rubem Eloy.

Três obras de câmara de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) analisadas sob o ponto de vista da parte da flauta à luz dos manuscritos do Museu Villa-Lobos [manuscrito]: Choros nº 2 (1924), Quinteto em Forma de Choros (1928) e Bachianas Brasileiras nº 6 (1938) / Rubem Eloy Schuenck. - 2017.
167 p., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Maurício Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 4. Música para flauta. 5. Música - Análise e apreciação. I. Garcia, Maurício freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese defendida pelo aluno RUBEM ELOY SCHUENCK, em 02 de setembro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Maurício Alves Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

|

DEDICO ESTE TRABALHO À MEMÓRIA DO MEU TIO FLORIANO PEIXOTO SOBRINHO, QUE FOI MINHA PRIMEIRA REFERÊNCIA DE FLAUTISTA, O QUAL ME ENCHIA OS OLHOS E OUVIDOS TODOS OS DIAS COM SUA FLAUTA E QUE NA MINHA INFÂNCIA ME PRESENTEOU COM ESTE INSTRUMENTO E, SEM SABER, DEFINIRIA TODA A MINHA VIDA.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus

Ao meu orientador, professor Mauricio Freire Garcia, por toda a inspiração, por tanto conhecimento transmitido e por me ajudar a continuar crescendo como flautista e músico, pela força de sempre e simplicidade ao ensinar; maneira pela qual eu baseio a minha vida musical.

Aos meus amigos queridos do Quinteto Villa-Lobos, Luis Carlos Justi, Paulo Sérgio Santos, Philip Doyle e Aloysio Fagerlande. Músicos que por muitos anos foram minhas referencias, e que desde 2012 tenho a sorte de aprender mais de perto, fazendo música juntos.

À Ana Luiza Lopes e todas as pessoas que sempre me incentivaram nos momentos difíceis e fáceis.

RESUMO

O presente trabalho traz um estudo de três obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959): o *Choros N°* (1924) para flauta e clarineta, *Quinteto em Forma de Choros* (1928), e *Bachianas Brasileiras n° 6* (1938) para flauta e fagote. A partir dos manuscritos e da parte da flauta, nos aprofundamos na sua escrita para este instrumento e também na influência que a música popular urbana na composição dessas obras. Visamos fornecer subsídios técnicos e interpretativos que possam auxiliar na interpretação e análise destas obras.

Palavras chave: Villa-Lobos, flauta, *ChorosN°2*, *Bachianas Brasileiras n° 6*, *Quinteto em Forma de Choros*

ABSTRACT

The present work presents a study on three works by Heitor Villa-Lobos (1887-1959): Choros No. 2 (1924) for flute and clarinet, Quinteto em Forma de Choros (1928), and Bachianas Brasileiras no. 6 (1938) for flute and bassoon. Based on the manuscripts and the flute parts, we focused on his writing for this instrument and also in the influence that the popular urban music on the composition of these works. We aim to provide technical and interpretative subsidies that may assist in the interpretation and analysis of these pieces.

Keywords: Villa-Lobos, flute, *Choros N°2*, *Bachianas Brasileiras N° 6*, *Quinteto em Forma de Choros*

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1–Síncopa	10
Exemplo 2. <i>Os Cinco Companheiros</i> . Pixinguinha.	11
Exemplo 3 - <i>Flor Amorosa</i> , Joaquim Antônio da Silva Callado.	12
Exemplo 4 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> .Compassos 1 ao 4.Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	18
Exemplo 5 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> .Compassos 5 a 9. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	19
Exemplo 6 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> .Compassos 10 ao 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	20
Exemplo 7 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> .Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	21
Exemplo 8 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compasso 15. Manuscrito. Museu Villa- Lobos.....	21
Exemplo 9 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 20 e 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	22
Exemplo 10 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 22 e 23. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	23
Exemplo 11 -Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 23 a 25. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	24
Exemplo 12–Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 30 ao 37. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	25
Exemplo 13- Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 38 ao 41. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	26
Exemplo 14 - Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 42 a 48. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	27
Exemplo 15- Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 49 ao 54. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	28
Exemplo 16 - Heitor Villa-Lobos. <i>Choros N° 2</i> . Compassos 51 ao fim. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	29
Exemplo 17 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 1 ao 4. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	32
Exemplo 18 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 7. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	33
Exemplo 19 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 17 ao 22. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	34
Exemplo 20 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 32 ao 41. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	36
Exemplo 21 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 40. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	36
Exemplo 22 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 43 e 44. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	36
Exemplo 23 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 45. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	37

Exemplo 24 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 47 ao 51. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	37
Exemplo 25 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 52 ao 56. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	38
Exemplo 26 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 91 ao 97. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	39
Exemplo 27 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 109 e 110. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	39
Exemplo 28 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 114 ao 116. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	40
Exemplo 29 - Pixinguinha. Um a Zero, parte B.	40
Exemplo 30 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 114 ao 117. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	41
Exemplo 31 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	41
Exemplo 32 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	42
Exemplo 33 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta. Edição Max Eschig e manuscrito. Museu Villa-Lobos.	42
Exemplo 34- Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta da partitura da Edição Max Eschig.	43
Exemplo 35- Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta em comparação entre Ed. Max Eschig parte, partitura e manuscrito. Museu Villa-Lobos.	43
Exemplo 36 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 117 ao 124. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	44
Exemplo 37 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 140 ao 143. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	45
Exemplo 38 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 148 ao 162. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	46
Exemplo 39 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 158 159. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	47
Exemplo 40 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 158 e 159. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	47
Exemplo 41 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 159 e 160. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	48
Exemplo 42 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 163 ao 169. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	49
Exemplo 43 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 169. Parte da flauta em comparação do manuscrito, Ed. Max Eschig partitura e Ed. Max Eschig parte de flauta. Museu Villa-Lobos.	50
Exemplo 44 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 179 ao 181. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	51
Exemplo 45 - Numeração dos dedos.	51

Exemplo 46 - Posição alternativa para o Fá#5.....	52
Exemplo 47 - Mão direita: detalhe da posição do dedo 4 sobre a chave de trilo 2.....	53
Exemplo 48 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 182. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	54
Exemplo 49- Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 188 ao 194. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	55
Exemplo 50 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 191 ao 198. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	56
Exemplo 51 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 215 ao 220. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	57
Exemplo 52 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 229 ao 242. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	58
Exemplo 53 - Pixinguinha. Cheguei. Compassos 1 ao 4.	58
Exemplo 54 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 254 ao 257. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	59
Exemplo 55 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 258 ao 265. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	60
Exemplo 56 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 266 ao 269. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	61
Exemplo 57 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 300 ao 303. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de dedilhado.	62
Exemplo 58 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 303. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	63
Exemplo 59 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 1 e 2. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	68
Exemplo 60 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 1 ao 6. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	69
Exemplo 61 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 3 ao 6. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.	70
Exemplo 62 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 7 ao 12. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	71
Exemplo 63 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 11 ao 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	72
Exemplo 64 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 13 e 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.	72
Exemplo 65 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 15 ao 22. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	73
Exemplo 66 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 15 e 16. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	74
Exemplo 67 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 15 ao 24. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.	75
Exemplo 68 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 25 ao 28. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	76

Exemplo 69 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 29 e 30. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	77
Exemplo 70 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 31 e 32. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	77
Exemplo 71 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 29 ao 34. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	78
Exemplo 72 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 33 e 34. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	78
Exemplo 73 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 38 e 39. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	79
Exemplo 74 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 38 e 39. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.	79
Exemplo 75 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 41 e 42. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	80
Exemplo 76 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 41 ao 44. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.	80
Exemplo 77 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 1 ao 8. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	81
Exemplo 78 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 1 ao 8. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	82
Exemplo 79 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 5 ao 12. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	83
Exemplo 80 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 9 ao 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	84
Exemplo 81 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 9 ao 15. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	85
Exemplo 82 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 9 ao 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	85
Exemplo 83 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 13 ao 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	86
Exemplo 84 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compasso 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.	87
Exemplo 85 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 26 ao 36. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	87
Exemplo 86- Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 35 ao 43. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	88
Exemplo 87 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 37 ao 46. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	89
Exemplo 88 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 44 ao 47. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	89
Exemplo 89 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 47 ao 60. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	91
Exemplo 90 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 48 e 49. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	92

Exemplo 91 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 50 e 51. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	92
Exemplo 92 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 50 ao 57. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	93
Exemplo 93 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 56 ao 58. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	94
Exemplo 94 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 58 ao 66. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	94
Exemplo 95 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 64 ao 71. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	95
Exemplo 96 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 74 ao 77. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	96
Exemplo 97 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 78 ao 84. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	96
Exemplo 98 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 85 ao 89. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	97
Exemplo 99 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 85 ao 99. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	98
Exemplo 100 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 97 ao 99. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	99
Exemplo 101 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 100 ao 105. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	99
Exemplo 102 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 100 ao 102. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	100
Exemplo 103 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 106 e 107. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	100
Exemplo 104 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compasso 106. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.	101
Exemplo 105 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 108 e 109. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	101
Exemplo 106 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 109 ao 116. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	102
Exemplo 107 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 114 ao 120. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	103
Exemplo 108 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 120 ao 132. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.	104
Exemplo 109 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 131 e 132. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
OS CHOROS DE HEITOR VILLA-LOBOS.....	7
<i>CHOROS N^o2</i>	16
Pouco movido \pm 88.....	17
No mesmo movimento e muito ritmado.....	19
<i>Muito vagaroso</i> \pm 63 (c. 14-23)	20
Pouco movido \pm 84.....	23
<i>Tempo Primo</i>	27
QUINTETO EM FORMA DE CHOROS	31
AS BACHIANAS BRASILEIRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS	65
BACHIANAS BRASILEIRAS N ^o 6	66
ÁRIA (CHÔRO).....	67
FANTASIA.....	81
CONCLUSÕES.....	106
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS.....	111

INTRODUÇÃO

Sem dúvida, Heitor Villa-Lobos foi um dos mais profícuos compositores brasileiros de todos os tempos, e grande parte desta grande obra está justamente destinada a pequenos grupos de variadas formações.

Villa-Lobos compôs 15 obras de câmara, com instrumentação variada utilizando a flauta. Com estilos muito variados, desde a música folclórica brasileira (como as cirandas e cantigas de roda), passando pela música dos nativos, a música popular urbana, como o choro - com seu virtuosismo, improvisação, síncope, polirritmia e textura contrapontística e a música de Johann Sebastian Bach. Sua obra de câmara combinou todos esses elementos em uma linguagem própria, que se transformou em representação sonora da cultura brasileira.

Baseado no banco de dados do Museu Villa-Lobos – RJ, podemos apresentar estas obras no seguinte quadro:

Tabela 1 - Obras de Câmara de Villa-Lobos com Flauta

Nome da obra	Instrumentação	Ano de Composição
<i>Trio</i>	flauta, violoncelo e piano	1913
<i>Danças Características Africanas</i>	flauta, clarineta, piano, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo	1914/1916
<i>Sexteto Místico</i>	flauta, oboé, sax, violão celesta e harpa	1917
<i>Quatuor</i>	flauta, sax, celesta, harpa e coro feminino	1921
<i>Nonetto</i>	flauta, oboé, clarineta, fagote sax, harpa, piano, percussão e coro misto	1923
<i>Choros n°2</i>	flauta e clarineta	1924

<i>Choros nº7</i>	flauta, oboé, clarineta, sax, fagote, violino, violoncelo e tam-tam	1924
<i>Quatuor</i>	flauta, oboé, clarineta e fagote	1928
<i>Quinteto em forma de choros</i>	flauta, oboé, clarineta, corne- inglês ou trompa e fagote	1928
<i>Suite Sugestiva</i>	piccolo, flauta, oboé clarineta, fagote, trompas, trombone, tímpanos, percussão, 3 metrônimos, xilofone, celesta, piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo de 5 cordas	1929
<i>Distribuição de Flores</i>	flauta de violão	1936
<i>Bachianas Brasileiras nº6</i>	flauta e fagote	1938
<i>Assobio a Jato</i>	flauta e violoncelo	1950
<i>Quinteto Instrumental</i>	flauta, violino, viola, violoncelo e harpa	1957
<i>Valsinha Brasileira</i>	flauta, 2 violinos, viola e violoncelo	sem data

Fonte: MUSEU VILLA-LOBOS, 2010

As fontes primárias de pesquisa para este trabalho são os fac-símiles dos manuscritos, cedidos gentilmente em fotocópia pelo Museu Villa-Lobos, o que tornou possível uma maior clareza de detalhes que muitas vezes não estão presentes em outras cópias. Pudemos ainda, em ocasiões pertinentes, apontar algumas discrepâncias entre o manuscrito e as bem conhecidas e populares edições Max Eschig e da Associated Music Publishers, Inc. (BMI). Estes apontamentos são relevantes, pois na maioria dos casos, é este material o utilizado pelos intérpretes em seus estudos e performance.

Outro ponto de grande relevância para a pesquisa é o fato de que o repertório abordado está intimamente ligado ao fazer musical regular deste pesquisador enquanto flautista do Quinteto Villa-Lobos. Isso deve ser observado, pois se trata de um ponto de partida interpretativo sobre o qual serão calcadas todas as sugestões aqui apresentadas.

Consideramos que a tradição oral da música seja de grande relevância. Sobre esse tema sabemos que:

Tornam-se cada vez mais comuns estudos abrangendo as áreas analítica, social (etnomusicologia), psicológica, histórica, aplicada também à música popular. Nesse contexto, além da análise das partituras, agrega-se também a análise das performances a partir de registros sonoros ou audiovisuais. A importância desses estudos musicológicos tem crescido na atualidade, principalmente aqueles com foco em música popular. Aspectos relacionados à expressão (articulação, dinâmica, ornamentação, detalhes relacionados ao tempo, técnica instrumental), improvisação, variações timbrísticas, geralmente são transmitidos oralmente ou por imitação no contexto das rodas e não são notados nas partituras. Esses aspectos, muitas vezes, são mais importantes para a caracterização dos gêneros e estilos musicais, fornecendo informações mais ricas do que a partitura formalmente notada (COOK, 2006, p. 13 *apud* LINHARES, 2016, p. 13)

Entendemos a importância desta tradição do “sotaque” brasileiro a ser considerado ao interpretar Villa-Lobos. No caso em questão, trata-se de um repertório que por muitos anos foi transmitido oralmente dos mais antigos aos mais novos músicos, desde o próprio autor, até os dias de hoje. Linhares (2016) ainda continua:

Cook afirma que as partituras devem ser vistas como *scripts* e não como textos prontos. O que vai completar a obra escrita pelo compositor será a performance, com todas suas variáveis que se conectam ao contexto social a que se está inserida. Segundo o autor “toda música representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita” (COOK, 2006, p.13 *apud* LINHARES, 2016, p. 13)

Sabemos que a notação musical não consegue traduzir em sua plenitude a cultura musical na qual se baseia a obra que se pretende registrar. No nosso objeto de estudo, um conjunto de obras que está inegavelmente baseado no choro, este fator se amplia: a linguagem do choro constitui um campo essencialmente apoiado na oralidade. Sendo assim, algumas das características melódicas recorrentes no choro tradicional serão apontadas aqui com o intuito de ajudar o intérprete a referenciar seu olhar musical. Porém, não há a pretensão de determinar apenas uma forma de interpretar, e sim apontar possibilidades e sugestões.

Dentro da vasta obra que Villa-Lobos nos deixou, além da sua grande obra coral e suas sinfonias, existem dois importantes conjuntos de obras as quais trataremos algumas neste trabalho em particular: os Choros, em número de quatorze, (sem contar o *Quinteto em Forma de Choros* e o *Choros Bis*), e as Bachianas Brasileiras, em número de nove.

A escolha de três obras dentre esse grande leque de possibilidades se deve ao fato de que representam bem a variedade de estilos composicionais utilizados por Villa-Lobos e assim se configuram como um bom apanhado da sua obra. Outra característica que dá unidade à escolha é o fato de que as três obras foram escritas exclusivamente para instrumentos da família das madeiras, com exceção do *Quinteto em Forma de Choros* onde aparece a trompa.

A principal motivação a ser considerada foi o fato de estas obras fazerem parte do repertório que é recorrente em minha própria performance, principalmente após o ano de 2012 quando ingressei no Quinteto Villa-Lobos¹, grupo tradicional brasileiro que tem como meta principal a interpretação, encomenda, gravação e difusão da música brasileira, onde obviamente essas três obras de Villa-Lobos têm lugar garantido.

Ricardo Tacuchian em “*Villa-Lobos e Stravinsky*” propõe a observação da obra de Villa-Lobos em quatro fases distintas, o que nos mostra o quão variado e criativo foi o legado musical deixado pelo compositor.

Iniciando pela sua formação musical, quando Villa-Lobos em contato com a música popular urbana através dos chorões, adquire conhecimento nesta área e subsídios para suas futuras composições. Desde muito jovem, em sua residência, obtém também contato com a música européia de concerto, o que sem dúvida lhe causa grande admiração e influencia seu estilo composicional. Guérios relata que:

A aplicação de elementos estéticos de Debussy surge em diversas obras de Villa-Lobos. O principal elemento presente é a escala de tons inteiros, quase uma marca registrada daquele compositor: a escala já está presente, por exemplo, nas *Danças características africanas* para piano. Além disso, Villa-Lobos compôs uma *Prole do bebê*, série de

¹Fundado em 1962, desde então se esmera na divulgação da música de câmara brasileira, ao mesmo tempo em que amplia seu repertório por vários gêneros, conferindo competência e popularidade às suas apresentações em espaços públicos e em escolas da rede de ensino. Atualmente é formado por Rubem Schuenck, flauta; Luis Carlos Justi, oboé; Paulo Sergio Santos, clarineta; Philip Doyle, trompa; Aloysio Fagerlande, fagote.

cantigas infantis harmonizadas, que segue a concepção do *Children's corner*, de Debussy. (GUÉRIOS, 2003, p. 106).

São desta época o *Trio* para flauta, violoncelo e piano, a *Suíte Popular Brasileira* para violão, o *Sexteto Místico*, e também o bailado *Uirapuru* e o poema sinfônico *Amazonas*.

A segunda fase compreende a década de 1920, englobando os Choros, esta é a fase mais vanguardista de Villa-Lobos. Esse é o período que ocorre a Semana de Arte Moderna em São Paulo, da qual Villa-Lobos é convidado a participar como único compositor do evento, quando apresenta suas obras em uma série de concertos. Pertencem a essa fase, por exemplo: o *Quatuor*, o *Quinteto em Forma de Choros* e o *Choros nº2*. Apesar de comumente, nesta fase, ser considerado *modernista* por seus contemporâneos, Villa-Lobos não se via participando de tal movimento, e o condenava veementemente:

Mas isso eu posso garantir: a minha arte é minha, e ninguém pode identificá-la com aquele veneno que se chama Modernismo e que tem um efeito patologicamente intoxicante sobre todos os talentos esforçados de hoje em dia, sejam jovens ou velhos (Heitor Villa-Lobos *apud* Peppercorn, 2000, p.55).

A terceira fase situa-se entre 1930 e 1945, compreendendo exatamente o período de composição de toda a série das *Bachianas Brasileiras*. Toda a sua obra foi marcada pela brasilidade atrelada à música européia, porém nas *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos utilizou de maneira bem expressa, sua paixão pela música de Bach. Apesar da estreita ligação com a música européia, o compositor aqui continuou com seu espírito nacionalista, porém menos modernista como na fase anterior.

Cabe lembrar que esse período foi marcado pelo envolvimento político do compositor com o Estado Novo. É quando Villa-Lobos, à convite de Getúlio Vargas, inicia seu movimento de educação musical, na recém criada SEMA - Superintendência de Educação Musical e Artística do então Distrito Federal, além de fundar o Conservatório Nacional de canto Orfeônico e a Academia Brasileira de Música. São dessa época os cinco *Prelúdios* para violão, o *Guia Prático*, as quatro *Suites do*

Descobrimiento do Brasil, a *Valsa da Dor* e o *Ciclo Brasileiro* para Piano, entre outras obras.

A quarta fase, de 1945 até sua morte em 1959, seria a época do Universalismo. Villa-Lobos passa a viajar constantemente para os Estados Unidos, o que lhe confere um ar mais cosmopolita em suas composições, apesar de nunca ter abandonado os ritmos e temas brasileiros. Nesse período, escreve *Gênese*, *Erosão*, o *Concerto Grosso* para flauta, oboé, clarineta, fagote e banda sinfônica, o *Assobio a Jato* para flauta e violoncelo, a *Fantasia* para Saxofone e Orquestra, entre outras obras.

Considerando que o compositor está inserido num contexto social e histórico, as abordagens das obras também apontarão esses aspectos. Neste aspecto podemos pontuar principalmente seu contato com a música popular brasileira e sua miscigenação com a música européia.

Este trabalho foi desenvolvido a partir dos fac-símiles dos manuscritos, objetivando sua revisão e análise crítica. Da mesma forma, foi realizada a análise metódica da parte da flauta, evidenciando o seu tratamento nas obras e a solução de problemas técnicos e interpretativos relacionados ao instrumento, contemplando características melódicas, morfológicas e rítmicas das obras.

A pesquisa interpretativa realizada na parte da flauta teve como ponto principal, a interpretação e a performance no contexto do grupo. Vale ressaltar o aspecto estilístico de cada peça, considerando a influência de variados gêneros como a música popular urbana na obra do compositor, especificamente naqueles onde a flauta tem papel caracteristicamente significativo e representativo como no choro.

Sabemos que nem sempre o compositor conhece o instrumento a fundo; ele tem a idéia musical, registra no papel, e caberá ao intérprete transformá-la em som. Citamos isso, pois existem algumas idéias muito difundidas que prega que Villa-Lobos em alguns trechos musicais, esperava apenas um “efeito”, termo que por si só já é duvidoso e que eximiria o intérprete de um estudo metódico igualmente dado aos compositores estrangeiros. Obviamente não temos a pretensão de “desvendar” nem resolver todas as dificuldades técnicas apresentadas em sua obra, porém as informações aqui contidas poderão ser fonte de informações para seus futuros intérpretes.

OS CHOROS DE HEITOR VILLA-LOBOS

O termo “Choro” chama a atenção por se tratar de um estilo musical popular urbano bem conhecido dos brasileiros, o que imediatamente nos leva a indagar se realmente há afinidade entre a música de Heitor Villa-Lobos e a música popular. Para isso ao longo deste estudo, identificaremos que sim. Mas seria uma transformação pura e simples de “popular” em “erudito”? Lembremos, pois, que essa “estilização” de popular em erudito não era nenhuma novidade, assim já haviam feito Alberto Nepomuceno² e Alexandre Levy³. Nas palavras de Nóbrega:

Seria, pois, não mais do que simples réplica, um pouco tardia, do que já haviam feito, no fim do século passado, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno ao vestir motivos populares em roupagens sinfônicas? (NOBREGA, 1975. p. 9)

Portanto, os elementos básicos necessários para a compreensão desse ciclo de obras nas palavras do próprio Villa-Lobos, narradas por Adhemar Nóbrega são:

Os *Choros* são constituídos “segundo uma forma técnica especial, baseadas nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares, extremamente marcantes e originais”. (NOBREGA, 1975.p. 10)

Na edição do Choros N°3 (Max Eschig – Paris, 1928) diz que:

“Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original. (Villa-Lobos, *apud* NOBREGA, Adhemar - *Os Choros de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos – MEC – Departamentos de Assuntos Culturais – Rio de Janeiro, 1975pág9).

²**Alberto Nepomuceno** (Fortaleza, 6 de julho de 1864 - Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1920) foi um compositor, pianista, organista e regente brasileiro.

³**Alexandre Levy** (São Paulo, 10 de novembro de 1864 - São Paulo, 17 de janeiro de 1892) foi um compositor, maestro, pianista e crítico musical brasileiro.

Essa personalidade de Villa-Lobos está bem explícita nessa coletânea de obras que somam dezesseis, (quatorze numeradas de 1 a 14, mais o *Choros Bis* e o *Quinteto em Forma de Choros*). Nelas podemos identificar inúmeras vezes, sugestões populares urbanas e indígenas.

O Choro, como estilo musical em si, tem sua história profundamente ligada à história da flauta no Brasil. O músico considerado *pai dos chorões* foi um flautista, Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880)⁴, A história do choro segue com outros tantos célebres flautistas como Benedito Lacerda, Pixinguinha, Altamiro Carrilho até chegarmos aos nossos dias quando podemos contar com outros tantos talentos nesse gênero.

O choro inicialmente, na segunda metade do século XIX não era exatamente um gênero, e sim o nome dado ao grupo de executantes - os “Chorões”-, composto basicamente pelo trio de flauta, cavaquinho e violão. Posteriormente foi entendido como gênero musical e possui, em geral, a forma rondó A-B-A-C-A.

Mas antes de tomarmos o choro como um gênero musical, precisamos nos remeter à sua origem, o que nos trará grandes reflexões acerca do que o nosso compositor em questão pretendia ao escrever os *Choros*. Villa-Lobos escreveu tudo detalhadamente nos *Choros* ou cabe parte desse trabalho para os intérpretes, no que tange ao *sotaque* desta música?

A conceituação de choro como peculiaridade de execução, pode ser esclarecida com um fragmento de uma reportagem de Marisa Lira em *A Música Popular dos Vice-Reis ao Estado da Guanabara*, veiculada no Diário de Notícias – Rio, 26/06 de 1960:

“O choro, de pura origem carioca, era um quê muito especial que se prestava a todas as modalidades dançantes. A valsa sestrosa, a polca saltitante ou a quadrilha movimentada, mesmo sem ser choro, podia ser interpretada com um cunho tão particularmente brasileiro que se dizia *choro* e *chorinho*. Parece incrível, mas é a expressão da verdade, até Villa-Lobos aderiu ao choro como toda gente. Um grande flautista carioca, Joaquim Antônio da Silva Callado, boêmio querido pelos seus dotes musicais, ia com outros chorões do tempo animando os *arrastapés* ou *assustados* das estalagens e *cabeças-de-porco* da época com interpretações originais. Popularizou-se rapidamente.... Todos

⁴ O compositor e flautista é considerado por todos os estudiosos da música popular brasileira como a figura de proa na implantação e fixação do "Choro", nos últimos 20 anos do Império no Brasil. Foi pioneiro, e bem pode ser considerado o criador do choro, ao incorporar a flauta aos violões e cavaquinhos, instrumental comum aos conjuntos da época. (JOAQUIM CALLADO, s.d.)

sentiam que o ritmo brasileiro estava lançado e fixado por essa força nova que o marcara na música do povo do Rio. Havia nela (no original “nele”) algo de mais rico, de precioso som e insuperável, que era esse ritmo nosso, inconfundível. ”(LIRA – 1960, *apud* NOBREGA, Adhemar - *Os Choros de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos – MEC – Departamentos de Assuntos Culturais – Rio de Janeiro, 1975 – pag. 12).

No próprio repertório de Villa-Lobos, vemos títulos que confirmam essa idéia de entender o choro também pela maneira de tocar e não somente como um gênero tal como é muito difundido nos dias de hoje. Um exemplo é a *Suíte Popular Brasileira*, de 1908-1912, onde encontramos: *Mazurca-Choro*, *Schottisch-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavota-Choro* e *Chorinho*. Em cada obra, claramente temos uma dança essencialmente européia acompanhada da maneira a ser tocada, à maneira dos Chorões.

O contato de Villa-Lobos com os chorões é bem conhecido e bem difundido em incontáveis livros sobre o assunto. Por isso sabemos também que esse contato era realmente muito próximo. Quatro anos após a morte de seu pai, em 1899, Heitor Villa-Lobos se mudou para a casa de uma tia, a fim de poder conviver com os chorões em suas noites de boemia, o que era proibido por sua mãe.

O compositor teria relatado a Mindinha, décadas depois, que “quando entrei naquele meio [dos chorões] não foi para me divertir, e sim para me imbuir daquele clima”. (GUÉRIOS, 2003, p. 58)

Como instrumentista, ainda na época de seu primeiro casamento com Lucília, Villa-Lobos tocava durante o dia na Confeitaria Colombo e à noite no restaurante Assyrius, no subsolo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e ainda em pequenas orquestras de cinemas, quando ainda mudos. Nesse ambiente se dá também o contato com Ernesto Nazareth.

A série dos *Choros* se inicia com uma peça composta à maneira popular, dedicada a Ernesto Nazareth, para violão solo, instrumento que por muito tempo foi considerado degradante e incompatível com a música dita séria. Pode-se afirmar que este instrumento representa, juntamente com a flauta e o cavaquinho, uma convenção instrumental dentro do gênero choro. Digo representa, pois o “*terno*”, como era chamada a formação que empregava apenas estes três instrumentos, era a base das rodas de chorões. A flauta predominantemente como solista, o violão como baixo e o

cavaquinho como instrumento não só harmônico quanto rítmico. Esse *terno* também era muito referido como conjunto de *pau e corda*, considerando-se que a flauta de ébano ainda era predominante na época. Seguindo, o *Choros N°2*, têm como instrumentos a flauta e o clarinete, reafirmando o caráter popular, onde temos mais um representante do *terno*. Nos anos de 1870 e 1880, havia no Rio de Janeiro um famoso grupo de choro liderado por Joaquim Callado chamado *Choro Carioca*, que como típico do estilo que surgia, contava com flauta, cavaquinho e violões. Outros tantos grupos semelhantes surgiram, reunindo uma enorme gama de brilhantes músicos instrumentistas. Villa-Lobos, como um chorão que era, teve contato direto com a música destes grandes mestres como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e do próprio Joaquim Callado.

Para a interpretação destas obras que datam da década de 20 e em particular as duas obras contidas neste estudo, *Choros N°2* de 1924 e o *Quinteto em Forma de Choros* de 1928, assumiremos o choro não somente como gênero musical, e sim como a maneira de tocar, à moda dos chorões. Não existe pretensão de ensinar nem de conceituar verbalmente a execução chorada, principalmente por julgarmos se tratar de assunto de outra pesquisa e que provavelmente se apresentaria como impossível de traduzir em palavras. O que pretendemos é detalhar as obras já citadas e apontar de forma cuidadosa onde podemos inclinar nossa interpretação para o popular, trazendo à luz outras possibilidades que por ventura não sejam “tradição”, ou de conhecimento do intérprete ou por um “rigor ao texto musical” que existe ao se tratar de música de câmara de concerto.

Em relação ao choro como gênero, podemos considerar que com o decorrer do tempo, algumas convenções foram surgindo pela prática constante como padrões rítmicos e melódicos, e sua procedência da polca. O movimento é geralmente moderato para vivo e em compasso binário, com linha melódica expressa em semicolcheias corridas com ou sem sincopas e com preponderância do seguinte ritmo:



Exemplo 1–Sincopa

Mário Sève explica que:

Da “mágica” fusão da polca com o lundu - onde aspectos melódicos e rítmicos dialogaram entre conflitos e semelhanças – nasceu, provavelmente, o fraseado do Choro. Uma melodia de origem européia (do clássico e do barroco) teve de “inventar” uma forma de articulação musical para se adaptar a padrões rítmicos de origem africana (da cultura de negros escravos bantus) que aqui existiam manifestados pelo batuque e pela dança. Boa parte dessa “invenção” é representada pelo que Mário de Andrade chamou de “síncopa característica” ou, de uma forma mais ampla, de “fantasia rítmica”. O pesquisador, que dizia que a “síncopa... no primeiro tempo do compasso de dois é a característica mais positiva da rítmica brasileira” (SANDRONI, 2001, p. 21 *apud* Sève, 2014, p.1150)

Como exemplo, podemos apresentar o choro *Os Cinco Companheiros* de Pixinguinha:

Os Cinco Companheiros

Choro Pixinguinha
1945

♩ = 74

F Bm7(b5) A/C# E7/B A C

Exemplo 2. *Os Cinco Companheiros*. Pixinguinha.

Sobre a rítmica da dita música popular brasileira, David Appleby diz que há uma “particular tradição de improvisar em rubato, um *jeitinho brasileiro*, um atraso sensual como o músico desfruta do luxo do tempo em suas mãos, o gozo sem pressa dos sentidos” (APPLEBY, 2002, tradução nossa, p. 83.)⁵

Outra característica a ser observada é a recorrente anacruse de três semicolcheias. Como exemplo musical, vemos *Flor Amorosa* (1880) de Joaquim Antônio Callado:

⁵particular tradition of rubato improvisation, a *jeitinho brasileiro*, a sensuous delay as the player enjoys the luxury of time on his hands, the unhurried enjoyment of the senses.

Flor Amorosa

Chorinho

Joaquim Antonio da Silva Callado
e Catulo da Paixão Cearense



Exemplo 3 - *Flor Amorosa*, Joaquim Antônio da Silva Callado.

Sabemos que a partitura, mesmo contando com total obediência do intérprete, não é suficiente para registrar todos os elementos fundamentais da performance. Portanto, o músico deverá desenvolver uma habilidade para criar algo mais profundo do que a mera notação implica. Para tal, ele deverá contar com seu senso de estilo, pesquisa sobre elementos do gênero no qual a obra se insere e toda outra gama de informações que tornarão a performance interessante. Tendo isso em mente, Villa-Lobos se preocupava com a relação entre a escrita e a interpretação, conforme foi demonstrado por Adhemar Nóbrega:

Uma das preocupações do artesanato de Villa-Lobos era a correspondência da grafia ao seu pensamento musical, de modo a poder exigir dos intérpretes, mediante o rigor da leitura, a tradução correta das suas idéias.

Se por acaso tinha notícia da queixa ou protesto de algum compositor contra a presumida traição por parte de tal conjunto reconhecido capaz, ponderava que certos músicos grafam, por aproximação, sutilezas da sua linguagem e confiam na bossa do executante. Na verdade, refletindo sobre o problema, chega-se facilmente à conclusão de que a bossa, o sal, o jeitinho local ou nacional da tradução de uma obra musical cujas intenções não foram grafadas no papel só pode ser comunicado à interpretação por um executante de idêntico substrato psicológico, vale dizer, da mesma nacionalidade do compositor. Quando a obra emigra, o problema fica em aberto. A interpretação ideal (a juízo do autor), neste caso, dependerá do acaso ou não ocorrerá. (NOBREGA, 1975, p. 51).

O que Nóbrega nomeia de “idêntico substrato psicológico”, na verdade se trata da inevitável e por que não inconsciente influência de fatores a que nós músicos somos expostos. No caso do flautista, seria impossível não termos contato com o choro, seja

tocando, ouvindo ao vivo ou em gravações, etc. Meu caso pessoal, por exemplo, demonstra bem isso. Ganhei minha primeira flauta aos dois anos de idade, posteriormente mais crescido lembro-me de ouvir meu tio, o qual me presenteou, dizendo que era para eu “tocar igual ao Altamiro Carrilho”⁶.

O fato é que assim como os argentinos estão para o tango ou os franceses para a música de Debussy, o músico brasileiro tem, por contextualização, mais subsídios interpretativos para a sua performance de sua música.

A respeito do ritmo na música popular brasileira, o compositor Darius Milhaud disse o seguinte:

Os ritmos dessa música popular me intrigam e me fascinam. Havia na síncope uma suspensão imperceptível, uma respiração lânguida, uma pausa sutil, que me parecia muito difícil de perceber. Em seguida, comprei uma grande quantidade de maxixes e tangos e tentei tocá-los com as síncopes que alternavam de mão em mão. Meus esforços foram recompensados e eu finalmente consegui expressar e analisar esse "pequeno nada" tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero [Ernesto] Nazaré, tocava piano no saguão de um cinema na Avenida Rio Branco. Sua maneira de tocar - fluente, indefinível e triste - me ajudou a entender melhor a alma brasileira. (APPLEBY, 2002, p.39, tradução nossa)⁷

Ao tratar sobre o fenômeno sociocultural que se traduz na manifestação musical do choro, Villa-Lobos demonstra visões bastante particulares sobre a relação entre música popular e música de concerto. Nos anos 1950, quando numerosas obras de Villa-Lobos (incluindo a série dos *Choros*) tinham adquirido prestígio internacional, observadores estrangeiros buscavam compreender o que significava o termo *Choros* em si. Villa-Lobos demonstrou então a origem histórica do termo:

Esses *choros* são música popular. *Choros* no Brasil... são sempre feitos com músicos em conjunto, bons ou maus músicos fazendo música para o seu próprio prazer, muitas vezes à noite, improvisando, e os músicos demonstram sua habilidade e sua técnica. E é sempre

⁶ Com uma longa carreira de flautista, Altamiro Aquino Carrilho (1924-2012), foi um dos maiores representantes do choro, com mais de 70 discos gravados e quase duzentas composições ao longo de sua trajetória (ALTAMIRO CARRILHO, s. d.).

⁷ The rhythms of this popular music intrigued and fascinated me. There was in the syncopation an imperceptible suspension, a languorous breath, a subtle pause, which seemed to me very difficult to capture. I then purchased a large quantity of maxixes and tangos and tried to play them with the syncopations which alternated from on hand to the other. My efforts were rewarded and I was finally able to express and analyze this “little nothing” so typically Brazilian. One of the best composers of music of this kind [Ernesto] Nazareth, played the piano in the lobby of a movie theater on Avenida Rio Branco. His way of playing – fluent, indefinable and sad – helped me to better understand the Brazilian soul.

muito sentimental, isso é importante."(VILLA-LOBOS, *apud* APPLEBY, 2002, p. 80, tradução nossa)⁸

A partir da observação do choro, enquanto manifestação popular, Villa-Lobos encontrou uma maneira própria de traduzir os elementos desta música para um contexto que envolvia o diálogo entre a estética do choro e as tendências de vanguarda da música de concerto. Ciente da confusão que o público europeu fazia com o termo “Choros”, o compositor passou, a partir de 1926, a veicular em gravações comerciais de suas obras a seguinte nota:

O CHORO representa uma nova forma de composição musical, na qual fiquem sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente. Os processos harmônicos são também quase que uma estilização completa do próprio original (VILLA-LOBOS, *apud* GUERIOS, 2003, p. 142).

Por fim, Villa-Lobos comparando os dois estilos musicais (a saber, o choro popular e os *Choros* de sua autoria), escreve em nota:

Para que os verdadeiros brasileiros possam compreender as novas formas de composição musical [os *Choros*] no sentido elevado, basta lembrar-se das nossas verdadeiras serenatas e dos nossos autênticos choros. Quanto aos estrangeiros, só poderão aceitar estas novas formas de composição como foram concebidas e na mesma situação que nós aceitamos as suas músicas mais originais, por serem exatamente impregnadas de seu próprio folclore, como, por exemplo, a dos italianos e germanos antigos, a dos espanhóis e russos, etc. (VILLA-LOBOS, *apud* GUERIOS, 2003, pp.147-8).

O inegável é que Villa-Lobos não separava a sua série dos *Choros* da música popular, de modo a conduzir o intérprete, principalmente os brasileiros, a tender a sua interpretação para esta direção. O ideal seria que todo instrumentista, principalmente os cameristas brasileiros, tivessem algum contato com a rica e vasta gama de estilos musicais da nossa cultura, principalmente, no contexto dessa pesquisa, o choro, o samba e a seresta. Dentro deste ponto de vista, incluiremos na abordagem interpretativa de

⁸ These choros are popular music. Choros in Brazil... are always made by musicians playing together, good or bad musicians making music for their own pleasure, often at night, improvising, and the musicians demonstrates his skill and his technique. And it is always very sentimental, this is important.”

cada obra, considerações e observações também neste sentido, esperando assim que as informações aqui contidas possam enriquecer e permear futuras interpretações musicais com elementos inerentes da música popular.

CHOROS Nº2

Em 1924 foi composta a segunda obra do grande ciclo dos *Choros*. Foi dedicada a Mário de Andrade e estreada no dia 18 de fevereiro de 1925 no Teatro Sant'Anna em São Paulo, tendo como intérpretes o flautista Spartaco Rossi e o clarinetista Antenor Driussi, em um concerto em homenagem à Olivia Guedes Penteadó e Paulo Prado (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010)⁹.

O *Choros Nº2* é composto de apenas um movimento e sem tonalidade definida. Apesar de se tratar de uma obra curta, com apenas 54 compassos, há nela uma enorme variedade de indicações de andamento e agógica. São elas:

- *Pouco movido* \pm = 88 (c. 1-9),
- *No mesmo movimento e muito ritmado* (c. 10-13),
- *Muito vagaroso* \pm = 63 (c. 14-23),
- *Pouco movido* \pm = 84 (c. 24-45),
- *Pouco meno* (c. 46-48),
- *Tempo Primo* (c.49-51.2)
- *Animando* (c. 51.3-54)

Além das seções principais expressas pelas mudanças de tempo, há também as pequenas variações sugeridas pelas indicações do compositor:

Rall. (c. 13.3 e 20.2),

Muito rall. (c. 23)

Pouco rall. (c. 45.2).

Tomaremos essas indicações de tempo como base para o estudo da obra. Quanto à harmonia da obra Gaertner diz o seguinte:

O *Choros 2* apresenta uma estrutura harmônica geral de referência tonal, com sobreposição de tonalidades e alguns eventos dissonantes

⁹ Segundo José Maria Neves (1977, p. 39) a primeira audição teria sido em 17 de setembro de 1925 tendo Ary Ferreira e Antão Soares como intérpretes.

dispostos em seqüência. O compositor Lorenzo Fernandez explica um procedimento de Villa-Lobos, que “invariavelmente constrói acordes de tônica e dominante com tons agregados e apojeturas sem resolução” (BARRENECHEA; GERLING, 2000a, p. 43), desta maneira gerando um discurso caracterizado por sonoridades combinadas e sobrepostas, incomuns ao vocabulário tonal. Lisa Peppercorn ressalta o interesse de Villa-Lobos em explorar a cor, o timbre e o som, priorizando estes elementos no lugar da estrutura harmônica, que encarava mais como uma consequência inevitável (BARRENECHEA; GERLING, 2000a, p. 43 *apud* GAERTNER, Leandro, Análise para intérprete do Choros 2 de Heitor Villa-Lobos. Revista Musica Hodie - UFG - 2008)

De modo a oferecer algo que auxilie os flautistas com a interpretação das obras, passaremos a seguir a seccionar e apresentar observações interpretativas e, por conseguinte, questões de cunho técnico que possam ser úteis para estes músicos.

Pouco movido \pm = 88

A peça se inicia com a flauta realizando uma espécie de *ostinato* em quartas com centro tonal em DóM. No segundo compasso, mantendo a relação intervalar, inicia uma escala diatônica descendente, culminando em uma figuração rítmica acentuando, na região grave, a melodia da clarineta. O diálogo entre os dois instrumentos, de maneira rápida e com muitos *staccatos* remetem aos regionais desafios de viola caipira.

Observamos também grande mudança de fórmula de compassos, são oito alterações em apenas nove compassos, gerando um efeito de linearidade sem uma quadratura óbvia.

A Mario de Andrade. 1

CHÔROS (Nº2)

PARA FLAUTA E CLARINETE. H. Villa-Lobos

1 Poco movido (M:88 = ♩)

FLAUTA *mf*

CLARINETE EM LA *p* *mf*

3

Exemplo 4 - Heitor Villa-Lobos. *Choros Nº 2*. Compassos 1 ao 4. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Do terceiro tempo do compasso 5 ao terceiro tempo do compasso 6, a flauta sustenta um Fá# grave, num momento em que a clarineta depois de pausas, rompe como num recitativo, apresentando um novo elemento musical, que será, a partir do quarto tempo do compasso seis, desenvolvido pela flauta. Sugerimos aqui que este Fá# grave sustentado pela flauta, apesar da ausência da clarineta nesse momento, deverá ser sustentado com a mesma dinâmica e *vibrato* de antes, mantendo assim a energia e continuidade do discurso musical.

Antes que a seção termine, a flauta em arpejos ascendentes culmina em um Lá≡ agudíssimo e num súbito arpejo descendente em semifusas, encerrando a seção num Lá≡ duas oitavas abaixo.

Exemplo 5 - Heitor Villa-Lobos. *Choros N° 2*. Compassos 5 a 9. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No mesmo movimento e muito ritmado

A partir do compasso dez, flauta e clarineta interpretam um contraponto rítmico muito rico. Uma figura bem característica do choro, o sincopado (semicolcheia-colcheia–semicolcheia), passa a ser recorrente e apesar do intérprete possuir bastante liberdade aqui, faz-se necessária a perfeita sincronia entre os dois instrumentos. O trecho requer atenção especial, pois mesmo interpretando de maneira mais *chorada*, o rigor rítmico precisa ser mantido. O “balanço” da música justamente se realça observando o rigor rítmico. Destaco no exemplo a seguir o mencionado.

10 No mesmo mov.º muito ritmato

12 13

3 Molto vagaroso (M: 63/4)

Rall.

Exemplo 6 - Heitor Villa-Lobos. *Choros N.º 2*. Compassos 10 ao 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Molto vagaroso $\pm = 63$ (c. 14-23)

A seção seguinte vem com a indicação agógica de *Molto Vagaroso*. Trata-se de uma grande cadência com caráter lírico e de improviso para flauta em oito compassos com centro tonal em Ré \cong M. Nota-se a grande dificuldade técnica que se apresenta no compasso 17 com um salto de décima entre Mi \cong e o Sol \cong agudo. Esse intervalo deve ser realizado de maneira bem harmoniosa com o caráter do restante da cadência. Sugerimos que desde o início do compasso 14, não seja adotada uma dinâmica inferior a *mf*, a fim de facilitar o equilíbrio de dinâmica no grande salto, observada a necessidade de maior flexibilidade, controle de dinâmica na região aguda e afinação. Esse intervalo pode ser interpretado de maneira muito expressiva e quase *apassionato*, de maneira a conferir um caráter nostálgico, melancólico e ao mesmo tempo intenso.



Exemplo 7 - Heitor Villa-Lobos. *Choros Nº 2*. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

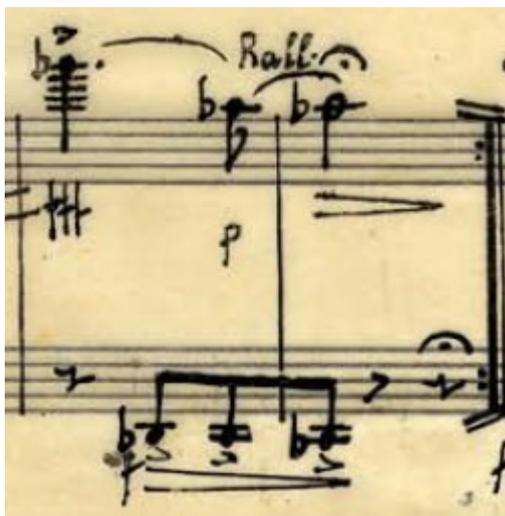
Uma inscrição atípica aparece no compasso 15: *móle*, o que nos induz a realizar o arpejo de forma lenta e sem rigor rítmico.



Exemplo 8 - Heitor Villa-Lobos. *Choros Nº 2*. Compasso 15. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Nos compassos 20 e 21, existe uma grande discrepância de dinâmica entre os dois instrumentos. Por várias vezes citamos e recomendamos certa adaptação da dinâmica escrita a fim de estabelecer maior equilíbrio entre a flauta e a clarineta, principalmente por características acústicas de cada um. Por outro lado, este trecho refere-se exatamente ao oposto, onde deverá ser observada rigorosamente a inscrição

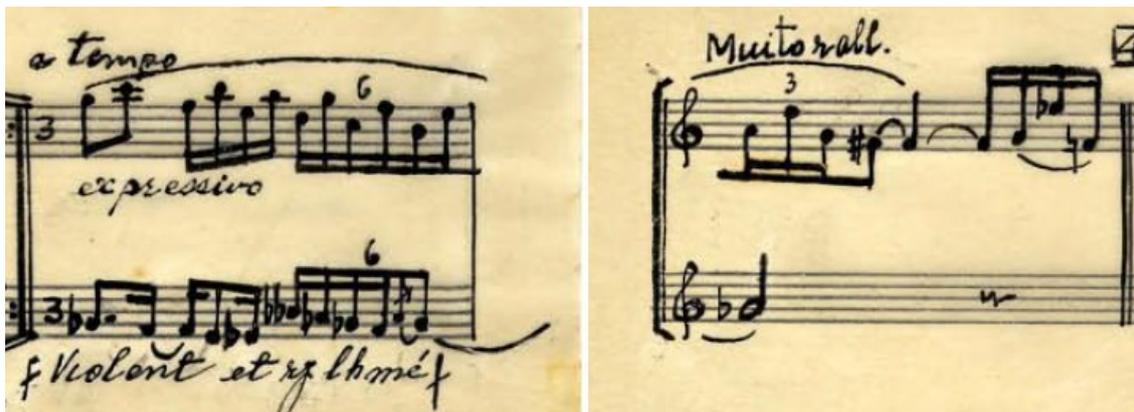
original. O *p* da flauta no Lá \equiv no fim de sua cadência cantábil com fermata é rompido de maneira agressiva pelas três notas em *f* da clarineta. (veja exemplo 9)



Exemplo 9 - Heitor Villa-Lobos. *Choros N° 2*. Compassos 20 e 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No fim da cadência a clarineta volta para um diálogo polirrítmico. Com a indicação de *a tempo*, e *expressivo*. Não há indicação de dinâmica para a flauta, apenas para a clarineta com *f* e *crescendo*. Pelo caráter do desenho melódico, sugerimos igualar a dinâmica com a assinalada para a clarineta.

Vale ressaltar que o desenho melódico do compasso 22 até o segundo tempo do 23, se refere diretamente ao desenho do início da música: intervalos de quarta começando com Sol-Dó e descendo diatonicamente até o Fá \sharp grave. O ritmo é apresentado como um *acelerando* escrito, iniciando em colcheias, depois semicolcheias, posteriormente em sextinas de semicolcheias até o início do compasso 23. Essa associação melódica ao da capo, é muito útil para a referência de tempo e de afinação para o flautista.



Exemplo 10 - Heitor Villa-Lobos. *Choros N° 2*. Compassos 22 e 23. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Pouco movido $\pm = 84$

A partir do compasso 24, com indicação de *Pouco movido*, inicia-se uma seção de caráter essencialmente popular brejeiro. O termo brejeiro foi utilizado por Leandro Gaertner em sua análise do *Choros N°2* onde explica que:

A figura do *baixo brejeiro* é uma *tópica* e assume aqui um papel retórico. A expressão *tópica* tem origem na noção de *topoi*, fundamental na filosofia aristotélica e é entendido como lugares-comuns produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Leonard Ratner (1980), com base em tratados musicais do século XVIII, chamou as figuras musicais características de *topics*, ou seja, figuras musicais reconhecidas por um senso comum, como a figura da caça, ou de danças, por exemplo. A *tópica brejeiro* foi explicada por Acácio Tadeu Piedade (2007) como um gesto ao mesmo tempo brincalhão e desafiador, que exhibe audácia e virtuosismo de forma graciosa e maliciosa. Piedade fala de um gesto musical profundo, presente em gêneros brasileiros, como o choro (GAERTNER, 2008, não paginado).

Em uma elisão realizada pela parte da flauta com um mi grave nos compassos 24 e 25, a clarineta rompe com o tema de choro que será posteriormente imitado pela flauta. Há nesse ponto uma grande discrepância de dinâmica entre os dois instrumentos: a flauta tem como última inscrição grafada um *p* e a clarineta no compasso 24 tem *ff* e depois *fff*. Por experimentação prática, sugerimos que o flautista inicie o *rf* em *mf* e

cresça até *ff* e retorne ao *mf*. Isso se justifica pelo equilíbrio entre os instrumentos e principalmente por se tratar de uma região de menor potência de som da flauta frente à clarineta, que se encontra numa região bastante sonora.



Exemplo 11 - Heitor Villa-Lobos. *Choros N° 2*. Compassos 23 a 25. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Depois de cinco compassos de pausa, no compasso 31, a flauta com a dinâmica em *f* realiza uma melodia aguda em contraponto ao *ostinato* do choro brejeiro que a clarineta continua desenvolvendo. Essa melodia ‘cantada’ pela flauta é bem peculiar devido às insistentes apojeturas que antecedem cada nota da melodia. Como execução flautística, sugerimos observar atentamente os acentos rigorosamente colocados sobre cada apojetura.

Considerando a distância do intervalo entre a apojetura e nota real (de décima), e a dificuldade e efeito prático que disso resulta, podemos entender esta grafia de duas maneiras distintas:

- a primeira é que Villa-Lobos pretendeu deslocar a preponderância dos tempos fortes, evitando o óbvio e ainda criando uma maneira *chorada* de tocar,
- a segunda trata-se de uma razão prática e acústica do instrumento, as notas agudas soariam bem mais que as da região média.

Pela prática em performance, concluímos que se trata de um somatório das duas vertentes; o flautista deve cuidar para que não haja desequilíbrio de dinâmica entre as notas e ao mesmo tempo buscar reproduzir o *gingado* típico da música popular.

30

32

34

36

mf cresc.

Detailed description of the musical score: The manuscript shows four systems of music, each with two staves. The first system (measures 30-31) has a treble clef staff with a 5-measure rest and a bass clef staff with a melodic line. The second system (measures 32-33) continues the melodic line. The third system (measures 34-35) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a melodic line. The fourth system (measures 36-37) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a melodic line. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf cresc.*. Articulations include accents and slurs. Measure numbers 30, 32, 34, and 36 are written in red ink.

Exemplo 12 – Heitor Villa-Lobos. *Choros N° 2*. Compassos 30 ao 37. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

A partir do compasso 38, a flauta mergulha duas oitavas para baixo em uma escala em fusas na dominante de LáM e assumindo a partir do compasso 39 o tema brejeiro, invertendo o tema com a clarineta.

Exemplo 13- Heitor Villa-Lobos. Choros N° 2. Compassos 38 ao 41. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Nesse momento há um grande problema para o flautista que se encontra em uma enorme desvantagem em potência sonora. Para a clarineta que já está na região aguda, o compositor assinalou *f* e em contrapartida para a flauta na região grave, um repetido *rf* decrescendo para o *p*. A solução prática para este desafio é buscar o equilíbrio sonoro em comum acordo com o clarinetista que deverá executar um *mf* enquanto o flautista deve realizar o máximo de potência sonora que dispuser. A simples observância do grafado originalmente desconsiderando as possibilidades acústicas de ambos os instrumentos não caracteriza uma forma eficaz e harmoniosa de interpretar o trecho.

Outro trecho que merece uma atenção especial é o compreendido entre os compassos 44 e 48. O ritmo *dialogado* entre flauta e clarineta nos compassos 44 e 45

torna necessário que o flautista acompanhe a parte da clarineta enquanto toca o seu instrumento. A complexidade rítmica, se executada com precisão, faz evidenciar todo o *balanço* da música popular.

42

44

45 *Pouco walt.* 46 *Pouco meno*

(*toujours forte et*

tres vague la Flute.)

Exemplo 14 - Heitor Villa-Lobos. Choros Nº 2. Compassos 42 a 48. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Tempo Primo

Enquanto a clarineta faz referência ao tema brejeiro, a flauta subitamente assume um caráter mais enérgico e rítmico. O caráter muda radicalmente, inclusive o

andamento que passa de *pouco movido* e *pouco meno* para *Tempo I^o*. Aparece um *animando* no compasso 51, quando a tensão vai aumentando causando mais expectativa direcionando para o final da música.

O ápice de tensão e expectativa da seção se dá com um longo Ré6 da flauta em *ff* somado a um sonoro *tremolo* em *ff* da clarineta. Sugerimos para a execução deste trecho duas grandes respirações, uma no compasso 50 no primeiro tempo e a outra no compasso 51, logo após o sol do terceiro tempo.

The image shows a handwritten musical score for Choros No. 2 by Heitor Villa-Lobos, covering measures 49 to 54. The score is written on aged paper with two staves per system. Measure 49 is marked 'Tempo Iº' and features a red '8va' marking above a note. Measure 51 is marked 'Animando' and features a red '8va' marking above a note. Measure 53 is marked '8va' and features a red '8va' marking above a note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'pp'.

Exemplo 15- Heitor Villa-Lobos. Choros N° 2. Compassos 49 ao 54. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Essas respirações em locais muito próximos um dos outros se fazem necessárias para que o flautista obtenha ar suficiente para realizar com vigor os trechos entre elas, principalmente o Ré6 em *ff crescendo*. Dada a dificuldade de manter o Ré6 muito sonoramente, é mais prudente que o flautista delimite o tempo em que a nota será sustentada. Não há a intenção de tornar o Ré6 com fermata, pelo contrário, pode haver necessidade de interrompê-la antes do término do valor completo da nota, por isso sugerimos que o corte seja executado pelo flautista.

Por fim, a flauta conclui com um salto de duas oitavas, como habitual na obra de Villa-Lobos. A dinâmica em *pp* e a súbita placidez da última nota em ambos os instrumentos, apresenta um final surpreendente e quase irônico, e por que não, com mais expectativa.

The image shows a handwritten musical score for flute and piano. The top system covers measures 51 to 52. Measure 51 is marked with a red '51' and 'Assimando' above the staff. The flute part has a series of eighth notes, with a dynamic marking of 'ff' and a crescendo hairpin. The piano part has a bass line with chords. The bottom system covers measures 53 to 54. Measure 53 is marked with a red '53'. The flute part has a long note with a fermata, followed by a rest. The piano part has a bass line with chords. The final measure (54) shows a dynamic marking of 'pp' and a final note with a fermata.

Exemplo 16 - Heitor Villa-Lobos. Choros N° 2. Compassos 51 ao fim. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

De forma resumida podemos observar os elementos gerais na parte da flauta nesta obra na tabela a seguir.

Tabela 2 - Indicações da parte da flauta

Seção	<i>Pouco Movido</i> comp. 1 – 13	<i>Muito Vagaroso</i> comp. 14 - 23	<i>Pouco movido</i> comp. 24 - 48	<i>Tempo I°</i> comp. 49 - 54
Dinâmica	<i>Mf</i>	<i>P-fff</i>	<i>p - f</i>	<i>P-ff</i>
Outras indicações de dinâmica.	<i>rf</i> <i>decresc.</i>	<i>crescendo.</i> <i>decrecendo.</i> <i>Acentos.</i>	<i>rf</i> <i>crescendo.</i> <i>decrecendo</i> <i>Acentos.</i> <i>rff</i>	<i>crescendo.</i> <i>decrecendo</i> <i>rff</i> <i>Acentos</i>
Andamentos	<i>Pouco movido</i> $\pm = 88.$ No mesmo movimento e muito rythmado. Rallentando	<i>Muito vagaroso</i> $\pm = 63.$ Móle. Rallentando. A tempo. Muito Rallentando	<i>Pouco movido</i> $\pm = 84.$ Pouco rallentando. Pouco meno.	<i>Tempo Primo</i> Animando
Tessitura	Fá# ₃ - Lá ₅	Fá - Si _b 5	Mi ₃ - Lá ₅	Ré ₄ - Ré ₆
Textura	polifônica	essencialmente homofônica	polifônica	polifônica
Caráter	Ágil. Bem marcado. Desafio.	Cadência para a flauta, como improviso. Lírico	Dois temas principais revezados pelos instrumentos. Brejeiro.	Súbito tempo. Enérgico. Expectativa Irônico.

QUINTETO EM FORMA DE CHOROS

Um verdadeiro monumento musical é o *Quinteto em Forma de Choros* de Heitor Villa-Lobos. Composto em 1928 em Paris, e estreado em 14 de março de 1930 por Crunelle, Mercier, Lenom, Cahuzac e Brunn na Salle Chopin, durante o Festival de Musique Moderne, também em Paris. Esta obra significa uma síntese de toda fecundidade Villalobiana, bem como toda a sua grandiosidade na escrita musical. O *Quinteto em Forma de Choros*, ainda nos dias de hoje chama a atenção, entre outras coisas, pelo espírito vanguardista que permeia suas páginas.

Originalmente escrito para flauta, oboé, corne-inglês, clarineta, e fagote, a obra que tinha como instrumentação uma formação totalmente atípica, ganhou notoriedade quando em 1953, a pedido do Quinteto de Nova York o próprio autor transcreveu a parte de corne-inglês para trompa, incluindo esta obra no repertório para a tradicional formação de câmara.

Com uma imensa riqueza de temas, a obra conta com um ambiente rítmico e harmônico formado por diversos materiais oriundos da música popular urbana, sejam células rítmicas ou melódicas, do choro à seresta.

Considerando o *Quinteto em Forma de Choros* como uma das mais complexas obras da música de câmara brasileira. De altíssima dificuldade técnica, desafia não apenas o flautista, mas também especialmente o trompista e o oboísta que dialogam em solos de caráter cadencial ritmicamente complexa e que exigem grande flexibilidade dos executantes.

No início da peça, a flauta possui a única indicação de dinâmica diferente dos demais instrumentos, um *p*, onde o flautista deve assumir uma postura de liderança a fim de sincronizar as entradas com oboé e a trompa.

Quinteto

H. Villa-Lobos
Paris 1928

LENT (58 = ♩)

Flûte

Hautbois

Cor anglais
(en FA)

Clarinette
*sur transposition
de la clarinette en
FA*
(C'est écrit ici sans transposition, mais il faut jouer avec la clarinette en FA)

Basson

Exemplo 17 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 1 ao 4. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 7, onde há a indicação de número 1 de ensaio, na parte da flauta aparece uma mudança na dinâmica diferente dos demais instrumentos, um *mf* e um *pp* decrescendo até o Fá#5, claramente para equilibrar o volume sonoro dos instrumentos.



Exemplo 18 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 7. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Toda essa grande seção que inicia a obra e vai até o compasso 34 tem um caráter cadencial e com muitos solos isolados. Isso por vezes pode ocasionar certas incertezas nas entradas, considerando a liberdade interpretativa de cada instrumentista. Sugerimos que sejam feitas guias das partes dos outros solos para auxiliar o flautista.

Outro ponto bastante delicado nesta primeira parte é a afinação, por algumas vezes as intervenções da flauta iniciam em uníssono com o que outro instrumento acaba de terminar, em uma elisão, continuando um grande solo em que o compositor trabalhou com variações de timbres. Tomemos como exemplo os compassos 17 a 22 onde o oboé sustenta um Ré4 e depois de dois compassos inteiros a flauta segue com a mesma nota. Poderíamos entender como uma espécie de “revezamento” em que o autor utilizou a flauta para que o oboísta possa ter tempo para respirar e continuar seu discurso. Isso se faz entender também, pois esse Ré4 que a flauta intervém, não tem nenhum conteúdo

temático nem de transição. Outro ponto a ser observado pelo flautista é a intervenção da clarineta e do fagote abaixo de tudo isso mencionado, também iniciando em uníssono com flauta e oboé. A afinação neste trecho é especialmente delicada e requer muito cuidado aos instrumentistas, o que nos leva a sugerir aos interpretes um maior cuidado em relação ao timbre dos instrumentos, cabendo a nós, procurar igualar o máximo possível.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' Quinteto em Forma de Choros, measures 17 to 22. The score is in 4/4 time and marked 'Un peu plus vite (72=d)'. It features five staves with various dynamics (mf, pp, f, p, pp) and articulations (Solo, accents, slurs). Red boxes highlight specific passages: measure 17, measures 18-19, measure 20, and measure 21.

Exemplo 19 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 17 ao 22. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Na seqüência, a partir da anacruse do compasso 26, flauta e trompa seguem num diálogo com intervenções ora da clarineta, ora pelo oboé e fagote até que se inicia um *Animé* (104= \pm) que tem por característica principal um *ostinato* em figuras de colcheias, posteriormente com indicação de solo no compasso 37. A flauta assume totalmente o caráter solista, com figuras rítmicas maiores, isto é, semínimas, mínimas e *tenutos*. Vale observar a diferença de dinâmica entre a flauta em *ff* e os demais instrumentos em *pp*. Essa seção vai do compasso 35 ao 41.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring measures 32 through 41. The score is written on five staves and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *ff*, and *pp*, as well as performance instructions like "Solo" and "Anima".

Measure 32: Starts with a red number 32. The first staff has a treble clef and a 5/8 time signature. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with some triplets.

Measure 35: Starts with a red number 35. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The music consists of quarter and eighth notes. Above the first staff, it says "Anima (104 = ♩)".

Measure 36: Starts with a red number 36. The first staff has a treble clef and a 5/8 time signature. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The music consists of quarter and eighth notes. Above the first staff, it says "Solo".

Measure 38: Starts with a red number 38. The first staff has a treble clef and a 5/4 time signature. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The music consists of quarter and eighth notes.

Measure 39: Starts with a red number 39. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The music consists of quarter and eighth notes.

Measure 41: Starts with a red number 41. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The music consists of quarter and eighth notes.

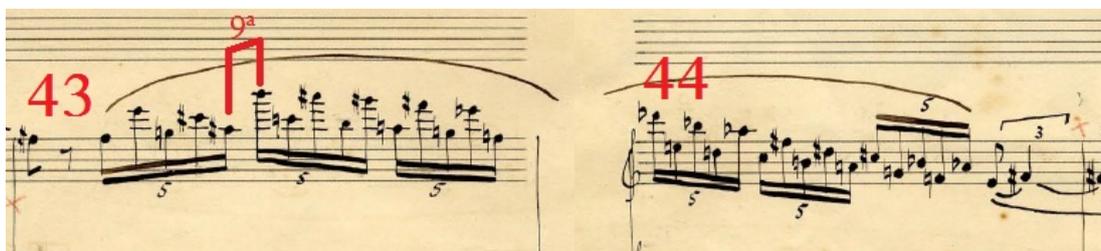
Exemplo 20 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 32 ao 41. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Sugerimos que o ornamento do compasso 40 seja realizado dentro do tempo exato de uma colcheia imediatamente após a mínima, tornando assim mais simples de compreender o compasso composto e ao mesmo tempo dar tempo ao flautista de executar com perfeição as seis notas da apojatura que ao todo compreendem um intervalo de 17ª, o que pode demandar certo tempo de preparo ao flautista.



Exemplo 21 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 40. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Nos compassos 43 e 44, encontramos um dos grandes desafios para o flautista. Uma grande frase de dois compassos em *legato* com intervalos diversos sendo o maior deles de 9ª menor entre Lá#4 e Si5. Esse trecho exige um dedicação especial de quem estiver preparando sua performance, pois aqui é exigida grande flexibilidade de embocadura, principalmente para finalizar a frase na região grave do instrumento.



Exemplo 22 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 43 e 44. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

A partir da anacruse do compasso 45 um novo padrão é iniciado pela flauta, com ritmo em tercinas e uma das colcheias ligadas ao tempo anterior.



Exemplo 23 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 45. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Esse padrão rítmico segue entre a anacruse do compasso 45 e 58, passando então a alternar entre flauta e oboé:

Exemplo 24 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 47 ao 51. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Posteriormente a alternância ocorre entre flauta, oboé e trompa:



Exemplo 25 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 52 ao 56. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Entre os compassos 61 e 90, há uma grande seção em diálogo entre oboé e trompa, com uma polirritmia de grande complexidade. Não apenas o ritmo exige muito dos instrumentistas, também a tessitura utilizada pelo autor para o oboé, do Ré3 ao Fá5 é de grande virtuosidade. Para a trompa, talvez por se tratar de uma parte originalmente pensada para o corne-inglês, o compositor escreveu grandes saltos e trechos virtuosísticos com articulações rápidas e grupetos de até nove notas com intervalos de 15^a.

A seção seguinte vem com a indicação *Très animé* ($\pm=132$) Inicia-se no compasso 91 com fórmula de compasso binário com a flauta apresentando um novo *ostinato* que no terceiro compasso é acrescido pela clarineta mantendo o mesmo padrão.

The image shows a page of handwritten musical notation for Heitor Villa-Lobos's Quinteto em Forma de Choros. The tempo is marked 'Tres animato (132=d)'. The score consists of five staves. Measures 91 and 96 are highlighted with red boxes. In measure 96, the first note is circled in red and labeled '1a'. The bottom staff has a 'Solo' marking and a forte 'f' dynamic.

Exemplo 26 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 91 ao 97. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 108, a flauta cessa o *ostinato* para no compasso 109, sobre os demais instrumentos, apresentar um solo que antes, a partir do compasso 96, já havia sido apresentado pelo fagote. Este solo tem características típicas da música popular urbana tanto ritmicamente quanto melodicamente. As sincopas apresentadas no início já remetem ao choro, como já abordado neste trabalho.

The image shows a close-up of two measures of musical notation, measures 109 and 110. Measure 109 is marked 'Solo' and 'ff'. The notes in measures 109 and 110 are circled in red. The notation is in 3/4 time.

Exemplo 27 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 109 e 110. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

O trecho compreendido entre a anacruse do compasso 115 e o compasso 116, tem o caráter genuinamente de choro. Este desenho aparecerá em outras ocasiões ao longo da obra.

Exemplo 28 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 114 ao 116. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Podemos fazer uma analogia deste trecho com o choro *Um a Zero* de Pixinguinha,

Exemplo 29 - Pixinguinha. Um a Zero, parte B.

O objetivo de comparar as duas músicas não é meramente ilustrativo, mas sim o de chamar a atenção para a maneira de executar o trecho. Como já foi abordado anteriormente neste mesmo trabalho, o choro, muito antes de ser considerado um gênero musical, era e ainda é, principalmente, a sua peculiar maneira de tocar. Um exemplo disso é um dos trabalhos do flautista Altamiro Carrilho, no álbum intitulado *Clássicos em Choro* de 1979, que com seu regional gravou obras de Bach, Mozart entre outros autores ditos, eruditos, sem perder seu sotaque de chorão.

O ponto a ser apresentado aqui é que podemos também interpretar esse trecho (compassos 115 e 116) à maneira dos chorões. Como sugestão, recomendamos um menor rigor na subdivisão do tempo em semicolcheias. Outro ponto relevante é a

inflexão dada a cada padrão que se repete na melodia. Neste caso cada desenho se inicia na segunda semicólcheia de cada tempo e finaliza na primeira do tempo subsequente. No exemplo seguinte está marcado cada desenho que deve ser não apenas acentuado, mas deverá ser interpretado como se houvesse sempre um recomeço da melodia.



Exemplo 30 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 114 ao 117. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Relevante também para este trecho é o dedilhado que se faz necessário para que a passagem se torne exequível para o flautista. No compasso 116.3 e 116.4, há uma situação pouco típica na escrita da flauta, o intervalo de Ré#5 e Si5. Para a realização deste, ao tocar a nota Si5, é necessário que o flautista incline o dedo anelar direito para cima da chave de trilo nº2, ou seja, arrastando o dedo e não levantando e pressionando, pois assim geraria sons intermediários entre as notas.



Exemplo 31 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Conseqüentemente, no compasso 116.4.1, sugerimos que o Fá#5 seja realizado com a posição de recurso, com o dedo médio direito e não com o habitual dedo anelar

direito, novamente dada a impossibilidade de retirar o dedo anelar e recolocá-lo na posição habitual de Fá#5, para que não haja ruído entres as notas escritas.



Exemplo 32 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Erros na Edição Max Eschig são recorrentes. Somente neste compasso, 116 especificamente, encontramos três discrepâncias de notas na edição da parte cavada para flauta. Um bequadro (☺) antes do segundo Dó não foi grafado, e no 116.3.2 aparece um sustenido (#) no Lá que não confere com o autógrafo. Este sustenido (#) acaba valendo para o próximo Lá, causando o terceiro erro.



Exemplo 33 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta. Edição Max Eschig e manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Na partitura da Max Eschig, na linha da flauta encontramos fidelidade ao original no referido compasso.



Exemplo 34- Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta da partitura da Edição Max Eschig.

Na figura a seguir podemos comparar as edições da Max Eschig com o manuscrito.

Edição Max Eschig
(parte cavada)

Edição Max Eschig
(partitura)

Manuscrito autógrafo

Exemplo 35- Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 116. Parte da flauta em comparação entre Ed. Max Eschig parte, partitura e manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 117 a flauta continua o solo que já havia iniciado, porém com o caráter totalmente contrastante, o acompanhamento dos demais instrumentos segue o mesmo padrão de anteriormente.

A flauta neste trecho está privilegiada pela região aguda do solo, o que permite ao flautista que realize este, de maneira cantábile e sem preocupação com o equilíbrio entre as vozes.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' Quinteto em Forma de Choros. The score is in 3/4 time and features five staves. The first staff (flute) is highlighted with a red box and contains measure 117, marked with a circled '16' and a '3' above it. The second staff (clarinet) is highlighted with a red box and contains measure 121. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, and *pp*, and various articulations like accents and slurs.

Exemplo 36 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 117 ao 124. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

A flauta faz uma intervenção em solo iniciado no compasso 136 pelo fagote, continuado no compasso 138 pela clarineta com adição do oboé em 139, então no fim

dessa grande frase permeada pelos três instrumentos, a flauta entra em uníssono com a clarineta em anacruse para o compasso 143. Essa observação é importante para que o flautista se oriente durante os compassos de pausa, auxilie na hora de intervir, e principalmente, lhe dê referência de afinação quando de sua entrada em uníssono com a clarineta.

Exemplo 37 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 140 ao 143. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Uma nova seção se inicia no compasso 149 com a indicação de *Plus Vite* ($\pm=144$). Todo este trecho, até o compasso 162, trata-se de uma grande cadência solo para a flauta. Apesar da indicação de tempo, o flautista pode utilizar de variações agógicas ao interpretar, dado o caráter de improvisado que a melodia demonstra. De modo geral, este solo contém figuras rítmicas maiores, como mínimas e semibreves, proporcionando ainda características contemplativas, o que nos permite sugerir aos intérpretes que os ornamentos sejam realizados de forma menos virtuosística e mais clara e pronunciada.

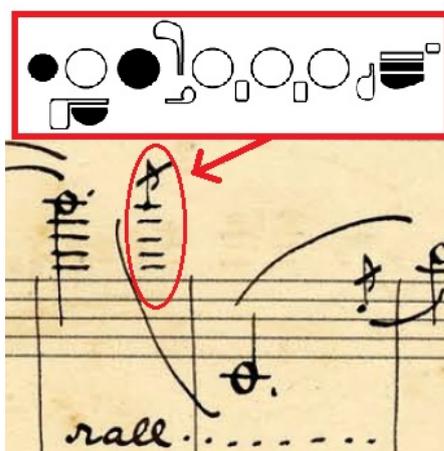
Exemplo 38 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 148 ao 162. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Vale ressaltar, porém, a grande dificuldade técnica que aparece para o executante, pois na anacruse do compasso 159 o compositor escreveu um dos maiores intervalos que o instrumento pode alcançar e, sobretudo pouco usual na literatura da flauta.



Exemplo 39 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 158 159. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

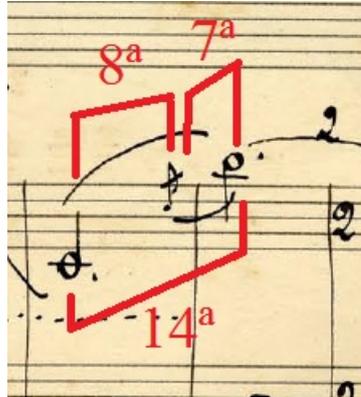
O intervalo de 21ª entre Si5 e Dó3 poderá ser realizado utilizando a posição de recurso para o Si em meia posição, ou seja, apenas com a mão esquerda, assim o flautista não é obrigado a tirar o dedo anelar direito da chave de trilo 2 e subitamente montar a posição do Dó3. Além da posição de recurso para o Si5, o flautista poderá também deixar junto com esta, o dedo mínimo direito na chave de Dó3, pois desta forma além de não interferir na emissão do Si5, ajudará expressivamente na emissão do Dó3.



Exemplo 40 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 158 e 159. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No fim da frase, a flauta salta do Do3 para o Si4 com uma apojatura intermediária em oitava (Dó4). Importante observar a afinação deste momento, pois em

alguns modelos de flauta este Dó4 tende a ter a afinação mais baixa que o desejado. O *rallentando* indicado ajuda o flautista a preparar o fim do solo.



Exemplo 41 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 159 e 160. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Uma nova seção inicia-se no compasso 163, com a indicação de *Très Lent* (52= ) , possui caráter lento e improvisado.

Essencialmente, a flauta com indicação de *solo*, improvisa em figuras rítmicas curtas como semicolcheias e fusas, enquanto os demais instrumentos executando figuras rítmicas maiores, geram uma atmosfera mais contemplativa.

Très Lent (5/2 = 1)

4 **163**

Solo

mf *Très expressif*

p *pp* *pp*

167

5/4

5/4

5/4

5/4

Exemplo 42 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 163 ao 169. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Neste trecho encontramos novas discrepâncias entre o manuscrito e a edição Max Eschig. O compasso 169, no manuscrito, apresenta um bequadro colocado posteriormente, a lápis vermelho, no início do terceiro tempo. Provavelmente, considerando isso, os editores da Max Eschig o grafaram na sua partitura. A discrepância está na parte de flauta, a qual é justamente o material mais freqüentemente

utilizado pelos intérpretes, onde o bequadro não aparece. Observamos, porém que o próximo Sol que aparece, ou seja, a sétima nota do terceiro tempo, originalmente possui um bequadro (☺), o que nos leva a crer que esse bequadro (☺) colocado posteriormente não tem fundamento.

Outro erro encontrado na parte de flauta da edição Max Eschig é a ausência de um acento na última nota do compasso.

Manuscrito



Edição Max Eschig (partitura)

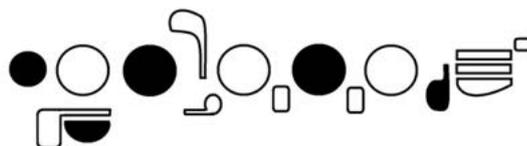


Edição Max Eschig (parte)



Exemplo 43 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 169. Parte da flauta em comparação do manuscrito, Ed. Max Eschig partitura e Ed. Max Eschig parte de flauta. Museu Villa-Lobos.

Uma nova seção se inicia no compasso 177 com a indicação *Um peu plus vite* (66=±). Nos compassos 179, 180 e 181 encontramos outro grande desafio para o flautista. Trata-se de uma grande frase em legato que tem como característica principal os grandes intervalos tecnicamente complexos.



Exemplo 46 - Posição alternativa para o Fá#5.

Isso se torna praticamente obrigatório, pois seria impossível realizar as passagens entre (Si5 e Fá#5), e (Fá#5 e Si5), pois precisaríamos retirar o dedo 4 da chave de trilo 2 e colocá-lo na chave correspondente ao Fá#5. Se tratando de intervalos ligados, seria impossível não gerar uma terceira nota e/ou ruídos entre as notas grafadas pelo compositor. Esta posição, sobretudo, já é utilizada de forma geral por muitos flautistas, ou por considerarem com a afinação mais equilibrada, visto que geralmente esta nota soa com a afinação alta e desta forma soa mais regular, e/ou por instrumentistas que também tocam saxofone alto, onde o Fá# também é tocado com o dedo 3.

O outro ponto importante para esses compassos 179 a 181 será a maneira como o flautista deverá realizar o Si5. Não se trata de um dedilhado alternativo, porém de uma maneira atípica de acionar a chave de trilo 2 com o dedo 4 da mão direita. Por três vezes aparece o intervalo entre Ré#5 e Si5, sendo assim o flautista precisará inclinar a mão direita e o dedo 4 desta mão em direção da chave de trilo 2. Depois do Ré#5 tocado normalmente, o intérprete realiza o Si5 desta forma:



Exemplo 47 - Mão direita: detalhe da posição do dedo 4 sobre a chave de trilo 2.

No fim deste trecho, no compasso 182, pode-se convencionar com o grupo para o flautista subdividir este compasso em seis. Isso ajudará com a perfeita sincronia entre os músicos, extinguindo qualquer variação errônea em relação às duas grandes quiáleras aumentativas.

Exemplo 48 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 182. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 184, inicia-se o *Um peu animé* ($80=\pm$), com um solo de oboé de três compassos, entregando em um Sol uníssonos ao solo da flauta que continua a frase também por três compassos. Ao fim do solo, o flautista poderá indicar gestualmente, o início do *Dans le même mouvement* ($80=\pm$), pois a mínima que termina o solo é uma elisão ao início do tutti.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system, labeled '188' in red, consists of five staves in 4/4 time. The top staff contains a complex melodic line with triplets and slurs. A red circle highlights a specific measure in this staff. The second system, labeled '191' in red, also consists of five staves in 2/4 time, with the instruction 'Dans le même mouv.' (80 = ♩) above it. A red arrow points to a circled measure in the top staff of this system. The manuscript shows various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as 'pp'.

Exemplo 49- Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 188 ao 194. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

É interessante observar que a melodia apresentada nessa sessão, entre outros trechos no *Quinteto em Forma de Choros*, também foi utilizada por Villa-Lobos no *Choros 9*.

Exemplo 50 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 191 ao 198. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

A partir do *Animé* ($108=\pm$) no compasso 200, a música toma um caráter mais enérgico e movimentado. Passa a ter uma textura mais densa, com poucos solos descobertos e sim melodias solo permeadas dentro da instrumentação maciça.

No compasso 217, num registro grave da flauta, existe uma indicação de *ff* e depois de *fff*, mesmo se tratando de um solo de oboé. Trata-se de uma preocupação do compositor quanto ao equilíbrio sonoro entre a flauta e os demais instrumentos, visto que a flauta não apresenta nenhuma novidade temática e sim um reforço do solo do oboé.

Exemplo 51 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 215 ao 220. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Em todo esse trecho mencionado, do compasso 200 ao fim da música, podemos perceber forte apelo da música popular. Os temas e os ritmos utilizados, claramente estão ligados à nossa música popular.

Como sugestão interpretativa, nos compassos 232 ao 238, e como já mostrado em outro trecho nesta mesma obra, podemos compreender e interpretar o desenho melódico da maneira mais “chorada”, neste caso, não tocando com o mesmo caráter todas as semicolcheias de cada tempo, e sim variar a sua acentuação. A proposta é deixar que se apresente uma leve acentuação de três em três notas, principalmente porque cada grupo se inicia com a sua nota mais aguda.

Exemplo 52 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 229 ao 242. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

A partir do compasso 248, a textura vai se tornando mais densa. Os elementos melódicos que seguem para um *tutti* brilhante são rerepresentados de maneira insistente, imitativa e ascendente, acumulando cada vez mais energia.

Novamente podemos fazer um paralelo entre a música aqui tratada e o choro tradicional. Não podemos dizer que Pixinguinha teve influencia de Villa-Lobos, mas podemos encontrar elementos que nos indicam raízes em comum. O choro *Cheguei* é um exemplo disso:

Exemplo 53 - Pixinguinha. Cheguei. Compassos 1 ao 4.

Em comparação com elementos melódicos como o que aparece a partir do compasso 254, podemos encontrar similaridades em:



Exemplo 54 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 254 ao 257. Parte da flauta. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Ainda nesta grande seção final, aparecem desenhos melódicos semelhantes que passam do fagote, pelo oboé e finalmente pela flauta, o que exige do flautista coerência interpretativa e imitativa com os demais instrumentos.

Exemplo 56 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 266 ao 269. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 288, fagote, trompa e clarinete, iniciam um *ostinato* em semicolcheias, enquanto o oboé sola em figuras rítmicas maiores como mínimas e semínimas. Acima de tudo em registro agudo, a flauta novamente nos remete às rodas de choro, como se improvisando uma melodia em tercinas acentuadas que inicialmente aparenta estar totalmente independente dos demais instrumentos. Um *crescendo aumentando poco a poco*, conduz ao compasso 298 que com a indicação *crescendo toujours*, a flauta se encontra com os demais em semicolcheias, onde culmina no final da obra em *ffff* extremamente brilhante e vigoroso.

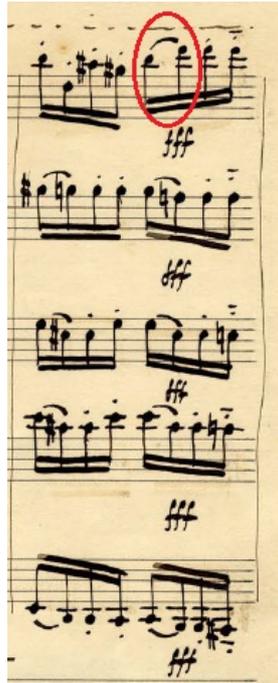
Este trecho é de grande dificuldade técnica para o flautista, tanto no dedilhado quando na respiração que exige grande capacidade de ar.

Sugerimos para o compasso 302, que o flautista opte por utilizar o dedo 3 da mão direita para o Fá[#]5. Desta forma, as três próximas vezes em que aparecer o Si⁶, não precisarão nenhuma alteração no dedilhado tradicional.

The image shows a handwritten musical score for five instruments, numbered 300 to 303. A red box at the top contains a fingering diagram for a trill, consisting of a black dot on a white circle, a white circle on a black dot, and a black dot on a white circle. A red arrow points from this diagram to a circled trill in measure 303 of the first staff. The manuscript includes markings for 'allargando' and 'fff'.

Exemplo 57 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compassos 300 ao 303. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de dedilhado.

A maior vantagem desta opção será quando, no compasso 303, o flautista for mudar de Si⁶ para Ré⁶ e não precisará tirar o dedo 3 da chave de trilo 2 para a posição do Ré⁶.



Exemplo 58 - Heitor Villa-Lobos. Quinteto em Forma de Choros. Compasso 303. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

De forma resumida podemos observar os elementos gerais na parte da flauta nesta obra na tabela a seguir.

Tabela 3 – Quinteto em Forma de Choros. Indicações na parte da flauta

Seção	Dinâmica	Outras indicações de dinâmica.	Andamentos	Tessitura	Textura	Caráter
<i>Lent c. 1 - 16</i>	<i>pp - f</i>	<i>Decrescendo rffz</i>	<i>Lent(58=±).</i>	Si2 – Dó6	Essencialmente homofônica	Solos de caráter improvisados
<i>Un peu plus vite c. 17 - 34</i>	<i>pp - f</i>	acentos	<i>Un peu plus vite(72=±).</i>	Mi3 – Lá4	Polifônica	Diálogo entre trompa e flauta
<i>Animé c. 35 - 45</i>	<i>p - ff</i>	<i>rfz</i> acentos	<i>Animé</i> (104=±).	Dó3 – Si6	Polifônica	Ostinato em colcheias. Solo de flauta
<i>Plus vite c. 46 - 90</i>	<i>mf</i>		<i>Plus</i> <i>vite(120=±).</i>	Mi3 – Sol5	Polifônica	Notas longas. Mais lento
<i>Très anime c. 91 - 148</i>	<i>mf - ff</i>	<i>rfz</i> <i>decrescendo</i> acentos <i>crescendo</i>	<i>Très animé</i> (104=±).	Sol3 - Si5	Polifônica	Ostinato em colcheias. Frases típicas de choro
<i>Plus vite c. 149 - 162</i>	<i>f</i>	<i>decrescendo</i> acento	<i>Plus</i> <i>vite(144=±).</i> Rall..	Dó3 – Si5	Homofônica	Flauta solo. cadencial.
<i>Très lent. 163 - 176</i>	<i>pp - f</i>	acentos <i>decrescendo</i>	<i>Très lent(52=±).</i> Rall <i>a tempo</i>	Mi [#] 3 – Sol [≅] 5	Polifônica	Lento. Flauta com temática de improviso
<i>Un peu plus vite c. 177 - 183</i>	<i>p</i>		<i>Un peu plus vite(66=±).</i>	Sol3 – Si5	Polifônica	Diálogo de flauta e fagote como dois improvisadores.
<i>Un peu anime c. 184 - 190</i>	<i>mf</i>		<i>Un peu animé</i> (80=±).	Sol3 – Si5	Polifônica, porém com solos isolados	Solo que parte do oboé para a flauta, como um diálogo.
<i>Dans le même mouvt° c. 191 - 199</i>	<i>ff</i>	<i>decrescendo</i> acentos	<i>Dans le même mouvt°</i> (80=±).	Fá [#] 3 – Sol5	Polifônica. Escrita em blocos menos a parte da flauta.	Melodia da flauta independente dos demais, como improviso
<i>Animé c. 200 - 226</i>	<i>PP - fff</i>	acentos <i>crescendo</i>	<i>Animé</i> (108=±). <i>allargando</i>	Ré3 – Fá5	Polifônica	Enérgico
<i>Très vite c. 227 - 307</i>	<i>P - ffff</i>	acentos <i>crescendo</i> <i>cresc.</i> <i>toujours</i>	<i>Très vite(116=±).</i> <i>animando</i> <i>poco a poco</i> <i>allargando</i>	Mi [≅] 3- Ré6	Polifônica	Extremamente brilhante. Enérgico Agressivo. Rápido

AS BACHIANAS BRASILEIRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS

Villa-Lobos em sua carta à Sociedade Bach de São Paulo, escrita em 1945, diz: “A música de J. S. Bach é incontestavelmente a mais sagrada dádiva do mundo artístico”... e ainda: “...a maior substância técnica e psicológica da inspiração de sua monumental obra está baseada no canto livre da terra, através das expressões espontâneas dos homens simples e inconventionais”... (Villa-Lobos apud SANTOS, 2010, p. 95)

Incontestável foram a sua admiração e a sua dedicação à música de Bach, desde as suas adaptações do *Cravo Bem Temperado*, para oito *cellos* ou para coro, ou outras obras como prelúdios e fugas para instrumentações variadas, a estréia brasileira da *Missa em Si menor* de Bach regida por ele, até a composição de uma de suas obras primas, a série das nove *Bachianas Brasileiras*.

Villa-Lobos acreditava que havia elementos em comum entre a música barroca e a improvisação da música popular brasileira. De fato a série das *Bachianas Brasileiras*, demonstram uma síntese de ambas as músicas. Os títulos e subtítulos dos movimentos são exemplo disso, existem dois nomes, um relativo à música barroca e outro relativo à música brasileira. Nas *Bachianas Brasileiras N°6*, objeto de nosso estudo aqui, são: I. Ária (Chôro) e II Fantasia. Segundo o catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos-RJ, foi encontrado no rascunho da Ária (choro) o título “Ponteio-Ária”. (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010, p. 8). É interessante observar que o segundo movimento da *Bachianas Brasileiras N°6*, não tem dupla titulação, assim como no *Prelúdio e Fuga* da *Bachianas Brasileiras N°8* e também no *Prelúdio e Fuga* da *Bachianas Brasileiras N°9*.

As *Bachianas Brasileiras*, foram compostas entre os anos de 1930 e 1945, época em que Villa-Lobos se dedicou à implementação do canto orfeônico nas escolas, período em que dirigiu o SEMA, a Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal, no governo de Getúlio Vargas.

BACHIANAS BRASILEIRAS N°6

A *Bachianas Brasileiras N°6* foi composta em 1938 no Rio de Janeiro e estreada por Hans Joachim Koelreutter, flautista, e Achiles Spornazzati, fagotista, em 24 de setembro de 1945 na Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ num evento chamado “Música das Américas”.

O próprio Villa-Lobos sobre a obra relata:

“Escolhi a combinação destes dois instrumentos (flauta e fagote) para sugerir a velha serenata brasileira para dois instrumentos e substituí o oficlíde [*sic*] pelo fagote, porque este instrumento está mais próximo do espírito de Bach e quis dar a impressão de improvisação como na serenata cantada. Esta suíte é mais ‘bachiana’ na sua forma do que ‘brasileira’.” (Palma e Chaves Jr., 1971:121-122, *apud* Fagerlande, Aloysio Moraes Rego. *O Fagote na Música de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro – UniRio. 2008, pág. 106)

Vale observar que as *Bachianas Brasileiras N°6*, dentro da série das nove *Bachianas Brasileiras*, foi a única composta para conjunto de câmara. A obra foi dedicada a Alfredo Martins Lage, flautista, e Evandro Moreira Pequeno, fagotista, dois músicos amadores de sua época. Isso nos aponta suas intenções musicais, primeiro quando o autor sugere “a velha serenata”, ou seja, o fazer musical pelo gosto de fazê-lo, como o improviso dos chorões, com liberdade, depois dedicando aos dois músicos amadores, como era a maioria dos chorões da época, que apesar de seus virtuosismos em seus instrumentos, tinham empregos em outra área durante o dia e saíam à noite para as rodas de choro. Um exemplo disso era Sátiro Bilhar, amigo de Villa-Lobos, o qual era funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil e também violonista, cantor e compositor.

Aloysio Fagerlande em sua tese cita um trecho de uma entrevista pessoal com o fagotista Noël Devos, sobre a *Bachianas Brasileiras N°6*, o que resume bem o caráter primordial para a interpretação da obra. Segundo relato de Devos, ele mesmo:

“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...” (DEVOS *apud* FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. *O Fagote na Música de*

Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro – UniRio. 2008, pág. 107).

Assim como o *Quinteto em Forma de Choros*, abordado anteriormente, a *Bachianas Brasileiras N°6*, representa um grande desafio técnico interpretativo para o flautista, além de ser uma obra de fundamental importância no repertório de câmara.

De modo geral a obra se apresenta como se dois amigos que se reunissem para fazer música, despreziosamente e à moda dos chorões, como Joaquim Antonio Callado, improvisarem.

São dois movimentos bem distintos e que passaremos a estudá-los separadamente:

ÁRIA (CHÔRO)

Como numa obra para órgão de J. S. Bach, a flauta, solo, inicia a música numa melodia descendente em Ré menor em terças desde o Lá5 por dois compassos em 32 semicolcheias iguais até que seja encontrada pelo fagote no terceiro compasso. Como já mencionado no início deste capítulo, Villa-Lobos tinha a intenção de remeter o ouvinte ao ambiente das serestas e do improviso. É importante frisar este ponto, pois a maneira como o flautista rompe o silêncio ao inicial a obra e como conduzirá esta frase inicial, poderá intervir em toda a performance de ambos os instrumentistas. Sugerimos que os grupos de semicolcheias não sejam realizados de maneira tão precisa ou com tanto rigor rítmico, porém há de se atentar para que não seja realizado com exagerados *rubatos* ou padrões agógicos que se apresentem recorrentes.

*A Alfredo Martins Lage e
Evandro Moreira Pequeno* *H. Villa-Lobos
(Rio, 1938)*

Bachianas Brasileiras (N.º 6)

Para flauta e fagote

I. ARIA (Choro)

Largo

Exemplo 59 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N.º 6, Aria. Compassos 1 e 2. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 3, a flauta continua permeando a melodia, basicamente em graus conjuntos, quando entrega gentilmente o solo para o fagote que inicia um tema seresteiro.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras N°6, Aria', measures 1 to 6. The score is in 4/4 time and marked 'Largo'. It features a flute part (top staff) and a bassoon part (bottom staff). The flute part starts with a dynamic of 'f' and a 'dim.' marking. The bassoon part starts with a dynamic of 'p' and a 'mf' marking. Red numbers 1, 3, and 5 are written in the left margin, indicating specific measures. A red arrow points to the first measure of the bassoon part in measure 5.

Exemplo 60 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 1 ao 6. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Para que não se interrompa o fluxo nem a linearidade da frase, sugerimos que a respiração seja realizada depois da primeira nota do compasso 5. Desta maneira além de aproveitarmos um grande intervalo, o que permite ainda que o flautista o realize bem expressivo, nos beneficiaremos da oportunidade em que o fagote esteja tocando uma nota longa, evitando assim uma interrupção dos sons. Outras maneiras também são possíveis, como respirar no início do quarto compasso, porém o que não recomendamos é a respiração imediatamente antes da entrada do fagote, como pode ser até intuitivo. É possível que o flautista “entregue” a melodia ao fagote sem que haja interrupção de som, através da dinâmica e de um leve cedendo sem exageros.

Exemplo 61 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 3 ao 6. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.

Apesar de uma aparente independência entre a parte da flauta e a do fagote, é necessário sincronizar perfeitamente as semicolcheias das duas vozes. Isso tornará mais interessante do ponto de vista camerístico, quando os dois músicos descobrirem sua peculiar maneira de interpretarem juntos.

O contraponto continua com os instrumentos em diálogo. No compasso 7, a flauta inicia uma progressão melódica em fusas que finalizam em semicolcheias que deverão ser sincronizadas com as do fagote. Pelo caráter de insistência, sugerimos que para esta progressão sejam realizadas as três últimas notas com caráter afirmativo, corroborado pelos acentos grafados pelo compositor.

Exemplo 62 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 7 ao 12. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Após sete compassos em fusas, a melodia da flauta vai sofrendo uma redução de tempo escrita com figuras maiores, como colcheias e semínimas. No compasso 12, podemos sugerir ao intérprete um *acalmando*, a fim de preparar para a nova seção contrastante.

Exemplo 63 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 11 ao 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Toda essa seção inicial, do compasso 1 ao 14, é de grande dificuldade para o flautista, desde o ponto de vista da digitação das notas como principalmente em relação ao tamanho das frases e conseqüentemente à respiração. No fim deste compasso 14, aparece a primeira pausa escrita para a flauta até então, ela não somente é uma clara divisão fraseológica entre as seções, como também de grande valia de “descanso” para o flautista. No entanto não é suficiente, Além das várias respirações extras que poderão ser realizadas ao critério do intérprete, podemos chamar a atenção para uma em especial. O Ré do compasso 13.1, que vem ligado do tempo anterior, poderá ser omitido pelo flautista, pois se trata de um ponto de apoio fraseológico e também por se tratar de uma nota repetida, o que não afetará o resultado harmônico.

Exemplo 64 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 13 e 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.

A partir do compasso 15, começa uma nova seção, a flauta inicia a progressão melódica que o fagote entregou no fim da seção anterior, porém agora em Lá menor.

Exemplo 65 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 15 ao 22. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Bem apropriada foi a dinâmica escrita por Villa-Lobos neste início de seção. Pode parecer óbvio escrever *f* para a flauta na região grave e *p* para o fagote no agudo, o que resolve a questão da proporção sonora e acústica dos instrumentos, porém podemos entender esta dinâmica como uma indicação de solo, neste caso com a flauta. Apesar do tema já ter sido exposto anteriormente pelo fagote, podemos entender então que a

melodia principal, antes apresentada pelo fagote e agora pela flauta, continua com papel central, com a diferença agora que o improviso será entrelaçado agora pelo fagote.



Exemplo 66 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 15 e 16. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

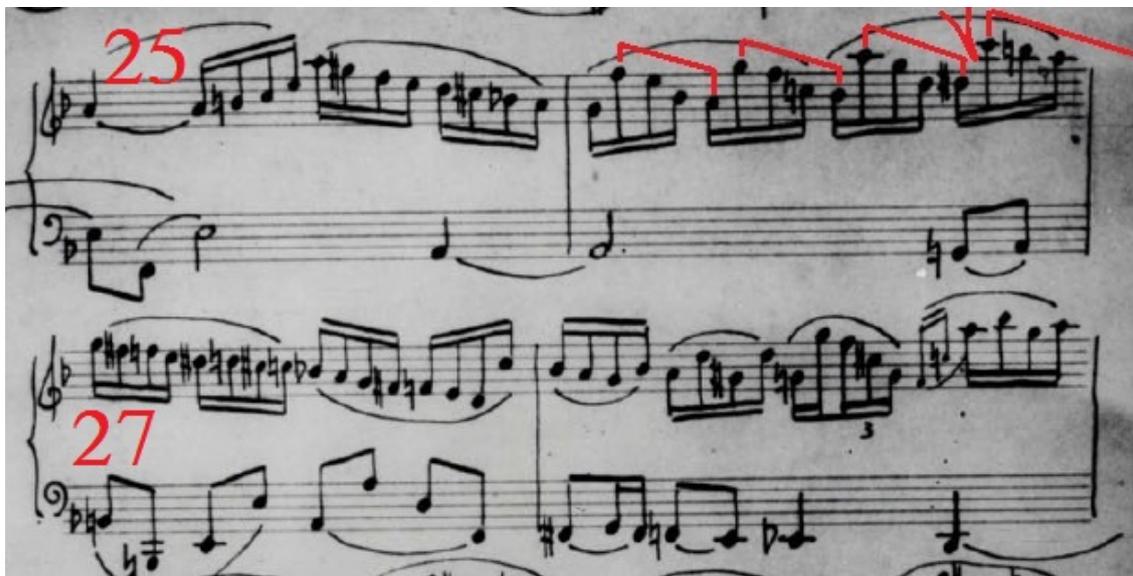
Posteriormente algumas respirações são mais evidentes, geralmente após ligaduras de valor.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras N°6, Aria', measures 15 to 24. The score is in G minor, 4/4 time, and features a piano (p) dynamic. Measures 15, 17, 19, 21, and 23 are marked with red 'Y' and 'X' symbols, indicating a suggested breath mark. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Exemplo 67 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 15 ao 24. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.

No compasso 25 a progressão melódica e a textura mudam. Temos aqui uma transição de quatro compassos, onde retornaremos para o tom de Lá menor. Sem temática própria, flauta e fagote, seguem seus discursos quase independentemente até o início do compasso 29.

Uma respiração no quarto tempo do compasso 26, além de ser útil pela tomada de ar, pode tornar o trecho mais expressivo, dada condução e progressão melódica ascendente no referido compasso.



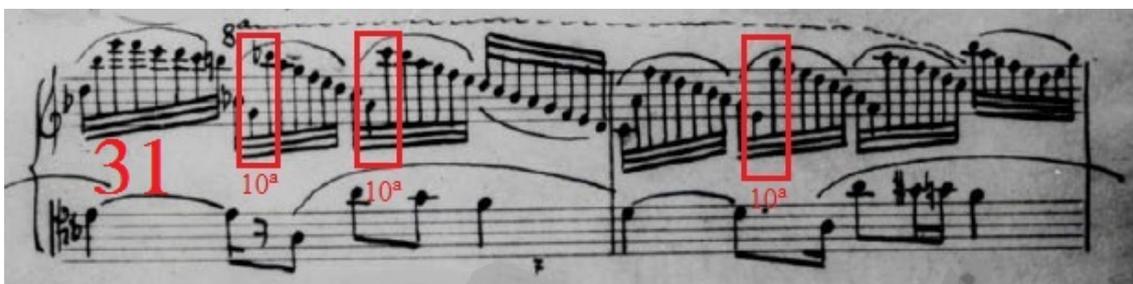
Exemplo 68 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 25 ao 28. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Em elisão com essa transição citada, no compasso 29, o fagote apresenta um novo tema cuja característica principal é o intervalo de 9ª menor. Ao mesmo tempo, a flauta apresenta uma seqüência de semicolcheias permeando o solo do fagote, com ligaduras de dois em dois tempos. Os intervalos diversos e longos em *legato* deste trecho, pode não ser de fácil execução, porém o flautista poderá articular com a língua levemente algumas notas, sem que isso seja perceptível ao ouvido do espectador, trazendo assim mais confiança ao intérprete.



Exemplo 69 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 29 e 30. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Nos compassos 31 e 32, o flautista necessitará de grande flexibilidade para realizar as ligaduras, visto que por três vezes aparecem intervalo de 10^a. Outra relevância aqui é a região aguda onde as frases são apresentadas. Observa-se ainda que todo o trecho esteja compreendido dentro de uma 14^a, do Ré4 ao Dó6.



Exemplo 70 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 31 e 32. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Por razões práticas, sugerimos grande apoio na coluna de ar, a fim de preparar os grandes saltos. Isso se faz extremamente necessário para que o flautista não realize mudanças bruscas de dinâmica, ou simplesmente adote uma dinâmica superior ao do fagote, que está com a melodia principal neste momento. É importante observar que a ultima dinâmica ainda é *p*, grafada no compasso 29, o deverá ser respeitado mesmo no trecho muito agudo.

Exemplo 71 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 29 ao 34. Manuscrito. Museu Villa-Lobos

Sugerimos ainda uma tranqüila respiração do flautista com caráter cadencial, antes do terceiro tempo do compasso 33.

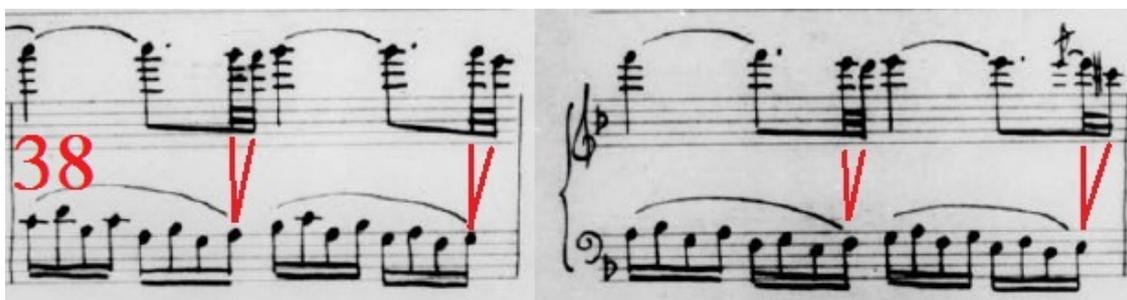
Exemplo 72 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 33 e 34. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 37, o fagote faz citação ao tema introdutório da flauta, momento em que o flautista inicia uma nova progressão descendente em semínima, colcheia e duas fusas.



Exemplo 73 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 38 e 39. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Neste ponto, há de se preocupar em sincronizar estas fusas com a semicolcheia correspondente do fagote.



Exemplo 74 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Aria. Compassos 38 e 39. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.

No compasso 41, percebe-se um desacelerando escrito em figuras rítmicas cada vez maiores e um revezamento da melodia entre as vozes até um grande repouso no compasso 42.



Exemplo 75 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 41 e 42. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Por fim, nos três últimos compassos, depois de uma tranqüila respiração dos dois instrumentistas, a flauta acompanha o fagote numa reminiscência do tema principal que por ele mesmo foi apresentado no compasso 5. Aqui os intérpretes podem adotar um caráter mais contemplativo e introspectivo, como uma lembrança, e finalmente preparar para o final em uníssono em Ré em *p*. Sugerimos respirar antes da última nota.

Exemplo 76 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Aria. Compassos 41 ao 44. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.

FANTASIA

A Fantasia, assim como a Ária (Chôro), está ligada à forma binária, ou seja, com duas grandes partes. O conceito de *fantasia*, tanto no barroco quanto na história mais recente da música, direciona nosso olhar para o caráter primordial do que é este segundo movimento das *Bachianas Brasileiras N°6*, onde Villa-Lobos pôde demonstrar grande expressividade musical, utilizar sua grande capacidade criativa e improvisativa, sem as restrições inerentes às formas tradicionais de escrita.

Trata-se, a nosso ver, de uma obra de extrema dificuldade técnica e de resistência para o flautista. Do ponto de vista da respiração, o flautista terá grandes desafios a respeito do tamanho das frases, portanto os pontos onde ocorrerão as tomadas de ar são mais evidentes.

Nos sete primeiros compassos, flauta e fagote revezam um solo em colcheias enquanto o outro acompanha em figuras mais longas. A começar pelo fagote solando, a flauta acompanha de maneira bem expressiva e um pouco *marcato* onde aparecem *sfz*.

Exemplo 77 - Heitor Villa-Lobos. *Bachianas Brasileiras N°6*, *Fantasia*. Compassos 1 ao 8. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Importante observar a acentuação escrita para a flauta nos compassos onde está acompanhando, ao deslocar o tempo, os *sfz* transmitem certo gingado da música popular brasileira que deverá ser evidenciado, todavia. Nos compassos 1 e 2, o flautista poderá acompanhar a melodia e o crescendo do fagote de maneira expressiva, variando o *vibrato* e/ou um pouco da dinâmica.



Exemplo 78 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 1 ao 8. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Entre os compassos 8 e 11, os instrumentos iniciam uma progressão divergente, a flauta para o agudo e o fagote em direção ao grave, em tercinas. A maneira alternada da escrita, ou seja, quando a melodia vai passando de um ao outro, exige de ambos os instrumentistas um grande entrosamento não só de questões técnicas como afinação, mas principalmente de timbre.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia'. It consists of two systems of music, each with a flute staff (top) and a bassoon staff (bottom). The first system contains measures 5, 6, 7, and 8. The second system contains measures 9, 10, 11, and 12. Red boxes highlight specific musical phrases in both staves. A red '5' is written above the first measure of the first system, and a red '9' is written above the first measure of the second system. The notation includes triplets, slurs, and dynamic markings like 'fz'.

Exemplo 79 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 5 ao 12. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Em seguida, a flauta se lança em oito compassos com caráter de improvisos frenéticos, ascendente e descendente, em *staccato* enquanto o fagote divaga em figuras mais lentas.

Exemplo 80 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 9 ao 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

O trecho acima, de extremo virtuosismo, obviamente precisará ser preparado com muito cuidado, respeitando os acentos e principalmente os deslocamentos das preponderâncias de tempo, o que torna o trecho tão especial e tão característico da música brasileira. Villa-Lobos aqui escreve o que o flautista improvisaria em uma roda de choro.

Os acentos auxiliam o fagotista na sincronia entre as vozes:

Exemplo 81 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 9 ao 15. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Quanto ao deslocamento da preponderância dos tempos, o desenho melódico é de três em três notas. Para tanto, o compositor demonstra isso escrevendo um acelerando escrito, antes em colcheias em tercinas e depois em semicolcheias, ambos em grupos de três notas. Para o intérprete isso é de grande relevância, pois evidenciando isso em sua performance, o flautista extrairá grande parte da essência da música popular brasileira, que é a flexibilidade rítmica.

Exemplo 82 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 9 ao 14. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Observamos que o padrão melódico das semicolcheias muda a partir do compasso 15, deixando de serem grupos de três notas para alternar entre dois grupos de três notas e um grupo de duas notas. Sugerimos ao flautista que demonstre também a divisão dos grupos e principalmente a diferença entre eles.

Exemplo 83 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 13 ao 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Continuando neste aspecto de improvisação, no compasso 21 executa um arpejo de oito notas ascendentes compreendidos num intervalo de 10^{a} menor. Pelo caráter livre do trecho, pode-se convencionar para o fagotista esperar o término do arpejo e então ao gesto do flautista, prosseguirem para o quarto tempo, visto que o fagote está com nota longa no momento citado. De forma geral neste movimento, durante os arpejos rápidos e virtuosísticos da flauta, o fagote tem notas longas, o que já pode de antemão se convencionar que o flautista realize de maneira tranqüila os desenhos melódicos.



Exemplo 84 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compasso 21. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.

No compasso 28 os dois instrumentos iniciam outra progressão melódica com tema próprio apresentado inicialmente pelo fagote, e novamente invertendo solo e acompanhamento.

A photograph of a handwritten musical score for Example 85, spanning measures 26 to 36. The score is written for two staves: the upper staff is for Flute (Fl.) and the lower staff is for Bassoon (Fag.). Measure 26 is marked with a red '26'. The Flute part begins with a triplet of eighth notes. The Bassoon part has a 'rit.' marking. The score includes dynamic markings like 'a tempo' and 'p'. Several passages are highlighted with red rectangular boxes: one in the Flute part at measure 28, one in the Bassoon part at measure 30, and one in the Flute part at measure 32. The number '32' is written in red between the staves. The score ends with measure 36, marked with a red '34' at the bottom left.

Exemplo 85 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 26 ao 36. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No compasso 35 ao 43 um novo padrão melódico é apresentado pelo fagote enquanto a flauta “improvisa” de maneira livre sobre esta melodia.

Exemplo 86- Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 35 ao 43. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No trecho acima, apesar do caráter livre, vale ressaltar a importância da perfeita sincronia entre os instrumentos no terceiro e quarto tempos, quando flauta e fagote tem colcheias, principalmente quando no compasso 43 aparece um *poco rit.*

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. It consists of three systems of staves. The first system covers measures 37 to 40, the second system covers measures 41 to 43, and the third system covers measures 44 to 46. The tempo is marked *a tempo*. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measures 37 and 40 are highlighted in red.

Exemplo 87 - Heitor Villa-Lobos. *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. Compassos 37 ao 46. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Com a indicação de *a tempo*, o trecho compreendido entre os compassos 44 e 47, compõe uma transição com uma temática progressiva de compasso a compasso apresentada pelo fagote, quando a flauta simplesmente o acompanha. Sugerimos ao flautista acompanhar a dinâmica efetuada pelo fagotista, e acompanhá-lo nas suas inflexões de frase.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 44 to 46, and the second system covers measures 47 to 48. The tempo is marked *a tempo*. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measures 44 and 47 are highlighted in red.

Exemplo 88 - Heitor Villa-Lobos. *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. Compassos 44 ao 47. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Em elisão com o fim da frase do fagote, a flauta inicia uma grande cadência solo entre os compassos 48 e 58.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measures 47, 50, 52, 54, 56, and 58 are highlighted with red numbers. A red arrow points to a triplet in measure 47. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

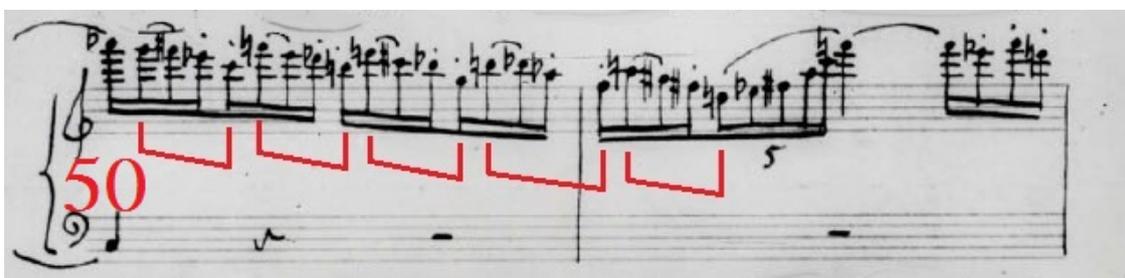
Exemplo 89 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 47 ao 60. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Inicialmente, a flauta se lança para o agudo num Lá \cong 5:



Exemplo 90 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 48 e 49. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

O solo consiste em uma seqüência de vários motivos que são repetidos em alturas diferentes. É importante que o flautista busque interpretar este grande solo de maneira criativa e improvisada. Apesar do improvisado aqui já estar escrito e Villa-Lobos ter nos oferecido esta linguagem pronta para que os flautistas, mesmo sem a vivência da música popular, possam interpretá-la, podemos lançar nosso olhar para a maneira que esperaríamos que um chorão fizesse. Em questões práticas, sugerimos ao flautista que identifique os grupos que são padrões em repetição, e proponha intenções de frases diferentes a cada uma dessas repetições, de modo a não realizar um fraseado estático e/ou linear. No exemplo a seguir, pode - se realizar um leve acelerando e depois um relaxamento de tempo na quintina do compasso subsequente.



Exemplo 91 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 50 e 51. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Neste mesmo ponto, a progressão melódica muda. Trata-se de um arpejo ascendente seguidos de oito semicolcheias. O arpejo ascendente vai ampliando a

quantidade de notas (cinco, seis e oito) na medida em que a célula rítmica reaparece. Novamente sugerimos ao flautista que demonstre isso ao interpretar, pois o caráter incisivo e insistente da melodia nos dá possibilidades de variações de dinâmica e agógica.

The image shows a handwritten musical score for flute, measures 50 to 57. The score is written on four systems of staves. Red annotations highlight specific rhythmic cells: a bracket labeled '50' under the first measure, a bracket labeled '5' under the second measure, a bracket labeled '52' under the first measure of the second system, a bracket labeled '5' under the second measure and '6' under the third measure of the second system, a bracket labeled '54' under the first measure of the third system, and a bracket labeled '56' under the first measure of the fourth system. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Exemplo 92 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 50 ao 57. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

No final da cadência de flauta há uma ampliação da figura melódica onde o flautista poderá preparar agogicamente acalmando o fim do solo em trinados.



Exemplo 93 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 56 ao 58. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Uma nova grande seção se inicia no compasso 59 com a apresentação do tema ondulante inicial que por ele mesmo havia sido apresentado, porém agora ampliado em sextinas.

This image shows a handwritten musical score for Example 94, consisting of three systems. The first system starts at measure 58, marked with a red '58'. A red arrow points to a circled note in the first measure of this system. The second system starts at measure 61, marked with a red '61'. The third system starts at measure 64, marked with a red '64'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'mf', 'f', and 'pp'.

Exemplo 94 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 58 ao 66. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Depois de sete compassos, divididos em cinco compassos de tema e mais dois de transição, o fagote entrega o solo à flauta que assume o seu papel, ficando agora o fagote com as notas longas de acompanhamento. A flauta imita o tema do fagote uma 5ª

justa acima, a dinâmica escrita exatamente igual a do fagote quando de seu solo, o que leva ao flautista imitar tanto em intensidade quanto em agógica o que o fagotista acaba de tocar.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia', measures 64 to 71. The score is written for flute and bassoon. Measures 64 and 67 are marked with a red '64' and '67' respectively. The flute part features melodic lines with slurs and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The bassoon part provides harmonic support with chords and slurs. Measure 70 is marked with a red '70' and 'pp' dynamic marking.

Exemplo 95 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 64 ao 71. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Com anacruse de quatro semicolcheias, no compasso 74, a flauta reapresenta brevemente um tema trabalhado antes, entre os compassos 28 e 35. De característica melancólica, essa melodia descendente poderá ser bem explorada pelo flautista, interpretando-a com grande expressividade.

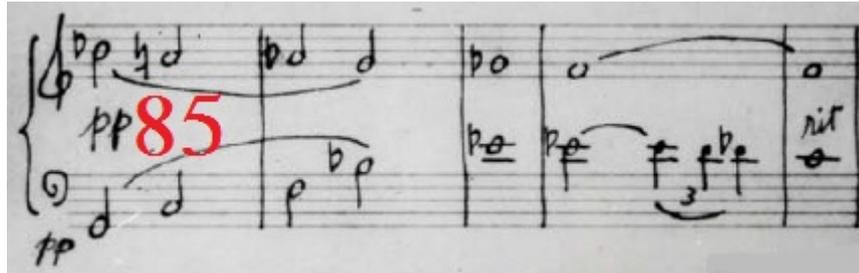


Exemplo 96 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 74 ao 77. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Em seguida, temos um dos trechos essencialmente camerísticos desta seção. Como um recitativo de ópera, flauta e fagote dialogam sem rigidez de tempo, observando um ao outro seus movimentos de notas. O uso de timbre escuro e pouco *vibrato* aqui poderão tornar o momento bem especial. Pode-se pensar em recriar a atmosfera de uma obra de Bach para órgão.

Exemplo 97 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nº6, Fantasia. Compassos 78 ao 84. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Finalizando o trecho, novamente com caráter organístico, sugerimos aos intérpretes tomar o passo harmônico como primordial e conduzir os compassos 85 a 89 em dois. Aqui ainda vale a sugestão de fazer sem *vibrato* e com timbre escuro.



Exemplo 98 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 85 ao 89. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Um *Meno* aparece no compasso 90, iniciando um trecho de dez compassos que preparam para o *Allegro* do compasso 100. Trata-se de uma nova progressão melódica com células descendentes, porém repetidas ascendentemente. Os *tenutos* nos evocam ainda o caráter *bachiano* que terminou a cadência anterior. Para a interpretação, sugerimos iniciar o *Meno* com o mesmo caráter de timbre e *vibrato* anteriores e ir desenvolvendo ao longo desses dez compassos num leve *crescendo* e *acelerando* graduais até o compasso 100.

Exemplo 99 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 85 ao 99. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Vale ressaltar a importância de igualar a articulação nos compassos 97 e 98 quando a frase descendente passa da flauta para o fagote, a fim de tornar a emenda menos perceptível.



Exemplo 100 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 97 ao 99.
Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Com caráter tipicamente de choro, a música segue com a indicação de *Allegro* (*tempo 1º*), em colcheias e semicolcheias bem marcadas com acentos.

A black and white photograph of a handwritten musical score. The score is for Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia'. It shows measures 100, 103, and 105. The number '100' is written in red at the beginning of the first staff. The tempo marking 'All: (tempo 1º)' is written in the top left. The score is complex, with many notes and accents. The number '103' is written in red at the beginning of the third staff. The number '105' is written in red at the beginning of the fifth staff. The score is marked 'poco alleg.' at the end.

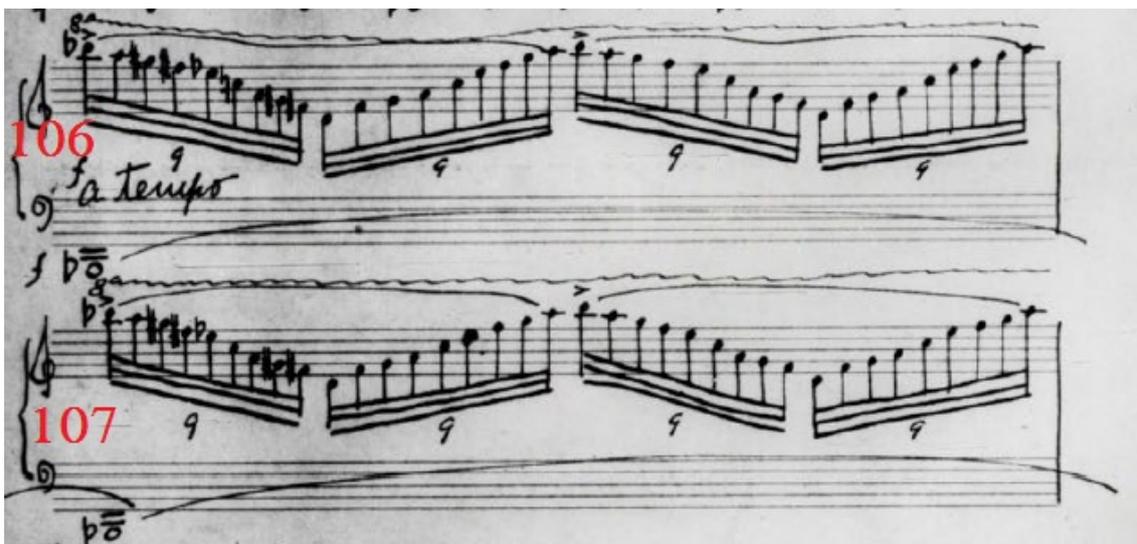
Exemplo 101 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 100 ao 105.
Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Ao intérprete, observamos que a preponderância dos tempos está deslocada. A célula melódica que intuitivamente nos conduziria ao agudo está grafada aqui de maneira inversa, ou seja, com o apoio na primeira nota. É relevante enfatizar na interpretação esta peculiaridade para que se destaque o aspecto de choro contido neste trecho.



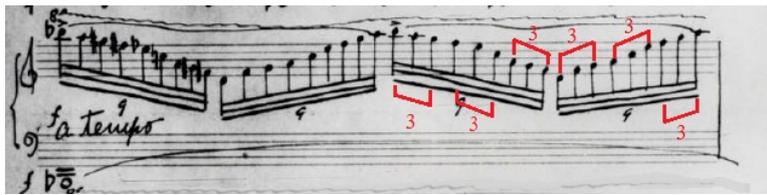
Exemplo 102 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 100 ao 102.
Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Em seguida, a flauta se lança no seu último “improviso” solo da música. Com um pedal de Si \equiv grave de três compassos sustentado pelo fagote, a flauta passeia em escalas mergulhando do Si \equiv 5 até o Ré \equiv 4 e retornando ao Si \equiv 5 algumas vezes.



Exemplo 103 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 106 e 107.
Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Para a preparação do trecho, sugerimos ao flautista que estude subdividindo cada grupo em três partes de três notas cada uma delas. Pode-se também praticar cada subgrupo de três notas com golpe triplo de língua, de modo a estabelecer a perfeita digitação e entendimento da frase.



Exemplo 104 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compasso 106. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Na última descida do Si \cong 5 a flauta segue em *staccatos* para uma oitava além do padrão, para o Ré3, nota esta que sugerimos que se prolongue até o necessário para deixá-la mais “tranqüila”. Depois de um trecho brilhante e de grande virtuosidade como as escalas anteriores, é interessante que terminemos a frase e os *staccatos* descendentes de forma muito vigorosa e *forte*, portanto para a entrega para a próxima melodia do fagote, sugerimos que esta transição seja feita “acalmado” este Ré3 longo.



Exemplo 105 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 108 e 109. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Novamente a mudança de caráter é introduzida pelo fagote que reprisa o tema apresentado no início da *Fantasia*. Agora direcionando para o final da obra, Villa-Lobos mistura duas melodias que foram ouvidas no decorrer deste movimento, o tema ondulado no fagote e a seresta pela flauta, em uma reminiscência conjunta para o final.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia'. The score is divided into three systems. The first system (measures 109-110) is labeled 'Tema seresteiro' (measures 109-110) and 'Tema ondulante' (measures 110-111). The second system (measures 111-112) is labeled '111'. The third system (measures 113-116) is labeled '114'. The score features a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Exemplo 106 - Heitor Villa-Lobos. *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. Compassos 109 ao 116. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Segundo Adhemar Nóbrega em seu livro sobre as *Bachianas Brasileiras*, o compositor na *Coda* a seguir, “evoca as primeiras notas do Tico-tico no Fubá” (Nóbrega, 1976:99). Sendo inspirado em Zequinha de Abreu ou não, o fato é que os elementos melódicos apresentados a partir do compasso 116 são bem característicos do choro. Sugerimos ao flautista e fagotista que concedam esta nuance à sua interpretação.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. The score is divided into three systems, each with a red number indicating the measure number: 114, 117, and 120. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various rhythmic markings such as triplets and sixteenth notes. In measure 120, the instruction *aum. poco a poco* is written. The manuscript is from the Museu Villa-Lobos.

Exemplo 107 - Heitor Villa-Lobos. *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. Compassos 114 ao 120. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Por fim, os instrumentos se unem em sextinas arpejadas em direções diversas, sendo que a flauta dobra as notas em semicolcheias em relação ao fagote. A indicação é *aum. poco a poco* e termina num *allarg.* sempre juntos ritmicamente. Aos intérpretes cabe a necessidade de estabelecer perfeita sincronia das notas e igualar a articulação. Há a necessidade de combinarem as respirações às quais sugerimos que sejam alternadas para que não quebrem a fluência da frase.

The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score is divided into four systems, with measures 120, 123, 126, and 129 marked in red. Red 'V' marks are placed above the staff in measures 123, 126, and 129, indicating breath marks. The score includes markings such as 'Andim. poco a poco' and 'allarg.'.

Exemplo 108 - Heitor Villa-Lobos. *Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia*. Compassos 120 ao 132. Manuscrito. Museu Villa-Lobos. Sugestão de respiração nossa.

Há um erro de grafia no penúltimo compasso, no terceiro tempo o compositor escreveu dois pontos aumentativos. Os pontos aumentativos estão escritos tanto para a flauta quanto para o fagote, em contrapartida que as semicolcheias também estão escritas em ambos os instrumentos. Uma explicação plausível seria a que os segundos pontos aumentativos tivessem sido colocados posteriormente: nota-se uma diferença na grafia.



Exemplo 109 - Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras N°6, Fantasia. Compassos 131 e 132. Manuscrito. Museu Villa-Lobos.

Na tabela abaixo, apresentaremos de forma concisa, as características gerais da obra.

Tabela 4 - Indicações na parte da flauta

Seção	Dinâmica	Outras indicações de dinâmica.	Andamentos	Tessitura	Textura	Caráter
ARIA (CHORO)						
c. 1 - 14	<i>p - f</i>	<i>dim.</i> acentos	<i>Largo</i>	Sol3 Dó6	Polifônica	Solos de caráter improvisados na flauta
c. 15 - 44	<i>p - f</i>	<i>decrescendo</i>	<i>allarg.</i>	Ré3 Dó6	Polifônica	Flauta com tema principal
FANTASIA						
c. 1 - 58	<i>p - mf</i>	<i>sfz</i> acentos crescendos decrescendos	<i>Allegro rit</i> <i>a tempo</i> <i>poco rit</i>	Mi \cong 3 Si6	Polifônica	Improviso Grande cadência solo para flauta
c. 58 - 132	<i>PP - ff</i>	crescendos decrescendos acentos <i>aum. Poco a poco</i>	<i>rit</i> Meno <i>allarg.</i> <i>Allegro (tempo 1°)</i>	Mi3 Sol5	Polifônica	

CONCLUSÕES

De forma bem abrangente podemos afirmar que Villa-Lobos demonstra uma grande relação com a música popular brasileira tradicional. Pudemos verificar uma freqüente utilização proposital da música regional com a sua escrita peculiar. Neste sentido foi profícuo relacionar uma vasta revisão literária na qual se demonstra claramente a próxima relação entre Villa-Lobos e os chorões e também a aproximação da nossa música popular urbana com a obra do autor.

Para o intérprete, relacionamos e apontamos por diversas vezes, situações em que o “sotaque” característico da nossa música poderá ser utilizado no repertório tratado. Sabemos que no choro, por exemplo, existem diferentes características estilísticas dentro deste mesmo gênero, porém não coube aqui explicitar nem aprofundar no assunto, pois se trata de um vasto campo e entendemos que deverá ser feito por pesquisadores com mais especialidade nesta área. Entretanto foram feitos apontamentos melódicos e rítmicos de forma abrangente no choro.

No que tange à Heitor Villa-Lobos, não houve pretensão de incluir um recorte biográfico, pois entendemos que isso já foi exaustivamente tratado por muitos pesquisadores, e por vezes de maneira admirável, e fugiria do objetivo principal desta pesquisa que é totalmente voltada para a performance. Incluímos pontos relevantes ao tratarmos de sua relação com o choro, aos chorões e à sua empreitada ao compor a série dos *Choros* e as *Bachianas Brasileiras*, o que obrigatoriamente necessitou de uma contextualização histórica.

Contamos com a gentileza do Museu Villa-Lobos – RJ na pessoa da Cláudia Leopoldino, que gentilmente nos cedeu fac-símiles dos manuscritos necessários para que houvesse uma maior clareza e elucidação de dúvidas que pairavam sobre alguns trechos. Por muitas vezes tivemos também a surpresa de esclarecer pontos que geravam dúvidas de notas e que estavam corretos, e, por vezes, surpresas em observar problemas em trechos que não esperávamos que houvesse qualquer discrepância. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, essas diferenças entre o original manuscrito e a edição Max Eschig, foram enriquecedoras, pois além de dar substância à pesquisa e sanar problemas, a observância dessas correções propiciará ao flautista, maior fidelidade ao escrito por Villa-Lobos.

No decorrer do texto, sugerimos dinâmicas e articulações. Mesmo tendo toda a atenção e respeito ao escrito pelo autor, estas sugestões foram apresentadas de modo à elucidar e/ou tornar a execução mais prática e viável para o flautista intérprete. Em outros casos sobre a dinâmica, o objetivo foi proporcionar maior equilíbrio entre os instrumentos, levando em consideração a textura e tessitura trabalhadas caso a caso. Algumas respirações sugeridas e por muitas vezes testadas, tornam mais eficientes também o fazer musical aqui abordado.

Sugestões de dedilhados foram inseridas neste trabalho, ou por sugestões práticas ou por vezes, como solução de trechos quase inexecutáveis sem dedilhado auxiliar. Acreditamos que desta forma, os intérpretes dessas obras, aqui encontrarão excelentes subsídios para o preparo de suas futuras interpretações.

Ao final de cada obra, inserimos uma tabela com um resumo daquela obra, contendo de forma sucinta, informações sobre dinâmica, andamentos, tessitura, textura e caráter. Com isso, o leitor poderá em apenas um quadro, vislumbrar o que essencialmente permeia as páginas de cada obra.

Entendemos que o músico brasileiro, por contextualização, tem mais subsídios interpretativos para a performance de sua própria música. Não tivemos a pretensão de ensinar como interpretar essa música, nem tampouco de estipular que só exista esta maneira de entendê-la, porém nos esforçamos em apontar e gerar discussões acerca de onde buscar esse sotaque brasileiro e como referenciá-lo, baseado na minha vivência desse repertório no âmbito do Quinteto Villa-Lobos. Podemos entender em sua essência, que o presente trabalho propõe, baseado na experiência com esse repertório, uma performance com vistas à maneira popular de interpretar, considerando como popular o fazer música como tradicionalmente se faz nas rodas de choro.

REFERÊNCIAS

ALTAMIRO CARRILHO. Verbetes do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/altamiro-carrilho/dados-artisticos>. Acesso em: 04 mar 2017.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

_____. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1989.

APPLEBY, David P. *Villa-Lobos – A Life (1887-1959)*. Maryland: Scarecrow Press, Inc. USA. 2002.

CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos – seleção de textos* Arquivo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura; tradução de Emir Sader e J. Jota de Moraes (art. N° 6). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor Editora, 2009.

ECO, Umberto. *Como Se Faz Uma Tese*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 1996.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. *O fagote na música de câmara de Heitor Villa-Lobos*. 2008. Tese (Doutorado em Música)-Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmera*. MEC/DAC – Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro. s.d.

GAERTNER, Leandro, Análise para intérprete do Choros 2 de Heitor Villa-Lobos. *RevistaMusica* Hodie- UFG –2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/6010/12355>. Acesso em: 04 mar 2017.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos – O caminho Sinuoso da predestinação*.– Rio de Janeiro. Editora FGV, 2003.

HORTA, Luís Paulo. *Villa-Lobos – Biografia*. Edição de Centenário – Edições Alumbamento – Companhia Brasileira de Projetos e Obras, 1986

JOAQUIM CALLADO, Verbete do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/altamiro-carrilho/dados-artisticos>. Acesso em: 04 mar 2017.

LINHARES, Leonardo Barreto, *Os Choros de Belini Andrade: estilo composicional e suas implicações na performance musical*. Dissertação de mestrado. UFMG 2016. Belo Horizonte - MG

MUSEU VILLA-LOBOS. Villa-Lobos, sua obra. Versão 1.0.1. 2010. MinC / IBRAM

Museu Villa-Lobos. Disponível em: http://museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.1.pdf. Acesso em 04 mar 2017.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977

NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos – MEC – Departamentos de Assuntos Culturais – Rio de Janeiro, 1971.

_____. *Os Choros de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos – MEC – Departamentos de Assuntos Culturais – Rio de Janeiro, 1975.

NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara*, Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1976

PEPPERCORN, Lisa M. *Villa-Lobos 'Ben Trovato'*. Cambridge University Press – 1991.

_____. *Villa-lobos: Biografia Ilustrada do Mais Importante Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro. Edições Ediouro, 2000.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Heitor Villa-Lobos 1887-1959*, Recife – PE, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

SÈVE, Mário. *O fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas*. Anais do III SIMPOM 2014 – Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música, 2014. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4717/4209>. Acesso em: 08 mar 2017.

TACUCHIAN, Ricardo. *Villa-Lobos e Stravinsky*. In.: Revista do Brasil: Edição Especial Villa-Lobos. Ano 4, Nº1. Rio de Janeiro: Rioarte, 1988

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n° 2*. Paris: Max Eschig.

_____ Manuscrito. Museu Villa-Lobos

_____ *Quinteto em Forma de Choros*. Paris: Max Eschig.

_____ Manuscrito. Museu Villa-Lobos

_____ *Bachianas Brasileiras N° 6*. Nova York, Associated Music Publishers, Inc. (BMI), 1946

_____ Manuscrito. Museu Villa-Lobos

ANEXOS

A Mario de Andrade.

1

CHÔROS (Nº2)

PARA FLAUTA E CLARINETE.

H. Villa-Lobos

Pouco movido (M:88=d)

FLAUTA *mf*

CLARINETE EM LA *p* *mf*

1

Mus. 13.081.304
Org. 13.081.304

1) No mesmo mov^{to} muito ritmado

3) Muito vagaroso (m: 63 e 4)

Rall.

mole

Rall.

a tempo

espressivo

f Violent et rythmé

2400-15.0000 JVN
24.10.00 - um Anjo

Muito rall. 4 Poco movido (M: 84=d)

diminuendo poco a poco

5

Mus. 15.0221 JUN
 1920.51.0022

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-4. The top staff contains chords with a slur and a '3' below it. The bottom staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: $\frac{4}{4} > p$, $\frac{4}{4} > p$, $\frac{4}{4} > p$, and $\frac{4}{4} > p$.

Handwritten musical notation for the second system, measures 5-8. The top staff contains chords with slurs and a '3' below. The bottom staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: $\frac{4}{4} > p$, $\frac{4}{4} > p$, $\frac{4}{4} > p$, and $\frac{4}{4} > p$.

Handwritten musical notation for the third system, measures 9-12. The top staff contains chords with slurs and a '3' below. The bottom staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: $\frac{4}{4} > mf$ cresc. and $\frac{4}{4} >$.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 13-16. The top staff contains chords with a slur and a '6' above. The bottom staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: $\frac{4}{4} > p$, $\frac{4}{4} >$, and p .

260015.000K JUM
26.10.07.2011.120

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings including *p* and *ff*. There are also triplets indicated by a '3' under the notes.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with similar notation and dynamic markings. A *ff* marking is present in the bass staff.

Pouco walt. [7] Pouco meno

Handwritten musical notation for the third system. It includes tempo markings *Pouco walt.* and *[7] Pouco meno*. The music features a change in meter to 4/4. Performance instructions include *(Toujours forte et* and *très vague. la Flute.)*. Dynamic markings include *ff* and *p*.

Handwritten musical notation for the fourth system. It concludes the page with notes and dynamic markings. The instruction *(Toujours forte et* from the previous system continues here, followed by *très vague. la Flute.)*. Dynamic markings include *ff* and *p*.

2000.15.0001.001
SF 15 OF 100 - 1000

Tempo 1^o

8^a

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of notes, some beamed together, and a dynamic marking of *ff*. The bass staff contains a series of notes, some beamed together, and a dynamic marking of *ff*. A dashed line with the number 8^a is positioned above the treble staff.

8^a *Andimando*

8^a *Andimando*

Handwritten musical notation for the second system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of notes, some beamed together, and a dynamic marking of *ff*. The bass staff contains a series of notes, some beamed together, and a dynamic marking of *ff*. A dashed line with the number 8^a is positioned above the treble staff.

8^a

8^a

Handwritten musical notation for the third system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of notes, some beamed together, and a dynamic marking of *p*. The bass staff contains a series of notes, some beamed together, and a dynamic marking of *pp*. A dashed line with the number 8^a is positioned above the treble staff.

Copia de Joaquim Jones de Silva

2500.15.0224 JUN
1912

Quinteto (em forma de "Choro")

Para

Flauta, oboé, Coro Inglês, Clarino e Fagote

de
H. Villa-Lobos

Paris 1928

primiere

H. Villa-Lobos
Paris 1928

LENT (58 = ♩)

Flute

Hautbois

Cor Anglais (en Fa)

Clarinete
à jouer transposée en La
(C'est écrit ici sans transposition, mais il faut jouer avec la clarinette en La)

Basson

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is divided into two systems, each consisting of five staves. The notation is written in black ink and includes various musical symbols and markings.

System 1 (Top):

- Staff 1 (Treble Clef):** Starts with a 4/4 time signature and a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with slurs and triplets. A 3/4 time signature change occurs in the second measure, followed by a 4/4 time signature at the end of the system.
- Staff 2 (Treble Clef):** Mirrors the first staff, with a 4/4 time signature and a *p* dynamic marking.
- Staff 3 (Treble Clef):** Similar to the first two staves, with a 4/4 time signature and a *p* dynamic marking.
- Staff 4 (Bass Clef):** Contains a few notes, including a half note with a fermata, and a 3/4 time signature.
- Staff 5 (Bass Clef):** Contains a few notes and a 3/4 time signature.

System 2 (Bottom):

- Staff 1 (Treble Clef):** Starts with a 4/4 time signature and a *mf* dynamic marking. It features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs.
- Staff 2 (Treble Clef):** Contains a few notes and a *p* dynamic marking.
- Staff 3 (Treble Clef):** Contains a few notes and a *p* dynamic marking.
- Staff 4 (Treble Clef):** Contains a few notes and a *mf* dynamic marking.
- Staff 5 (Bass Clef):** Contains a few notes.

3

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 5/8 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The second staff is a whole rest. The third staff contains a bass line with a fermata. The fourth staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a forte (f) dynamic marking. The fifth staff has a bass line with a fermata. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are written at the end of each staff.

Handwritten musical score for the second system, measures 6-10. The score consists of five staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 5/8 time signature, with a circled '3' above it. It contains a melodic line with a fermata. The second staff is marked 'Solo' and 'mf', with a fermata. The third staff has a bass line with a fermata. The fourth staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a forte (f) dynamic marking. The fifth staff has a bass line with a fermata. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are written at the end of each staff.

MUL 1997.21.0435 aut. inv. 92.21.42

4 *Un peu plus vite* (72 = ♩)

Handwritten musical score for five staves, measures 1-4. The score includes dynamic markings (mf, pp, f, p, p > pp), articulation (accents), and performance instructions (Solo). The notation features various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for five staves, measures 5-8. The score includes a circled measure number '3', dynamic markings (mf, p), and a time signature change to 3/4. It features complex rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes triplets, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. A '4' is written above the first staff, and another '4' is written above the second staff.

Handwritten musical score for the second system, starting with the tempo marking *Allegro* (104 = ♩). The system includes complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *ff*. A circled '4' is written above the first staff. The system concludes with a double bar line and a $\frac{5}{8}$ time signature.

ANU19 9321.0435 aut. m. 192-21-958

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of five staves each. The score is marked with red ink annotations: *a2*, *a3*, and *a5* above the first system, and *a3* above the second system. The notation includes various time signatures (5/8, 7/8, 5/4, 4/4) and dynamic markings such as *p*, *ff*, *ffz*, and *pp*. A *Solo* instruction is present in the first system. The manuscript shows signs of age, including yellowing and foxing.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of staves. The first system includes a circled measure number '5' and dynamic markings 'ppp' and 'mf'. The second system includes a circled measure number '6', the tempo marking 'Plus vite (120=♩)', and the instruction 'Solo'. The score contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with various fingerings and articulation marks. At the bottom, there is a library reference number 'MUL 1993.21.0435' and the word 'aut'.

MUL 1993.21.0435 aut

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '126' in the top right corner. It contains two systems of music, each consisting of five staves. The notation is in a single system with a 2/4 time signature, indicated by a '2' over a '4' at the bottom right of the page. The music features several triplet markings (groups of three notes beamed together) and dynamic markings such as 'ppp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations, including a '4' above a measure in the first system and a '7' above a measure in the second system. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

Mom,

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top right, the word "Mom," is written in cursive. Below it, a circled number "7" is written in red ink. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves: the top staff contains chords, the second staff has a vocal line with a "Solo" marking and a fermata, the third staff features a complex triplet pattern, the fourth staff has a descending melodic line, and the fifth staff contains a bass line. The second system also has five staves: the top staff is a complex melodic line with triplets and dynamics markings (mf, f, p), the second staff is mostly empty, the third staff has a bass line with dynamics (p, pp), and the fourth and fifth staves are also empty. At the bottom of the page, there are two lines of text: "MVC 1993.21-0435" and "aut. mm. 72.22.453".

8

Solo
mf
p

3/5

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. The first system is marked with a circled '9' and includes a 'p' dynamic marking. The second system includes 'pp' and 'mfz' dynamic markings. The notation includes treble and bass clefs, complex rhythmic patterns, and various musical notations such as triplets and slurs. The page number '129' is visible in the top right corner. At the bottom right, there is a library accession number: 'MUC 1993.21.0435 cut. mm. = 93.21.455'.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bass staff contains a more complex accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *mf*. A circled number '40' is written above the treble staff, with a '4' written above it. The time signature $4/6$ is written below the bass staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs. The bass staff contains a complex accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include '2'. A circled number '1' is written below the bass staff.

14

Très animé (132=d)

Handwritten musical score for the first system, measures 10-12. The score consists of five staves. The first staff has a circled measure number '11' above it. The second staff has a circled measure number '10' above it. The third staff has a circled measure number '9' below it. The music features a 3/4 time signature and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. There are various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Handwritten musical score for the second system, measures 13-15. The score consists of five staves. The first staff has a circled measure number '12' above it. The second staff has a circled measure number '11' above it. The music continues with a 3/4 time signature and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. A 'Solo' marking is present in the fifth staff. The notation includes eighth and sixteenth notes.

MUC 1993.21.0435 aut. m. 72-21-953

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is divided into two systems of staves. The first system consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a '4' above it. The second and third staves are empty, with a '4' written below each. The fourth staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fifth staff is in bass clef and contains a bass line with various markings, including a '2' and a '4/4' time signature. The second system also consists of five staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with a circled '13' above it. The second staff is empty. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with the word 'Solo' written above it. The fourth and fifth staves are in treble clef and contain rhythmic accompaniment. The page shows signs of age, including foxing and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, page 133. The score is divided into two systems of staves.

The first system consists of five staves. The top staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a measure number '3'. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A circled measure number '4' is written above the staff. The second staff contains rests followed by a measure with a 4/4 time signature and a 'ppp' dynamic marking. The third staff features a melodic line with slurs and accents, also marked 'ppp'. The fourth and fifth staves provide accompaniment with rhythmic patterns.

The second system consists of five staves. The top staff is marked 'Solo 8^a' and begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a forte 'f' dynamic. It contains a melodic line with eighth notes. The remaining four staves provide accompaniment with rhythmic patterns.

At the bottom of the page, there is a library accession number 'ANM 1993.21.0435' and the name 'ant.' followed by a smaller number '1140.75.21.452'.

The image shows a handwritten musical score on two pages, with the page number 134 in the top right corner. The score is written on five staves per system. The first system (top) features a circled measure number '15' and a '3/8' time signature. The second system (bottom) includes dynamic markings such as 'pp', 'sfz', 'mf', and 'p', and a '3' time signature. The manuscript is on aged paper with some staining.

Handwritten musical score for the first system, measures 16-19. The system consists of five staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a circled measure number '16'. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The second, third, and fourth staves are also in treble clef with 3/4 time signatures, each starting with a dynamic marking of *mf* > *p* > *pp*. The fifth staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The system concludes with a 4-measure rest mark.

Handwritten musical score for the second system, measures 20-23. The system consists of five staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The second, third, and fourth staves are also in treble clef with 4/4 time signatures, each starting with a dynamic marking of *mf* > *p* > *pp*. The fifth staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The system concludes with a 4-measure rest mark.

mus. 1993.2.0435

ant. no. 98.2.455

Handwritten musical score on aged paper, page 17. The score is written in a system of five staves. The first staff begins with a circled number 17 and contains a complex rhythmic figure with a 9/8 time signature and a 3/4 sub-measure. Above the first three staves are handwritten annotations in red ink: "a 3" above the first staff, "a 1 a 3" above the second and third staves, and "a 1" above the fourth staff. The second staff is marked "Solo" and "p". The third and fourth staves feature dynamic markings such as "mf" and "p". The fifth staff continues the rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line and a 9/8 time signature. Below the main system, there is a section of four staves, with the first staff starting with a circled number 3 and a 3/4 time signature. This section includes a "Solo" marking and a "pp" dynamic. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The page number "17" is written in the top right corner.

20

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written on five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is $\frac{9}{8}$ with a $\frac{3}{8}$ sub-signature. Above the staff, there are red handwritten markings: a large '3' above the first measure, and '1 3 1 3' above the subsequent measures. A circled number '18' is written above the third measure. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain accompaniment with dynamic markings *p* and *mf*. The fourth and fifth staves also contain accompaniment with dynamic markings *p* and *mf*. The system ends with a double bar line and a '4' at the end of the staff.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score is written on five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is $\frac{4}{4}$. Above the staff, there are red handwritten markings: a '4' above the first measure and a '3' above the second measure. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain accompaniment with dynamic markings *pp* and *mf*. The fourth and fifth staves also contain accompaniment with dynamic markings *f* and *pp*. The system ends with a double bar line and a '4' at the end of the staff.

www.1993.21-0135 aut. mm. 93-21-458

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of five staves each. The first system includes a circled measure number '19' and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The second system features red fingerings (3, 1, 3, 1, 3, 2) above the first staff and dynamic markings like 'p', 'pp', and 'ppp'. The paper shows signs of age and wear.

22

3 1 20 *Plus vite* (144 = ♩)

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. The top staff has a circled measure number '20' and the tempo marking '*Plus vite* (144 = ♩)'. There are red annotations '3' and '1' above the first two measures. Dynamics include *mf* and *f*. The notation includes triplets and various rhythmic values.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves. The word 'rall' is written across the staves, indicating a tempo change. The system concludes with a double bar line and a measure number '4'. There are some red annotations at the bottom right of the system.

mus 1993-21-0435

mt mus 1993-21-0435

Très Lent (52 = ♩)

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Très Lent" with a tempo marking of 52 = ♩. The score is written on ten staves, with the first five staves forming the first system and the next five forming the second system. The music is in 4/4 time and features a variety of textures and dynamics. The first staff begins with a circled number "21" and a "Solo" marking. The second staff is marked "Solo" and "mf", with the instruction "Très expressif" written below it. The third and fifth staves use dynamic markings of *p* and *pp*. The score includes numerous triplet markings (indicated by a "3" over a group of notes) and slurs. The second system concludes with a double bar line and a 5/4 time signature. There are several handwritten annotations, including a red lightning bolt symbol and a red "X" on the right side of the page.

Handwritten musical score on aged paper, page 143. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with a circled measure number '94' and a 'Solo' marking. The second staff has a 3/4 time signature and contains rests. The third and fourth staves also have 3/4 time signatures and contain rests. The fifth staff has a 3/4 time signature and contains rests. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p*, *mf*, *pp*, and *ppp*. A section titled 'Un peu animé (80 = ♩)' is marked with a circled 'X' and includes a *mf* dynamic marking and a '8a' marking. The bottom right corner of the page contains the number '2' and the reference number 'mm. 92-11-953'.

Handwritten musical score for five staves, measures 48-53. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* and contains a complex melodic line with triplets and slurs. The second staff is in treble clef with a 4/4 time signature, featuring a long note in measure 48 and a triplet in measure 51. The third, fourth, and fifth staves are in treble, treble, and bass clefs respectively, all with a 4/4 time signature, and each contains a triplet in measure 51. The page is numbered 48 at the top left and 53 at the top right.

Dans le même mouvement (80 = ♩)

Handwritten musical score for five staves, measures 245-253. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a circled measure number 245 and contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *p* and *pp*. The second, third, fourth, and fifth staves are in treble, treble, treble, and bass clefs respectively, all with a 2/4 time signature, and each contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *p* and *pp*. The page is numbered 245 at the top left and 253 at the top right.

Handwritten musical score for five staves. The music is written in treble and bass clefs with a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *Solo*. There are also some handwritten annotations like '3' and '4' above notes, possibly indicating fingerings or articulation. The score is written on aged, yellowed paper.

Anime (108 = ♩)

20

Handwritten musical score for five staves, starting with a tempo marking *Anime* (108 = ♩). The first measure is circled and numbered '20'. The music is written in treble and bass clefs with a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). There are also some handwritten annotations like '3' and '12' above notes. The score is written on aged, yellowed paper.

develupper

The image shows two systems of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The top system consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The word "develupper" is written in cursive above the first staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. A section of the music is enclosed in a large bracket, with the word "Solo" written above it. The bottom system consists of five staves. The first two staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The first staff begins with a dynamic marking of *pp*. The notation includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. A circled number "27" is written above the first staff of the bottom system. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

30

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. A red vertical line is drawn through the music. The second staff has a bass clef and a dynamic marking of *pp*. It also contains a triplet. The third staff has a bass clef and a dynamic marking of *mf*. The fourth and fifth staves have bass clefs and dynamic markings of *pp* and *mf* respectively. A *Solo* marking is present above the second staff. A red 'X' is visible on the right side of the fourth staff.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a circled number '28' and the tempo marking 'Très vite (116 = ♩)'. The first staff has a dynamic marking of *cresc. allargando*. A red vertical line is drawn through the music. The second staff has a dynamic marking of *mf* and a *Solo* marking. The third, fourth, and fifth staves have bass clefs and dynamic markings of *mf*. Each of these lower staves has the word 'allargando' written below it. A red 'X' is visible on the right side of the fifth staff.

ANL 1993.21.0435

ant. no. 79.21.102

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '148' in the top right corner. It contains two systems of musical staves, each with five staves. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *f2* are used throughout. Performance instructions like *Solo* and *crudo* are present. A circled number '29' is written in the upper right of the second system. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

Handwritten musical score on page 149, featuring two systems of five staves each. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as *mf*, *resc.*, and *ff*. The score concludes with a circled number 30 and a final measure marked with a 2. At the bottom, there are archival identifiers: *MUC 1993.21.0435* and *ant. MUC 1993.21.0435*.

MUC 1993.21.0435 ant. MUC 1993.21.0435

33

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef with a 2/2 time signature. The third staff is in treble clef with a 2/2 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The fifth staff is in bass clef with a 2/2 time signature. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. There are accents over notes in the fifth staff. A 'Solo' marking is present above the fifth staff. A circled '2' is written above the first staff. A circled 'X' is written above the fifth staff.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature. The second staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The third staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The fifth staff is in bass clef with a 2/2 time signature. Dynamics include *mf* and *p*. There are accents over notes in the fifth staff. A circled '31' is written above the first staff. A circled 'X' is written above the first staff. A circled '2' is written below the fifth staff.

Handwritten musical score on aged paper, page 151. The score is written on five staves. The first system contains four staves of music, and the second system contains five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circled number '32' is present at the start of the second system. The bottom right corner contains the archival number 'ANUL 1993.21.0435 m7-mml. 78-21. 463'.

32

Solo
mf

p

ANUL 1993.21.0435 m7-mml. 78-21. 463

Handwritten musical score on aged paper, page 152. The score is written in a system of five staves. The top system contains two measures of music. The first measure features a treble clef, a key signature of two flats, and a triplet of eighth notes. The second measure continues with a sixteenth-note triplet. The bottom system contains two measures of music. The first measure features a treble clef, a key signature of two flats, and a triplet of eighth notes. The second measure features a treble clef, a key signature of two flats, and a triplet of eighth notes. A circled number '33' is written in the right margin of the bottom system. The paper shows signs of age, including yellowing and foxing.

36

Handwritten musical score for measures 31-33. The score consists of five staves. The first two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth and fifth staves contain a complex accompaniment with many beamed notes and accents. A handwritten 'f' is placed below the fourth staff at the beginning of measure 32. At the end of measure 33, there is a handwritten '3/18'.

Handwritten musical score for measures 34-37. The score consists of five staves. Measure 34 is marked with a circled '34' and a '2^a' above it. The music is dense with many beamed notes and accents. A handwritten 'f' is placed below the first staff at the beginning of measure 34. At the end of measure 37, there is a handwritten 'f'.

2006 1993.21-0435 aut. -mm. 98-21-453

Handwritten musical score on aged paper, page 154. The score is divided into two systems. The first system consists of five staves of music, all marked with a forte (*f*) dynamic. The second system begins with a circled measure number **35** and includes a section labeled *Solo (Endehors)* in the second staff, marked with a forte (*f*) dynamic. The remaining staves in the second system are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and articulation marks. A handwritten number '57' is visible in the top right corner of the page, and a signature or initials are present in the bottom right corner.

38

8^a -----

cresc. animando poco a poco

8^a -----

36

cresc. toujours

cresc. toujours

cresc. toujours

cresc. toujours

cresc. toujours

anvl 1997.21.043 aut ml. 98.2.453

MNL. 85. 21-0. 22E

37

8^a 37

allargando fff

allargando fff

allargando fff

allargando fff

allargando fff

8^a

fff

fff

fff

fff

fff

[Handwritten signature]
Paris
1928
3/20

A Afonso Martins Lage e
Evaristo Moreira Pequeno

H. Villa-Lobos
(Rio, 1938)

Bachianas Brasileiras (N.º 6)

Para flauta e fagote

I. ARIA (Choro)

Largo

f *dim.*

p *mf*

f

2

Handwritten musical score for piano, page 2. The score consists of six systems of two staves each. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. A first ending bracket is present at the top, and a circled '2' with a 'p' dynamic marking is in the third system. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

This page of handwritten musical notation, numbered '3' at the top center, contains seven systems of music. Each system consists of two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The notation is dense and includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. A circled number '3' appears in the second system, and another circled '3' is in the third system. A circled '4' is in the fourth system. The fifth system features a complex, rapid passage in the upper staff, marked with an '8' and a slur. The sixth system includes a 'tr.' (trill) marking. The seventh system concludes with several triplet markings. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

4

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system has a measure number '4' above it. The second system has a circled '5' in the left margin. The third system includes the tempo marking 'allarg.' in the bass staff. The fourth system ends with a double bar line and a fermata. The fifth system ends with a double bar line and a fermata, with a 'p' dynamic marking below the bass staff.

5
II. Fantasia

Allegro

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of a single system with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into several measures, with dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, and *p*. The piece is characterized by its intricate piano accompaniment, which includes numerous triplets and sixteenth-note passages. The right hand often plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic and harmonic foundation with similar patterns. The score is numbered '5' at the top, indicating its position in a collection.

6

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '6' at the top center. The score is written for piano and consists of 12 systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- System 1:** Treble and bass staves with notes and rests. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.
- System 2:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure. The word "rit" (ritardando) is written above the bass staff. The word "a tempo" is written above the treble staff.
- System 3:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure. The word "rit" is written above the bass staff.
- System 4:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 5:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 6:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 7:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 8:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 9:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 10:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 11:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.
- System 12:** Treble and bass staves. The treble staff has a fermata over the first measure. The bass staff has a fermata over the first measure.

a tempo ⁷

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of staves. The notation is in a cursive, handwritten style. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo marking is *a tempo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are several markings above the staves, including a fermata in the first system, a *rit* (ritardando) in the second system, a *c* (crescendo) in the third system, and the numbers 5, 6, and 8 in the fourth, fifth, and sixth systems respectively. The notation is dense, particularly in the upper staves of each system, suggesting a complex texture.

8

Handwritten musical score for piano, page 164, system 8. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *p*. There are also performance instructions like *tr.* and *8va*. The notation includes slurs, accents, and articulation marks. A circled number '4' is present in the first system, and a circled number '5' is in the sixth system. The page number '8' is centered at the top.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with triplets and slurs.

Handwritten musical notation for the second system, including dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Handwritten musical notation for the third system, with dynamic markings 'pp', 'fp', and 'rit'.

Handwritten musical notation for the fourth system, showing complex rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical notation for the fifth system, including dynamic markings 'mf' and 'rit'.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring dynamic markings 'mf' and 'p'.

Meno

rit

mf

mf

10

All: (tempo 1:)

f *a tempo*

mf

poco alleg.

12

8

11

8^a

f

8^a

Anim. poco a poco

6

6

6

6

6

6

8^a

allarg.

H

H