

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Linha de Pesquisa: Performance Musical

Júlia Donley Mesquita Gonzales

**TRECHOS ORQUESTRAIS PARA PICCOLO:
O REPERTÓRIO SINFÔNICO DE VILLA-LOBOS**

Belo Horizonte
2015

Júlia Donley Mesquita Gonzales

**TRECHOS ORQUESTRAIS PARA PICCOLO:
O Repertório Sinfônico de Villa-Lobos**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de mestre em música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire Garcia

Belo Horizonte
2015

G643t

Gonzales, Júlia Donley Mesquita.

Trechos orquestrais para piccolo [manuscrito] : o repertório sinfônico de Villa-Lobos / Júlia Donley Mesquita Gonzales. - 2015.

126 f. ; il.

Orientador: Maurício Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música orquestral. 4. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. I. Garcia, Maurício Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.1



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

Dissertação defendida pela aluna JÚLIA DONLEY MESQUITA GONZALES, em 01 de setembro de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

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

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

*Às matriarcas que me fizeram
Maria da Graça e Kátia*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à CAPES pelo financiamento que possibilitou a realização deste trabalho e à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais pela enorme disposição de conteúdo intelectual.

Ao Maurício Freire, ser humano e músico admirável, por ter elevado a palavra generosidade a níveis quase impensáveis e de quem tive a sorte de receber tantos anos de aprendizado musical.

À Fabíola Alves que me inspirou e inspira todos os dias a ser uma musicista melhor e que me despertou o amor por esse tão pequeno instrumento que hoje permeia toda a minha história. Ao Marco Antonio Canello pelos conselhos e histórias da sua trajetória no Municipal.

À Glaura Lucas, que mudou minha visão do mundo e da música.

Ao Vinicius Gomes, que me mostrou em gesto e em som que é possível realizar aquilo que desejamos mais profundamente.

À Julia Engler e à Louise Woolley, que sustentam sem trégua nos braços do amor e do afeto a parceria que decidimos traçar pela estrada da amizade.

À Cimara Fróis, irmã que Talita me deu, a melhor marida que alguém poderia ter e de quem sou eternamente grata por me ensinar a leveza, a generosidade, a sinceridade profunda e por partilhar os melhores anos da minha vida.

Ao Carlos e ao Tio Adonay, por serem meus pais escolhidos e por terem me escolhido também.

À minha mãe, Kátia, a razão única de ir e de voltar.

Ao Bernardo e ao Jean, que antes de chegarem aqui, já estavam.

Resumo

Este trabalho tem a intenção de reduzir as dificuldades de acesso ao repertório sinfônico de Heitor Villa-Lobos através do estudo de trechos solísticos do piccolo nas obras do compositor e a proposição de auxílio técnico-interpretativo aos mesmos. Há ainda a preocupação relacionada à qualidade de edições e divulgação de gravações das peças. Por fim, tem o intuito de compilar uma apostila de excertos das obras analisadas.

Palavras-chave: repertório sinfônico; Villa-Lobos; piccolo; excertos orquestrais; técnica; interpretação.

Abstract

The project proposed here aims to reduce the difficulties of access to the Heitor Villa-Lobos symphonic repertoire through the study of piccolo solo excerpts in his works as well as proposing technical-interpretative assistance. The project also considers the quality of issues and dissemination of recordings of the studied pieces. Finally, it aims to compile a book of excerpts from analyzed works.

Key-Words: symphonic repertoire; Villa-Lobos; piccolo; orchestral excerpts; technique; interpretation

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: CHORO N. 6 - NÚMERO 13 DE ENSAIO	31
FIGURA 2: CHORO N. 6 – NÚMERO 46 DE ENSAIO.....	33
FIGURA 3: CHORO N. 8 – NÚMERO 4 DE ENSAIO	35
FIGURA 4: CHORO N. 8 - NÚMERO 11 DE ENSAIO	36
FIGURA 5: CHORO N. 8 – NÚMERO 17 DE ENSAIO.....	38
FIGURA 6: CHORO N. 8 – NÚMERO 54 DE ENSAIO.....	39
FIGURA 7: CHORO N. 9 – NÚMERO 14 DE ENSAIO.....	40
FIGURA 8: CHORO N. 9 – NÚMERO 38 DE ENSAIO.....	42
FIGURA 9: CHORO N. 9 – NÚMERO 41 DE ENSAIO.....	43
FIGURA 10: CHORO N.11 – NÚMERO 9 DE ENSAIO.....	44
FIGURA 11: CHORO N.11 – NÚMERO 49 DE ENSAIO	45
FIGURA 12: CHORO N.11 – NÚMERO 92 DE ENSAIO	46
FIGURA 13: CHORO N.11 – NÚMERO 93 DE ENSAIO	48
FIGURA 14: CHORO N.11 – NÚMERO 109 DE ENSAIO.....	49
FIGURA 15: CHORO N.12 – NÚMERO 12 DE ENSAIO	50
FIGURA 16: CHORO N.12 – NÚMERO 30 DE ENSAIO	51
FIGURA 17: CHORO N.12 – NÚMERO 38 DE ENSAIO	52
FIGURA 18: CHORO N.12 – NÚMERO 56 DE ENSAIO	53
FIGURA 19: SINFONIA N. 1 1º. MOV. - NÚMERO 13 DE ENSAIO.....	56
FIGURA 20: SINFONIA N.1 1º MOV. - NÚMERO 15 DE ENSAIO.....	57
FIGURA 21: SINFONIA N. 1 3º. MOV. - NÚMERO 5 DE ENSAIO.....	58
FIGURA 22: SINFONIA N. 2 1º MOV. - NÚMERO 2 DE ENSAIO.....	59
FIGURA 23: SINFONIA N. 2 1º. MOV. - NÚMERO 12 DE ENSAIO.....	60
FIGURA 24: SINFONIA N. 2 2º. MOV. - NÚMERO 9 DE ENSAIO.....	60
FIGURA 25: SINFONIA N. 2 2º MOV. - NÚMERO 21 DE ENSAIO.....	62
FIGURA 26: SINFONIA N. 3 2º MOV. - NÚMERO 16 DE ENSAIO.....	64
FIGURA 27: SINFONIA N. 3 4º MOV. - NÚMERO 6 DE ENSAIO.....	65
FIGURA 28: SINFONIA N. 3 4º MOV. - NÚMERO 16 DE ENSAIO.....	66
FIGURA 29: SINFONIA N. 5 1º MOV. - NÚMERO 9 DE ENSAIO.....	67
FIGURA 30: SINFONIA N. 6 1º. MOV - COMPASSO 192	69
FIGURA 31: SINFONIA N. 6 2º. MOV. – NÚMERO 14 DE ENSAIO	69
FIGURA 32: SINFONIA N. 6 4º. MOV. – NÚMERO 7 DE ENSAIO.....	70
FIGURA 33: SINFONIA N. 6 4º. MOV. – NÚMERO 12 DE ENSAIO	70
FIGURA 34: SINFONIA N. 7 1º. MOV. – NÚMERO 9 DE ENSAIO.....	71
FIGURA 35: SINFONIA N. 7 1º. MOV. – NÚMERO 20 DE ENSAIO	72
FIGURA 36: SINFONIA N. 7 4º. MOV. – NÚMERO 3 DE ENSAIO.....	72
FIGURA 37: SINFONIA N.8 1º MOV. - NÚMERO 6 DE ENSAIO	74
FIGURA 38: SINFONIA N.8 4º MOV. – COMPASSOS FINAIS.....	75
FIGURA 39: SINFONIA N.9 3º MOV. - NÚMERO 6 DE ENSAIO	76
FIGURA 40: SINFONIA N.10 1º MOV. – COMPASSOS INICIAIS.....	77
FIGURA 41: SINFONIA N.10 1º MOV. – NÚMERO 10 DE ENSAIO	78
FIGURA 42: SINFONIA N.10 1º MOV. – NÚMERO 14 DE ENSAIO	79
FIGURA 43: SINFONIA N.10 2º MOV. – NÚMERO 5 DE ENSAIO.....	80
FIGURA 44: SINFONIA N.10 5º MOV. – NÚMERO 13 DE ENSAIO	81
FIGURA 45: SINFONIA N.10 5º MOV. – NÚMERO 13 DE ENSAIO	81
FIGURA 46: SINFONIA N.12 1º MOV. – NÚMERO 8 DE ENSAIO.....	83
FIGURA 47: SINFONIA N.12 1º MOV. – NÚMERO 8 DE ENSAIO	83

FIGURA 48: UIRAPURU - NÚMERO 12 DE ENSAIO.....	89
FIGURA 49: AMAZONAS - NÚMERO 5 DE ENSAIO	90
FIGURA 50: AMAZONAS - NÚMERO 15 DE ENSAIO.....	91
FIGURA 51: AMAZONAS - NÚMERO 25 DE ENSAIO.....	92
FIGURA 52: DANÇA DOS MOSQUITOS - NÚMERO 8 DE ENSAIO.....	94
FIGURA 53: DANÇA DOS MOSQUITOS - NÚMERO 26 DE ENSAIO	94
FIGURA 54: PRIMEIRA MISSA NO BRASIL - NÚMERO 20 DE ENSAIO	96
FIGURA 55: PRIMEIRA MISSA NO BRASIL - NÚMERO 23 DE ENSAIO	97
FIGURA 56: MANDÚ-ÇARARÁ - NÚMERO 1 DE ENSAIO	98
FIGURA 57: MANDÚ-ÇARARÁ - NÚMERO 22 DE ENSAIO	99
FIGURA 58: MANDÚ-ÇARARÁ - NÚMERO 36 DE ENSAIO	99
FIGURA 59: FLORESTA DO AMAZONAS - NÚMERO 83 DE ENSAIO.....	102
FIGURA 60: FLORESTA DO AMAZONAS – CANTO I.....	103
FIGURA 61: FLORESTA DO AMAZONAS – CANTO II.....	103

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: PROGRAMAÇÃO OSESP 2008 - 2013	18
TABELA 2: PROGRAMAÇÃO OSB 2008 - 2013	18
TABELA 3: PROGRAMAÇÃO FILARMÔNICA 2008 – 2013.....	18
TABELA 4: PROGRAMAÇÃO OSUSP 2008 – 2013	18

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	17
1.1 AS OBRAS DE VILLA-LOBOS EM ORQUESTRAS SINFÔNICAS NACIONAIS.....	17
1.2 A AUSÊNCIA DO REPERTÓRIO BRASILEIRO SINFÔNICO NA FORMAÇÃO DO INSTRUMENTISTA	20
1.3 O LIVRO PRACTICE BOOK FOR THE PICCOLO DE TREVOR WYE E PATRICIA MORRIS COMO METODOLOGIA E IDEAL DE CONSTRUÇÃO.....	23
1.4 METODOLOGIA ADOTADA PARA DEDILHADOS	26
CAPÍTULO 2 – OS CHOROS	27
2.1 CHORO N. 6.....	29
2.2 CHORO N. 8.....	34
2.3 CHORO N. 9.....	39
2.4 CHORO N. 11	43
2.5 CHORO N. 12	49
CAPÍTULO 3 – AS SINFONIAS	54
3.1 SINFONIA N. 1 – “O IMPREVISTO”	55
3.2 SINFONIA N. 2 – “ASCENÇÃO”	59
3.4 SINFONIA N. 4 – “VITÓRIA”	66
3.5 SINFONIA N. 6 – “SOBRE A LINHA DAS MONTANHAS”	68
3.6 SINFONIA N. 7 – “ODISSEIA DA PAZ”	70
3.7 SINFONIA N. 8	73
3.8 SINFONIA N. 9	75
3.9 SINFONIA N. 10 – “AMERÍNDIA”	76
3.10 SINFONIA N. 12	81
CAPÍTULO 4 - OS BAILADOS E POEMAS SINFÔNICOS	84
4.1 UIRAPURU.....	86
4.2 AMAZONAS	89
4.3 DANÇA DOS MOSQUITOS.....	92
4.4 DESCOBRIMENTO DO BRASIL – SUÍTE N. 4	94
4.5 MANDÚ-ÇARARÁ.....	97
4.6 FLORESTA DO AMAZONAS	99
CAPÍTULO 5 - AS BACHIANAS BRASILEIRAS	104
5.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3.....	106
5.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4.....	109
5.3 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7.....	111
5.4 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8.....	114
CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
ANEXO I	124

INTRODUÇÃO

Pouco tempo depois de iniciar meus estudos musicais, ingressei em atividades orquestrais em grupos jovens, com o intuito de conhecer de maneira prática a música composta para grandes formações. Desde então, toquei em bandas sinfônicas, orquestras jazz sinfônicas e, principalmente, em orquestras sinfônicas. Devo admitir que minha experiência com o repertório brasileiro sinfônico se detém a no máximo dez obras, salvo as exceções de arranjos compostos sob temas de música popular¹. Isso não quer dizer, de modo algum, que não tenha encontrado dificuldade na execução das mesmas. E isso se deu por alguns motivos, citados a seguir:

- Dificuldades técnico-musicais em diversas passagens;
- Raro acesso a gravações para estudo de práticas interpretativas e assimilação de linguagem;
- Obras manuscritas ou em edições de baixa qualidade, contendo erros diversos (notas, articulações, acentuações, indicações de andamento, etc.);
- Ausência de métodos que auxiliassem o estudo, sugerindo desde dedilhados para problemas técnicos até interpretações embasadas em análises de obras.

A formação do músico instrumentista no Brasil tem sido alvo recorrente de estudo entre os membros da comunidade artístico-acadêmica. Ao acessar o

¹ Arranjos feitos por Cyro Pereira, Nelson Ayres, Laércio de Freitas e Roberto Sion sob temas de compositores como Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal, Dorival Caymmi, e outros.

conteúdo programático das universidades e conservatórios brasileiros observa-se que a maior parte, para não se dizer a totalidade, do repertório estudado provém do método europeu. É claro para todos os estudiosos, alunos e professores que este método é eficaz, afinal, tem gerado grandes frutos durante décadas. Recentemente, no entanto, trabalhos como os de Borém (2006), Newton (2010) e Garcia (2012) abrem novos questionamentos a respeito da exclusão das obras nacionais deste estudo.

A ausência do repertório brasileiro nas grades curriculares atualmente é comum à maior parte das instituições responsáveis pela formação de músicos no país. Também é fato que muito pouco deste gênero é executado, tanto em orquestras juvenis quanto profissionais, comparado ao repertório convencional europeu. Isso certamente não se dá devido à insuficiência de obras. Nomes como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Camargo Guarnieri (1907-1993), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Guerra-Peixe (1914-1993), Radamés Gnattali (1906-1988) e tantos outros deixaram um rico acervo ainda pouco explorado por seus tardios conterrâneos.

No caso de Heitor Villa-Lobos, verificamos que sua execução em orquestras profissionais do país ainda é a mais numerosa, tendo em vista sua fama mundialmente reconhecida e a quantidade de composições. Villa-Lobos é considerado por muitos estudiosos, tanto na área acadêmica quanto performática, o criador do nacionalismo musical brasileiro e precursor de futuras gerações de compositores, juntamente com Camargo Guarnieri. Cito Mariz (1989):

“Villa-Lobos criou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou, com linhas vigorosas, a brasilidade sonora. A obra de Villa-Lobos representa o sólido alicerce sobre o qual os jovens

compositores brasileiros estão construindo um edifício imponente”

Neste cenário, em que tocar e admirar Villa-Lobos é algo quase excêntrico em sua própria terra, é que se constroem as lacunas abissais entre o repertório estudado em conservatórios brasileiros da “música de concerto” e a música que foi produzida *in loco*, concebida através das fusões do conhecimento erudito e popular. A falta de familiaridade com sua obra presume que a mesma “não seja considerada pela academia como modelo de estudo para a formação de um músico” (ZANON, 2009, p. 10).

Segundo Newton (2010),

"(...) é oportuno dizer que, a numerosa e sofisticada quantidade de procedimentos e recursos composicionais utilizados por compositores nacionais, reflete a autonomia e maturidade estética da música orquestral brasileira, que se consolidou mundial e nacionalmente por sua linguagem singular."².

Sendo assim, temos indícios de que o ensino da performance musical no Brasil está limitado, já que negligencia o estudo deste gênero. Em atuação profissional, os músicos poderão estar despreparados para executar obras nacionais.

A construção da performance musical tem tomado forma dentro das pesquisas de práticas interpretativas no que diz respeito ao repertório da música de concerto. A partir da segunda metade do século XX é possível observar a crescente quantidade de trabalhos sobre estratégias de estudo utilizadas por músicos para a execução de obras, tanto em seu período de preparação quanto no momento da performance.

² NEWTON, R. (2010)

No que tange ao repertório orquestral para piccolo, um dos principais livros de desenvolvimento técnico aplicado à performance é dos autores e flautistas Trevor Wye e Patricia Morris, *Practice Book for the Piccolo* (1988). Construído a partir dos paradigmas técnicos comuns aos instrumentos de sopro – afinação, sonoridade, articulação, vibrato, dedilhados alternativos –, utiliza-os para dividir de maneira temática os trechos que apresentam dificuldades expostas em solos. O livro foi fundamental para embasar este trabalho nos critérios técnico-interpretativos do piccolo.

Também no livro de Wye e Morris (1988), foi possível comparar problemáticas encontradas nas obras selecionadas – todas do repertório europeu e norte-americano – às peças compostas por Villa-Lobos para orquestra sinfônica. A excelência técnica exigida em ambos é equivalente. Os registros de gravação e partituras encontrados na obra do compositor brasileiro trazem à tona peças difíceis das séries *Choros*, *Sinfonias*, *Bachianas Brasileiras*, *Poemas Sinfônicos*, entre outros.

Durante o processo deste trabalho enviamos um questionário simples a alguns piccolistas das principais orquestras do país afim de validar e enriquecer a pesquisa, visando também estreitar a relação pesquisa-performance. O questionário, anexado ao fim deste trabalho, envolve apenas cinco perguntas de simples resposta, objetivando a facilidade de resposta dos músicos. As obras que durante a pesquisa foram consideradas mais difíceis foram estrategicamente nomeadas para serem apenas assinaladas – um espaço posterior permite que outras peças sejam citadas -, facilitando a devolutiva por parte dos entrevistados.

Ainda em um primeiro momento, o repertório tocado nos últimos seis anos por cinco das principais orquestras sinfônicas do país – Orquestra

Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP), Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) – foi revisado para delimitar através da maior quantidade de obras executadas, o compositor a ser estudado.

A intenção deste trabalho é contribuir para o crescente número de pesquisas a respeito da música sinfônica brasileira e seu ensino. A experiência pessoal como piccolista de orquestra originou o interesse em aumentar as possibilidades de estudo deste repertório. Está claro que não será possível sanar todas as dificuldades mas colaborar para uma parcela de sua melhoria, assim como chamar a atenção para a importância da preservação de acervos gráficos e fonográficos de obras brasileiras. Sendo o piccolo um instrumento amplamente explorado por Heitor Villa-Lobos, queremos aqui resgatar as obras em que ele recebe destaque a fim de estudar, analisar e interpretar seus solos e trechos mais relevantes.

CAPÍTULO 1

1.1 As obras de Villa-Lobos em orquestras sinfônicas nacionais

Na primeira fase desta pesquisa sentiu-se a necessidade de contextualizar o repertório estudado dentro do âmbito prático orquestral. Visto que a finalidade deste estudo é a própria performance, não faria sentido estudar obras que fossem raramente ou nunca tocadas. Ainda em estágio inicial, procuramos selecionar cinco compositores predominantemente executados nos últimos seis anos – 2008 a 2013 - em cinco das principais orquestras profissionais do país.

A pesquisa quantitativa abarcou as orquestras a seguir:

- Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OESP)
- Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP)
- Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB)
- Orquestra Filarmônica de Minas Gerais
- Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA)

Pudemos verificar que a obra sinfônica de Villa-Lobos predomina com unanimidade a posição de compositor brasileiro mais tocado por essas orquestras. O mesmo foi observado em outras orquestras das quais não conseguimos o acesso à programação integral de 2008 a 2013, mas obtivemos alguma parcial. É notável também que a distância em números entre as execuções de Villa-Lobos e o segundo nome da lista – na maior parte das vezes Camargo Guarnieri – é razoavelmente grande, variando em quase dois terços até o dobro das vezes. Suas composições são tocadas com relativa abundância se levarmos em conta o número de vezes que obras nacionais são executadas.

Os outros compositores estão diluídos entre as programações predominantemente eurocêtricas e são encontrados no máximo cinco vezes no repertório anual. Majoritariamente estes compositores são: César Guerra-Peixe, Carlos Gomes, Radamés Gnattali, Claudio Santoro, Lorenzo Fernandez e Alberto Nepomuceno. Seguem abaixo as tabelas com os cinco compositores mais tocados no período:

Tabela 1: Programação OSESP 2008 - 2013

Compositores	Número de vezes que foi tocado
Villa-Lobos, Heitor	18
Guarnieri, Camargo	8
Prado, Almeida	5
Nepomuceno, Alberto	4
Mendes, Gilberto	4

Tabela 2: Programação OSB 2008 - 2013

Compositores	Número de vezes que foi tocado
Villa-Lobos, Heitor	24
Guarnieri, Camargo	7
Nepomuceno, Alberto	7
Guerra-Peixe, César	4
Gomes, Carlos	4

Tabela 3: Programação Filarmônica 2008 – 2013

Compositores	Número de vezes que foi tocado
Villa-Lobos, Heitor	21
Guarnieri, Camargo	15
Gomes, Antonio Carlos	12
Santoro, Claudio	5
Fernandez, Lorenzo	4

Tabela 4: Programação OSUSP 2008 – 2013

Compositores	Número de vezes que foi tocado
Villa-Lobos, Heitor	29
Fernandes, Adail	12
Guarnieri, Camargo	11
Gomes, Carlos	6
Krieger, Edino	4

Tabela 5: Programação OSPA 2008 – 2013

As pesquisas nos mostraram que Heitor Villa-Lobos predomina com ênfase o ano de 2009, em que se completaram 50 anos de sua morte. Ainda como variáveis, pudemos observar, por exemplo, o projeto de gravação inaugurado pelo regente John Neschling das séries de Villa-Lobos na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), em que foram registradas as integrais dos *Choros*, *Bachianas Brasileiras*, *Sinfonias* (ainda em andamento, com finalização em 2016) e alguns Poemas Sinfônicos como a *Floresta do Amazonas* e a *Dança Frenética*. Também por este motivo, apesar de o menor número de vezes em que Villa-Lobos foi tocado em seis anos ser na OSESF, é ela quem abrange com maior diversidade as suas obras. Nas demais orquestras pesquisadas verificamos que existe uma tendência forte à repetição de peças, geralmente protagonizada pelo *Trenzinho do Caipira* e o *Prelúdio das Bachianas n. 4*. Em Zanon (2009) essa problemática é confirmada quando diz que “o público e os músicos acabaram por se satisfazer com um número pequenos de obras “representativas”, conceito questionável num compositor de psicologia tão volátil”.

Vale ressaltar aqui também iniciativas como a da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP) que executou em 2009 a série integral das *Bachianas Brasileiras* em dois dias de concertos regidos pela maestrina Ligia Amadio e a Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES), - a qual não conseguimos obter todos os dados do período de 2008 a 2013 - que inclui em grande parte de sua programação obras no repertório sinfônico de todo o século XX, incluindo estreias de peças encomendadas compostas por artistas brasileiros contemporâneos. O diretor artístico da OPES, Isaac Karabtchevsky,

também é regente convidado nas últimas gravações das *Sinfonias* de Villa-Lobos na OSESP, e movimenta a execução de obras nacionais na Orquestra Sinfônica de Heliópolis, uma das orquestras jovens da cidade de São Paulo.

1.2 A ausência do repertório brasileiro sinfônico na formação do instrumentista

No processo de busca das obras de Villa-Lobos foi possível constatar a ausência destas em livros e coletâneas de excertos orquestrais comumente estudados pelos músicos eruditos. Peças brasileiras que podem ser facilmente comparadas no que tange aos problemas técnicos e interpretativos do repertório europeu não constam em nenhuma das principais apostilas de estudo desenvolvidas para esta finalidade. No trabalho de Garcia (2012), que inclui também em sua lista livros de excertos somente para flauta transversal, encontramos oito coletâneas em que o Piccolo está presente, porém sem nenhuma obra brasileira:

- **Wye, Trevor e Morris, Patricia.** Practice book for the Piccolo. (somente repertório europeu);
- **Baxtresser, Jeanne.** Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment (somente repertório europeu);
- **Dürichen, Christoph e Siegfried Kratsch.** Orchester-Probespiel: Test Pieces for Orchestral Auditions (somente repertório europeu);
- **Hal Leonard.** Complete Flute and Piccolo Parts to Orchestral Masterworks (11 volumes com partes completas);
- **Krell, John C.** 20th Century Orchestra Studies (Repertório europeu e americano – não inclui obras brasileiras);
- **Nitschke, Lisa.** Piccolo Orchestral Studies (somente repertório europeu);

- **Kujala, Walfrid.** Complete Original Flute Parts - Flute Audition Book (somente repertório europeu);
- **Wummer, John.** Orchestral Excerpts: Classical and Modern Works (repertório europeu e norte-americano);
- **Zöller, Karlheinz.** Moderne Orchester-Studien (somente repertório europeu do século XX).

Este estudo nos revela o descaso com que as obras brasileiras são tratadas no âmbito da música erudita nacional. Verificamos que a maior parte dos estudos sobre Villa-Lobos ainda permanece no campo biográfico, procurando completar lacunas e desvendar mistérios provocados pelo próprio compositor em vida. Os mesmos normalmente incluem breves comentários sobre suas peças, sem análises profundas e plurais de suas composições. A tese de Salles (2009) é uma tentativa de quebra deste paradigma, procurando investigar a produção villalobiana como um dos segmentos composicionais do início do século XX, comentado em seu livro *Villa-Lobos: Processos Composicionais*:

“Por isso, muitos aspectos controversos e ainda inexplorados de sua maneira de compor são frequentemente considerados confusos, caóticos e desprovidos de interesse, o que dificulta a consideração do modelo composicional villalobiano como uma das poéticas importantes surgidas na primeira metade do século XX.

Em contrapartida, músicos como Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Bartók, Varèse, Ives e Milhaud, entre outros contemporâneos de Villa-Lobos, têm suas obras meticulosamente analisadas, fornecendo modelos formais de composição. A Villa-Lobos coube um papel periférico, no qual ele figura apenas como um caso exótico, um latino-americano cuja intuição às vezes levou a resultados sublimes, porém quase sempre desiguais. ”

É considerável também que não haja publicações brasileiras de coletâneas de excertos orquestrais quaisquer, o que nos leva a outra problemática editorial no que diz respeito à importância dada ao estudo da música em nosso país e ao deficiente estímulo oferecido para esta finalidade. Isto também inclui a má qualidade de edição de suas peças, muitas ainda manuscritas. Segundo Zanon (2009), “sua imaginação irreprimível deixava pouca paciência para revisar ou reescrever suas obras, sempre mais interessado no próximo projeto”, o que gerou muitos erros nas cópias que até hoje são utilizadas.

A obra de Villa-Lobos muitas vezes passa despercebida tanto nos livros de excertos orquestrais quanto no estudo formal de música em conservatórios e escolas do país. No mesmo questionário enviado aos piccolistas, indagamos sobre seu processo de formação, com a intenção de situar nosso levantamento dentro do contexto das práticas interpretativas. O que pudemos constatar é que nenhum dos entrevistados estudou trechos de obras de Villa-Lobos, sequer brasileiras, durante sua formação musical.

Ainda através do questionário, a maioria demonstra preocupação e necessidade de estudo quando tais obras aparecem na estante das respectivas orquestras. Uma das entrevistadas comenta que o *Rudepoema* é a obra mais complexa que já tocou de todo o repertório brasileiro, e está entre as mais difíceis de todo o repertório musical que executou em 16 anos de atuação. “Seriam necessários quase seis meses de estudo para tocar todas as notas”³.

Mais além, entramos em contato com dois piccolistas com mais de vinte anos de prática orquestral e algumas perguntas técnicas foram feitas

³ Entrevista coletada pessoalmente pela mestranda.

diretamente, revisando principalmente os *Choros*, série mais tocadas pelos instrumentistas. Ambos comentaram a dificuldade de executar peças de Villa-Lobos pela má qualidade de edição, alto grau de complexidade técnica e musical e falta de acesso às obras na preparação da performance.

No que diz respeito aos solos das peças villalobianas, muitos podem ser comparados ao grau de dificuldade dos excertos que constam nos livros pesquisados. Ainda assim, é comum esbarrarmos na indiferença no estudo e execução das peças, tanto da parte dos músicos quanto dos regentes, ambos desavisados.

Nos questionários enviados também nos deparamos com dados que comprovam a ínfima parte ocupada pelas peças nacionais nas temporadas de orquestras do país. Um número considerável de músicos assumiu nunca ter tocado, sequer ouvido, algumas das obras sinfônicas de Villa-Lobos. Isso reafirma a correlação de nossas informações: Uma vez que as peças são raramente executadas, não haverá provavelmente a necessidade de estudá-las.

1.3 O livro Practice book for the piccolo de Trevor Wye e Patricia Morris como metodologia e ideal de construção

O método de Piccolo de Wye e Morris (1988) é um dos primeiros que se preocupa com o estudo da técnica do instrumento específico, visando a diferenciação, ainda que sutil, entre este e a flauta transversal em dó. Ainda que aconselhe o estudo detalhado dos mesmos parâmetros – afinação, sonoridade, articulação, vibrato, mudança de registros, timbre –, reconhece o Piccolo como uma extensão da flauta que precisa ser ajustada de acordo com as características do próprio instrumento, tal qual sua oitava superior e sua função

dentro da orquestra. Os autores atentam para o valor orquestral do conteúdo timbrístico do Piccolo, colocando-o como um instrumento primordialmente textural, com pouca bibliografia para repertório solo. Sendo assim, a construção do método se dá pela divisão de excertos e solos encontrados no repertório sinfônico europeu e norte-americano em seções técnicas que contemplam as dificuldades a serem estudadas.

O livro está dividido em oito segmentos: a) registro médio: sonoridade e afinação; b) articulação; c) notas agudas; d) posições alternativas; e) *appoggiaturas* e outros ornamentos; f) posições de harmônicos; g) *duos* de Piccolo; h) informações gerais. Há ainda subseções que apuram detalhadamente cada um dos pontos supracitados.

Nas seções iniciais (“a” e “b”) está concentrado o maior número de excertos da compilação. São em média 55 trechos em cada, apontados gradativamente de acordo com suas dificuldades e separados em tópicos menores. Isso provavelmente se deve ao fato de que suas temáticas são as majoritariamente discutidas no âmbito dos instrumentos de sopro. São as seções também com maior número de subseções, abrangendo conteúdos sobre timbre e coloratura, golpe duplo e triplo, *frulatto* e *vibrato*.

A seção “c”, apesar de não conter grande número de trechos trata de um dos assuntos mais polêmicos do instrumento: o terceiro registro. O capítulo é subdividido em propriedades de dinâmica, que associada às notas agudas figura uma das maiores dificuldades do Piccolo. Possui estudos dos excertos que contém as dinâmicas *forte*, *piano*, nuances em geral e ainda uma última parte que trata da homogeneidade dos saltos em todas as variações de volume.

As seções “d” e “e” adicionam ao trabalho técnicas facilitadoras para passagens de extrema dificuldade mecânica, incluindo dedilhados alternativos

e estudo de ornamentação. O capítulo “f” também trata destas problemáticas, oferecendo posições em harmônicos para diversas necessidades de afinação (mais alta ou mais baixa). É interessante observar que em todas as descrições iniciais destas seções os autores reforçam a importância do estudo premeditado de tais recursos, não deixando para o momento da performance a alteração. Neste mesmo capítulo “f” há um espaço dedicado à *Sinfonia nº4* de Tchaikovsky, excerto pedido em praticamente todos os testes orquestrais do mundo. Os autores propõem estudos variados de articulação e respiração, atentando sempre para a qualidade do som.

A seção “g” cita peças que possuem dois *piccolos* na orquestração, a serem estudados em grupo, além de conter recomendações de interpretação. A seção “h” é denominada *Coda* por se tratar da conclusão do trabalho. Faz uso da *Sinfonia nº4* de Shostakovich para abarcar todos os itens estudados durante o livro e facilitar a referência de progresso feita pelo estudante. Inclui ainda os excertos mais pedidos em provas de orquestras do mundo todo, informações sobre a compra de um novo instrumento e bibliografia solo e de câmara para Piccolo.

Acreditamos que o agrupamento dos trechos seguindo a similaridade de suas problemáticas facilita o estudo do performer, uma vez que este pode se concentrar em um quesito por vez a ser solucionado, mantendo a regularidade e constância de prática necessárias para avançar na técnica do instrumento.

Escolhemos este trabalho como referência metodológica porque sua intenção de estudo vai ao encontro à nossa. Os exercícios técnicos do Piccolo estão diretamente aplicados aos excertos orquestrais e, conseqüentemente, à performance.

1.4 Metodologia adotada para dedilhados

Com o intuito de facilitar a apresentação de dedilhados e evitar o excesso de figuras, adotamos a nomenclatura implantada por Claude-Paul Taffanel e Phillippe Gaubert em *Méthode Complète de Flûte* ⁴. O método utiliza, em francês, a nomeação das mãos – direita e esquerda – e a numeração dos dedos de 1 a 5. A terminologia foi ainda traduzida para o português, apresentada da seguinte maneira: ME 12345 e MD 12345.

⁴ Taffanel, P; Gaubert, P. *Méthode Complète de Flûte*. Alphonse Leduc (2007). p. 25.

CAPÍTULO 2 – OS CHOROS

A produção de Heitor Villa-Lobos durante a década de 20 é reconhecida por musicólogos e estudiosos de sua obra como o período de maior plenitude técnica e originalidade estética de sua carreira. Coincidentemente ou não, é neste intervalo de 10 anos que Villa-Lobos estabelece fortemente suas relações com compositores modernistas da época, moradores ou visitantes de Paris. Quando chega à França pela primeira vez, em 1923, sua intenção não era de estudar novas técnicas composicionais, mas sim organizar concertos e audições que divulgassem suas obras e outras peças latino-americanas já produzidas anteriormente no continente.

Mário de Andrade, em seu livro, relata o brasileirismo carregado por Villa-Lobos para a Europa do entre-guerras como a porção autêntica da produção nacional, carregada de “sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia”⁵. O compositor claramente se aproveita de tais imagens, evidenciando suas peças com nomes exóticos, citações melódicas aparentemente tradicionais do repertório popular e ainda histórias sobre suas viagens exploratórias Brasil adentro.

A aprovação do compositor brasileiro e suas obras ímpares foi polêmica, gerando comentários antagônicos. Em *Peppercorn* (1989), citação anônima da época, dizia-se que “esta música rude e, no entanto, refinada e muito sincera parece ser espontaneamente concebida e dela emana um encanto verdadeiramente exótico e muito especial sem se ater a fórmulas. Não

⁵ Mário de Andrade. *O ensaio sobre a Música Brasileira*. p. 14.

há dúvida de que a arte de Villa-Lobos é profundamente nacional e inspirada em danças e canções populares. ”

É neste cenário que surge a série dos *Choros*, datados entre 1920 e 1929. O *Choro nº 1* (1920), escrito para violão solo, é uma das peças brasileiras mais famosas no repertório do instrumento. É interessante observar que há uma lacuna grande entre a data da primeira obra e a datação subsequente. Os *Choros nº 2 e nº 7*, próximos a serem lançados, só datam de 1924. Podemos imaginar que tal período de ausente produção da série serviu de grande avanço em técnicas composicionais e influências modernas da época, pois figura uma grande diferença dos paradigmas de criação e segmentos de Escolas.

Os *Chôros* compostos para grande orquestra estão concentrados na segunda metade da década de 1920, começando em 1925 com o *Choro nº 8 – O Choro da Dança* para orquestra e dois pianos, uma obra fortemente influenciada pelas novas sintaxes musicais, linhas composicionais recém-criadas por Stravinsky, Schoenberg e outros. No mesmo ano, são produzidos o *Choro nº 10 – Rasga Coração*, também para formação orquestral e o *Choro nº 3 – “Pica-Pau”* para grupo de câmara. No ano seguinte, 1926, além do *Choro nº 4* para três trompas e trombone e do *Choro nº 5 – Alma Brasileira* para piano, compõe o *Choro nº 6* para orquestra, considerado por Vasco Mariz (1989 p.113) “um trabalho com maior envergadura do que os trabalhos precedentes”.

O ano que segue é marcado pela segunda viagem de Villa-Lobos à Paris, em que a composição dos *Choros* é substituída pelo trabalho de divulgação das peças, resultando na estreia dos números 4 e 7 da série. Entre os anos 1928 e 1929 o autor conclui sua série produzindo os *Choro nº 9*, *Choro nº 11*, *Choro nº 12*, a *Introdução aos Choros* - os quatro para orquestra -, e o *Choros bis* para violino e violoncelo. Segundo estudiosos de sua obra, Villa-

Lobos teria projetado mais duas peças para a série – *Choros n° 13 e 14* – que foram posteriormente dados como perdidos ou nunca foram escritos.

Os *Chôros* fazem parte, juntamente a outras obras, da segunda fase composicional descrita por Salles em *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. É o momento em que Villa-Lobos expõe sob todos os aspectos sua influência da música popular, obtida através de suas viagens pelo Brasil, da convivência com os músicos *chorões* da época – entre eles Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense e Chiquinha Gonzaga – e mantida pelo nacionalismo vigente na época.

Neste capítulo, falaremos sobre os *Chôros* compostos para formação orquestral que possuem em sua grade parte para *piccolo*, dois ou apenas um. São eles: *Choro n° 6*, *Choro n° 8*, *Choro n° 9*, *Choro n° 11* e *Choro n° 12*. O *Choro n° 10 – Rasga Coração* não foi incluso na presente análise pois a participação do *piccolo* é praticamente nula.

2.1 CHORO N. 6

Composta em 1926 e estreada somente em 1942 – o que levanta questionamentos sobre a verdadeira data de sua composição⁶ -, o *Choro n° 6* é considerada a obra que evoca o sentimento sertanejo já exposto em seu primeiro momento pelo solo da flauta transversal, acompanhada pela sustentação harmônica das cordas em *pizzicato* e o naipe de percussão.

Adhemar Nóbrega diz sobre a peça: “O clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume do capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza do sertão serviram de motivos de inspiração para esta obra que, no entanto, não representa nenhum aspecto objetivo nem

⁶ Salles (2009) apud Peppercorn (1991); Seixas (2001a, p.9).

tem sabor descritivo”⁷. Villa-Lobos costumava dizer que não tinha intenção de descrever didaticamente suas obras através de imagens sonoras, mas é possível observar e incorporar a atmosfera gerada pelas descrições líricas de modo que sua interpretação esteja condizente com a intenção do compositor.

No caso nesta obra, Villa-Lobos escreve para dois *piccolos*. Não há trechos que possam ser considerados mecanicamente difíceis, mas há solos e excertos expostos que exigem do instrumentista alto nível de qualidade sonora, afinação e capacidade de execução em conjunto. Os solos do primeiro *piccolo* normalmente estão associados a outros instrumentos, majoritariamente clarinete e saxofone. Na maior parte das vezes, as frases longas e melódicas são executadas em uníssono, terças ou quartas. Selecionamos alguns trechos citados abaixo que serão analisados de acordo com suas dificuldades e possibilidades de execução.

O primeiro excerto é um solo do primeiro *piccolo* no que poderíamos chamar de terceira sessão da obra, número 13 de ensaio. O novo tema apresentado pelas cordas e seguido das madeiras monta uma espécie de cânone.

⁷ Nóbrega (1975). *Os Choros de Villa-Lobos*.

Figura 1: Choro n. 6 - número 13 de ensaio

Considerando primeiramente as dificuldades técnicas do instrumento, este trecho não apresenta muitas problemáticas mecânicas, não há notas rápidas ou passagens “truncadas”. No entanto, o performer provavelmente se preocupará com a qualidade da emissão do som e a homogeneidade dos intervalos na ligadura, uma vez que o intervalo Mi bemol - Lá bemol da terceira oitava, últimas duas notas em ambas as frases, tende a falhar e/ou ter problemas de afinação. Há também a questão da dinâmica, todo o solo com indicação de *piano*, que nesta região do instrumento é de complexa execução. Dois piccolistas com vasta experiência orquestral foram entrevistados e na discussão sobre este trecho recomendaram que a dinâmica fosse considerada de acordo com o volume da orquestra, uma vez que o solo deve sobressair as cordas. Quando tocaram, mudaram a dinâmica para *mezzo forte*.

Na questão da performance em grupo, é importante observar o movimento rítmico, já que o *piccolo* é o quarto instrumento a tocar a mesma

frase. O primeiro solo é de fagote, seguido pelo clarinete e a segunda flauta. O encaixe e a fluência entre estes instrumentos valorizam a continuidade da frase, e o acento nas duas primeiras notas ressalta sua repetição. Além disso, uma atenção especial deve ser dada à afinação, uma vez que há muitos uníssonos no trecho. A última nota Dó é tocada em uníssono com a flauta, que tende a descer sua afinação em *diminuendo*. A tendência do *piccolo* é a mesma e como alternativa é possível utilizar outra posição que também suba e seja mais fácil de manter: ME 123 MD 12. Esta opção eleva a nota quase um quarto de tom, portanto é preciso estudo prévio e cuidado ao usá-la.

No excerto a seguir observamos pontos em comum a serem trabalhados. A maior problemática, que não há no anterior, é a escrita em uníssono do primeiro e segundo *piccolo*. Por se tratar de uma toada leve e romântica, ainda em dinâmica *piano* e na terceira oitava, a maioria dos instrumentistas encontrou recursos que viabilizassem a execução, que se dividem em: somente o primeiro *piccolo* toca o trecho sem o segundo ou o segundo *piccolo* toca uma oitava abaixo do que foi escrito.

A preocupação com a dinâmica e homogeneidade de som é transposta para este excerto. A nota fá terceira oitava que finaliza a frase anterior ao número 48 de ensaio pode incluir o dedo 3 da mão direita, que o estabiliza tanto na qualidade de timbre quando na manutenção da afinação. No oitavo compasso do mesmo número 48, o *piccolo* toca a nota sol da terceira oitava iniciando as duas frases subsequentes. É relevante estudar o ataque desta nota, que indicada *portato*, deve ser leve e delicada. O dó da terceira oitava torna a aparecer no fim deste trecho como no anterior, agora em uníssono com o clarinete, que ao contrário da flauta que vimos, sobe sua afinação nos *diminuendos*. É possível utilizar a mesma posição supracitada, agora com

moderação um pouco menor, já que provavelmente a nota estará mais alta no conjunto.

The image displays five systems of handwritten musical notation for Choro n. 6. Each system consists of two staves. The first system features a melody with triplets and a bass line with a 'col 1º' instruction. The second system includes a 'rit. a tempo' marking and a box containing 'H7'. The third system has a 'mf' dynamic and a box with 'H8'. The fourth system is marked 'mf'. The fifth system includes the instruction 'cl clarinet' above the staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Figura 2: Choro n. 6 – número 46 de ensaio

Há ainda pequenos trechos de *Choro n. 6* que foram categorizados como difíceis pelos entrevistados. São solos curtos, alguns de apenas um compasso, mas que carregam desafios para o instrumentista. Por exemplo, no quarto compasso do número 56 de ensaio um acorde final encerra a sessão, executado por metais, clarinete e *piccolo*, orquestração que deixa o instrumento em posição de bastante destaque, já que todos os outros estão na região grave.

O *piccolo* toca um ré da terceira oitava, com *frulatto*, de *mezzo forte* para *pianíssimo*. O *frulatto* neste caso potencializa a dificuldade, já que sua emissão associada ao *diminuendo* tende a falhar. Um entrevistado cogitou a possibilidade de utilizar *frulatto* de garganta e outro o uso de posições alternativas que sustentem a afinação da nota mesmo na alteração de dinâmica.

2.2 CHORO N. 8

O *Choro n. 8* ou *Choro da Dança* foi composto em 1925 (com estreia em 1927) para orquestra e dois pianos – um como instrumento solista e outro com função percussiva – e é considerado a peça mais moderna e inovadora do período. Suas influências estão principalmente na obra de Igor Stravinsky e A. Schoenberg. A obra é dividida em sessões e carrega abundante diversidade de temas. Villa-Lobos mantém sua característica de inserir na formação sinfônica instrumentos da tradição popular brasileira, como a cuíca e o caracaxá.

Na contracapa da grade de *Choro n. 8* Villa-Lobos escreve:

Os *Choros* representam uma nova forma de composição musical, na qual estão sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira, indígena e popular, tendo como principais elementos o Ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece incidentalmente de quando em quando, sempre transformados segundo a personalidade do autor⁸

Podemos observar claramente sua predominante tendência composicional da década de 1920 em *Choro n. 8*. A estruturação de *ostinati* em instrumentos solistas alternados e justapostos associada às notas pedais forma camadas de texturas normalmente construídas simetricamente. Esta relação intervalar cria base harmônica e estabelece conexões entre as vozes melódicas que podem auxiliar na afinação do conjunto.

⁸ Salles (2009), p. 185.

Neste *Choro* observamos a forte incidência de uma característica comum a todas as obras orquestrais da série: o *piccolo* executa, na maior parte das vezes, solos curtos, porém muito expostos. No entanto, faz parte de poucos *tutti* e tem inúmeros compassos de contagem. Isso potencializa a problemática dos solos pois o instrumentista está sem aquecimento no momento que deve tocar excertos importantes. Nas entrevistas, ambos os performers recomendaram “soprar dentro do instrumento” para mantê-lo quente, além de cantar mentalmente o solo, concentrando-se na afinação das notas.

No primeiro trecho solístico, ao começo da obra, o *piccolo* se apresenta como um contraponto à melodia das cordas, com notas rápidas e estridentes. O pequeno solo na terceira oitava do instrumento requer atenção à rítmica, trabalhada em tercinas, quintinas, sextinas e septinas. O refinamento rítmico da peça pode ser associado à uma forte influência da obra de Stravinsky, onde essa característica é amplamente explorada. É importante atentar também para a articulação, principalmente no primeiro trecho, fazendo contrastes entre *staccato* e ligado. Na segunda frase, observamos a dificuldade de execução dos intervalos de forma homogênea e afinada, dada sua extensão e rapidez. Neste trecho seria mais fácil utilizar no lá sustenido a chave de trilo, facilitando a transição desta nota para o si natural.



Figura 3: Choro n. 8 – número 4 de ensaio

No trecho que segue há apenas dois compassos de solo, no entanto ele foi considerado pelos entrevistados o segundo mais difícil de toda a peça. Essa dificuldade se deve primordialmente à dinâmica pedida e a região das notas:



Figura 4: Choro n. 8 - número 11 de ensaio

O *frulatto* nas notas agudas, como dito anteriormente no *Choro n. 6*, é de difícil execução. Não conseguimos encontrar até o presente momento uma posição alternativa para a nota sol da terceira oitava que funcione de maneira eficaz e afinada. Há algumas opções de harmônicos, no entanto, quando foram testadas não modificaram significativamente a performance. Consideramos também que a frase inicia as duas primeiras notas em uníssono com o corne inglês e depois continua em movimento contrário, parando ambos na nota sol separadas por duas oitavas.

No número 17 de ensaio verificamos o trecho mais complexo para o *piccolo* na peça. Na partitura consta a indicação de andamento sendo a semínima igual à 88 – 92, no entanto as gravações que ouvimos tendem a ser mais rápidas. O solo é dividido com a primeira flauta, mas pela diferença de oitavas o *piccolo* permanece mais exposto durante todo o trecho.

Há diversas problemáticas nesta passagem além da rapidez do andamento. São oito compassos de semicolcheias – incluindo algumas sextinas - seguidos por três de notas longas que não possuem pausa para respiração.

É possível respirar entre as notas, uma vez que a articulação *stacatto* proporciona este curto espaço. O flautista James Galway em seu método de técnica da flauta transversal recomenda que os pequenos momentos de pausa sejam todos aproveitados para curtas respirações que, ao somadas, captem ar suficiente para que o trecho todo seja tocado. A articulação, já citada acima como auxiliar na questão das respirações, pode se tornar um problema devido à sequência ininterrupta de semicolcheias. Em estudo pudemos presumir que a sessão exija bastante treino de golpe duplo, normalmente ensinado na flauta com as vogais T e K alternadas e a ideia de extrema leveza de ataque deve ser considerada tanto para facilitar a execução quanto para a manutenção das interpretações até então ouvidas.

Nas gravações ouvidas, observamos que foram valorizadas as notas mais agudas que descem em escala diatônica associadas ao movimento ascendente cromático das notas mais graves. Naturalmente a relação intervalar que tende a ser complicada exatamente neste trecho fará com que a nota sobressaia, e concluímos que talvez seja válido manter tal característica. Os intervalos deste fragmento devem ser tratados com atenção, pois não seguem padrões simples e nem são de fácil execução na afinação e mecânica. A sequência Mi bemol – Si natural da terceira oitava é a passagem mais truncada tecnicamente, pois mexe diretamente no equilíbrio do instrumento no momento em que o dedo 3 da mão direita deve sair de sua chave original e mover-se rapidamente para a chave do segundo trilo. Não encontramos posição alternativa satisfatória para a realização desta passagem.

Outra reclamação constou nas entrevistas no que se refere à qualidade de edição das partituras. Já é de conhecimento notório que a obra de Villa-Lobos não recebe a atenção devida das editoras que têm a função de

compilar e distribuir suas peças. Algumas, ou a maior parte, de sua produção ainda se mantêm em manuscritos, muitas vezes contendo erros de cópia. No caso deste *Choro*, e de outros também, encontramos na partitura uma linha superior ao pentagrama indicando que o trecho demarcado por ela deve ser tocado uma oitava acima da escrita. Ambos os piccolistas confessaram achar complicado, no momento da leitura, atentar também para a mudança de oitavas, uma vez que já têm notas suficientes para tocar.

Segue abaixo o trecho:

The image displays a handwritten musical score for Choro n. 8, consisting of five staves. The first staff is marked 'Solo' and 'mf'. The second staff is marked 'Piccolo'. The third staff is marked 'loco'. The fourth and fifth staves are numbered 18 and 19 respectively. A dashed line above the first three staves indicates an octave shift. The music is written in treble clef and features complex rhythmic patterns and accidentals.

Figura 5: Choro n. 8 – número 17 de ensaio

O último trecho de *Choro n. 8* a ser investigado é também nos últimos compassos da peça. Tratando-se de um ápice orquestral, com *tutti* do grupo em *fortissimo*, num caos típico de Villa-Lobos, o final monumental da obra ainda

não permite esconder as notas rápidas e difícilimas que o *piccolo* deve tocar. Não somente por sua agilidade, mas a digitação das notas agudas ainda é muito complicada, sendo a única posição encontrada como alternativa a do fá sustenido utilizando, ao invés do dedo 3 da MD, o dedo 2 da mesma mão. As outras dificuldades devem ser superadas estudando lentamente o trecho, possivelmente fazendo exercícios de alternância de ritmos e acentuações, para depois voltar à rítmica normal da frase. É possível também valorizar as primeiras notas de cada grupo, como um apoio inicial que facilite a fluência de execução. Recomendamos estudar esta passagem com considerável amplitude rítmica, já que na descrição da partitura há um *acelerando* que fica a critério do maestro, podendo ser muito ou pouco.



Figura 6: Choro n. 8 – número 54 de ensaio

2.3 CHORO N. 9

O *Choro n. 9* é das últimas peças da série de *Choros*, escrita em 1929 e estreada em 1942 no Rio de Janeiro, famoso por sua semelhança com a obra *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov. Foi dedicado à sua segunda esposa Mindinha. Também nesta obra verificamos a presença de instrumentos não convencionais para a formação orquestral, como tamborim, casco de tartaruga, surdo e bombo. O camisão – instrumento percussivo inventado por Villa-Lobos – também faz parte da orquestração da obra. O próprio autor refere-se à composição como uma sucessão de sons rítmicos e mecânicos, sem ficções ou

temas abstratos. Trata-se de uma peça rica em variações métricas, alternando frequentemente as fórmulas de compasso 3/4 e 5/8.

A participação do *piccolo* nesta peça não é extensa ou muito complexa. No entanto, quase todas as aparições são solos ou *duo* com outro instrumento do naipe de madeiras. As preocupações principais nesta obra podem ser consideradas a afinação e a execução em conjunto. É bastante frequente aos fins de solo a incidência de notas longas, chegando a sete ou oito compassos da mesma nota, normalmente em dinâmica *piano*, com diminuendos.

Selecionamos aqui quatro excertos que contém quase sempre as mesmas problemáticas, das quais trataremos abaixo de cada figura:

Figura 7: Choro n. 9 – número 14 de ensaio

O primeiro, em uníssono com a primeira flauta, contempla as primeiras notas da terceira oitava do *piccolo*, que costumam ter problemas timbrísticos principalmente nas afinações de ré bemol, ré natural e mi natural. Acentuações indicadas na partitura devem ser observadas e tratadas com cuidado. O uso destas nas notas ré e mi tende a mudar excessivamente a afinação. No caso do RÉ tocado por quatro compassos com diminuendo, sugerimos, se for o caso, uma posição alternativa que suba a afinação da nota: ME 12345 MD 12 (trilo1).

As indicações de dinâmica são poucas, mas podem ser trabalhosas, já que variam entre *piano* e *forte*.

No número 16 de ensaio os instrumentos que faziam até o momento notas pedais para o solo de flauta e *piccolo* aparecem como componentes melódicos, como é o caso do clarinete nos quatro próximos compassos. A seguir, no sexto compasso de 16 o violino *spalla* entra em uníssono com o *piccolo* na nota lá, que deve ter diminuendo. É necessário estabilizar esta nota para que o violinista consiga entrar na afinação correta. Para isso recomendamos seguinte dedilhado: ME 1235 MD 15.

No excerto posterior, há algumas questões que não foram supracitadas. A primeira é a variação rítmica. Todo o trecho varia entre as fórmulas de compasso 2/4, 4/8, 3/4 e 5/8. Sendo assim, podemos considerar sempre a colcheia como a unidade de tempo, facilitando a execução regular das notas. O compasso de 5/8 pode ser sempre dividido em 2 + 3.

A tendência de utilização do *ostinato* ou de notas pedais sustentando o desenvolvimento melódico foi amplamente explorado por Villa-Lobos. No caso desta passagem podemos observar esta técnica aplicada à vários *ostinati* que se sobrepõem simetricamente, nas cordas e clarinete, com variações melódicas e rítmicas. O primeiro *piccolo* executa sozinho os primeiros onze compassos, e na sequência o segundo *piccolo* entra em uníssono, agravando potencialmente o problema da afinação.

Também no que tange à afinação, podemos observar a frequente passagem ré bemol – mi bemol como uma das dificuldades do trecho. A primeira nota tende a ser baixa e a segunda, alta. Não encontramos um dedilhado alternativo satisfatório para abaixar a afinação do mi bemol, mas como método de estudo é possível exercitá-lo uma oitava abaixo, acostumando a embocadura

à mudança e mantendo consciente cada vez que a nota é tocada. A última nota da passagem – fá natural – é tocada pelos dois *piccolos* e o primeiro fagote. Por ser o instrumento grave, este servirá de base harmônica para a afinação dos dois instrumentos agudos. Para maior estabilidade e equilíbrio da nota, é possível utilizar o dedilhado: ME 124 MD 12.

The image shows a musical score for a piccolo part, likely from a Brazilian choro. It consists of five staves of music. The first staff begins with a '1.º solo' marking and a dynamic of 'mf'. The second staff has a circled measure number '39'. The third staff is marked 'Unis.' (unison). The fourth staff has a circled measure number '40'. The fifth staff features a large number '4' written below it, followed by a measure rest and the instruction 'rall. v. s.' (rallentando, vivace sostenuto).

Figura 8: Choro n. 9 – número 38 de ensaio

O último solo deste *Choro n. 9* é a apenas quatro compassos do anterior. No entanto, ele difere principalmente na orquestração e região das notas. O trecho todo na segunda oitava do *piccolo* exige um estudo de sonoridade, projeção e foco para que soe incisivo e possua destaque dentre os outros movimentos que acontecem simultaneamente. O uníssonos desta vez é com clarone, que soa as mesmas notas três oitavas abaixo, e do número 42 de ensaio em diante passa a ser com fagote. Ao fim de cada frase há um contraponto melódico feito ora por oboé, ora pela flauta. Para esta passagem

que também inclui variações rítmicas o *pizzicato* das cordas pode auxiliar na subdivisão, já que faz as anacruses de praticamente todos os compassos.

Figura 9: Choro n. 9 – número 41 de ensaio

2.4 CHORO N. 11

Dedicada ao pianista e grande entusiasta da obra de Villa-Lobos Arthur Rubinstein (1887 - 1983) nunca foi tocada publicamente pelo mesmo. Composta em 1928 e estreada em 1942 também no Rio de Janeiro por José Vieira Brandão, *Choro n. 11* é a obra mais extensa da série, contando com pouco mais de uma hora de música. Zanon (2009 p. 63) chega a dizer que este “parece um sério candidato ao título de mais extravagante concerto para piano da história”.

Diferentemente do *Choro n. 8*, em que os pianos atuam como parte integrante da orquestra, esta obra coloca o pianista como solista, expondo temas e cadências virtuosísticos, sem necessariamente carregar heranças ou

complexidade. Os dois posteriores, no entanto, saem diretamente da segunda oitava do instrumento para notas bastante agudas. O primeiro salto, de sexta maior, sai do si natural para o sol sustenido agudo. Recomendamos neste caso, como em praticamente todos, a posição ME 345 MD 34, que ajuda na homogeneidade do intervalo e diminui o risco de falha na emissão. Este dedilhado auxilia também na afinação do sol sustenido, que tende a ser bastante alto, estabilizando a nota inclusive em eventuais alterações de dinâmica. Já no caso do segundo salto, ré sustenido – lá sustenido o grau de dificuldade aumenta consideravelmente pois a mudança de chaves da mão direita, dedo 2 passando da chave do mi para a chave do trilo, desestabiliza o instrumento. Além disso, a emissão do lá sustenido é naturalmente difícil e sua afinação tende a ser alta.



Figura 11: Choro n.11 – número 49 de ensaio

O próximo solo no número 92 de ensaio, também com a flauta transversal, segue uníssonos por todo o trecho. É permeado pelo contraponto de fagote e trompetes. Por se tratar de uma passagem lenta com notas bastante longas, é necessária atenção especial à afinação e qualidade da emissão do som. A dinâmica neste caso não é um problema, pois se mantém *mezzo forte* todo o tempo. É importante associar a execução das *appoggiaturas* rítmica e

melodicamente ao outro instrumentista. As mudanças de nota devem ser atentamente observadas para que ocorram sempre de maneira conjunta e exata. A última nota do solo, si bemol, pode ser tocada na chave do trilo, que dá maior estabilidade na afinação, já que em seu segundo compasso o naipe de primeiros violinos entra com harmônicos em uníssono.

Figura 12: Choro n.11 – número 92 de ensaio

O penúltimo excerto é o que difere dos padrões de dificuldade encontrados nos outros quatro. Também escrito para ser tocado pelos dois *piccolos*, o *più mosso* é formado por sextinas ininterruptas extremamente rápidas por vinte compassos. Há dois pequenos momentos de pausa para respiração no começo do trecho que não são suficientes para a sustentação da frase. Cabe aqui a utilização do mesmo recurso já citado no *Choro n. 8* que foi confirmado pelos entrevistados, de retirar algumas notas menos importantes da melodia para respirar rapidamente ou ainda combinar a alternância de respiração, já que são dois instrumentos tocando em uníssono. Outro recurso que poderia ser testado é visto na compilação que temos, onde é possível observar nas anotações a lápis que os intérpretes dividiram o trecho, sendo que

o primeiro *piccolo* tocou a primeira metade do compasso e o segundo *piccolo* a segunda parte do mesmo.

Além disso, observamos que a relação intervalar das frases deve ser estudada com afinco, uma vez que as notas agudas tendem a falhar, principalmente nas ligaduras. Já no primeiro compasso, que carrega a repetição da frase por quase toda a passagem, há problemas neste sentido. Um artifício seria estudar pensando em valorizar as notas da escala diatônica descendente mais aguda, alternada com a grave. No quarto compasso, que se repete posteriormente apenas mais uma vez, o intervalo dó – fá pode ter problemas, mas o mesmo tipo de estudo é suficiente para resolvê-lo. Ainda é possível perceber que o (a) piccolista utilizou em seu auxílio as próprias anotações para os acidentes ocorrentes, uma vez que a leitura do trecho é bastante prejudicada pelo manuscrito.

Figura 13: Choro n.11 – número 93 de ensaio

A última passagem é um solo com o primeiro clarinete que possui alguns dos já citados problemas de execução. As ligaduras de frase são longas e merecem atenção quanto à fluência da escala. O intervalo tocado em quase todo o trecho si – dó sustenido é de difícil homogeneidade, e sua afinação associada ao timbre devem ser estudados com cuidado. O dó sustenido pode ser tocado na posição MD 34, caso seja necessário. As *appoggiaturas* devem ser combinadas com o clarinetista, além da afinação da nota si, que deve ser sustentada em unísono com o clarinete por quatro compassos. Não

encontramos um dedilhado alternativo satisfatório para este caso.

Figura 14: Choro n.11 – número 109 de ensaio

2.5 CHORO N. 12

O *Choro n. 12*, escrito em 1929 e estreado pela Orquestra Sinfônica de Boston apenas em 1945, foi dedicado ao crítico literário Andrade Muricy. Segundo próprio compositor, “é forte, grande e robusto como um velho elefante”⁹. Há quem acredite que este *Choro* é a ampliação das técnicas composicionais utilizadas no *Choro n. 9*, porém com maior amadurecimento das ideias e equilíbrio de construção harmônica e melódica. É uma obra mais densa que as outras da série e, se comparada, possui maior qualidade de orquestração. Zanon acredita que “faria um bem enorme à reputação do compositor se [a peça] virasse parte do repertório internacional”.

O *piccolo* – ou neste caso os dois *piccolos* - executa papéis parecidos do que já vimos anteriormente. Solos curtos e muito expostos, desenhos melódicos com notas longas e ligadas, sempre em uníssono com outros

⁹ Mariz (1989 p.116)

instrumentos e na região da terceira oitava, o que problematiza a afinação. Nos dois primeiros solos ocorre o que acabamos de descrever: na primeira frase com o clarinete e na segunda com o fagote. É interessante praticar com notas pedais que deem referência harmônica de afinação, pois é necessário reagir rapidamente às variações dos instrumentos mais graves. O diminuendo da nota longa si ao fim da primeira frase deve ser atentamente estudado, pois é extremamente transparente. Na partitura não encontramos ligaduras que são utilizadas pelos instrumentistas das gravações escutadas. É possível que tenha havido adaptações de acordo com a necessidade técnica e fraseológica.

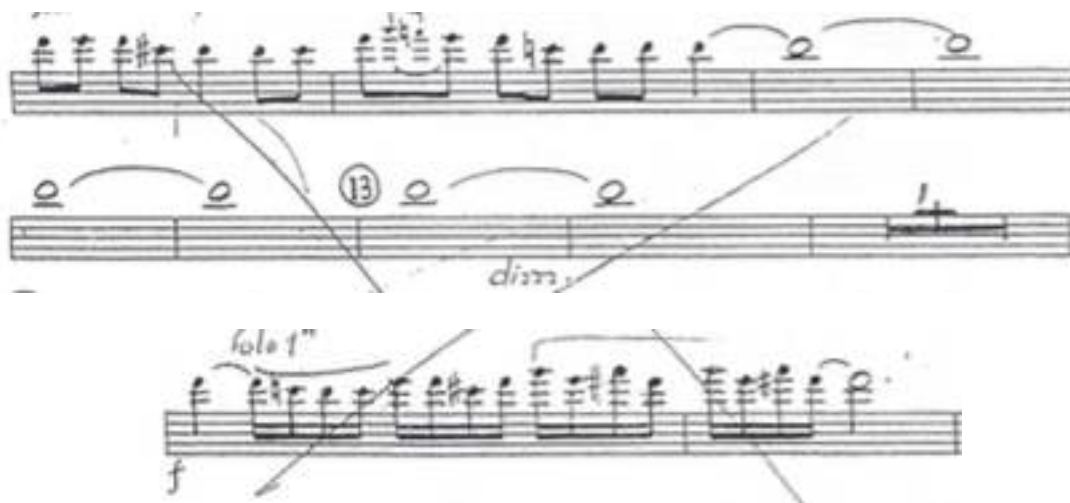


Figura 15: Choro n.12 – número 12 de ensaio

Já no segundo excerto encontramos um grande número de notas que apesar de não serem executadas em andamento muito rápido apresentam algumas dificuldades a serem estudadas. A primordial delas é a habilidade de tocar em conjunto. Neste caso, os dois *piccolos* fazem a ambientação melódica em segundo plano, enquanto um solo de oboé tem destaque. A transição entre primeiro e segundo *piccolo* neste momento deve ser quase imperceptível, o que nos leva aos critérios de afinação, ritmo e principalmente timbre. É fundamental que ambos os instrumentistas tenham timbres parecidos para que a mudança

soe natural. Há também a questão da dinâmica, em *pianíssimo*, que deve ser observada para que a escala ascendente não abaixe a afinação.

The image shows a handwritten musical score for Choro n.12, rehearsal number 30. The score is in 2/4 time and marked "Muito Lento". It features a piano part with a "2" measure rest and a "2. Picc." instruction. The flute part is marked "wechseln zur Flöte" and includes rehearsal number 31. A "14" measure rest is also present.

Figura 16: Choro n.12 – número 30 de ensaio

O terceiro trecho é solo do primeiro *piccolo* em meio às intervenções do restante do naipe de madeiras. Flauta, clarinete e fagote executam frases semelhantes em momentos diferentes. São efeitos que não necessariamente abarcam grandes dificuldades, mas as notas da última frase devem ser observadas por seguirem sequências não usuais:

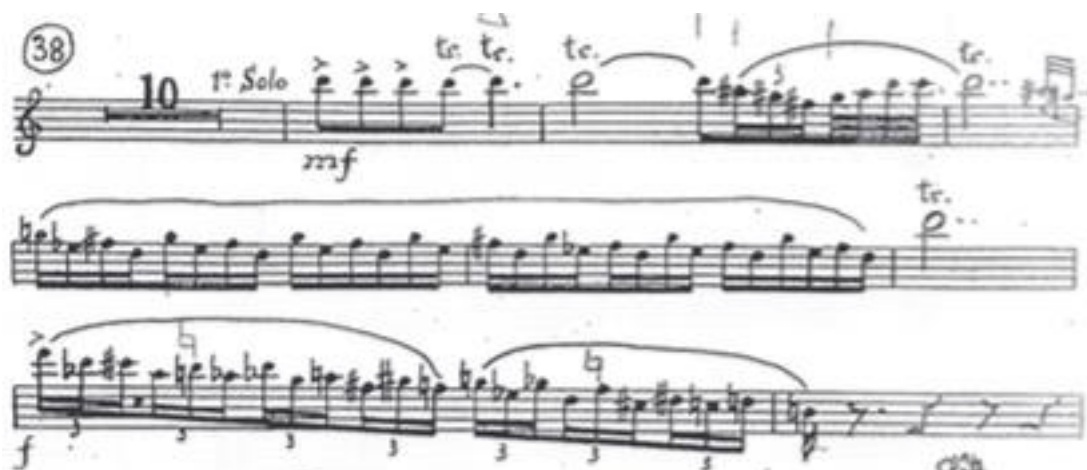


Figura 17: Choro n.12 – número 38 de ensaio

O quarto e último trecho a ser analisado neste capítulo apresenta problemáticas na região da terceira oitava. É um solo tocado juntamente ao naipe de primeiros violinos em uníssono, em que a nota si bemol super aguda encontrará grande dificuldades de emissão e afinação. A dinâmica em *mezzo forte*, que a princípio não é uma barreira, pode ser considerada complexa já que a produção do si bemol normalmente ocorre mais facilmente nas dinâmicas *forte* e *fortíssimo*. É importante estudar o timbre da nota para que não soe gritante em relação ao harmônico de violinos. A articulação *legato* é perigosa neste caso pois tende a falhar na repetição da nota, é recomendado estudar seu ataque diversas vezes, na posição original do si bemol. O lá bemol agudo, como dito anteriormente, pode ser tocado no dedilhado ME 345 MD 34. Esta passagem volta a se repetir em outra tonalidade no número 79 de ensaio, até o número 82, expondo as mesmas problemáticas.

CAPÍTULO 3 – AS SINFONIAS

Durante sua produção, Heitor Villa-Lobos compôs doze sinfonias que posteriormente dividiram-se em dois períodos bastante distintos entre 1916 e 1957. As quatro primeiras foram escritas até 1920, e após um longo período de vinte e quatro anos – a partir de 1944 - é que datam as outras sete obras. Digo sete pois, apesar de contarem doze sinfonias em seus catálogos, a sinfonia de número cinco nunca foi encontrada, totalizando então onze peças. Encontramos no livro de Mariz comentários curtos sobre tal sinfonia, nomeada “*A Paz*”, que supostamente contaria com a participação de coro completo, banda de sopros e textos onomatopaicos com sílabas retiradas de variadas línguas. Sua partitura, no entanto, teria sido extraviada.

De acordo com grande parte dos autores e estudiosos da obra contemporâneos ao próprio Villa-Lobos, o gênero das sinfonias não se adequava aos métodos composicionais do músico, levando-o a favorecer obras sem uma tradição formal durante toda a década de 1920. Por não ter grande destaque, o compositor teria abandonado temporariamente sua produção, retornando somente em época de maturidade.

As quatro primeiras sinfonias – “*O Imprevisto*”, “*Ascensão*”, “*A Guerra*” e “*A Vitória*” – estão colocadas dentro de um padrão formal cíclico sob influência considerável da escola francesa, aspecto destacado no tratado de Vincent D’Indy em análise das obras de Villa-Lobos. Têm bastante semelhanças com os universos composicionais franceses e russos, similares às obras românticas da época como Tchaikovsky, e com texturas homogêneas também associadas a compositores pós-românticos, como Scriabin.

A segunda fase de sinfonias, a partir de 1944, demonstram um Villa-Lobos mais maduro e preocupado com um material composicional reconhecido tradicionalmente. As harmonias revelam-se mais expandidas e, no entanto, formais. A pesquisa e utilização de recursos considerados “nacionais” são escassas em todas as peças.

3.1 SINFONIA N. 1 – “O IMPREVISTO”

Escrita em 1916, a primeira audição desta sinfonia, incompleta, foi feita por uma orquestra de companhia de ópera italiana, com o regente Gino Marinuzzi em 1919. Diz-se que esta obra e a sua sucessora foram compostas com o objetivo de impressionar os círculos parisienses que Villa-Lobos viria a frequentar nos anos seguintes, correspondendo à expectativa da música denominada “selvagem”.

O primeiro momento em que o piccolo aparece expõe uma série de dificuldades do instrumento. O problema inicial está na escrita em uníssono para os dois piccolos na maior parte do trecho, incluindo notas da segunda e terceira oitava, evidenciando possíveis batimentos de afinação. A partir do número 13 de ensaio, os dois instrumentos tocam, juntamente com os metais, uma melodia ascendente. A primeira frase, em lá maior, sustenta um MI na terceira oitava dos piccolos, nota em que a afinação tende a ser alta. Sendo uma escala em que o MI é a quinta – pelo temperamento deve ser mais alta – recomenda-se que seja tocada em posição natural, sem alteração. A mesma situação repetida na frase seguinte termina em SOL# da terceira oitava em que é aconselhável o

uso dos dedos MD 3 e MD 4, não só pela afinação mais baixa que o recurso proporciona, mas pela emissão da nota em *pp*.

The image shows a handwritten musical score for Violin I, rehearsal mark 13. The score is written on 11 staves. The first two staves are for Violin I and II. The next two staves are for Violin III and IV. The remaining seven staves are for Violin I, showing a complex melodic line with many slurs and accents. Rehearsal mark 14 is indicated in the third system. Dynamics include *mf*, *pp*, and *f*.

Figura 19: Sinfonia n. 1 1º. mov. - número 13 de ensaio

Figura 20: Sinfonia n.1 1o mov. - número 15 de ensaio

Em seguida, como podemos ver na mesma figura acima, encontramos o trecho todo em emíolas, que devem ser tocadas em andamento rápido, aproximadamente a semínima a 200 bpm, sustentadas por um período de trinta e três compassos. A partir do sexto compasso o segundo piccolo, tendo antes mantido um dó sustenido ligado, entra em uníssono com o primeiro. Neste trecho inicial todas as posições naturais de dedilhado podem ser mantidas. Recomenda-se que na segunda mudança do conjunto de notas, ou seja, do FÁ# em diante, a posição deste seja alterada para ME 124 MD 35. Seria interessante também para efeito de afinação e timbre que o MI – também alto na terceira oitava – fosse tocado sem o MD 5, no entanto, a sequência bastante longa e rápida não favorecem tal posição, possivelmente causando um desequilíbrio na sustentação do instrumento. Quando questionados, os entrevistados cogitaram a possibilidade de o excerto ser tocado em *divisi*, dois compassos por instrumentista, o que facilitaria consideravelmente os intervalos para respiração

e a afinação, além da sustentação de andamento. No entanto, isto implicaria em pensar na questão timbrística, buscando sempre a homogeneidade da frase.

O terceiro movimento da *Sinfonia n. 1* possui pequenos solos e apresenta pouca dificuldade técnica. O maior excerto está no número 5 de ensaio, em que apenas o primeiro piccolo toca um acompanhamento cromático para a melodia principal tocada por violoncelos e contrabaixos. Apesar de ser um momento sem exposições, a extensão da frase – até o Si da terceira oitava – faz com que o instrumento receba destaque. Há um problema na partitura ainda manuscrita, com virada de página sem pausa, ainda faltando quatro compassos para o fim do trecho.

Figura 21: Sinfonia n. 1 3o. mov. - número 5 de ensaio

3.2 SINFONIA N. 2 – “ASCENÇÃO”

Também escrita em 1917, a obra foi estreada apenas em 1944. Em sua orquestração faz uso de instrumentos típicos da música popular brasileira, como o tantã e surdo. No primeiro movimento da sinfonia temos o piccolo, juntamente com a flauta, acompanhando a melodia principal tocada por violinos e trompas. O solo inicia um compasso antes do número dois de ensaio com o primeiro instrumentista fazendo um ostinato. Neste trecho, é recomendável o uso do MI - FÁ# na posição de trinado para maior agilidade.



Figura 22: Sinfonia n. 2 1o mov. - número 2 de ensaio

Dois compassos antes do número doze de ensaio vemos uma sequência continuada pelo piccolo que se inicia oito compassos antes no clarinete. Este solo, apesar de bem curto, deve ser observado pela dificuldade dos intervalos escritos e pela dinâmica em *p* que devem ser executados. A oitava RÉ 5 - RÉ 6 é problemática no instrumento pois ambas têm a afinação instável. A nota mais grave tende a ser alta, e a mais aguda tende a ser baixa, principalmente quando tocada em *p*. Para efeito de estudo, o piccolista pode colocar a nota RÉ como pedal e praticar as oitavas em dinâmicas e ritmos variados. Neste caso ainda, se a nota DÓ for também um problema de afinação – para baixo – é possível utilizar a posição ME 234 MD 25. Na penúltima nota do solo, o LÁ, que possui um diminuendo para *pp* escrito, a posição ME 1235 MD 25 também é aconselhável.

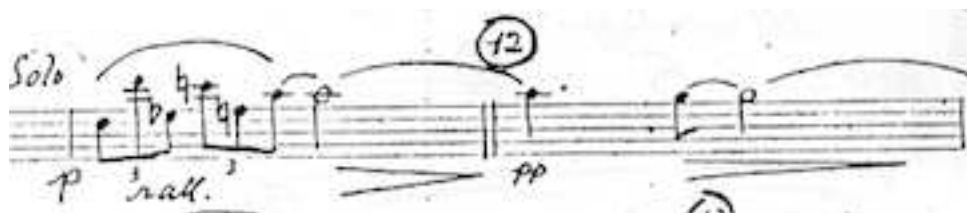


Figura 23: Sinfonia n. 2 1o. mov. - número 12 de ensaio

No movimento seguinte, o piccolo participa com bastante ênfase da sessão de madeiras da orquestra. Todos os trechos deste *allegretto* são expostos e devem ser estudados com cuidado. A tonalidade expõe com frequência algumas notas instáveis, como o RÉ#, FÁ# e SOL# da terceira oitava. Neste caso, recomenda-se, já de início, utilizar sempre as posições para o FÁ# - ME 124 MD 35 – e SOL# - ME 345 MD 345 – de modo que suas afinações estejam mais baixas. É importante identificar, como no número nove de ensaio, qual a sequência de instrumentistas que precedem a frase do piccolo. O movimento melódico inicia-se nas cordas, passando para os trompetes, após para flautim em uníssonos com clarinete e em sequência para as flautas, oboés e trompas. Essa ordem se repete uma segunda vez com o mesmo desenho melódico.



Figura 24: Sinfonia n. 2 2o. mov. - número 9 de ensaio

O maior excerto deste movimento encontra-se quatro compassos antes do número vinte e um de ensaio, precedido pela mesma melodia nos trompetes e flautas. Algumas notas estão na região sobreaguda do piccolo, e, portanto, é recomendável que haja estudo prévio relacionado à sonoridade e

homogeneidade. Basicamente o solo é composto por escalas ascendentes em unísono com violinos, flautas e oboés, em momentos distintos. É necessário estar atento aos intervalos da segunda para a terceira oitava, tanto pela dificuldade de emissão quanto pela afinação. As tercinas devem ser estudadas para que estejam estritamente em tempo, com a articulação sempre em *staccato*.

A cópia manuscrita da partitura atrapalha consideravelmente a leitura da obra e é ligeiramente confusa com relação ao momento em que a transposição de oitava deve acontecer. Após a análise de duas gravações, pudemos identificar um erro no nono compasso do número vinte e um, em que haveria um salto de oitava do SOL da terceira oitava para o SOL da segunda. Este intervalo não acontece em nenhuma das gravações ouvidas.

Figura 25: Sinfonia n. 2 2o mov. - número 21 de ensaio

4.3 SINFONIA N. 3 – “A GUERRA”

A obra data de 1919, escrita na cidade do Rio de Janeiro, e conta com um grande conjunto orquestral. Foi estreada logo após sua produção, em 1920, em uma visita dos Reis da Bélgica no Brasil. Diferentemente das cópias que vimos nas sinfonias anteriores, esta peça foi editada pela OSESP, embora ainda não esteja gravada, o que nos leva a crer que o processo integral será concluído em breve.

No segundo movimento desta sinfonia o piccolo encontra-se em evidência, associado às madeiras em um trecho bastante solístico. Apesar de ser mecanicamente fácil, não há muitas opções para respiração durante a execução, fazendo com que os instrumentistas das gravações analisadas tirassem algumas notas do trecho para obter mais ar. Das três performances audicionadas, duas escondem o último grupo de colcheias do nono compasso de 17 de ensaio.

No que tange à articulação, acredita-se ser importante marcar claramente a diferença entre as duínas em *staccato* e as colcheias ligadas em grupos de três ou seis notas. Trata-se de um recurso de contraste para evidenciar as diferenças nas emíolas. A precisão rítmica é de extrema importância neste excerto, já que todos executam o mesmo ritmo em conjunto.

Na afinação, é importante ouvir a primeira flauta, que executa grande parte do trecho em uníssono com o piccolo, além de clarinetes e oboés, que eventualmente tocam as mesmas notas. Como recurso para facilitar a demanda da afinação, aconselha-se que as notas LÁ bemol – terceira oitava – sejam sempre tocadas na posição ME 345 MD 345 e nota FÁ sempre em ME 124 MD 245. Neste caso, as variações de dinâmica também devem ser observadas, uma vez que a variação de *f* para *p* na repetição das notas FÁ e posteriormente o *diminuendo* nas repetições da nota DÓ evidenciam uma possível desafinação.

13 14 15 16

213 10 14 14 4

f

259

p

267

17

273

p

279

p

285

18

291

19 *più mosso:*
in uno

20

p

Figura 26: Sinfonia n. 3 2o mov. - número 16 de ensaio

No último movimento da sinfonia encontramos trechos que, apesar de não se caracterizarem como solísticos, possuem considerável dificuldade técnica, e por isso possuem aqui seus espaços. No número seis de ensaio, o grupo de semicolcheias em andamento rápido – mínima a 69 bpm – exige do instrumentista alguma dedicação e atenção aos dedilhados. Não encontramos quaisquer posições alternativas que pudessem facilitar a execução do trecho. É

necessário bastante atenção às ligaduras, que por vezes estão em intervalos difíceis para o instrumento.

The image shows a musical score for the fourth movement of Symphony No. 3, rehearsal number 6. It consists of five staves of music. The first staff begins at measure 69 with a forte (ff) dynamic. The second staff starts at measure 72, the third at 75, and the fourth at 78. The fifth staff starts at measure 81, marked 'rápido', and includes fingerings 2, 5, and 9. Dynamics include ff, f, and sf.

Figura 27: Sinfonia n. 3 4o mov. - número 6 de ensaio

No número dezesseis de ensaio, é válido observar a utilização de *apogiaturas* nos primeiros, segundos e terceiros tempos de todos os compassos. Recomenda-se estudar com a ornamentação sempre antes da cabeça do tempo, cuidando para que a articulação esteja invariavelmente clara. Para o SOL suspenso e FÁ suspenso podem ser utilizadas, respectivamente, as posições: ME 345 MD 345; ME 124 MD 35.

Figura 28: Sinfonia n. 3 4o mov. - número 16 de ensaio

3.4 SINFONIA N. 4 – “VITÓRIA”

Apesar de ter sido escrita no ano de 1919, a obra só foi estreada em 1955 com a Orquestra da Radiotelevisão Francesa no Teatro dos Champs-Élysées. É a segunda da série das três sinfonias que retratam as impressões de Villa-Lobos sobre o mundo, forjado na guerra, vitória e paz.

O primeiro solo do piccolo aparece no compasso 146 do primeiro movimento, juntamente com a flauta e xilofone (o segundo alternando as frases com as flautas). O trecho inteiro executado em uníssonos pelos três instrumentos apresenta razoável variedade de intervalos ascendentes, dificultando a afinação principalmente no piccolo e na flauta, que tendem a cair nas notas agudas quando vêm ligadas de outra mais grave. Os maiores intervalos variam entre quintas justas e sextas maiores, sendo que nestes, as notas Si 5 e Ré 6 são naturalmente baixas no piccolo. Um estudo preliminar de intervalos com notas pedais que sustentem as relações harmônicas é aconselhável. No entanto, devido à presença do xilofone no solo, o instrumentista poderá estudar o excerto com auxílio de um piano, uma vez que ambos possuem a mesma afinação temperada.

No que tange à articulação, encontramos variantes de acordo com as edições analisadas. O manuscrito faz uso aleatório de *staccato* e ligaduras sem qualquer indicação de dinâmica. Já a edição feita pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo padroniza a articulação de acordo com as frases, já que estas são ritmicamente iguais e apresentam a mesma ideia melódica. A dinâmica nesta compilação é *ff* em todo o trecho.

No décimo compasso do excerto observamos a introdução de escalas em fusas sempre no primeiro tempo, como que substituíssem os intervallos supracitados. É importante que estas notas, sempre uma escala de dó maior iniciada primeiramente na nota dó, e sucessivamente ré, mi e fá, estejam muito claras quando tocadas individualmente, para que possam em conjunto soar de maneira una. É aconselhável estudar a escala com diferentes divisões rítmicas e agrupamentos variados a fim de executar todas as notas na mesma duração e qualidade sonora, obtendo uma sequência homogênea de sons.

The image displays a musical score for the first movement of the Fifth Symphony, rehearsal number 9. The score is written for a single melodic line in G major, 2/4 time. It consists of five staves of music, numbered 144 to 159. The first staff (measures 144-148) begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of 'Meno de prima'. The second staff (measures 149-150) continues the melodic line. The third staff (measures 151-155) includes a tempo marking of 'allarg.' and a fermata over measure 155. The fourth staff (measures 156-158) features a series of sixteenth-note runs. The fifth staff (measures 159) concludes with a dynamic marking of *ff* and a *p* marking. A box containing the number '10' is placed above the first measure of the fifth staff.

Figura 29: Sinfonia n. 5 1o mov. - número 9 de ensaio

3.5 SINFONIA N. 6 – “SOBRE A LINHA DAS MONTANHAS”

O nome desta sinfonia nos revela um método de composição a partir de imagens visuais adotado por Villa-Lobos em um pequeno número de peças. O compositor parece ter criado o projeto para as aulas de canto orfeônico e aplicado em duas obras para piano: *Melodia da montanha* (1938) e *New York Skyline Melody* (1939) que posteriormente recebeu transcrição para orquestra; e na *Sinfonia n. 6* (1944). Nos escritos de Olivier Messiaen, o próprio compositor comenta o processo como um elemento de influência em sua formação. A explicação de Ermelinda Paz sobre a criação:

“A melodia das montanhas é um processo criado e adotado por Villa-Lobos no canto orfeônico. Consiste em delinear o contorno de montanhas e acidentes geográficos sobre uma folha de papel quadriculado (milimetrado). Convenciona-se, antecipadamente, o valor e a altura dos sons, de acordo com os traços horizontais e verticais. Este processo foi criado com o fim de incentivar os alunos a construírem melodias, estimulando e desenvolvendo sua criatividade e visando também colocar em prática os conhecimentos da teoria musical.”

De modo geral, esta sinfonia não apresenta trechos solísticos para o piccolo. No entanto, por se tratar da família de instrumentos mais agudos do conjunto orquestral, sua evidência é praticamente inevitável. Verificamos a necessidade de atenção ao ritmo nas figuras de quintinas na melodia quase cromática ao final do primeiro movimento, para que possa ser tocada exatamente junto com os outros instrumentos da sessão de madeiras.



Figura 30: Sinfonia n. 6 1o. mov - compasso 192

No segundo movimento, recomenda-se cuidado à relação intervalar no número quatorze de ensaio. A quinta RÉ-LÁ no piccolo, principalmente em direção à terceira oitava, tende à afinação baixa. Esse trecho pode ser estudado com uma nota base – o próprio RÉ – para que as últimas notas da frase, que deve ser tocada em *p*, não fiquem mais baixas que as anteriores.



Figura 31: Sinfonia n. 6 2o. mov. – número 14 de ensaio

Alguns padrões do segundo movimento se repetem no quarto com relação ao estudo de intervalos. Os intervalos de quintas e oitavas estão muito presentes nos trechos de dificuldade técnica e podem ser estudados com as notas pedais apontadas anteriormente. No número sete de ensaio, encontramos dois saltos complexos ligados em grupos de semicolcheias. Um intervalo de 7M descendente – SOL# - LÁ; e outro de 9m ascendente – SOL# - LÁ. É fundamental ouvir estes intervalos e estudá-los com as ligaduras para que saiam com clareza e afinação correta. Um pequeno portamento no primeiro LÁ de cada grupo pode ajudar no estudo do excerto.



Figura 32: Sinfonia n. 6 4o. mov. – número 7 de ensaio

Na sequência, quarto compasso de doze de ensaio, recomenda-se o estudo subdividido, tomando as semicolcheias como unidade de tempo, e com uma nota pedal de DÓ. No último trecho da obra, número vinte e três de ensaio, novos intervalos de oitava aparecem. Agora em três oitavas com a nota MI – pode ser usado como nota pedal para afinação - e logo em seguida intervalos da quinta SOL – RÉ, utilizando o pedal de SOL.

Figura 33: Sinfonia n. 6 4o. mov. – número 12 de ensaio

3.6 SINFONIA N. 7 – “ODISSEIA DA PAZ”

Escrita em 1945, a obra tinha como finalidade um concurso de sinfonias em Detroit, Estados Unidos, em que Villa-Lobos utiliza o pseudônimo de A. Caramuru. Não foi premiada. Diz-se que a melodia principal do segundo movimento, executada pelo fagote, foi construída com as letras da palavra *América* – sendo A a nota LÁ. Também faz uso de grande formação orquestral.

Esta sinfonia, tal qual a sua precedente, não apresenta solos na parte do piccolo que sejam tão evidentes quanto em outras obras. No entanto, citamos aqui alguns excertos de dificuldade técnica que podem ser previamente estudados, não só para auxiliar na execução da peça, mas para desenvolver habilidades no próprio instrumento.

No primeiro movimento, três trechos podem ser importantes para o estudo de intervalos médios e agudos. No número nove de ensaio, temos nos grupos de semicolcheias três intervalos de quinta, que são ligados por todo o compasso. A nota RÉ da terceira oitava, como já vimos, tende à afinação relativamente mais baixa que o restante da escala, portanto, deve-se observar com atenção a entonação do RÉ, principalmente quando a nota é precedida por outra mais grave com ligadura, no caso, a nota SOL. Para auxiliar o estudo, podemos verificar apenas os intervalos DÓ – SOL – RÉ lentamente, ouvindo a relação de quintas. É comum que a ligadura da segunda para a terceira nota apresente mais dificuldade, já que se trata do segundo harmônico do SOL. Ao executar toda a frase, podemos pensar no conceito já comentado anteriormente de *groupings*, reagrupando a partir da nota mais grave – o DÓ – direcionando para a mais aguda – RÉ – e assim sucessivamente.



Figura 34: Sinfonia n. 7 1o. mov. – número 9 de ensaio

Chegando ao número vinte de ensaio, encontramos um salto de oitava nas notas MI. Considerando o MI da terceira oitava como uma nota problemática no instrumento, aconselha-se o estudo prévio, sempre pensando na afinação justa do intervalo, a qualidade da emissão principalmente da nota mais aguda

e na dinâmica, neste caso em *p* e *pp*. Dois compassos antes do número trinta e três, vemos uma passagem de semicolcheias com dificuldades mecânicas. O intervalo SI bemol – FÁ# pode ser facilitado pelo uso da posição ME 124 MD 35 no FÁ#, além de abaixar sua afinação. A clareza de articulação, contrastando as duas semicolcheias ligadas em *staccato* auxilia também na condução da frase.



Figura 35: Sinfonia n. 7 1o. mov. – número 20 de ensaio

No quarto movimento, número três de ensaio, o piccolo tem seu primeiro solo juntamente com o oboé. O trecho não apresenta muitas dificuldades técnicas, mas vale ressaltar a importância da execução com bastante rigor no que tange à articulação, isto é, contrastes entre ligaduras, *staccato* e acentos. Para melhorar a afinação de notas como o MI da terceira oitava, aconselha-se a posição natural sem o dedo MD 5.



Figura 36: Sinfonia n. 7 4o. mov. – número 3 de ensaio

3.7 SINFONIA N. 8

As duas próximas sinfonias foram estreadas na Filadélfia, Estados Unidos. Sendo a *Sinfonia n. 8* de 1950, recebeu críticas bastante positivas a respeito do grau de romantismo que alcança e a diversidade rítmica. O piccolo aparece no primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* juntamente com oboé, primeiros e segundos violinos no número seis de ensaio. Novamente encontramos os dois piccolos tocando as mesmas notas em todo o trecho, numa extensão que vai da primeira à terceira oitava do instrumento.

Os primeiros seis compassos do excerto são tocados em uníssono com oboé. Para que os ataques funcionem com igualdade, aconselha-se o uso do golpe simples durante todo o trecho, uma vez que o golpe triplo para as tercinas não é de uso comum para os instrumentos de palheta dupla. Não há preocupação com a velocidade de ataque neste caso, pois o andamento – $J = 132$ bpm - não exige rapidez do instrumentista.

Logo após os seis compassos iniciais, entram na composição do uníssono os primeiros e segundos violinos. Recomenda-se o uso do FÁ na posição ME 124 MD 245 para abaixar a afinação, já que, além da repetição da nota em três naipes da orquestra, esta possui um acento *marcato* e uma ligadura, prolongando seu valor e, portanto, sua exposição em caso de desafinação. Ainda neste momento aconselhamos o uso do ataque simples.

No número sete de ensaio, contando com a mesma orquestração, um novo tema é criado ainda em tercinas, com maior ocorrência de acidentes e intervalos melódicos maiores. É importante que cada primeira nota do grupo de tercinas apareça com ênfase, reforçando as notas que são tocadas também pelas cordas graves na condução dos baixos.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Sinfonia n.8, rehearsal number 6. The score is written in treble clef and 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegro' and a dynamic marking of 'mf'. The score is divided into measures 28, 31, 34, 37, 40, 43, 46, 49, 52, 55, 58, 61, 64, 67, and 70. The score includes a crescendo line and a dynamic marking of 'mf'.

Figura 37: Sinfonia n.8 1o mov. - número 6 de ensaio

Encontramos disparidade nas duas partituras analisadas no trabalho. Na cópia manuscrita é possível observar duas indicações de dinâmica em *mf* como se houvesse um retorno do tema após o crescendo natural da frase ascendente dos três primeiros compassos. É como se Villa-Lobos considerasse natural a ideia do crescendo para as notas mais agudas do piccolo. No entanto, na edição revisada pelo setor de editoração da OSESP, apenas a primeira indicação de *mf* é utilizada, e o instrumentista então deveria manter a mesma dinâmica durante todo o solo.

No quarto movimento da mesma sinfonia, é válido observar os três compassos finais, em que, apesar do *tutti* orquestral, encontramos uma passagem bastante rápida – $\text{♩} = 144 \text{ bpm}$ - com dificuldade técnica. Os arpejos são harmonicamente incomuns, e se estendem do MI grave da primeira oitava

até o SI bemol da terceira oitava. É importante a alternância entre ataque duplo e triplo (no momento das tercinas) neste trecho, estudando lentamente para que a frase soe com clareza. Um pequeno acento na primeira nota dos primeiros e terceiros tempos de cada compasso pode ajudar na execução.



Figura 38: Sinfonia n.8 4o mov. – compassos finais

3.8 SINFONIA N. 9

Datada de 1952, esta foi estreada também no estado da Filadélfia, pela Orquestra Sinfônica local. O piccolo como solista aparece pela única vez apenas no segundo movimento desta sinfonia, no número três de ensaio. Trata-se de um *tutti* de cordas em que o piccolo toca todo o trecho em uníssono com os violinos. Esta peça possui apenas um piccolo, o que elimina a preocupação de afinar com outro mesmo instrumento, preocupação recorrente nas obras de Villa-Lobos.

O solo, todo na tonalidade de DÓ maior, apresenta poucas dificuldades técnicas e está aqui citado pela exposição que possui. As notas da terceira oitava são novamente contempladas, e a recomendação do uso do FÁ na posição ME 124 MD 245 é mantida, como vimos nas peças anteriores. A execução exata das ligaduras é essencial para a homogeneidade entre piccolo e cordas, uma vez que todos têm a mesma articulação escrita.

Figura 39: Sinfonia n.9 3o mov. - número 6 de ensaio

3.9 SINFONIA N. 10 – “AMERÍNDIA”

Feita sob encomenda em razão do centenário da cidade de São Paulo, também no ano de 1952, foi concebida para voz solista, coro e orquestra. O libreto é baseado no poema do Padre José de Anchieta, *Beata Vergine*. Apesar da encomenda, só foi estreada pela Orquestra da Radiotelevisão Francesa, em Paris, 1957.

Esta talvez seja a obra mais complexa para o piccolo no capítulo das sinfonias de Villa-Lobos. Não só pela exposição de solos, mas pelas variadas qualidades de problemáticas no instrumento. O primeiro movimento inicia com um grupo longo de quintinas tocadas em uníssono entre os dois piccolos, contando ainda com flautas e clarinetes. A dificuldade deste trecho está em encaixar as três notas que alternadamente caem na cabeça de cada tempo. A sequência é composta das notas FÁ# - DÓ# - SOL# com ligaduras que complicam a passagem da mais grave para a mais aguda. Para melhor emissão do FÁ# sugere-se a posição ME 124 MD 35. Já vimos anteriormente o padrão de intervalos repetitivos que o compositor emprega em excertos longos. Neste momento, observamos a sobreposição de quartas. É importante também, uma

vez que o trecho todo é tocado com dois instrumentistas, combinar os locais de respiração de ambos para que não caiam no mesmo lugar. É possível esconder uma ou duas notas, desde que em acordo com o outro piccolista, para retomar o ar.

The image displays the initial measures of the first movement of Symphony No. 10. It consists of two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'mf'. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth notes, often grouped in threes. A first ending bracket labeled '1' spans measures 10 through 13. The bottom staff continues the rhythmic pattern, also with eighth notes and triplets. At measure 20, the time signature changes to 3/4, and the dynamics become 'f'. The music continues with eighth notes and triplets, ending at measure 23.

Figura 40: Sinfonia n.10 1o mov. – compassos iniciais

Ainda no primeiro movimento, no número dez de ensaio, outra sequência de intervalos de quarta, desta vez mais curta, porém com maior quantidade de notas. A emíola criada neste trecho é tipicamente encontrada no repertório brasileiro, colocando a acentuação a cada grupo de três notas, reforçando nas primeiras uma escala diatônica descendente ou ascendente.

Dado o idiomatismo do instrumento, esse reforço nas notas mais agudas ocorrerá normalmente, mas é interessante que ele seja conscientemente tocado pelo instrumentista. Este é o caso das duas frases a seguir:



Figura 41: Sinfonia n.10 1o mov. – número 10 de ensaio

O último excerto deste movimento – nove compassos antes do número quatorze de ensaio - é composto por uma escala pentatônica de MI bemol para o primeiro piccolo e de SI bemol para o segundo. É importante que ambos estejam atentos a esta sobreposição de tonalidades para que toquem estritamente em conjunto, com as mesmas articulações e encaminhamentos fraseológicos. Para o primeiro piccolo, recomenda-se não tirar o dedo MD 5 no SI bemol agudo, pois isto causaria desequilíbrio desnecessário no instrumento. Para ambos, entende-se a pausa de semicolcheia no início de cada compasso como um breve silêncio, que requer cuidado para não atrasar em nenhuma das vezes.

Figura 42: Sinfonia n.10 1o mov. – número 14 de ensaio

No segundo movimento vemos um trecho de bastante dificuldade que deve ser tocado pelos dois instrumentistas. Uma sessão inteira tocada em *staccato* composta de escalas e intervalos grandes que ocorre nos números cinco e seis de ensaio. O solo inicia em RÉ bemol maior com escalas ascendentes e descendentes e em ambas as edições analisadas encontramos o próprio RÉ bemol da primeira oitava escrito duas vezes – nota inexistente no piccolo. Este erro de orquestração é ligeiramente comum nos compositores do século XX. Também encontramos o RÉ bemol em obras de Dimitri Shostakovich e Ottorino Respighi. O instrumentista pode substituí-lo pela nota FÁ ou não tocá-la para respirar. Em seguida, saltos de oitavas que devem ser cuidadosamente afinados, sucedidos por intervalos de quartas descendentes. Todo o excerto pode ser estudado lentamente, cada nota em sua afinação correta, com as

devidas articulações. As respirações devem ser alternadas com o outro instrumentista.

Figura 43: Sinfonia n.10 2o mov. – número 5 de ensaio

No quinto e último movimento, encontramos dois pequenos solos expostos e de difícil execução. Ambos divergem dos solos anteriores pois são lentos e em dinâmicas na gama do *piano*. O primeiro, dois compassos antes de treze de ensaio, pode ser tocado com duas posições alternativas que facilitem as notas DÓ e MI, respectivamente: ME 234 MD 15; ME 123 MD 234(trilo)5. A

chave do trilo para o MI ajuda no diminuendo para *ppp* que em posição natural seria praticamente impossível para o instrumento. O DÓ precisa ser estudado com atenção, pois a alternativa dada sobe quase um quarto de tom, sendo necessário que o piccolista abaixe ligeiramente a afinação na embocadura para compensar. Os primeiros violinos tocam este trecho em uníssono com o piccolo, utilizando harmônicos, o que exigirá bastante rigor com relação à afinação e timbre.



Figura 44: Sinfonia n.10 5o mov. – número 13 de ensaio

O segundo solo é também, como vimos em outras obras, uma sobreposição de intervalos de quarta. Na sequência composta, não encontramos dificuldades na performance, mas é prudente cuidar da nota SI da segunda oitava, que tende ligeiramente para baixo.



Figura 45: Sinfonia n.10 5o mov. – número 13 de ensaio

3.10 SINFONIA N. 12

A última obra da série de sinfonias de Villa-Lobos, terminada em Nova York, com datas que variam entre 1957 e 1959, contempla o piccolo com um solo bastante exposto no primeiro movimento. Tocado na sequência do solo da primeira flauta, todo o excerto é acompanhado pelas cordas em *pizzicato* e

frases alternadas para os metais. A melodia é composta sobre a escala conhecida comumente por dom-dim, apelido dado a uma escala diminuta iniciada pelo segundo grau e por isso chamada de dominante. Neste caso, a escala diminuta de DÓ, iniciada portanto na nota RÉ.

Com uma extensão menor que uma oitava, o solo não apresenta dificuldades técnicas no que se refere à sonoridade. A divisão rítmica merece cuidado nas diferenças entre os grupos de quatro e cinco semicolcheias. É possível estudar o trecho criando palavras de quatro e cinco sílabas, para contrastar a execução de ambas.

Sobre indicação de dinâmica, encontramos duas edições divergentes. A cópia manuscrita possui indicações de dinâmica *p* no quarto e oitavo compassos do solo, crescendo e decrescendo nos sexto e nono compassos, enquanto a edição da OSESP indica apenas forte durante o trecho. Apesar da dificuldade de diferenciar as anotações de estante do manuscrito do trabalho do copista, pois ambos estão difusos na cópia, é possível que tais anotações tenham sido feitas pelo então intérprete da obra, não sendo editado no computador. No entanto, as variações marcadas pelo piccolista fazem parte sistêmica da condução de frase natural, com crescendo para o agudo, decrescendo para o grave, ecos nas repetições de desenho melódico.

84 *solo*
f

87

8

91

94

98 *f*

9

6

Figura 46: Sinfonia n.12 1o mov. – número 8 de ensaio

Conchasson Flute *Solo*

8

9

6

f.5

Figura 47: Sinfonia n.12 1o mov. – número 8 de ensaio

CAPÍTULO 4 - OS BAILADOS E POEMAS SINFÔNICOS

Este capítulo certamente figura como o mais complexo do trabalho. As dificuldades partem do fato de que a disponibilidade de material gráfico e fonográfico é ainda mais precária, se comparada às obras analisadas anteriormente, além do contexto histórico em que foram produzidas. Villa-Lobos compôs cerca de vinte obras orquestrais deste gênero espalhadas por todo o seu período de produção. Em trabalhos como o de Zanon (2009), estudiosos acreditam em uma unidade composicional comparável ao ciclo das *Bachianas Brasileiras*. No entanto, a diversidade de épocas e fins para as peças contribuíram para a sua separação naturalmente pré-estabelecida.

As duas primeiras obras significativas deste gênero são *Uirapuru* e *Amazonas*, ambas de 1917. Segundo Peppercorn (1989), este ano foi de grande ruptura nas produções de Villa-Lobos, tendo em vista uma possível visita de Diaghilev e sua companhia de balé russo ao Rio de Janeiro. Na época violoncelista da Orquestra do Theatro Municipal, o compositor precisou entrar em contato e estudar obras de Igor Stravinsky, Maurice Ravel e Rimsky Korsakov, que entrariam na programação. A inspiração fez com que ambas fossem classificadas como *bailado brasileiro*. Esta sugestão, no entanto, não está devidamente documentada ou sustentada por outros autores, não podendo ser considerada mais que uma hipótese (Salles, 2011). É provável também que as duas peças tenham sido reescritas por volta de 1930 – adicionando mais experiências e linguagens estudadas pelo compositor - quando há registros de suas execuções.

Apesar das influências musicais estarem relacionadas às vanguardas europeias, as temáticas escolhidas para os poemas sinfônicos estavam

diretamente ligadas à cultura de lendas e mitos brasileiros, ou seja, o compositor procura dar conotação sonora às matérias literárias nacionais. Isto porque a transição de linguagens, da romântica à moderna, estava associada às expectativas da sociedade da época, principalmente no contexto parisiense, de exploração das imagens exóticas brasileiras. No entanto, a preocupação com as sonoridades e texturas timbrísticas é bastante evidente, como por exemplo em *Dança dos Mosquitos*.

Na década seguinte, 1930, Villa-Lobos estaria envolvido nas questões políticas do país e, portanto, menos dedicado às composições de um modo geral. Os poemas sinfônicos deste período são mais escassos e não demonstram a mesma homogeneidade de produção. Incluímos neste caso as obras *Descobrimento do Brasil* – quatro suítes escritas para o filme homônimo de Humberto Mauro – e *Mandu-Çarará*, lenda brasileira que conta a história do Curupira.

As obras dos últimos anos do compositor revelam uma tentativa de retorno às produções modernas da década de 20, com os mesmos recursos composicionais, mas sem a vitalidade precedente. Muitas destas obras foram encomendadas e talvez por esta razão apresentem recortes de outros temas antigos reaproveitados. É o caso de *Erosão* (1950) – da qual não trataremos neste trabalho pela pouquíssima participação do piccolo - e *Floresta do Amazonas* (1958), a primeira encomendada pela Orquestra de Louisville, que recorda uma coleção de poemas sinfônicos anteriores, e a segunda escrita para o filme *Green Mansions* de Mel Ferrer.

Os poemas sinfônicos que analisaremos a seguir contemplam o piccolo, em sua maioria, com poucas participações geralmente bastante expostas. Acredita-se que seja válido colocarmos neste capítulo informações sobre as

lendas utilizadas por Villa-Lobos para a composição das peças. O livro de Vasco Mariz foi de vasta importância neste quesito. Algumas obras não foram encontradas em suas reproduções, sejam as gravações ou partituras. Constam nesta lista: *Tédio de Alvorada* (1916), *Caixinha de Boas Festas* (1930), *O Papagaio do Moleque* (1932), *Madona* (1945) e *Odisseia de uma Raça* (1953).

4.1 UIRAPURU

Considerado um dos poemas sinfônicos mais importantes de toda a sua produção, *Uirapuru* foi baseado em uma obra anterior, *Tédio de Alvorada*, 1916. Na pesquisa de Salles encontramos referências claras da utilização de todo o material da obra precedente com adição ou alteração na ordem de seções. A hipotética composição de uma peça desta magnitude ainda no início de seu caminho musical, 1917, daria ao autor uma primazia e plenitude nos procedimentos musicais que só viria a adquirir nos anos subsequentes. Fato é que, aparentemente, Villa-Lobos trabalhou na construção de *Uirapuru* durante a década de 20, assimilando influências modernas dos métodos composicionais de Stravinsky, Debussy, Wagner e outros a quem teve acesso durante suas viagens.

Criado inicialmente para ser um balé – na esperança de uma participação na companhia de balé russo de Diaghilev -, a peça conta com vasta extensão de texturas, cores, experimentações de orquestração, variáveis formais. A sonoridade brasileira é colocada de maneira sutil, sem se servir dos paradigmas, ou clichês, do nacionalismo.

O livro de Mariz transcreve o enredo utilizado por Villa-Lobos para a composição da peça:

“Numa floresta calma e silenciosa aparece um índio feio, tocando uma flauta. Em grupo alegre, surgem as mais belas silvícolas da região do Pará, que, ao descobrirem o índio feio, se decepcionam e, indignadas, enxotam-no brutalmente, com pancadas, empurrões e pontapés. Por entre as folhagens das árvores, as índias ansiosas procuram o uirapuru, certas de encontrarem um lindo jovem. Eis que se ouve ao longe, de quando em vez, alguns trilos suaves, anunciando o uirapuru e irradiando o contentamento em todo aquele ambiente. Seduzida pelo mavioso canto do uirapuru, surge uma índia, adestrada caçadora de pássaros noturnos. Ao ver o pássaro encantado, lança-lhe a flecha, prostrando-o por terra. Surpreende-se, porém, vendo-o transformar-se num indígena. Disputado pelas índias, sai vitoriosa a caçadora que o ferira. No auge da disputa, ouve-se o toque fanhoso e agourento da flauta de osso. Temendo uma vingança, as índias procuram esconder o belo selvagem, que é surpreendido pelo índio feio, o qual, feroz e vingativo, lhe atira uma flecha, ferindo-o mortalmente. Pressurosas, as índias carregam-no em seus braços até a beira de um poço, onde, subitamente, se transforma num pássaro invisível. Tristes e apaixonadas, ouvem apenas o seu canto maravilhoso que, pouco a pouco, vai desaparecendo no silêncio da floresta.”

O piccolo, como é comum na maior parte dos procedimentos de composição dos poemas sinfônicos analisados, possui pouca participação. Em *Uirapuru*, encontramos um solo no número doze de ensaio, que acompanha a melodia tocada pelo naipe de trompas da orquestra. A estrutura da parte é de simples execução, devendo o instrumentista estar atento às indicações de dinâmica e articulação. É importante ressaltar as diferenças entre os acentos – indicados na nota FÁ da terceira oitava, cuja posição ME 124 MD 235 é recomendada –, e *staccato* nas notas subsequentes.

Nota-se que a mudança de articulação da mesma nota FÁ acompanha a mudança de dinâmica de *mf* para *p*. Também é neste momento que a figura rítmica da frase muda das tercinas para *appoggiaturas*, portanto mais rápidas.

É essencial que a nota FÁ, final da sequência de *appoggiaturas*, caia estritamente na cabeça do tempo.

De acordo com a análise de Salles, Villa-Lobos lança mão de intervalos recorrentes e polarizações como meio de reforço harmônico sem fazer uso da organização tonal tradicional. Ou seja, determinado intervalo é utilizado como uma entidade harmônica capaz de demarcar a estruturação da frase e sua direção. O trítono DÓ bemol – FÁ que inicia cada frase do solo do piccolo ocorre desde o começo da obra, tocado pelos instrumentos graves. Neste caso, recomenda-se a ênfase nestas notas da frase solista, para ressaltar a estrutura intervalar que permeia a obra.

Ainda como observação da prática interpretativa, indica-se bastante atenção ao último compasso do solo – um compasso antes do número treze de ensaio – em que ocorre um *allargando*. As gravações ouvidas variaram consideravelmente neste trecho, dependendo quase que inteiramente da concepção do regente sobre a obra. A atenção ao regente neste caso é importante para a manutenção do tempo desejado, com as notas FÁ – FÁ# - SOL – SOL# - LÁ, escala cromática com variação de oitavas, sempre no início exato de cada tempo.



Figura 48: Uirapuru - número 12 de ensaio

4.2 AMAZONAS

Chamado por estudiosos de “o irmão gêmeo de *Uirapuru*”¹⁰, *Amazonas* também guarda fortes influências da obra de Richard Wagner e Igor Stravinsky. A data de composição fornecida por Villa-Lobos é, como vimos na obra anterior, duvidosa. A diferença entre sua produção e estreia é de dezoito anos e, levando em conta a estada do compositor em Paris com concertos integrais de suas peças durante toda a década de 20, este hiato é praticamente inexplicável.

Inicialmente composta sob o nome de *Myremis*, o poema sinfônico contaria uma história ambientada no período da Antiguidade, que posteriormente foi transplantada para a floresta amazônica. Parece possível que a primeira tentativa de composição tenha realmente sido feita em 1917, fato hipotético, uma vez que o acervo do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro,

¹⁰ MARIZ (1989). P. 86.

possui apenas pequenos excertos dos esboços de *Myremis*, insuficientes para um confronto com a partitura final de *Amazonas*.

Diz-se que a história usada para dar origem à obra é de autoria do próprio pai do compositor, o que permanece no campo das possibilidades, já que a referência é encontrada somente no livro de Mariz. O relato é de uma índia selvagem, banhando-se às margens do rio Amazonas, observando a si mesma nos reflexos do sol na água. O deus dos ventos, desprezado pela moça devota ao sol, leva seu perfume às profundezas dos monstros que a atacam, na esperança de possuí-la.

Um compasso antes no número cinco de ensaio o piccolo toca um pequeno solo entremeado pelo naipe de madeiras. A figura no primeiro tempo – dez semicolcheias encaixadas no valor da mínima – pode ser dividida em dois grupos de quintinas para que a execução esteja clara e estritamente a tempo. Considerando a pausa do primeiro grupo, a organização ficaria 4 + 5, colocando a nota SOL da segunda oitava na segunda metade do primeiro tempo. A nota MI da terceira oitava, que ocupa o segundo tempo do compasso, pode ser tocada na posição ME 123 MD 23, para baixar a afinação.



Figura 49: Amazonas - número 5 de ensaio

No número quinze de ensaio, piccolos, clarinetas e oboés tocam em uníssono uma sessão que é iniciada pelo próprio clarinete oito compassos antes, em uma espécie de cânone seguido pelos violinos e então retomado pelas madeiras. Salles considera, a partir do número treze de ensaio, uma nova

sessão, denominada C, com referências na sessão A, por utilizar a mesma textura de notas entre acompanhamentos.

Esta nova melodia introduzida na peça será transposta ritmicamente e estendida até o fim da peça. O próprio piccolo a executará novamente, desta vez com o naipe de flautas, com algumas alterações rítmicas no número vinte e um de ensaio. Para efeito prático, tendo em vista as articulações precisas dos instrumentos de palheta, o *staccato* deve ser mantido rigorosamente curto sempre que for indicado na partitura, ou seja, em quase todo o trecho. As notas FÁ e SOL# da terceira oitava devem sempre ser executadas em suas posições de afinação mais baixa, levando em conta os instrumentos que tocam em uníssono. O FÁ então na posição ME 124 MD 245 e o SOL# em ME 345 MD 345. Ainda neste excerto, é importante o estudo das relações rítmicas, em que a quintina deve estar exatamente em tempo, para que não se perca a condução da frase tocada em conjunto.

The image shows a musical score for piccolo, measures 135 to 148. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). A box labeled '16' is present above measure 148. The score ends with a fermata and a final dynamic marking *f*.

Figura 50: Amazonas - número 15 de ensaio

Para o número vinte e cinco de ensaio, em que o piccolo está totalmente exposto e solista, acompanhado por outra melodia no naipe de metais,

recomenda-se inicialmente extremo rigor das diferenças de articulação. Por se tratar de uma passagem mecanicamente simples, os ataques estão responsáveis pelo direcionamento do desenho melódico. As posições alternativas para o MI e FÁ da terceira oitava – ME 123 MD 23; ME 124 MD 245, respectivamente - também são indicadas, principalmente no forte. O piccolista pode lançar mão das duas posições no caso do diminuendo, se isso for necessário.

Figura 51: Amazonas - número 25 de ensaio

4.3 DANÇA DOS MOSQUITOS

Datada de 1922, *Dança dos mosquitos* demonstra a preocupação latente em Villa-Lobos com a exploração de novas sonoridades, criação de efeitos e representações metafóricas. Ainda que estes recursos sejam de fato utilizados, pesquisadores novamente questionam a real data de composição da obra. Seja pela apropriação dos métodos ou por indícios claros – a utilização na cópia manuscrita de um papel endereçado em Nova York, local que o compositor só esteve em 1944 – o ano indicado por Villa-Lobos é considerado, mais uma vez, duvidoso.

Independente da época em que foi composta, a obra apresenta uma busca pelas texturas diferenciadas, utilizando nas cordas os sons harmônicos muitas vezes associados ao *glissando*, *frulatto* nos instrumentos de sopro e vasta exploração da percussão. A exploração de recursos até então pouco recorrentes em suas composições tinha função bastante descritiva, proporcionando ao ouvinte percepções sinestésicas de zumbidos, espacialização e deslocamento.

O piccolo atua, em maior parte da peça, como material de adensamento da massa harmônica, repetindo frases cromáticas distribuídas por toda a orquestra. No decorrer da peça, o movimento acontece a partir de três notas diferentes: LÁ, RÉ e MI e a condução ao fim da frase varia ligeiramente. É recomendável que o piccolista atente para as conduções de frase, já que os movimentos que precedem e sucedem sua parte funcionam como um encadeamento cromático linear, sem quebras.

No segundo compasso do número oito de ensaio o piccolo executa um solo que inicia com a repetição da frase tocada pela clarineta, no primeiro compasso de oito. O arpejo de semicolcheias deve conduzir a frase até o segundo compasso, movimento que acontece novamente do terceiro para o quarto compasso. Neste quarto compasso Villa-Lobos escreve um intervalo de difícil execução no piccolo: LÁ – MI, ambos da terceira oitava com ligadura. Por se tratar de uma posição de harmônicos, a nota MI tende a falhar, o que a posição ME 123 MD 23, sem o dedo 5 na mão direita, resolve com facilidade.



Figura 52: Dança dos Mosquitos - número 8 de ensaio

Já na última sessão da peça, no terceiro compasso de vinte e seis de ensaio, encontramos outro solo com estrutura diferente do que vimos anteriormente. A relação intervalar agora é diferente, apesar da presença do cromatismo a cada duas notas. Por terem ligaduras a cada oito e quatro notas, respectivamente, recomenda-se o estudo lento dos intervalos utilizando a nota MI da terceira oitava sempre na mesma posição citada anteriormente – ME 123 MD 23 – ressaltando o movimento cromático ascendente e descendente até o fim do solo.



Figura 53: Dança dos Mosquitos - número 26 de ensaio

4.4 DESCOBRIMENTO DO BRASIL – SUÍTE N. 4

As quatro suítes de *Descobrimento do Brasil* foram compostas em 1937 para o filme homônimo de Humberto Mauro. Retratam os episódios da viagem de Pedro Álvares Cabral até sua chegada ao Brasil baseadas nas cartas de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel de Portugal. Mariz descreve os quatro momentos segundo o próprio Villa-Lobos. É notável a relação criada pelo

estudioso entre o poema sinfônico musical e a pintura, como se o compositor desejasse criar imagens claras em seu relato musical:

Após uma introdução, o autor, no quadro *Alegria*, pinta a satisfação dos marujos de se encontrarem em pleno mar. A segunda suíte inicia-se com a *Impressão Moura*, na qual um marinheiro marroquino, ao passar a esquadra pela costa da África, extravasa a saudade da sua terra natal. Segue-se o *Adágio Sentimental*, que transmite eficazmente um sentimento de solidão. Após uma série de episódios que descrevem as incertezas e os temperamentos dos navegantes, Villa-Lobos pinta sucessivamente a cena da descoberta, a procissão da cruz e a primeira missa no Brasil. Para esse quadro final, foi composta uma grande peça coral, a *capella*, cantando, simultaneamente o coro masculino um *kyrie* gregoriano e o coro feminino uma melodia à maneira ameríndia, com texto em tupi-guarani.

Infelizmente, o acesso à obra completa não foi possível diante da dificuldade de acervo e edição das obras de Villa-Lobos. Apenas a Suíte n. 4 foi obtida no arquivo da OSESP, a qual citaremos dois trechos do segundo movimento, *Primeira Missa no Brasil*, que atendem à demanda da pesquisa.

No número vinte de ensaio, Villa-Lobos inicia uma nova sessão temática com mudanças rítmicas a cada compasso. Segue-se sempre a mesma sequência: 3/4 2/4 e 3/8. Apesar de não estar discriminado no manuscrito, subtende-se pelas gravações ouvidas que no momento da passagem da unidade de tempo de semínima para colcheia, ambas tenham o mesmo valor. O andamento aproximado encontrado nas execuções é $J=124$. O intérprete deve ser acostumar a esse padrão para que execute o solo com tranquilidade.

No que se refere à articulação, o pequeno solo pode ser dividido em duas partes: o *staccato* nas notas repetidas, no caso o SOL da terceira oitava, com um acento na última semicolcheia do grupo ligada à primeira do próximo;

intervalos cromáticos a cada duas notas, ligados até a mudança para o compasso seguinte. O primeiro momento, em *staccato*, deve ser tocado o mais curto possível, para que soem realmente separadas e não uma nota parada no som resultante da orquestra. No segundo trecho é válido refletir sobre a confiabilidade da cópia e o sentido da frase escrita. É possível que a ligadura tenha sido colocada a esmo pelo copista, ou mesmo de forma errônea. Um indício é a separação de articulação na mudança de compasso na primeira vez em que a frase aparece, no meio do movimento cromático, ou na segunda vez, em que o início idêntico é escrito em *staccato*. É fundamental que o piccolista, em sua escolha interpretativa, preze pela coerência do discurso, qualquer que seja sua opção.



Figura 54: Primeira Missa no Brasil - número 20 de ensaio

O outro excerto selecionado não é um solo, mas um acompanhamento feito por piccolo, flauta e xilofone para a melodia principal cantada pelo coro. A dificuldade deste trecho está novamente nos saltos ligados para a primeira oitava, e sua volta para as notas mais agudas. Villa-Lobos escreve dois intervalos grandes para a primeira oitava na sequência de sextinas, o primeiro de oitava e o seguinte de uma sétima maior. Uma possibilidade é separar, para efeito de estudo, a sextina em dois grupos de três notas, e não como escrito na cópia, três grupos de duas notas. Isso pode facilitar o desenho melódico, uma

vez que o maior intervalo formado, uma décima menor, FÁ# - LÁ, ficaria dividido na condução da frase.

Esta décima também pode ser estudada separadamente, diminuindo o intervalo e preparando a embocadura para o salto maior. Ou seja, toca-se o FÁ# e em seguida o LÁ da primeira oitava, uma terça menor, e depois a oitava, que possui mais referência de afinação. Depois, tentando alcançar a mesma afinação com o intervalo direto. Caso não seja suficiente, também é possível arpejar o acorde de FÁ# menor, adicionando o DÓ# na sequência, até chegar na nota LÁ. Em seguida, o salto original.

Se for necessário, isto também pode ser feito no intervalo de sétimo maior, LÁ – SOL.



Figura 55: Primeira Missa no Brasil - número 23 de ensaio

4.5 MANDÚ-ÇARARÁ

Mandú-Çarará é baseado em uma lenda amazônica colhida por Barbosa Rodrigues, mesmo pesquisador fornecedor do conto que originou *Erosão*, composta em 1937 para orquestra, coro infantil e adulto. Mariz (1989) conta mais uma vez a história utilizada para a construção do poema sinfônico:

Abandonado na floresta pelo pai, por gostarem de Mandú-Çarará, a encarnação da dança, um casalzinho de irmãos depara subitamente com o Currupira, que procura atrair os dois para a sua cabana e comê-los. (...). As crianças conseguem, enfim, enganar o Currupira e, após muitas peripécias, encontram a casa dos pais, onde já os aguarda o Mandu-Çarará para dançar e brincar.

O piccolo aparece em *Mandu-Çarará* com ênfase três vezes. Todas as frases apresentam o mesmo motivo, transposto e com pequenas alterações rítmicas e melódicas. Nenhum dos solos apresenta dificuldades de execução ou problemas mecânicos, a principal variável neste caso é a orquestração. Relacionaremos abaixo os instrumentos com os quais cada trecho é executado, e possíveis tendências de afinação.

No primeiro solo, sexto compasso do número dois de ensaio, o piccolo toca a melodia já iniciada cinco compassos antes, na mesma tonalidade, pelos dois naipes de violino. A frase é dividida com oboés na oitava abaixo. Um possível problema é a nota RÉ da terceira oitava, na sequência de ataques, em que deve ser mantida exatamente a mesma afinação. Considerando um acorde de SOL menor, tonalidade da frase, esta nota, por ser a quinta da escala, deve estar mais alta.



Figura 56: Mandú-Çarará - número 1 de ensaio

O segundo solo, a maior variação do motivo, está quatro compassos antes do número vinte e três de ensaio, tocada com o clarinete duas oitavas

abaixo. Para o SI trinado da segunda oitava, recomenda-se o uso da chave do trilo 1 do piccolo. Na última apresentação do motivo, número trinta e seis de ensaio, o piccolo integra o naipe de flautas em uníssono de oitavas. Neste caso, o MI da terceira oitava na posição ME 123 MD 23 é fortemente recomendado já que a diferença de dinâmica e articulação neste caso pode dificultar a manutenção da afinação, que deve ser mais baixa.



Figura 57: Mandú-Çarará - número 22 de ensaio



Figura 58: Mandú-Çarará - número 36 de ensaio

4.6 FLORESTA DO AMAZONAS

Floresta do Amazonas é uma das últimas peças de Villa-Lobos para orquestra sinfônica, escrita no Rio de Janeiro, 1958/1959 dedicada à sua mulher, Mindinha. Para orquestra, coro masculino e soprano solista, o compositor utiliza as vozes para efeitos variados, ora em língua indígena – Nheengatu – ora para sonoridades modernas, como no caso da abertura. A cantora solista também

tem sua contribuição no colorido textural, mas seu maior destaque está nas quatro canções – *Veleiros*, *Cair da Tarde*, *Canção do Amor* e *Melodia Sentimental*. A primeira gravação da obra foi feita em Nova York, meses antes de sua morte, com a orquestra *Symphony of the Air*, a solista Bidu Sayão e o próprio Villa-Lobos como regente.

Concebida para a trilha sonora do filme *Green Mansions*, inspirado no romance de Henry W. Houston, o enredo recorre a um mito indígena: “um personagem – Abel – é atraído pelo canto de um pássaro invisível, que, afinal, é uma moça por quem o personagem se apaixona. Esse idílio amoroso, que termina com a fuga de Abel, é intercalado por cantos de pássaros, danças e rituais indígenas, paisagens e visões de crepúsculos, caçadas, perseguições e fogo a floresta.”¹¹. O território amazônico então, com sua natureza e mitos, faria parte da produção dos poemas sinfônicos do começo – em *Uirapuru* – ao fim, com *Floresta do Amazonas*.

Há quatro movimentos denominados *Pássaro na Floresta – Canto I, II, III e IV* - dos quais o piccolo participa ativamente dos três primeiros, juntamente com a soprano e o naipe de madeiras. Na maior parte da obra o instrumento tem função textural, no entanto merece destaque o *Canto III*, em que o tema se inicia com o piccolo e permeia todo o trecho.

A primeira questão que deve ser trabalhada em estudo é a *apogiatura* em todos os inícios de frase. Trata-se de um salto grande – 5 justa - e ainda ascendente, a tendência do instrumento é que a afinação fique mais baixa. Como já recomendado, o intérprete pode utilizar a nota de passagem como pedal de referência para afinar o intervalo. Ou seja, na primeira e segunda frase,

¹¹ Hatoum, Milton. 2010. Em nota para o CD *Floresta do Amazonas* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. BIS Records.

que são idênticas, utiliza-se a nota SI. Nas terceira e quarta, o RÉ. Nas quinta e sexta, o MI. Voltando às duas primeiras, considerando o RÉ# existente no compasso, o trinado de DÓ# deve ser tocado com a chave de trilo 2.

A segunda questão está nas dinâmicas. Na partitura encontramos apenas quatro indicações de dinâmica durante todo o movimento: *mf* e *p* na primeira sessão; *p* e *mf* no final. Das gravações ouvidas, encontrou-se alguma variação nessas indicações, e a que se julgou mais interessante do ponto de vista da escolha interpretativa está descrita neste trabalho. A execução, inclusive, é de um dos entrevistados, sendo possível obter a ideia interpretativa diretamente do performer.

De modo geral, os primeiros oito compassos de solo têm um diminuendo gradativo. É como se houvesse três diferentes competências de dinâmica durante o solo: a mudança da sessão; entre duas frases iguais; e a dinâmica de condução da frase individual. A repetição da frase no compasso seguinte ao início do solo é tocada como um eco, com dinâmica inferior. Isto se repete entre os terceiro e quarto compassos, ambos relativamente com menos volume que os dois anteriores. Por conseguinte, a quinta e sexta frases desde trecho são ainda mais fracas, chegando então ao *piano* do sétimo compasso, o RÉ com trinado. A última variação de dinâmica é dentro de cada frase, em que o intérprete conduz o direcionamento até o segundo tempo de cada compasso e depois o grupo de semicolcheias leva para o terceiro tempo, com um pequeno diminuendo ao final.

Figura 59: Floresta do Amazonas - número 83 de ensaio

Na última parte do movimento, ainda utilizando a gravação como referência, o desenho melódico se repete, com a diferença de que o diminuendo acontece em três frases, gradualmente chegando ao *piano*. Neste caso, recomenda-se o uso do MI da terceira oitava em posição original, para que a afinação se mantenha alta, facilitando a execução da dinâmica. A nota LÁ pode ser tocada com a posição ME 1235 MD 25.

Os dois movimentos anteriores de *Pássaro da Floresta – Canto I e II*, não apresentam dificuldades técnicas, apesar de serem expostos. Neste caso, em que os movimentos rítmicos são semelhantes, deve-se manter a exatidão no andamento, colocando a *apogiatura* sempre antes da cabeça do tempo e o ataque estritamente no tempo em que estiverem escritos.

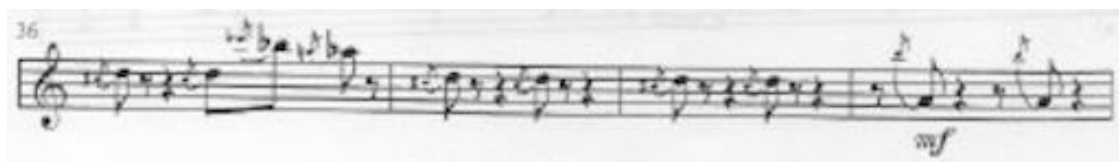


Figura 60: Floresta do Amazonas – Canto I



Figura 61: Floresta do Amazonas – Canto II

CAPÍTULO 5 - AS BACHIANAS BRASILEIRAS

Série de composições da chamada terceira fase composicional de Villa-Lobos, as *Bachianas Brasileiras* fazem parte do momento considerado por estudiosos como o da maturidade musical, associada principalmente às revisões e transcrições de obras próprias ou de outros compositores. Apesar de sua aparente ordem cronológica, fato surpreendente se levarmos em conta os períodos precedentes do compositor, a organização das *Bachianas* se deu em grande parte pela recuperação de obras anteriores originalmente isoladas e associadas à *posteriori*. A constatação deste processo se deu por meio da identificação dos subtítulos *Bachianas* nas peças que fariam posteriormente parte da série integral e foi denominada por Corrêa do Lago (2015) como *work in progress*¹².

Processo que se inicia com sua volta definitiva ao Brasil em 1930, o desenvolvimento destas nove obras para formações bastante diversas coincide primeiramente com o aprofundamento de seus estudos sobre a obra de J. S. Bach, através de inúmeras transcrições por exemplo do *Cravo Bem Temperado* para violoncelo e piano ou voz e piano. O retorno aos grandes mestres do passado e o abandono de suas antigas práticas composicionais em detrimento da metodologia clássica podem ser inseridos dentro do contexto das correntes ideológicas da época, como o movimento Neoclássico em voga na Europa Ocidental e na Rússia. Além de objeto de estudo, as revisões de Villa-Lobos

¹² Corrêa do Lago, p. 87-106 (2015)

foram aproveitadas nas práticas pedagógicas desenvolvidas na mesma época, pelas quais o autor conquistou ainda mais notoriedade e credibilidade.

O envolvimento de Villa-Lobos no regime ditatorial da Era Vargas é assunto amplamente estudado e por isso não temos a intenção de contemplá-lo no escopo deste trabalho. No entanto, ele sugere uma influência direta na produção das *Bachianas Brasileiras* pela maneira concomitante em que ambos ocorrem, motivo pelo qual julgamos importante mencioná-lo. Segundo autores como Vidal, a mudança estética das formas composicionais, por exemplo em relação à série dos *Choros*, está intimamente ligada ao cenário político-social da época, ou seja, a tentativa de resgatar modelos musicais clássicos para a construção de um projeto cultural nacionalista próprio aos regimes autoritários (Itália e Alemanha, por exemplo) se insere no contexto da ideologia nacionalista de Getúlio Vargas de instrumentalização da música como forma de transmissão da ordem e civilidade.

Divididas principalmente em dois momentos, entre 1930-1932 e 1938-1945, o intervalo entre estas peças está igualmente ligado ao engajamento político-pedagógico de Villa-Lobos, uma vez que sua atuação mais importante no plano cultural do governo situa-se entre os anos de 1932 e 1936 com a produção dos Cantos Orfeônicos e os concertos monumentais. Muitas das peças que compõem a série serão inclusive revisitadas no segundo período, como é o caso das orquestrações das *Bachianas Brasileiras n. 2*, composta em 1930 parte para violoncelo e piano e piano solo transcrita em 1938 para orquestra de violoncelos; e das *Bachianas Brasileiras n. 4*, peças isoladas que serão acopladas numa primeira versão em 1941 para piano solo e em seguida em 1942 para grande orquestra.

Ainda no que tange à identificação nacionalista das *Bachianas*, Villa-Lobos segue a recomendação do célebre *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade (1928) de adaptação de títulos duplos para cada um dos movimentos, incorporando à nomenclatura das suítes barrocas um segundo nome de inspiração brasileira, por exemplo : Aria/Modinha; Prelúdio/Ponteio; Giga (Quadrilha Caipira). A apresentação desta forma, no entanto, acontecerá apenas dez anos depois, no que será considerado o anúncio oficial da série *Bachianas Brasileiras*, em 1938.

Trabalharemos a seguir a participação do piccolo nas obras orquestrais da série: *Bachianas Brasileiras n. 3, n. 4, n. 7 e n. 8*. Como já visto anteriormente, a participação do piccolo nas obras de Heitor Villa-Lobos é frequentemente associada ao naipe das madeiras, geralmente em oitavas com primeira flauta ou oboé. Acontecem ainda os solos em uníssono com primeiros violinos, execução complexa não tanto por sua dificuldade técnica, mas por questões de afinação e timbre.

5.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3

Escrita em 1938 segundo a datação do compositor, a obra *Bachianas Brasileiras n. 3* será executada pela primeira vez com grande orquestra apenas em 19 de fevereiro de 1947, em Nova York, pelo pianista José Vieira Brandão como solista e a Orquestra CBS, sob a regência do próprio Villa-Lobos. Como todas as outras peças da mesma série, possui um caráter contrapontístico forte que pode ser associado claramente à influência de Bach mas também à referência do compositor aos músicos populares, principalmente de Choro.

A participação do piccolo nesta obra está, principal e novamente, ligada às pequenas intervenções solísticas ou participações nos *tutti* – o que não exclui

a transparência do instrumento, uma vez que sua tessitura só pode ser comparada aos violinos ou casos especiais de super agudos como nos clarinetes. O primeiro movimento *Prelúdio (Ponteio)* conta com duas pequenas frases do piccolo, ambas em oitava com a primeira e segunda flauta, nos números 6 e 10 de ensaio, não apresentando maiores dificuldades.

Já o segundo movimento *Fantasia (Devaneio)* apresenta questões específicas no número 7 de ensaio: um solo em uníssono com segundos violinos e trompas 1 e 2, fazendo contraponto à primeira flauta, primeiros violinos, violoncelos e trombone. Apesar da ausência de dificuldade mecânica, a afinação das notas longas deve ser observada com cuidado tanto com relação aos instrumentos que tocam ao mesmo tempo quanto às continuações de frase da flauta solista. Esta frase, se continuada até o RÉ grave se assemelha aos exercícios de sonoridade da primeira parte do livro de WYE e MORRIS (p. 6 e 7), podendo figurar como um trabalho alternativo nas práticas diárias. Um último detalhe importante está no erro da partitura manuscrita em que no segundo compasso da frase (SI – DÓ – SI) não consta a alteração do DÓ natural. Foram conferidas duas gravações e a grade, aonde constatamos que os outros instrumentos (violinos II e trompa) possuem a alteração.



Figura 62: Bachianas n. 3, 2o mov – número 7 de ensaio

O quarto movimento *Tocata (Picapáo)* começa com o piccolo no décimo compasso, dois compassos de RÉ médio e agudo em alternância, juntamente

com violinos. Como já visto anteriormente, estas são duas notas de bastante dificuldade no instrumento, no que tange à afinação e à qualidade sonora, a segunda principalmente para o RÉ médio. Sendo a nota na região média sempre alta e a da região aguda sempre baixa, é altamente recomendado o estudo das mesmas em diversas articulações, para a amplitude do som, flexibilidade dos lábios e continuidade da coluna de ar. Para o *staccato*, é possível iniciar o estudo prévio sem o golpe de língua (Te), o famoso HA, para organizar o ataque desde o diafragma, introduzindo o Te apenas num segundo momento do trabalho.



Figura 63: Bachianas n. 3, 4o mov – número 1 de ensaio

O exercício citado acima poderá ser utilizado também para a próxima intervenção no número 6 de ensaio. A insistência (pica-pau) no RÉ médio pode ser complexa no sentido de manter a mesma afinação para a nota do começo ao final da frase, ainda terminando por um RÉ agudo. Em seguida, a frase em *legato* apresenta a mesma problemática que as precedentes, com o mesmo intervalo RÉ médio – agudo que demanda flexibilidade do instrumentista. O controle da afinação neste caso está extremamente ligado à coluna de ar, dada a velocidade das mudanças de oitava.



Figura 64: Bachianas n. 3, 4^o mov – número 6 de ensaio

5.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4

Talvez uma das obras mais conhecidas da série ao lado da *Bachianas n. 5*, *Bachianas n. 4* fica marcada principalmente por seu *Prelúdio (Introdução)* e seu terceiro movimento, *Aria (Cantiga)* inspirada na canção colhida por Gazzi de Sá “Oh mana deixa eu ir”, também conhecida por “Caicó” ou “Itabaiana”. Como citado anteriormente, a composição desta obra não foi feita de maneira cronológica, de modo que o terceiro e quarto movimentos já estavam prontos em versões para piano (*Itabainana* e *Miudinho*) e teriam sido apresentadas em concertos ao menos no ano de 1939. A partir de 1941, Villa-Lobos incorpora os outros dois movimentos à obra, ainda mantida na versão para piano e no ano seguinte, 1942, terá sua estreia em versão orquestral no Rio de Janeiro regida pelo próprio compositor. Esta talvez seja a obra em que o instrumento em questão esteja menos presente ou tenha um menor número de intervenções problemáticas.

Passaremos direto ao segundo movimento, visto que o primeiro possui apenas orquestra de cordas. Em *Coral (Canto do Sertão)* o piccolo tem uma participação relativamente simples, como todos os outros instrumentos do naipe

de madeiras. No entanto, a manutenção da nota SI bemol nos compassos finais do movimento pode apresentar alguma dificuldade no caso do *diminuendo* até o *piano* do ultimo compasso. Recomenda-se, caso necessário, o uso do M5 além da posição original do SI bemol para subir razoavelmente afinação dos momentos finais.

O terceiro movimento *Aria (Cantiga)* também não inclui passagens técnicas ou interpretativas de grande dificuldade, havendo somente uma passagem solística com oboé no número 6 de ensaio:



Figura 65: Bachianas n. 4, 3o mov – número 6 de ensaio

No quarto movimento encontramos algumas passagens de dificuldade técnica, como por exemplo o número 4 de ensaio. Em oitavas com a primeira flauta, o problema desse trecho se encontra nos intervalos inesperados entre a terceira e segunda oitava, normalmente intervalos de sexta ou de oitava. Na intenção de manter uma qualidade de som mais centrada, o estudo da frase completamente ligada pode ser efetivo.



Figura 66: Bachianas n. 4, 4o mov – número 4 de ensaio

E o mesmo será aconselhado para a passagem do número 9 de ensaio, onde o piccolo executa uma frase junto aos violinos:

diversas tonalidades para a criação de um modelo de estudo, onde se desenvolve uma referência auditiva dos intervalos que auxilia na produção de notas mais afinadas.

Figura 68: Bachianas n. 7, 1o mov – número 9 de ensaio

No movimento que segue, duas intervenções do piccolo aparecem sendo a primeira junto ao trompete e flauta, em contraponto à melodia das cordas, momento em que é fundamental a preocupação com as entradas do conjunto e articulação bem definida do *staccato*. Neste caso, a articulação dos graves chama ainda mais atenção pela dificuldade que apresenta, sendo importante um estudo prévio para alcançar a homogeneidade da seguinte frase:

Figura 69: Bachianas n. 7, 2o mov – número 19 de ensaio

Recomenda-se no trecho anterior e ainda no seguinte a utilização do golpe triplo (TeKeTe):



Figura 70: Bachianas n. 7, 2o mov – número 22 de ensaio

No terceiro movimento, *Tocata (Desafio)* o solo do número 8 de ensaio, e que se repete no número 25, é o final de uma progressão começando a motivo melódico nos instrumentos mais graves da orquestra (tubas e trombones) com ritmo mais espaçado e vai, à mesma medida em que elevando a altura das notas, diminuindo seus valores rítmicos, passando por clarinetes e violoncelos, flautas e por fim o piccolo. A tonalidade (Ré maior) e a terceira oitava em que deve ser executada a frase revelam uma dificuldade na ligadura das três primeiras notas e das quatro últimas, uma vez que a nota FÁ# é de difícil emissão no instrumento.

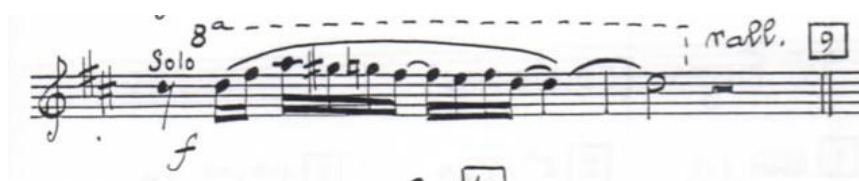


Figura 71: Bachianas n. 7, 3o mov – número 8 de ensaio

A próxima frase no número 11 de ensaio executada com as cordas, e, no entanto, bastante audível em todas as gravações consultadas, merece atenção pelas três notas do começo de cada pequeno movimento cromático ascendente: DÓ, RÉ e MI agudos. É importante notar que duas destas notas são altas, DÓ e MI (a segunda podendo sempre ser tocada na posição ME 123

MD 23) enquanto a nota RÉ precisa de um pouco mais de consistência na coluna de ar para que suba levemente. Escutas os violinos que tocam em uníssono pode ser uma opção para encontrar a afinação exata deste trecho:



Figura 72: Bachianas n. 7, 3o mov – número 11 de ensaio

5.4 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8

Composta no ano de 1944, a penúltima obra da série das *Bachianas Brasileiras* é curiosamente, é uma das poucas que não adiciona o segundo título a seus movimentos *Preludio* e *Fuga (I e IV)*. É também a que apresenta maior dificuldade técnica para os instrumentos de sopro em geral e principalmente para o piccolo.

A partir do número 10 de ensaio do primeiro movimento o piccolo executa em resposta aos instrumentos de cordas dois compassos de semicolcheias que, na maior parte das gravações consultadas, são reproduzidas em ligadura. O que não impede, é claro, que a frase seja trabalhada desta forma tanto quanto em *détaché*, para a melhor assimilação das questões de afinação referentes ao intervalo SOL – RÉ. No primeiro compasso, importante também seria valorizar as primeiras e terceiras notas de cada grupo de semicolcheias, isto é, as notas que conduzem o direcionamento de frase.

The image shows three staves of musical notation for the first movement of Bachianas n. 8. The first staff starts at rehearsal number 10 with a piano (p) dynamic. The second staff starts at rehearsal number 12 with a forte (f) dynamic and includes a measure with a fermata and a '3' above it. The third staff starts at rehearsal number 13 and includes a measure with a fermata and a '6' below it. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Figura 73: Bachianas n. 8, 1o mov – número 10 de ensaio

A segunda parte da figura acima a partir do número 12 de ensaio, no entanto é extremamente difícil no andamento tocado por todas as orquestras estudadas, aproximadamente 108bpm a semínima. Ouve-se muito bem cada primeira nota do grupo de tercinas, o que leva a crer que os piccolistas que gravaram a obra tenham suprimido pelo menos uma nota de cada grupo.

O segundo movimento, *Aria (Modinha)* pode ser considerado um estudo de oitavas entre agudos e médios. O mais importante neste caso é a resistência dos lábios para sustentar tal frase sem perder a qualidade sonora, num caso semelhante aos estudos do método de WYE e MORRIS para o 4º movimento da *Sinfonia n. 5* de Dmitri Shostakovitch (p. 86). Mais uma vez em oitavas com a flauta, o trabalho deste excerto deve se apoiar na ressonância de harmônicos graves, mantendo a garganta sempre aberta para garantir que a afinação se mantenha estável:

Figura 74: Bachianas n. 8, 2o mov – número 3 de ensaio

O mesmo acontecerá no número 5 de ensaio, desta vez com o naipe de madeiras. No entanto, apesar de não indicado na partitura, todos os instrumentistas executam a frase em *decrescendo*, o que em tese dificulta a manutenção, novamente, da afinação e qualidade de som. Recomenda-se o mesmo procedimento do trecho anterior.

Figura 75: Bachianas n. 8, 2o mov – número 5 de ensaio

O último trecho a ser analisado das *Bachianas Brasileiras n. 8* é um grande *cantabile* executado entre trompa, piccolo e violinos em Fá menor no

número 16 de ensaio do terceiro movimento *Tocata (Catira Batida)*. Desde a tonalidade é necessário estar atento às notas problemáticas como MI bemol, LÁ bemol e RÉ bemol, justamente porque são executadas em oitavas ou uníssonos com os instrumentos citados acima. Tal qual o primeiro movimento das *Bachianas n. 7*, esse trecho também é um ótimo exercício de sonoridade, que pode ser trabalho em diversas tonalidades. Atenção ainda mais especial deve ser dada ao intervalo descendente que termina em RÉ bemol médio, já que sabemos o quanto esta nota pode ser alta e desfocada.

The image shows a musical score for the third movement of Bachianas n. 8, rehearsal mark 16. The score is written on seven staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. Rehearsal marks 16, 17, and 18 are indicated by boxed numbers above the staves. The tempo marking 'piú mosso' is written below the sixth staff. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 75: Bachianas n. 8, 3o mov – número 16 de ensaio

CONCLUSÃO

Heitor Villa-Lobos é hoje considerado o maior compositor brasileiro de seu tempo e de toda a história da música nacional. Reconheceu em sua obra as manifestações populares mais simples e tradicionais, transformando-as em peças monumentais executadas em inúmeras salas de concertos ao redor do mundo. “O Brasil teria sido sua “escola”, a formação que lhe permitiria traçar uma “impressão de todo o Brasil” nos *Choros...*”¹⁴. Em suas viagens, coletou as mais diversas melodias e vivenciou, apesar do exagero característico de suas histórias, aquilo que permitiu a brasilidade tão inerente à sua produção.

Infelizmente, Villa-Lobos ainda é renegado no meio musical brasileiro por aqueles que desconhecem o valor e a qualidade de suas peças, sempre o associando a um esoterismo e excentricidade que estereotiparam sua contribuição à música nacional. Suas peças são minimamente tocadas na programação das principais orquestras do país, e estão viciadas em paradigmas do repertório já pré-estabelecido que contempla no máximo cinco ou seis obras ou ainda, movimentos delas.

Isto influencia diretamente a grade curricular das escolas e conservatórios musicais brasileiros. A falta de performance cria um ciclo de falta de vivência com o repertório e conseqüentemente com a ausência de estudo pela dispensabilidade com que são tratadas. É necessário mudar este padrão, reconhecer a obra de Villa-Lobos e de tantos outros compositores que estão, até o presente momento, esquecidos nos manuscritos e em poucas gravações produzidas.

¹⁴ Zanon (2009 p.24)

No caso do *piccolo*, suas composições seguem alguns modelos já descritos no desenvolvimento deste trabalho que permeiam toda a série dos *Choros, Sinfonias, Bachianas Brasileiras e Poemas Sinfônicos*. A excessiva aparição de pausas e a súbita exposição em solos constam nas entrevistas como uma das maiores dificuldades da performance de Villa-Lobos. Além disso, as problemáticas de leitura por falta de edições de qualidade também estão entre as maiores reclamações dos piccolistas. Chaves (2002) comenta o “...descaso editorial em torno das obras de inúmeros compositores brasileiros, problema que sanado poderia melhorar a performance dos músicos, e, por conseguinte, o desempenho das orquestras...”.

É importante observar que a atuação do *piccolo* em praticamente toda a série tem a função de contribuir de forma timbrística no grupo orquestral, transformando a afinação e sonoridade nos maiores desafios a serem estudados. Na maior parte das vezes, Villa-Lobos escreve para dois *piccolos*, potencializando todas as dificuldades de execução. Seus solos rápidos e transparentes merecem atenção especial, uma vez que contemplam tantas ou mais problemáticas quanto o repertório musical europeu, com o qual estamos tão familiarizados.

Mantendo como exemplo metodológico o livro de Wye e Morris (1989), pretendemos ainda categorizar os excertos de acordo com suas propriedades, que até o presente momento subdividimos em:

- Afinação;
- Sonoridade e qualidade de emissão;
- Mecânica;
- Articulação;

- Dedilhados alternativos;
- Performance em conjunto.

Acreditamos ser importante a busca bibliográfica maior no campo do estudo performático para aumentar as bases que sustentam o estudo da obra de Villa-Lobos e, ainda mais, estendermos o estudo de obras sinfônicas brasileiras a outros compositores que fazem parte de nossa história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOLFO, A. **Phrasing in Brazilian Music**. Tradução: Jack Cousineau. Alemanha: Advance music, 2006. 999 p.
- ALBIN, R. C. **O livro de ouro da MPB**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ANDRADE, Mario de. *O ensaio sobre a Música Brasileira [1928]*. 3ª edição. São Paulo: Livraria Martins, 1972. 386 p.
- BORÉM, F. O Repertório Orquestral do Contrabaixo: Questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais [...]** Brasília, Associação de pesquisa e pós-graduação em música. Disponível em:
https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao02/06COM_Perf_0203-055.pdf. Acesso em 14 jan. 2014.
- CHAVES, A. **Repertório Orquestral Brasileiro Contemporâneo: um estudo sobre a visão do instrumentista do naipe de cordas**. 2002. 112 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.
- CORRÊA DO LAGO, M. A. *Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e 'work in progress'.* **Revista Brasileira da Música**, v. 28 n. 1, p. 97-106, 2015.
- GARCIA, M. F. **O Eurocentrismo na formação do flautista de orquestra e o uso da flauta na música orquestral de Heitor Villa-Lobos: um estudo da realidade brasileira**. 2012. 82 p. Tese submetida ao concurso para o cargo de professor titular - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos: O caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Editora Parabolé, 2014. 320 p.
- KATER, C. E. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001. 372 p.
- LUCAS, J. L. **Orquestração e Instrumentação no Nacionalismo : um estudo de quatro obras representativas do repertório sinfônico brasileiro**. 2011. 86 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro**. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 171 p.

MAZZANTI, N. **The Mazzanti Method : Daily Exercises for Piccolo**. 2. ed. Pennsylvanie: Theodore Presser Company, 2014. 140 p.

MOREIRA, G. F. O Estilo indígena de Villa Lobos: aspectos melódicos e harmônicos (Parte I). **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, p.19-28, 2013.

_____. O Estilo indígena de Villa-Lobos: aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas (Parte II). **Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, p. 29-38, 2013.

NEWTON LOPES RODRIGUES, R. O Repertório Sinfônico Nacional na formação do Contrabaixista Brasileiro: considerações sobre a literatura disponível. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), 1. 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2012. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2776/2085>. Acesso em 03 fev. 2014.

NOBRE, M. **Villa-Lobos e a série dos Choros**. Rio de Janeiro: Fórum Nacional. INAE – Instituto Nacional de Altos Estudos, 2013. 144 p.

NÓBREGA, A. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975. 138 p.

PEPPERCORN, L. M. **Villa-Lobos. Collected Studies**. Tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 200 p.

PILLATI, G. **Improviso no. 3 para flauta solo de Camargo Guarnieri: Desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical**. 2008. 142 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

ROSS, A. **O resto é ruído: escutando o século XX**. Tradução: Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 688 p.

SALLES, P. T. **Villa-Lobos: Processos Compositivos**. Campinas: Ed. Unicamp, 2009. 264 p.

SEIXAS, G. B. **Procedimentos compositivos no Choro n. 6 de Heitor Villa-Lobos**. 2001. 111 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Procedimentos composicionais nos Choros Orquestrais de Heitor Villa-Lobos**. 2007. 137 p. Tese (Doutorado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. 386 p.

WYE, T.; MORRIS, P. **Practice Book for the Piccolo**. Londres: Novello and Company Limited, 1989. 212 p.

ZANON, F. **Villa-Lobos**. São Paulo: Publifolha, 2009. 120 p.

ANEXO I

Questionário

Pesquisa sobre a atuação do Piccolo em obras sinfônicas brasileiras

Este questionário é anônimo. Você não será identificado.

1. Em que orquestra você toca? Há quanto tempo?

2. Em suas experiências orquestrais, você já tocou obras brasileiras que requisitassem o estudo do Piccolo, sua parte e trechos específicos?

Sim () Não ()

3. Marque com um X as obras que você considera difíceis, e um segundo X para aquelas que lhe exigiram muito estudo e preparação prévia (caso não tenha executado alguma peça, escreva apenas “não” ao lado):

1) Choros n.6 _____

2) Choros n.8 _____

3) Choros n.9 _____

4) Choros n. 11 _____

5) Choros n. 12 _____

6) Sinfonias (Coloque aqui o número) _____

7) Uirapuru _____

8) Floresta do Amazonas _____

9) Descobrimento do Brasil _____

10) Momo Precoce _____

11) Rudepoema _____

Outras obras:

4. Coloque aqui os números das obras (pergunta anterior) que você acredita que poderiam constar em um livro de excertos/trechos de orquestra. Se não constarem na numeração, escreva a obra e o compositor:

5. Em sua formação, você estudou trechos de Piccolo do repertório sinfônico brasileiro que constassem em coletâneas de excertos orquestrais? Se sim, nomeie o trecho e o livro.
