

HOMERO RIBEIRO DE MAGALHÃES

"A OBRA PIANISTICA DE HEITOR VILLA-LOBOS"

TESE APRESENTADA AO INSTITUTO
DE ARTES DA UNESP PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE "DOUTOR EM
MUSICA"



SÃO PAULO
1994

T/UNESP
M27o
1150056460/IA



T/UNESP
M27o
IA

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

COMISSÃO JULGADORA

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Professora Doutora Maria Francisca Paez Junqueira, por seu incansável interesse e desvelo.

Aos meus talentosos alunos Ilso Muner Junior, Lúcia Amato e Antonio Eduardo Santos pela ajuda.

Aos meus filhos

Aos meus alunos.

RESUMO

Nosso trabalho pretende desenvolver a seguinte hipótese geral: A obra de Heitor Villa-Lobos enriqueceu de maneira definitiva a Música Brasileira abrindo de modo genial, através de modelos inigualáveis as possibilidades e caminhos para os compositores mais jovens.

Efetuamos um levantamento de fontes (bibliografia) e de documentação (partituras), com a finalidade de refazer uma visão geral da obra do Mestre com a qual já temos um contacto prático (execução musical) e teórico (ensino, cursos ministrados) de cerca de meio século.

O objetivo desta pesquisa é legar aos jovens estudantes a análise estética, formal, harmônica e pianística da imensa Obra de Heitor Villa-Lobos; ela abrange somente as obras para piano solo editadas até o presente momento.

Ao analisar e comentar detalhadamente cada peça, este professor pretende possibilitar o estabelecimento paulatino de uma verdadeira antologia ainda inexistente na bibliografia nacional e internacional. A extensão e profundidade da obra do grande homem tornam impossível qualquer veleidade de trabalho individual na apreensão da totalidade da mesma.

Neste primeiro trabalho, o professor analisou e comentou tecnicamente "A Obra Pianística de Heitor Villa-

Lobos" procurando obter elementos para responder à hipótese levantada.

A Obra Pianística de Heitor Villa-Lobos constitui-se em assunto central para a investigação dos problemas fundamentais da cultura musical brasileira e condensa de maneira incomparável a mais genial forma de expressão da sensibilidade musical nacional.

RESUME

Le présent travail pretend developper l'hypothese suivante: L'oeuvre de Heitor Villa-Lobos a enrichi de facon definitive la Musique Brésilienne et a ouvert de maniere geniale aux jeunes compositeurs des nouveaux chemins et des possibilités insoupçonnées.

Nous avons examiné la petite bibliographie qui existe sur le grand compositeur et aussi les partitions, dans le but de rendre une idée générale de l'oeuvre du Maitre, avec laquelle nous avons eu un contact pratique (exécution en concerts et récitals) et théorique (enseignement, cours, etc.) de plus d'un demi-siècle.

Ce travail offre aux jeunes étudiants l'analyse esthétique, formelle, harmonique et pianistique de l'immense oeuvre du Maitre, exclusivement pour piano solo.

Dans cette direction, nous avons cherché a établir le commencement d'une vraie anthologie encore inexistante dans la bibliographie nationale et internationale.

L'extension et la profondeur de l'oeuvre de Villa-Lobos rend impossible la velleité de penser à un travail personnel et isolé.

L'oeuvre pianistique de Heitor Villa-Lobos est le sujet central dans l'investigation des problemes fondamentaux de la culture musicale brésilienne et condense

de façon incomparable la plus parfaite forme d'expression de
la sensibilité musicale nationale.

INDICE

PAG.

INTRODUÇÃO.....	01
I CAPITULO 1 - MINHA MEMÓRIA DE VILLA LOBOS.....	05
II CAPITULO 2 - A OBRA PARA PIANO SOLO DE HEITOR VILLA-LOBOS.....	16
a) Comentários.....	17
b) A OBRA PORMENORIZADA.....	27
- Brinquedo de Roda.....	28
- Petizada.....	37
- Suite infantil no.1.....	44
- Suite infantil no.2.....	54
- Valsa-Scherzo Op. 17.....	58
- Fábulas características.....	65
(O gato e o rato)	
- Ibericárabe op. 40.....	73
- Ondulando op. 31.....	77

- Danças Características Africanas.....	79
- Suite Floral.....	90
- Simples coletânea.....	99
- Prole do Bebê no.1.....	110
- Histórias da Carochinha.....	144
- Carnaval das crianças.....	152
- Lenda do caboclo.....	176
- Rudepoema.....	179
- A Fiandeira.....	198
- Prole do Bebê no.2.....	210
- Choros no.5 (Alma Brasileira).....	256
- Sul-América.....	261
- Cirandinhas.....	267
- As 16 Cirandas.....	286
- Saudades das selvas brasileiras nos.1 e 2.....	358
- Francette et Piá.....	362
- Bachianas Brasileiras no.4.....	381
- Caixinha de Música Quebrada.....	404

- Valsa da Dör.....	410
- Ciclo brasileiro.....	414
- As 3 Marias.....	439
- Poema Singelo.....	448
- Hommage à Chopin.....	457
- New York Sky Line.....	469
- Conclusão.....	473
- Bibliografia.....	477
- Monografia.....	485
- Artigos.....	487
- Revistas.....	489
- Partituras.....	491
- Catálogo e Notas.....	493
- Catálogo Geral Cronológico.....	494
- Notas.....	511
- Obras para piano solo editadas.....	514
- Anexos.....	524

INTRODUÇÃO

Esta Tese pretendia, como intenção primeira, analisar em profundidade toda a obra de Heitor Villa-Lobos, em forma de antologia. A produção do grande homem, no entanto, é tão colossal que essa idéia logo se mostrou irrealizável. Foi preciso, pois, limitar o trabalho: primeiro, centrar o interesse na obra para piano, deixando o restante para o futuro. Como a tarefa continuasse imensa, decidi-me a delimitar o campo de pesquisa estudando somente a obra para piano-solo, objeto desta tese. Nela analiso somente as peças editadas até o presente momento, exceção feita dos 11 cadernos do Guia Prático, de intenção didática. Neste trabalho, resultado de cerca de 50 anos de prática da obra de Villa-Lobos, procurei analisar cada peça, de maneira bastante livre, sob vários aspectos: formal, harmônico, fraseológico, pianístico, interpretativo enfim, orientando os artistas mais jovens que não tiveram a sorte de sentir de perto a força leonina do Mestre.

Estabeleci então a seguinte questão central (tema-hipótese): "Por que a Obra para Piano de Heitor Villa-Lobos é considerada como marco central da literatura pianística brasileira?" a ser desenvolvida durante o estudo pormenorizado dessas peças.

Este tipo de trabalho, artístico e não científico, só pôde ser realizado a partir das partituras e do contacto direto prático-instrumental, com a obra do compositor. As técnicas de levantamento bibliográfico pouco contribuíram para o desenvolvimento do assunto, uma vez que a

bibliografia existente é bem pouca e, no fundo, perfeitamente inútil na hora da execução musical. Diz o compositor Paul Hindemith: " A Música é uma atividade, senhores!..."

Não é intenção deste professor negar a importância de estudos musicológicos, a necessidade do conhecimento da situação histórica ou de um embasamento cultural, para a existência do fato artístico, mas a execução de uma obra musical é um fenômeno absolutamente independente de toda e qualquer outra consideração.

A parte prática do trabalho, a mais importante, a execução das obras, este pianista vem realizando e ensinando há bastante tempo.

Assim, o objetivo geral desta tese, é comentar (vista "à vol d'oiseau") a obra para piano-solo de Heitor Villa-Lobos, e o objetivo específico é mostrar aos menos experientes (leva tempo conhecer toda a obra de Villa-Lobos...) os processos utilizados pelo grande homem, suas constantes formais, a procura e o desenvolvimento de suas harmonizações no decorrer de sua vida, sua maneira de abordar o piano, suas fórmulas e estereótipos (que todos os artistas têm!...), as características de sua maravilhosa veia melódica, a pouca consistência formal da maioria de suas peças, algumas muito próximas da veia popular e da música de dança que por definição é repetitiva (o que lhe valeu a acusação de ignorante...) e até suas manias.

Esperamos pois demonstrar por que "A Obra para piano de Heitor Villa-Lobos é considerada como marco central da literatura pianística brasileira".

Para melhor compreensão constam do texto exemplos e trechos das obras a serem executados ao piano, se necessário.

CAPITULO I

Minha memória de Villa-Lobos

Tive a honra de ser um protegido de Villa-Lobos. Lembro-me dele como um homem de estatura mediana, encorpado, possuidor de grande força física. Conheci-o já na alta maturidade e por isso, vejo-o com sua cabeleira branca revolta, cabeça bonita, sempre vestido de escuro, colete, charuto entre os dedos. Sorriso bondoso, amável, Villa-Lobos devia ser terrível quando em cólera: nunca o vi zangado porque a presença de Mindinha sempre o livrava de aborrecimentos, mas vi-o contrariado e isso bastava para assustar... Homem de incrível franqueza que dizia o que queria, era, por isso, temido. Temperamental, era, paradoxalmente, de natural reservado, cheio de pudor, inimigo de escândalos... Seus rompantes ficaram célebres e isso grangeou-lhe inimigos.

Uma das melhores lembranças que tenho dele vem de 1956. Naquela época, eu era bolsista em Viena e estando de passagem por Paris, precisei de uma recomendação sua junto ao Presidente Juscelino Kubitscheck pois minha bolsa estava ameaçada de ser cortada.

Fui visitar o Maestro que me recebeu cedo, em seu quarto no Hotel de Bedford, o mesmo em que morreu D. Pedro II no exílio. Villa-Lobos estava sentado à enorme mesa que também servira ao Imperador e tinha diante de si uma partitura na qual escrevia. Na mão esquerda, o famoso charuto... Expliquei-lhe a que vinha e o Maestro imediatamente ditou à Mindinha um telegrama ao Presidente sobre meu assunto. Conversamos um pouco, enquanto ele

escrevia sem cessar; de repente pus-me ao piano, começando a ler um de seus concertos para piano e orquestra que estava sobre a estante e que até então eu não conhecia. Naquele tempo, estudante de Regência na Academia de Viena, eu tinha excelente leitura à primeira vista.

O Maestro levantou-se e pediu-me para decifrar algumas outras peças que estavam por ali e depois de algum tempo - como se eu tivesse sido aprovado no teste de leitura- pegou a partitura que estava sobre a mesa e disse : "Agora, você vai ler o que acabei de compor", colocando-a diante de mim. Era o maravilhoso "Duo para oboé e fagote " de 1956, uma das mais lindas obras de Villa-Lobos, uma imensa Invenção a duas vozes de notável criatividade. Maravilhei-me com o que lia e o rosto de Villa-Lobos se iluminava com o que ouvia. Ele me mandava parar e recomeçar certos trechos e alegrava-se como uma criança com a sonoridade de sua própria criação; o mais incrível é que ele nada corrigiu! A Música fluira diretamente para a pauta!

É conhecido o processo de compor de Villa-Lobos, que escrevia sem cessar, totalmente desligado de qualquer impressão externa, ouvindo programas de rádio, novelas, conversando com os amigos,ouvindo música de outros compositores, como se estivesse apenas copiando algo já pronto há muito tempo em sua cabeça. Naquele dia quase não consegui ir para casa: o Maestro levou-me e à Kindinha, para almoçar num excelente restaurante em frente ao Hotel, onde ia todos os dias, pois era muito metódico. Ele fez-me comer

às carreiras, não me deixou beber vinho direito e me obrigou (não havia discussão possível...) a ficar até de noite lendo obras ao piano. Eu estava cansado, mas contentíssimo com a honra que me fora conferida.

Voltei para casa em estado de graça e certo de que aquele fôra um dos momentos mais importantes de minha vida, que sempre recordaria com emoção.

Eu já conhecera Villa-Lobos antes disso: Adhemar Alves da Nóbrega, grande musicólogo, especialista da Obra de Villa-Lobos, grande amigo comum, conta um desses encontros:

"Villa-Lobos era principalmente o imprevisto.

As reações inesperadas marcam mais sua personalidade do que a constância de uma determinada gama de atitudes. Certo dia, ainda no Conservatório da Praia Vermelha, apareceu um jovem pianista que pretendia uma carta de apresentação. De viagem marcada para a França desejava chegar a Paris munido de uma credencial prodigiosa como era uma recomendação do grande músico. O princípio da entrevista foi penoso. O Maestro nutria certa hostilidade em relação aos virtuosos que fazem da técnica do seu instrumento um meio de ostentação malabarística. E como não era possível distinguir, em poucos minutos de conversa com um jovem pianista, um malabarista de um artista que faz música ao piano, tomava previamente uma atitude de reserva em tais circunstâncias. Além do mais, vinham sendo frequentes os pedidos óessa natureza e as recomendações infelizmente nem sempre encaminhavam jovens verdadeiramente talentosos. Assisti ao início da conversa e pude perceber facilmente pelo tom da voz e pelas palavras de Villa-Lobos que ele estava num dia impar

em relação aos pianistas. Aquele rapaz decerto não conseguiria sua carta de apresentação. Mas o jovem era jeitoso e convincente, qualidades a que aliava uma boa conversa.

Ausentei-me da sala por algum tempo e, ao voltar, o Maestro mandou-me escrever a carta de recomendação pleiteada. Fiz o rascunho bem dentro do espírito do trecho da conversa que eu ouvira. Era uma obra-prima de como apresentar um pianista sem botar a mão no fogo por ele; era uma dessas cartas que os políticos profissionais enviam aos Ministros de Estado, quando se querem ver livres de um pedido insistente cujo atendimento não lhes trará dividendos. O Maestro leu-a e se voltou contra mim: "Mas isto é uma droga! Esta carta não recomenda ninguém. Se ele aparecer em Paris com isto não arranjará coisa alguma. Faça outra melhor, diga o que ele é e o que tem feito": E aconselhou o rapaz a me assessorar na redação, o que ele fez de bom grado, não sem deixar a marca de sua ironia, ao indagar, em meio à preparação do novo texto: "O senhor também é pianista?"¹

Como jovem estudante, minha relação com o Maestro era do maior respeito e veneração. Eu procurava, naturalmente, sempre que possível, estar por perto do grande homem, que recebia os jovens com grande naturalidade, procurando dissipar um possível medo que sua grande personalidade infundisse.

Assim, estive presente em várias oportunidades da vida do Maestro. Assisti às gravações que Villa-Lobos fez

1- Presença de Villa-Lobos, Rio, MEC/MNL, 1969, vol.3, p.10 e 11.

por essa época (1955/56) em Paris, virando as páginas da 3a. Bachiana para piano e orquestra para o solista, o meu colega Manoel Antonio (o famoso locutor Aimberê, da BBC de Londres, que transmitia em português para o Brasil durante os bombardeios da capital inglesa, e de que somente os mais velhos se lembram...).

Assisti também à "premiere" do 5o. Concerto para piano e orquestra em Viena, onde estudava na época, pela grande pianista brasileiro-polonesa Felicia Blumental, tendo depois toda a companhia ido jantar no restaurante "Griechenbeisl", famoso por sua antiguidade (mais velho que o Brasil) e por apresentar na parede assinaturas dos homens ilustres que o frequentaram, como Beethoven, Schubert, Rainer Maria-Rilke, Oskar Kokoschka, entre outros. Villa-Lobos foi convidado a lá deixar o seu autógrafo.

Ainda em Paris, encontrei-me com ele em várias reuniões em casa de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, musicólogo, folclorista, representante do Brasil na UNESCO e também da pianista Ana Stella Schic, grande amiga do Maestro, autora do interessante livro "Villa-Lobos, O Índio Branco"* , em cujo apartamento o Maestro gostava de comer feijoada e de preparar ele mesmo seu café que mais parecia uma tinta preta, de tão forte!...

Minha carreira foi, desde o início, ligada à obra do grande compositor: Em 1957, na Cité Universitaire de

Paris, participei do concerto comemorativo dos 70 anos de Villa-Lobos, executando na presença do Mestre, a Suite 1913 para piano e orquestra e fui testemunha da ovação por ele recebida, da sala cheia de estudantes, professores e autoridades de vários países.

Gravei, em 1960 a primeira versão brasileira integral do ciclo das "16 Cirandas". Houve uma gravação anterior de um excelente pianista americano, Joseph Battista, feita sob a direção de Villa-Lobos. Ambas estão atualmente esgotadas. Obtive com esta gravação vários prêmios, entre eles o Prêmio Nacional do Disco e o Prêmio Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, conferido pelo jornal Correio da Manhã.

Entre as atividades de minha carreira, de que mais me orgulho, está a oportunidade que tive, em 1963, de realizar conferência-concerto em francês sobre "As 16 Cirandas de Heitor Villa-Lobos", na Schola Cantorum de Paris, no âmbito das realizações do Instituto de Musicologia de Paris, por iniciativa do professor Jacques Chailley e do professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, na presença do Decano da "Faculté des Lettres", M. Durry e do escritor e amigo Guilherme de Figueiredo, então Adido Cultural do Brasil na França, além de outras personalidades do meio musical francês.

Apresentei também a 1a. audição européia do 4o. Concerto de Villa-Lobos para piano e orquestra, durante o Festival de Berlim, em 1964, com a Orquestra RIAS (da Radio Berlim) sob a regência do Maestro Claudio Santoro.

Mais tarde, em 1979, por ocasião dos 20 anos da morte do compositor, realizei conferências-concerto sobre as 16 Cirandas em 11 Universidades americanas, bem como na Itália, França e Suíça.

Em 1959, com alguns poucos amigos, estava presente no momento do falecimento de Villa-Lobos.

Transcrevo:

"ÚLTIMOS MOMENTOS DE VIDA DO GRANDE VILLA-LOBOS"

Entre os meus títulos, considero o mais honroso ter sido indicado pela Providência Divina para assistir, com algumas pessoas, aos últimos momentos de vida do grande Heitor Villa-Lobos. Contarei como isso se passou:

Voltava da cidade e passava a pé diante da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) quando me lembrei que ali em frente, na própria rua Araújo Porto Alegre, em seu pequeno apartamento todo decorado com retratos de todas as suas "lournés" e triunfos pelo mundo, estava o compositor, acamado, gravemente doente. Pensei comigo: virei amanhã visitá-lo. Fui ao ponto de ônibus, na praça Marechal Floriano e em lá chegando, resolvi voltar, como se uma força desconhecida me puxasse. Voltei, subi ao apartamento do velho amigo e lá, então, encontrei algumas pessoas desconsoladas diante do inevitável que se aproximava. Seriam duas horas da tarde. Dois médicos, poucos amigos; o momento não admitia afluxo de gente. Fui recebido pela amiga Mindinha que, com sua irmã Julieta, e alguns familiares, velavam. O Mestre resistia violentamente à morte. Chegaram pessoas, foram-se outras, chegou Viriato Corrêa, já lá estavam Octacílio Braga e fiéis amigos. Chegou Cristina Maristany. Fiquei algum tempo, talvez pudesse ser útil em alguma coisa. O ambiente era relativamente calmo, embora

todos sentissem que a situação não se prolongaria mais por muito tempo.

De repente, algo passou-se no ar... Vieram chamar Mindinha, passaram pessoas correndo, médicos e eu, encostado a um canto, sem saber se partia ou ficava, de súbito senti que era chegado o último momento. Já tinha estado no aposento do Mestre que não mais reconhecia ninguém. Nesse momento voltei ao mesmo: os médicos se atarefavam em torno do corpo robusto do Mestre estendido na cama; aplicaram injeções, trocaram sondas. Cristina Maristany, Octacílio Braga, mais alguém que não me lembro e eu, nos comprimimos na porta do quarto, na ânsia de assistir ao grande momento. Eu nunca tinha visto alguém morrer.

Começou a grande luta do Mestre contra a morte. A respiração se acelerou; o grande homem arfava e nessa ocasião lembro-me que tudo era profundo silêncio. Tinha a sensação nítida de que o ar estava carregado de luz, de eletricidade, sensação muito estranha. Sentia que todos nós morriamos com ele, vibrávamos com ele, participávamos com Villa-Lobos daquele momento, assim como participávamos de sua música ao sermos simples público. Estávamos todos imóveis e de olhos fixos no Mestre e, então, começou um grande crescendo em sua respiração que foi aumentando, aumentando, até atingir o ponto máximo, num grande suspiro final que, repito, não era só dele, mas de todos nós, ali reunidos. Houve então uma grande calma, uma grande paz, um grande alívio: a luz e a aura que nos envolviam se foram e tudo voltou ao normal,

restando somente os suspiros dos que choravam por ele.
Villa-Lobos morrera..."³

(Homero de Magalhães)

3- Presença de Villa-Lobos, Rio, MEC/MMA, 1965, I vol. p.96/7.

CAPÍTULO II

- A OBRA PARA PIANO SOLO DE HEITOR VILLA-LOBOS

- Comentários

- A Obra pormenorizada

COMENTARIOS

A produção para piano de Heitor Villa-Lobos se estende por 50 anos de sua vida. O grande compositor foi violonista e violoncelista no início da carreira e embora não pudesse ser chamado propriamente de pianista, conhecia perfeitamente todas as possibilidades do instrumento. Efeitos sonoros inesperados, fórmulas tecladísticas originais trazem a marca de sua inesgotável imaginação e habilidade. Insuperável é a maneira com que transferiu para o piano os processos -rítmico-instrumentais bem brasileiros dos "Chôros".

Antes dele, compositores como Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez já haviam escrito para piano de modo magistral, mas esses autores ainda lembram muito de perto a técnica dos mestres europeus como Schumann ou Brahms. Depois de Villa-Lobos, há Francisco Mignone ou Camargo Guarnieri que já fundem os elementos melódicos, rítmicos e harmônicos próprios de nossa Música em suas peças pianísticas.

Villa-Lobos, no entanto, foi o primeiro que, ouvindo os "chorões", ouvindo Ernesto Nazareth e conhecendo a Música Erudita de seu tempo, soube criar um estilo definitivamente brasileiro.

Vejamos os nomes das principais obras para piano: Carnaval das Crianças, Cirandas, Cirandinhas, Brinquedo de Roda, Francette et Piá, A Prole do Bebê, Suites Infantis, Petizada. A grande maioria dos títulos refere-se a assuntos infantis. Sua Música reflete pois o amor pela criança.

É esse, de fato, o principal traço de sua personalidade de compositor: Sua atitude diante da Música é a mesma da criança, diante de um conto de fadas: Sua Música é alegria, timbre, brilho, floresta, bonecas, indiozinhos, bichinhos, crianças dançando e cantando. Toda ela está envolta num halo feérico de timbres mágicos. Aí não tem lugar a expressão trágica, a angústia dos compositores românticos. Villa-Lobos, eterna criança, canta e não conhece o mal; um exemplo de otimismo, de visão positiva da vida, uma mensagem de alegria. Daí decorre a dificuldade de adaptação de seu pensamento musical aos esquemas formais europeus. Sua obra, copiosa e desigual, não tem preocupações estéticas complicadas, nem intenções filosóficas ocultas. Nela não encontramos o trabalho árduo do intelectual em busca da versão última, depurada. A musicalidade do Mestre apenas flui, por fórmulas simples, ingênuas às vezes, engenhosas sempre, de incrível potência. A força de sua rítmica não nos faz esquecer sua maravilhosa invenção melódica, digna de Verdi ou Tchaikovsky: não existem melodias mais belas que as de Villa-Lobos.

O interesse musical de Villa-Lobos pela criança e seu mundo maravilhoso deve ter tido origem em acontecimentos que marcaram profunda e definitivamente sua infância: segundo Rodrigo Octávio⁴ o pai do compositor, Professor Raul Villa-Lobos, homem culto, musicista, que tocava

4- Presença de Villa-Lobos, Rio, MEC/MVL, 1972, vol.VII, p.131/4.

clarineta, fagote e cello, fundador da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, foi criança abandonada no Abrigo de Menores Desvalidos, depois Instituto João Alfredo, situado no Boulevard 28 de Setembro em Vila Isabel, no Rio de Janeiro. É de supor-se a importância atribuída pelo jovem a esse fato, socialmente marcante naquele tempo.

Por outro lado, o processo judicial a que Raul Villa-Lobos respondeu durante a meninice de Heitor deve também ter atingido o garoto: Raul Villa-Lobos, acusado de desviar livros da Biblioteca Nacional, de que era funcionário, foi absolvido graças à ardorosa defesa do próprio Rodrigo Octávio.

Segundo parece, o professor Raul Villa-Lobos, homem bom, era extraordinariamente severo; educado segundo as normas do tempo, para evitar que o garoto travesso escapasse de casa, amarrava-o ao pé da mesa, com ordens de que ninguém o soltasse até a sua volta, à noite. Isso explicaria o furioso senso de liberdade de Villa-Lobos na idade adulta e talvez mesmo o fato do compositor não ter tido-ou não ter querido ter-filhos. Esses traumas infantis estão certamente na origem de sua ternura pelas crianças. "Villa-Lobos jamais viajaria deixando um filho aqui", disse-me uma vez Mindinha. Compreendo, assim, o motivo da utilização em grande número de obras suas (Chôros n.10, Rudepoema, A Prole do Bebê, etc.) do tema "Makocê-cê-maka",

canção índia de ninar, recolhida por Roquette Pinto entre os índios Parecís em 1912 e citada em "Rondônia".



Heitor Villa-Lobos é o pioneiro da Música Infantil para piano, no Brasil. Antes de suas primeiras publicações (1912) não existia ainda o grande repertório de peças nacionais que depois vieram à luz com Barrozo Netto, João Nunes, Luciano Gallet e outros.

Heitor Villa-Lobos escreveu outros belos ciclos pianísticos que não se prendem a assuntos infantis: Bachianas Brasileiras no.4, Ciclo Brasileiro, Suite Floral, Simples Coletânea, estudados também neste trabalho.

A estética villalobiana é assunto inesgotável: o grande compositor abordou todos os gêneros; para o piano, além de peças infantis, ele compôs peças de expressão romântico-sentimental (Valsa da dor), de intenção descritiva (O gato e o rato), valsas de salão (Valsa Scherzo op.17), peças virtuosísticas (Festa no sertão). Ele explorou os mais variados aspectos pianísticos, com grande poder de imaginação e sensibilidade lúdica... Formalmente suas obras são surpreendentes. Encontramos obras pouco interessantes sob esse ângulo e outras que são obras-primas. Em sua produção desigual obras há que são verborrágicas e outras

que são modelos de concisão!...A maneira de ser do Mestre é plurivalente e sua musicalidade totalmente independente!...

No meio de todo um mundo de associações e de processos imaginativos, no meio de toda a riqueza de suas explorações timbricas, em toda sua atitude inicialmente influenciada pela música italiana e francesa, mais tarde marcada pelo pleno domínio do sentido nacionalista (no ritmo e na sinuosidade da frase melódica) ele nos dá sempre certeza de uma coisa: a beleza de sua música independe dessas associações. Não são importantes as conotações pictóricas, literárias que possam ser encontradas em certas peças. Villa-Lobos ama o som e interessa-se unicamente pelo ordenamento dos elementos musicais no tempo e no espaço.

As técnicas por ele utilizadas em todas as fases de influência por que passou, trazem sempre a marca do gênio. Ele foi um autodidata no verdadeiro sentido da palavra (alguém que não precisa de ninguém para aprender algo...) e isso está bem expresso na aguda palavra do compositor Paul le Flem:

*"É curioso esse seu patricio Villa-Lobos: Tem um talento cheio de originalidade. Há coisas em sua música que a gente não consegue explicar baseando-se nos conceitos tradicionais de composição. Veja o seu contraponto, por exemplo. É absolutamente inovador. Não tem nada do contraponto clássico e no entanto é de uma lógica e de uma espontaneidade irrepreensíveis..."*⁵

Os processos harmônicos que ele recebeu da música

5- Presença de Villa-Lobos, Rio, MEC/MNL, 1971, vol.VI, p.63.

européia e devolveu acrescidos de suas originais "trouvailles" foram objeto de famoso artigo do excelente Oscar Lorenzo Fernandez nos idos de 1945⁶ e aguardam ainda investigação em profundidade. Esse rico acervo tonal, bitonal, politonal e às vezes atonal, não é apenas uma vestimenta de melodia, como às vezes acontece; ao contrário, certas situações já prefiguram técnicas modernas, certos acordes já funcionam de maneira independente. Encontramos agregações variadas, combinações ousadas de sons, muito originais, como por exemplo os "clusters" de "O Lobozinho de vidro" ou a maravilhosa polifonia de "O Cachorrinho de burracha" (sic) ou de "O gatinho de papelão" (Prole do Bebê n.2).

A melodia de Villa-Lobos incorpora a grandeza da melodia infinita wagneriana e a vagueza e estreiteza do âmbito da melopéia indígena... Chopin e Puccini aí estão também presentes como figuras proeminentes do Romantismo e do Verismo que tanto atingiram o compositor na juventude... É clara ainda a influência de Schumann - *Album für die Jugend* - e de Mendelssohn em sua obra infantil. Por outro lado nada encontramos que proceda diretamente de Haydn, Mozart ou Beethoven que o compositor cultivava com amor.

Alguém já afirmou que a obra de Villa-Lobos é uma imensa obra para violão transferida para a sinfonia, para o piano ou para a música de câmara e penso não estar isso tão

6- FERNANDEZ, O.L. "A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira", Boletim Latino Americano de Música, Montevideo, V/ abril, 1946.

longe da verdade... O ritmo, a bossa necessários ao executante de nosso principal instrumento, estão definitivamente impregnados na alma brasileira, fazem parte de nosso modo natural de expressão.

São muitas as aquisições originadas do profundo contacto que teve este carioca de esquina, este meio-chorão, com a música popular, como por exemplo a poliritmia e independência dos "chôros" instrumentada e transportada para o piano, apreendida com Ernesto Nazareth; ou as famosas transições, breques e cadências convencionais como a utilização do "staccato" do violão ou das fórmulas cromáticas do oficleide no baixo.

Notáveis ainda, em sua obra pianística, são os achados tímbricos advindos da necessidade de sugerir outros instrumentos como pandeiros e castanholas (Alegria na Horta) ou de lembrar sonoridades do mundo circundante, gritos de pássaros, ruídos da floresta (Saudades das Selvas Brasileiras).

Grande importância deve ser creditada à rítmica de Villa-Lobos, de impressionante riqueza ⁷. Da influência de Stravinsky à força obsessiva da música indígena, da invenção de novos instrumentos à sua própria imaginação criadora, tudo é grandioso...

Um aspecto que não tem sido devidamente citado em sua biografia é o do Villa-Lobos regente. Tive a

7- Conforme pg. 231 e 300, adiante.

oportunidade de vê-lo dirigir várias vezes e posso garantir que o resultado musical era sempre excelente. A autoridade do Maestro era indiscutível. O lado bailarino dos regentes é, em geral, irritante: Villa-Lobos não dava importância a esse lado da carreira, que até desprezava. As gravações de suas obras aí estão para testemunhar da qualidade de suas execuções. Diziam os inimigos que o Mestre regia mal... Como explicar então o seu sucesso e as maravilhosas orquestras que dirigiu?

Aqui estão algumas:

Wiener Philharmoniker

Wiener Symphoniker

Los Angeles Philharmonic Orchestra

The Philadelphia Orchestra

Columbia Symphony Orchestra, NY

Boston Symphony Orchestra

Toronto Symphony Orchestra

National Symphony Orchestra, Washington

The Cleveland Orchestra

Orchestre de la Société des Concerts du
Conservatoire, Paris

Orchestre des Concerts Colonne

BBC Symphony Orchestra

London Symphony Orchestra

Orchestra della Scala, Milano

Orchestre de la Suisse Romande

Israel Philharmonic Orchestra, Tel-Aviv

Não devemos esquecer também o grande número de
ias. audições de obras antigas e modernas que Villa-Lobos
regeu no Rio de Janeiro: Missa em si menor de Bach, Missa de
Beethoven, etc. entre outras.

Dele fala o grande regente francês Charles Münch
que o que escreve estas linhas ouviu várias vezes,
maravilhado em Paris e no Brasil.*

*" Como eu gostaria de reviver para vocês
o intenso calor humano, a grande amizade
e o grande músico que encontrei no
Villa-Lobos que conheci em Paris, quando
jovem!... Há treze anos que vivo em
Boston e posso testemunhar que aqui
também Villa-Lobos é conhecido como um
grande compositor e uma figura
universal.. Conhecemos o homem e sua
obra: as Bachianas Brasileiras , os
Chôros , como também a música de câmara,
para cõro e orquestra. Villa-Lobos
visitou Boston várias vezes e antes de
minha vinda para cá ele dirigira a
Orquestra Sinfônica, executando as
Bachianas n. 7, os Chôros n. 12 (?), e o
Rudennema. Foi um esplêndido regente,
dotado da técnica e da autoridade e da*

*- Presença de Villa-Lobos, Rio, HEC/DAC/MML. 1965. vol.I, p.54.

*sensibilidade de grande músico que nele
realmente existiu..."*

A OBRA PORMENORIZADA

1912 - Brinquedo de Roda*

1. Tira o seu pézinho...
2. A moda da carranquinha...
3. Os tres cavalheirosinhos...
4. Uma, duas angolinhas...
5. Garibaldi foi à missa
6. Vamos todos cirandar...

"Brinquedo de Roda" não tem dedicatória. A forma das 6 peças é, em geral, ternária (ABA'), bastante simples. O autor estabelece primeiro uma ambientação sonora para, em seguida, citar o tema ou temas infantis na parte central, repetindo depois a parte inicial.

9- Fato estranho e digno de nota, Villa-Lobos escreve nessa época em dois estilos diferentes. Nos ciclos "Brinquedo de Roda" e "Petizada", o brasileirismo das composições está presente nos temas infantis que dão nome às peças e no ritmo dos acompanhamentos balançados que já anunciam as Cirandas e os Chôros. A harmonização é simples e econômica. As Suites Infantis que se seguem (também de 1912) são francesas, artificiais e exploram escalas de tons inteiros, Sas. aumentadas e outros processos impressionistas, muito modernos para aquele tempo. O que teria levado o compositor a dois estilos tão díspares? Necessidade prática de suprir o mercado de peças acessíveis a alunos infantis, principiantes (os dois primeiros ciclos) e de outras mais adiantadas para os amadores (os dois segundos)? Ou seriam "Brinquedo de Roda" e "Petizada" simplesmente sua primeira manifestação nacionalista ao compôr para as crianças música "nossa"?...

Tira o seu pézinho (n.1)

Villa-Lobos indica "Movimento de marcha de rancho", na parte A, em lá menor.

(*♪♪♪|♪♪♪|♪*),

Movimento de marcha de Rancho. (*M. ♩ = 112*)

PIANO.

Na seção central, em dó maior cita o tema "Senhora Viúva".

"Dizei, Senhora Viúva, com quem quereis se casar
Se é com o filho do Conde, se é com "seu General"
Não é nenhum desses homens, eles não são para mim.

Eu sou uma pobre viúva, pobre coitada de mim
(ai de mim, ai de mim)"

Piano moderado (M. $\text{♩} = 88$)

Este tema é logo sucedido pelo do título, pois ambos andam tradicionalmente juntos:

Vivo (M. $\text{♩} = 126$)

Apressado

"Tira, tira o seu pézinho
Põe aqui juntinho ao meu
Mas depois não vai dizer
Que você se arrependeu".

Na 3a. parte (A'), a partir do compasso/57 do Tempo Io., Villa-Lobos indica um sutil acento na 1a. nota da mão esquerda, dando menos ênfase à síncope da primeira

parte. Sutil também é a dinâmica da pecinha (ver pp. do c/23).

A moda da carranquinha (no.2), é um Rondó na forma "ABA'CA". A indicação "Movimento de valsa de choro" prova que a palavra "choro" como ensina mestre Adhemar Nóbrega em seu trabalho "Os Choros de Villa-Lobos" (Museu Villa-Lobos, 1955), refere-se não somente a um gênero, mas a uma maneira peculiar de execução.

A valsa-choro em ré menor que bem poderia ser solada por uma clarineta ou uma flauta.

PIANO.

Movimento de valsa de choro. (M. $\text{♩} = 144$)

sucede a apresentação em fá maior (parte C) do tema infantil,

Andante. (M. $\text{♩} = 112$)

desta vez em ritmo binário (bataque, lundú, congada) logo seguida de novo pela valsa. Aqui estão as versões dadas por Villa-Lobos no Guia Prático, do tema infantil paraibano: 10

Guia Prático no.9: Anquinhas

A moda das taes anquinhas
É uma moda estrangulada
Depois de joelho em terra
Faz a gente ficar pasmada

Guia Prático no.47: A dança da Carranquinha

A dança da carranquinha
É dança deliciosa
Que bota o joelho em terra
As moças ficam formosas

Olé, olé, Levanta o pé (bis)

10- MELO, Verissimo de. Rondas Infantis Brasileiras. Revista de Arquivo Municipal, no. CLV, Depto. de Cultura, S.P., 1953, p.253.

A moda da Carranquinha
É moda particular;
Quem põe o joelho em terra,
Não pode se levantar.

Fulana levanta a saia
Fulana levanta o braço
Fulana tem dó de mim
Fulana dá-me um abraço

Esta canção infantil é encontrada em número imenso de versões com os nomes de "carranquinha" em Portugal, "carasquena" na Espanha, "caraquenas" em Porto Rico, "carrapeta" no Ceará. Sobre aversão espanhola, ver p. 254.

É lindo nesta pecinha o contraste entre a seção cantada (ré menor), melancólica e a alegre parte dançada em fá maior. As partes ABA' referem-se à Valsa, a parte C é um Andante e a seção final (A'') é uma "reprise" da Valsa.

Os três cavalheirosinhos (no.3) pega extraordinariamente delicada, apresenta em sol maior, de modo fino e discreto, o acompanhamento típico brasileiro que já anuncia as "Cirandas":

Andantino. (M. ♩ = 104)

mf

5 3 1 5 3 1 5 1 2 1 2 2 3 5 3 1 5 2 1 5 1 5 3 1 5 3 1 5 1

Na parte central (mi menor) em ritmo ternário e harmonizado de maneira simples, com maravilhoso bom gosto, surge o tema "Therezinha de Jesus" ("ver Cirandas").

Uma, duas, angolinhas (no.4) - A primeira parte estabelece um ritmo típico do interior de São Paulo (catira) (pêndulo entre Dominante e Tônica de fá Maior, com acento na 4a. colcheia)

Moderado. (M. ♩ = 80)

A musical score for a piano piece in Moderado tempo (♩ = 80). The score is written for two staves, treble and bass clef. The right hand features a melodic line with triplets and fermatas, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include sfz, p, and sfz p.

que serve de base a uma melodia em 3as. paralelas (3as. caipiras). Um lindo encadeamento e fermata levam à parte central "Muito animado" em dó maior que cita o tema do título sobre novo ritmo:

U r i / U r i i

Muito animado. (M. ♩ = 120)

A musical score for a piano piece in Molto animado tempo (♩ = 120). The score is written for two staves, treble and bass clef. The right hand features a melodic line with triplets and fermatas, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include mf.

Villa-Lobos cita no Guia Prático no. 124 a seguinte letra:

Uma , duas, angolinhas
 Fica (finca?) o pé na Pampolinha
 O rapaz que faz o jogo
 Faz o jogo do capão.

Conta bem Mané João
 Conta bem que vinte são;
 "Arrecolhe este pezinho,
 Na conchinha d'uma mão.

Pé de pilão,
 Carne seca com feijão (Declamado)
 Milho debulhado,
 Arroz com camarão.

Garibaldi foi à missa (no.5) O tema popular em ré maior,

Animado e alegre (M. ♩ = 108)

The image shows a musical score for the piece 'Garibaldi foi à missa'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Animado e alegre' with a metronome marking of 108. The score features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece is in the key of D major.

bastante original em sua transição para a reprise é
 apresentado pela mão esquerda na parte central (a sugestão
 do galope está nos acordes em contratempo, da mão direita)

depois de uma melopéia introdutória (lá maior) que repousa sobre um acompanhamento pouco usual:

Todos conhecem as palavras:

Garibaldi foi à missa

No cavalo sem espora

O cavalo tropeçou

Garibaldi pulou fora.

Vamos todos cirandar (no.6) a influência do "Album para a juventude" de Schumann é evidente.

Pouco animado (M. ♩ = 120)

PIANO.

The musical score is for piano and consists of three systems. The first system is marked *mf* and includes fingering numbers above and below the notes. The second and third systems continue the piece with similar notation. The piece is in 5/4 time and the key signature has one flat (B-flat major).

No centro da peça ouvimos a "Ciranda, cirandinha"

depois de um ritmo inicial em 3as, bem brasileiro.¹¹

As indicações metronômicas de Villa-Lobos devem ser sempre seguidas à risca. Devemos tocar no andamento que conhecemos na infância.

1912 - Petizada

1. A mão direita tem uma roseira
2. Assim ninava Mãman
3. Pobrezinha sertaneja
4. Vestidinho branco
5. Sacy
6. A história da caspirinha

Ciclo igualmente magistral em sua feitura simples e transparente, é dedicado "à minha afilhadinha Izaht". "Izaht" é o nome de sua ópera da mesma época, fusão de duas pequenas óperas anteriores, "Aglaia" e "Elisa".

A mão direita tem uma roseira (n.1)

A primeira parte, uma marcha-rancho em ré maior, imita cavaquinho e a segunda, violão. A melodia infantil, impossível de se definir com exatidão quanto ao sentido métrico, está aqui escrita em C e aparece nas partes A e A'.

11- Para outras versões desta canção infantil, Id. Ib., p. 285.

Na mão di-rei-ta tem, a-ma ro-sa-ria mão di-rei-ta tem, a-ma ro-sa-ria fue da'
 flor na pri-me-ira fue da' flor na pri-me-ira. Na
 Entrai na vida o lenta rosaria y bis
 E abraçai a mão faccra y bis

A parte central B, contrastante, é mais rápida e dançante.

"Assim ninava Mãman!..." (sic) (n.2), em si menor, emprega, no Baixo, um "ostinato" próprio das "berceuses".

Andantino

PIANO.

Na parte central (Pouco mais movido), em ré maior, (o autor conserva o mesmo tema cantado agora pela mão esquerda) há uma interessante sutileza harmônica nos c/17 e 18, onde o Mestre conserva, na mão direita a 3a. e a 5a. do acorde de ré maior, como pedal, sugerindo depois a 7a. de dominante de si menor (sem a 3a!.) misturando passageiramente os dois relativos.

Pouco mais movido

O canto, que deve ser executado com emocionado "legato", é um lindo exemplo de "brasilidade latente" na invenção melódica do grande gênio.

Pobrezinha sertaneja (n.3), em sol Maior, de ritmo 3/4, balançado (moda de viola?) e harmonias incompletas, usuais neste estilo,

Andante

mostra na parte central o tema na mão esquerda acompanhado por acordes de cavaquinho em andamento "Muito animado".

Note-se as indicações de "rall.", "Lento", "a tempo Io.". muito importantes para o ritmo mais langoroso da 1a. e 3a. partes bem como a presença das 3as. caipiras aqui camufladas como décimas (final dos c/10, 11 e 12).

Em Vestidinho branco (no.4), em dó maior, vemos uma introdução de 2 compassos e logo depois a canção infantil sôbre simples acompanhamento em arpejos, seguida de uma "coda" de 3 compassos antes da indicação "Mais movimento-"

Não muito devagar

Letra: 1ª

Vestidinho branco em todos assenta bem (bis)

Só na Fulana (inha) ó maninha (bis)

Mais do que ninguém

Mais do que ninguém

Por dentro e por fora (bis)

Para o ano se Deus quiser oh! nenem! (bis)

A fulana estará casada

Estará casada (bis)

E bem casadinha

Com seu maridinho ao lado, oh! nenem!

Na sua casinha.

A parte central em lá menor é um difícil intermédio virtuosístico harmonicamente interessante em 3as. quebradas na mão direita, primeiro diatônicas, depois cromáticas. Também nesta peça Villa-Lobos apresenta o tema infantil nas partes A e A'. A parte B é um intermezzo.

Mais movimento

Sacy (n.5) - Aqui, subitamente, Villa-Lobos envereda se não pela música descritiva, pelo menos pelo "Morceau de genre" (peça característica). Os "staccatos" e acentos sugerem os saltos e diabruras do Sacy.¹³

A dificuldade desta peça está na compreensão das indicações: "Tempo de Marcha", "Animado" e "Um Pouco vivo". O "Tempo de Marcha" deve ser compreendido "Alla breve" e o "Animado" (modo lídio) vai ficar mais rápido. A indicação "Um pouco vivo" seguinte é bastante vaga e não se sabe se

13- Parece-me curioso citar aqui Alceu Maynard de Araujo (Cultura Popular Brasileira, São Paulo, Melhoramentos, 1973, p.180);

"... Em São Luiz do Paraitinga, o Major Benedito de Souza Pinto afirmou: "Conhecemos tres espécies de saci: Trique, saçurá e pererê. O Saci mais encontrado por aqui é o Saci-Pererê. É um negrinho de uma perna só, capuz vermelho na cabeça e que, segundo alguns, usa cachimbo, mas eu nunca o vi. É comum ouvir-se no mato um "trique"; isso é sinal de que por ali deve estar um Saci-trique. Ele não é maldoso, gosta só de fazer certas brincadeiras como, por exemplo, amarrar o rabo dos animais".

"O saçurá é um negrinho de olhos vermelhos; o trique é moreninho e com uma perna só; o pererê é um pretinho, que quando quer se esconder, vira um corrupio de vento e desaparece no espaço. Para se apanhar o pererê, atira-se um rosário sobre o corrupio de vento".

E mais uns informes sobre o saci: "Quando se perde qualquer objeto, pega-se uma palha e dão-se três nós, pois se está amarrando o "pinto" (penis) do saci. Enquanto ele não achar o objeto, não se desata os nós. Ele logo faz a gente encontrar o que perdeu porque fica com vontade de "mijar" (Amaro de Oliveira Monteiro).

"Quando se vê um rabo de cavalo amarrado, foi saci quem deu o nó. Tirando-se o gorrinho do saci-pererê, ele trará para quem lho devolva, tudo o que quiser".

Quando passar o redemoinho de vento, jogando-se nele um garfo sai o sangue do saci. Outras versões: jogando-se um rosário o saci fica laçado; jogando-se a peneira, fica nela".

Esta personagem folclórica é bastante rica e Villa-Lobos ainda se refere ao Saci em outras obras, como o Quarteto de Cordas n.1, onde uma das peças indica: "Saltando como um saci".

significa mais rápido ou mais lento que o "Animado" anterior.

Um pouco vivo

Musical score for 'Um pouco vivo'. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Um pouco vivo'. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The piece is divided into two measures by a repeat sign.

A 6a. e última peça deste pequeno ciclo é A história da caipirinha em dó maior, peça encantadora que emprega a melodia em terças da música caipira e como em "Brinquedo de Roda n.4" (Uma, duas, angolinhas), faz o balanço entre Tônica e Dominante nos 1os. compassos, com sua nota de viola de arame propositalmente desafinada:

Moderado

Musical score for 'Moderado'. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderado'. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The piece is divided into two measures by a repeat sign. Dynamics markings include *p* (piano) and *sfz* (sforzando).

No "Menos" acusa-se um ritmo dolente em lá menor, que lembra os tangos de Nazareth.

Com estes dois pequenos ciclos, Heitor Villa-Lobos confirma, entre seus múltiplos talentos, sua posição de o mais genial compositor de música infantil do Brasil.

1912 - Suite Infantil n.1

1. Bailando
2. Nenê vai dormir
3. Artimanhas
4. Reflexões
5. No balanço

Nesta Suite, que traz indicações de movimentos barrocos, Villa-Lobos procura através da identidade harmônica e de linguagem, uma unidade de estilo nas 5 peças, preocupação essa que não encontramos nos dois primeiros ciclos.

Bailando (n.1) indica "Movimento de Minuetto (Piú animato)" e aproxima-se pouco daquela forma de dança.

Movimento de minuetto (più animato)

A primeira idéia (25 compassos) cadencia em ré maior e está construída segundo o esquema abaixo:

A construção do período obedece ao que Schoenberg chama de sentença:

$$(4 + 12 [3 \times 4] + 4 + 5) = 25$$

Os 19 compassos seguintes (c/26 a 44) repetem a mesma idéia 5a. acima, com algumas variantes, passando por fá sustenido

menor (c/37 a 40) e voltando a ré maior. Na parte central (c/45 a 80) aparece novamente o tom de fá sustenido (Maior), como dominante do tom de si menor atingido no c/60. A idéia inicial é citada 2 vezes (c/61 a 64). Um modelo aparentado ao Tema é sequenciado (c/65 a 72) e mais 4 compassos de transição levam-nos à Reprise da 1a. idéia e ao Final.

A peça oscila entre sol maior, ré maior e seus relativos mi menor e si menor.

O sentido pendular exprime o título "Bailando". No esquema clássico o Minuetto é uma peça em duas partes em que a segunda, que se inicia com um desenvolvimento, tem o dobro do tamanho da primeira e os Minuettos andam sempre aos pares: o 2o. Minuetto chama-se Trio. Isto não ocorre aqui e por isso Villa-Lobos indica "Movimento de Minuetto"...

A Coda (Vivo) está em sol maior

The image shows a musical score for a Coda section, marked "Vivo". It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a piano (*pp*) dynamic and features a series of notes with fingerings (5, 2, 1, 3, 1, 2, 2). There are slurs and accents throughout. The bottom staff continues the melody with notes and rests, including a section marked *sf* (sforzando). The piece concludes with a final cadence.

Nenê vai dormir (n.2) (Andante melancólico) é uma transparente "berceuse" e tem algum parentesco harmônico com a primeira peça. Notemos a insistência no si central e nos c/11 e seguintes o embalo do Nenê adormecendo...

O "Piú mosso", pequeno período de 16 compassos

$$\begin{array}{cccc}
 a & a' & b & a'' \\
 \hline
 & & & = 16 \\
 4 & + & 3 & + & 5 & + & 4
 \end{array}$$

mais movido, agitado e modulante, tem caráter de desenvolvimento. Um modelo de 4 compassos é sequenciado e a um "stringendo" sobre pedal da dominante de sol menor segue-se a parte a''.

Na reprise (Tempo Io.), textual, a tonalidade oscila entre mi menor e si menor, como na primeira peça. A influência do primeiro Debussy (não seria mais exato dizer Massenet?) é evidente: acordes de "sixte ajoutée", cromatismo, longos pedais e sobretudo um indizível "charme" sonoro que deve ser bem pesquisado pelos pianistas mais sensíveis...

Artimanhas (n.3) (Allegretto quase Allegro), peça graciosa, em 3 partes (AA'B), lembra como a anterior, o primeiro Debussy, mais exatamente a 1a. Arabesque em sol maior.

A parte A (c/1 a 16) expõe em dó maior uma delicada idéia em acordes "staccato", de 4 compassos, que se dirige para a Dominante, seguida de uma parte contrastante ascendente (8 compassos) e de uma descendente (4 compassos) até a parte A'.

Esta 2a. parte, A', de 8 compassos (c/17 a 24), em 48 sol maior, é uma repetição resumida, 5a. acima, da anterior. A seção contrastante é agora, descendente.

A 3a. parte (B) em sol maior que começa no c/25, compõe-se de duas seções (c/25 a 30 e c/31 a 39) que trabalham os motivos anteriores (staccato). A relação harmônica entre o compasso 25 e seguintes e a peça no.1 (Bailando) parece evidente.

O Tema Novo (TN) do c/26 com acompanhamento de "lied" deriva do c/3. O trabalho sobre o "staccato" dos c/31 a 36, com suas sucessivas reduções leva à pequena Coda dos c/37 a 39.

O caráter desta pecinha é de fino humor, como sugere o título.

Reflexões (n.4), em lá menor, apesar da agitação schumanniana não consegue se livrar no "Piú mosso" do ritmo de marchinha de carnaval harmonizada à francesa... Villa-Lobos expõe uma invenção a duas vozes em lá menor cuja primeira idéia circular de 2 compassos legato, se repete e é sequenciada ascendentemente passando pelo IV e VII graus, até voltar, do c/18 ao 26, sobre um baixo cromático, ao ponto de origem: repetição dos 4 compassos iniciais. O "Piú mosso", que emprega vestígios da escala de tons inteiros (dois trítonos), tem analogia com a peça anterior pelo ritmo e pela utilização do desenho de acordes "staccato" que são

importantes pelo sentido percussivo (tamborins) mais que pelo harmônico. A Reprise é textual.

Para quem quiser analisar mais de perto esta bela pecinha, damos abaixo um esquema da mesma:

ESQUEMA

A - 8 (4+4) + 2 + 8 (4+4) + 4 (1+1+1+1) + 4 + 4 + 2 = 32

lá m ré m sol m (*) lá m ré m lá m

B - Piú mosso: Marchinha de Carnaval m.d. - mi menor

m.e. - tons inteiros

(dois trítonos)

4 + 4 + 2 + 4 + 2

tons fá# si m si m lá m

int. m v I I

A' - Reprise textual

(*) = Retrogradação

No Balango (n.5), é de difícil interpretação harmônica, como aliás toda a Suite. Parecem predominar as tonalidades de mi maior e de sol maior. O balango é expresso pelo ritmo de Barcarola: 6/8. Os 6 primeiros compassos apresentam através de acordes de 7a. e 9a. três dominantes sucessivas:

A _v	D _v	G _v
-----	-----	-----
c/1 e 2	c/3 e 4	c/5 e 6

sobre as quais paira um motivo melódico bastante simples.

Do c/7 ao 12 o compositor mantém, no Baixo, como pedal o baixo anterior, alternando dentro de cada compasso o I e o IV graus do tom de ré (maior ou menor?) sôbre os quais tece uma sequência descendente (motivo melódico no soprano e elementos cromáticos no contralto). No c/11 ainda estamos na dominante de sol maior e no c/13 a tônica é atingida. O uso de cromatismos torna as passagens pianísticas luminosas e irisadas à maneira de Ravel.

A 2a. parte começa no c/13 (GI), modula através da dominante (c/16) para ré maior (c/19) depois para sol maior (c/21), subindo em seguida através de uma progressão cromática do Baixo (c/21 a 28) à Reprise do c/29. Esta, textual, adquire no "Meno" um final diferente, cadenciando em mi maior.

Nesta peça aparece pela primeira vez na obra de Villa-Lobos um achado original seu (não conhecemos outro autor que tenha empregado esse processo), o de inventar brilhantes passagens na mão direita a partir de uma fórmula tecladística cujas notas não pertencem à harmonia da peça. Tal fórmula, apenas manual, diríamos mesmo topográfica, sem relação tonal com o baixo proposto, transforma curiosamente a mão direita num pedal atonal suspenso sobre os reais acontecimentos harmônicos presididos pela mão esquerda.

Liszt, Chopin e outros compositores empregaram a passagem ornamental, porém sempre com sentido cromático ou harmônico-tonal:

Franz Liszt - Rêve d'amour

The image shows a musical score for Franz Liszt's 'Rêve d'amour'. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure marked '(10)' and contains a complex, atonal melodic line with many accidentals. The bass staff contains a more traditional melodic line. The first system is marked with a forte dynamic 'ff' and includes the instruction 'Ped. sempre' (pedal always). The second system also has two staves. The treble staff continues the complex melodic line, while the bass staff has a simpler accompaniment. This system is marked 'dimin.' (diminuendo), 'leggiero' (light), and 'rit.' (ritardando), ending with a piano 'p' dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. A sequence of fingerings is written below the second system: 2 1 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 4 2 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1. The score is in 2/4 time and the key signature has two flats.

Chopin - Nocturno op. 27 no. 2

Villa-Lobos apresenta esse processo de modo diferente e original: as notas ornamentais não pertencem à harmonia e funcionam pentatonicamente uma vez que seus dedilhados se referem às 5 notas pretas do teclado e à divisão da mão em duas partes: os dedos 1 e 2 na voz inferior e os dedos 3, 4 e 5 na voz superior.

mf animando

Damos abaixo, um esquema da peça.

A= Lá_v- Ré_v- Sol_v- pedal (alternância I-IV dentro do compasso a partir do c/7) no (C/11 e 12 Sol_v)-

B= (c/13) - Sol_r- Ré_v- Ré_r + cromático até 28
(2 + 4 + 10)

A' = 6 + 6 + (Meno) 4 (c/25 e 26 mão esquerda em tons inteiros)

A peça cadencia em Mi mas parece estar em Sol.

1913 - Suite Infantil no.2

- 1- Allegro
- 2- Andantino
- 3- Alegretto
- 4- Allegro non troppo

Suite Infantil n.2 - dedicada "às pequeninas alunas de minha mulher" traz a data de 1913. Esta obra compõe-se de 4 peças e nela encontramos elementos pentatônicos e também o "ostinato" típico do Impressionismo.

Sob o prisma da unidade ela é mais coesa que a primeira. O compositor já procura - consciente ou instituitivamente - aparentar as peças umas às outras, como nas Suites barrocas: o Andantino (n.2) é tão próximo do Allegro inicial que chega a ser quase uma variação do mesmo.

Allegro (n.1) é uma pequena Toccata em staccato em si menor. Predomina o intervalo de 4a. em toda a peça: ver os compassos 3, 17 a 19, 20 a 22 (mão direita e mão esquerda).

A primeira parte (A') parece escrita de modo clássico, apresentando depois de 2 compassos de Introdução uma pequena frase de 2 compassos respondida 5a. acima e logo reduzida em seus elementos até o c/12 (rit.)

A parte B vai do c/13 ao 38. No c/17 há uma melodia pentatônica calcada em torno das notas si-mi da 1a. idéia que depois desce por 4as. até o tom de fá sustenido menor (c/23).

A partir do c/23 a frase é legato; passamos por si menor (c/27) e por uma progressão descendente (c/31) que leva à Reprise (rit) no c/39.

A Reprise é textual e a partir do c/55 (56?), começa a Coda que se precipita em staccato (stringendo) até o grave, terminando no acorde da tônica com agregação da 7a.

Andantino (n.2) - no gênero legato, a peça tem caráter de moto perpétuo. O âmbito e a tonalidade são os mesmos do Allegro anterior. Como dissemos, ela é quase uma variação da peça anterior, tantos são os pontos de contacto.

Este Andantino tem igualmente 3 partes (ABA'). A 1a. parte A, em si menor vai até o c/18 e inicia-se com um motivo de ritmo iâmbico () sôbre um desenho legato em "ostinato" na mão esquerda. Podemos dividir este primeiro período de 18 compassos como segue:

$$8 (4 + 4) + 7 (4 + 3) + 3 = 18$$

A 2a. parte (B) (c/19 a 34), cita, em ré maior uma melodia aparentada à melodia da parte B do Allegro anterior.

Aparece também o acorde de 5a. aumentada (c/23). Do c/27 ao 34, sobre pedal de Fá #, o autor com uma série de felizes encadeamentos nos leva à Reprise no Tempo Io.

Esta, difere da 1a. parte somente nos compassos de encerramento. A peça é delicada e cantabile.

Allegretto (n.3) em sol maior tem uma forma mais rara: (ABA'A'). O intervalo de 4a. está presente (c/17) e o

autor explora harmonias de 5a. aumentada (c/15) entre outras. A parte B (c/17), contrastante, mostra uma melodia pendular, melancólica, legato, com original acompanhamento de Valsa e sobre pedal da Dominante. Na parte A' (c/33) a melodia principal aparece na mão esquerda em dó maior com um belo contraponto novo em notas duplas na mão direita. A Reprise em sol maior (A') (c/49), pouco difere da 1a. parte.

Allegro non troppo (n.4), apresenta também utilização do intervalo de 4a. Este Allegro é um moto perpétuo "à la Poulenc", de harmonia ambígua com utilização de elementos pentatônicos e bitonais. Sua forma é (ABA' + Coda).

A parte A vai até o c/13. Os dois primeiros compassos nos fazem sentir o tom de ré maior, com interessante troca entre Tônica e Dominante. Na entrada da melodia na mão esquerda (c/3) ouve-se a passagem de maneira bitonal: mão esquerda em lá maior e mão direita em ré maior. Tudo se acerta em lá maior a partir da dominante do c/9 até o fim da parte (c/13). A 2a. parte (B - c/14 a 27) é um intermédio rítmico-harmônico que leva de lá maior à Reprise em ré maior.

Esta, acontece no c/28 e o canto, desta vez na mão direita está harmonizado em lá maior.

No c/39 em ré maior começa a Coda que cita ainda trechos da melodia principal no registro agudo, harmonizados

como no início da peça, depois em fá # menor e finalmente ré maior.

A genial criatividade de Villa-Lobos aqui se manifesta com toda sua originalidade: logo no início o acompanhamento da mão direita muda a direção dos intervalos a cada compasso (ver c/1 e 2).

Na Reprise o compositor introduz as seguintes modificações:

1. Troca de mãos (canto passa para a mão direita)
2. Acompanhamento não alterna mais T e D dentro do compasso
3. Acompanhamento não muda mais de direção em cada compasso
4. Acompanhamento com acento no tempo fraco

Os traços brasileiros realmente estão ausentes deste ciclo, mas isso não invalida o bom gosto e a beleza das pecinhas que o compõem.

Nesta Suite, Villa-Lobos ainda busca a originalidade harmônica que só virá a encontrar mais tarde, através dos processos da harmonização francesa da época: traços de modalismo, mistura da tonalidade ambiente com seu relativo, emprego da óa. "ajoutée", "ostinatos", pedais harmônicos, etc. e muitos outros. A construção da frase, suas "appoggiaturas", sua dinâmica, também revelam a nítida

dependência estética da Música Francesa que o compositor com seu senso de independência negava furiosamente...

Ainda de 1913 é a imensa Valsa-Scherzo op.17 (333 compassos) dedicada à pianista Sylvia de Figueiredo, que este professor ouviu tocar.

Diz o Maestro Souza Lima em sua obra "Comentários sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos", premiada e publicada pelo Museu Villa-Lobos do M.E.C. em 1969:

"...naquele tempo os pianistas se encantavam muito com o tipo de peças pianísticas como a obra em apreço. Tocava-se muito as elegantes valsas de Moszkovsky, ou Strauss e as de Chaminade que faziam verdadeiro furor nas audições. Nestas valsas as harmonias muito elegantes eram exploradas e as tiradas pianísticas - verdadeiros chavões - proporcionavam demonstrações de técnicas nem sempre muito difíceis aos cultores do piano, que então brilhavam nos salões amadorísticos da época..."

Valsas de Saint-Saens, Anton Rubinstein, Liadow e de compositores nossos como o excelente Frederico Mallico eram muito executadas e Villa-Lobos não escapou ao costume. Esta Valsa-Scherzo lembra Chopin sobre cuja 3a. Balada op.47 parece calcado o início:

Fr. Chopin -
3a. Balada op.47

Villa-Lobos - Valsa-Scherzo op.17

Allégro con brio

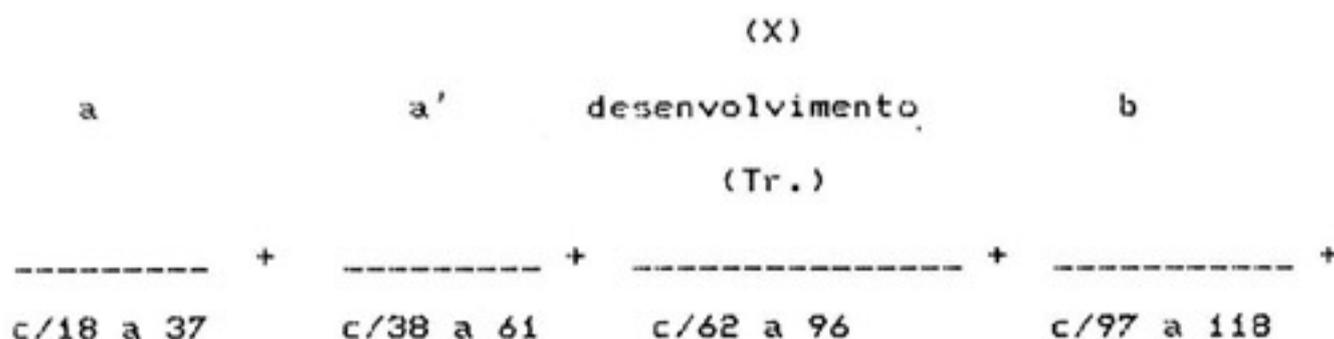
Este professor tem plena consciência da dificuldade de se transferir para o papel de modo claro a análise desta enorme e intrincada Valsa. É necessário, para melhor compreensão, que o interessado e paciente leitor tenha à mão, a partitura. Nela imperam harmonias rebuscadas e pendulares; as passagens pianísticas são sempre engenhosas.

A peça tem 3 partes (ABA') além da Introdução e da Coda (Presto); na realidade é uma Forma-Sonata.

A introdução virtuosística, prepara (pela Dominante Secundária do c/1 e dos c/8 a 11, pela harmonia de tons inteiros dos c/12 a 14 e pela Dominante do tom no c/16)

a entrada no c/18 da Valsa em dó sustenido menor, enarmônico de ré bemol menor.

A 1a. parte (A) tem 128 compassos (c/18 a 145) que assim podemos dividir:



a''

c/119 a 145

a = 1a. idéia, circular, pendular

a' = repetição, elaborada, 4a. acima

x = transições lúdicas

b = 2a. idéia em oitavas - si b menor

a'' = 1a. idéia em sol # menor e dó # menor

A seção a (c/18 a 37) apresenta sobre pedal da tônica a 1a. idéia de 8 compassos que faz o pêndulo entre a T e a SD de dó # menor

Tempo de Valsa brilhante

The musical score shows the first section of the waltz, measures 18 to 37. It is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Tempo de Valsa brilhante'. The key signature is one sharp (F#), indicating D minor. The time signature is 3/4. The score begins with a piano introduction marked 'delicado'. The melody in the right hand is characterized by a pendular motion, alternating between the tonic (D) and the subdominant (F#). The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures, each containing a full musical phrase.

Os 12 compassos seguintes repetem a 1a. idéia sobre a 6a. (1a. inversão) do VI grau e Villa-Lobos estranhamente repete os últimos 4 compassos do conseqüente do período (c/34 a 37). Este 1o. período de 20 compassos está construído como sentença¹⁴. A seção a' (c/38 a 61) traz a repetição elaborada sobre a dominante relativa até (c/46) onde uma cadência interrompida conduz enarmonicamente à dominante de mi b maior e depois, de ré b maior. A enarmonia é restabelecida no c/54 onde é repetida a idéia do c/30 e seguintes sequenciada até o c/61. A partir do c/62 temos uma transição virtuosística (tr) até o c/96 - com repetição no c/80 - onde predomina uma relação plagal entre o IV e o I graus de dó # menor. No c/97, com "anacruse" começa, em si b menor (enarmonia) a 2a. idéia b, modulante (expressivo e legato)

que vai até o c/118; a sequência do c/101 leva a mi b menor; a elaboração da idéia, com várias enarmonias, leva ao tom de

14- SCHÖENBERG. A. *Fundamentals of Musical composition*. London, Faber and Faber, 1967, p.21.

sol # menor (c/119 - cadência), de novo enarmonicamente. A sub-divisão possível desta parte b é a seguinte:

$$8 (4+4) + 6 (4+2) + 8 (4+4) = 22$$

A seção a'' (c/119 a 145) repete a parte a em sol # menor de modo muito encurtado e depois de passagens virtuosísticas, leva a nova citação da 1a. idéia na mão esquerda, desta vez no tom original à qual se segue cadência. Toda a peça procura fugir a uma definição de tonalidade e está cheia de enarmonias e de situações pendulares.

A 2a. parte (B) em fá # maior onde no 1o. compasso (c/146) Villa-Lobos acumula grande número de indicações (Scherzo, pp, mf, "con passione", além de acentos) está composta também de três partes (d e d') além de uma larga cadência virtuosística (Coda) que leva à Reprise (A'). A palavra Scherzo é aqui, uma indicação de gênero e não de forma:

d	e	d'	Coda
-----	+ -----	+ -----	+ -----
c/146 a 153	c/154 a 178	c/179 a 188	c/189 a 209

Sente-se que Villa-Lobos conhecia bem a obra de Chopin pois neste trecho é visível a influência da 2a. Balada em fá maior de Chopin, sobretudo na seção g, modulante. A seção d

propõe uma idéia pendular, sequenciada no $c/150$, um tom acima

Scherzo

pp *mf* *con passione*

Na seção \underline{g} ($c/154$), elaboração lúdica e modulante, calcada sobre a 2a. Balada de Chopin: mesmo ritmo e mesmas situações de declamação na mão esquerda com acompanhamento na mão direita.

m. g.

rall. poco meno

x chopin 2a Balada Op. 28

stretto più mosso

(11)

f *cresc.* *ff*

Façamos o esquema harmônico dos ricos encadeamentos que presidem à intencão virtuosística dos c/158 a 174:

e em seguida, dos c/175 a 178 que levam à repetição da idéia d (d') no c/179

Na seção d' acontece a Reprise em fá # que se liga a um outro grande trecho virtuosístico, transição para a parte A', reprise de A. Vejamos o esquema harmônico desta

transição (c/187 a 209):

A parte A' (3a. parte c/210 a 318) é reprise textual até o c/318 e depois acontece Coda-Presto do c/322 ao fim, com grande emprego de 8as. e conclusão em dó # maior. O estilo da obra com sua harmonização rebuscada, cheia de 5as. aumentadas, acordes de 7a. e constantes modulações, além do eterno movimento pendular, são hoje em dia sobrecarregado mas, as qualidades lá estão: beleza melódica, escrita virtuosística excelente.

Do ano de 1914 são as Fábulas Características:

1. O cuco e o rato
2. A araponga e o irerê
3. O gato e o rato

das quais só chegou até nos a 3a. peça, editada como op. 65 no.3. A 1a. e a 2a. são consideradas extraviadas. Note-se

que a 3a. das Danças Africanas também leva o op. 65.

Lisa Peppercorn em seu livro ¹⁵ sustenta a tese de que o compositor muitas vezes se referia a peças que nunca escrevera ou que apenas tinha a intenção de escrever. Estariam incluídas neste caso, esta obra, a Prole do Bebê, n.3 e vários dos Chôros que Mindinha afirma estarem extraviados.

O gato e o rato deve ser comentada à luz de seu conteúdo descritivo; a caçada do rato pelo gato pode ser dividida em 4 partes ou como veremos adiante, em 3 partes.(ver p.76).

- a) c/1 a 14
- b) c/15 a 24
- c) c/25 a 31
- d) c/32 a 51

a) (c/1 a 14) - No c/1 a mão direita imita o mi-au e a esquerda os primeiros pulos do gato: Villa-Lobos serve-se do intervalo de tritono (harmonia de tons inteiros)

15- PEPPERCORN, Lisa, Heitor Villa-Lobos, Zurich e Freiburg, Ein Komponist aus Brasilien, Atlantis Verlag, 1972, p.8, 9 e 21.

ALLEGRETTO

mf

cresc. animando

Os c/4 e 5 em ré bemol são corridas circulares do rato tentando desviar-se dos saltos do gato, expressos pelas "appoggiaturas"! Dir-se-ia que este início é quase uma apresentação das personagens!

A partir do c/6 Villa-Lobos utiliza a enarmonia e introduz elementos da escala de tons inteiros na passagem. Há um recomeço da idéia em fá # (sol b) no c/9.

No c/11 o rato precipita-se desabaladamente até a região grave e os tremolos que se seguem exprimem seu terror, pois quase foi apanhado pelo gato, salvando-se com um grande salto até o ré # agudo.

b) (c/15 a 24) - Os principais detalhes de ordem musical são o aparecimento do trilo na mão direita (terror do rato) e da "appoggiatura" inferior na mão esquerda (mordente...). Os c/15 e 16, repetidos em 17/18 anunciam um vestígio de melodia que logo desaparece.

Os c/22 e 23 com pequena diferença harmônica, são idênticos aos c/4 e 5 e o c/24 refere-se à descida precipitada dos c/11 e 12.

c) c/25 a 31) - Tempo Io. - Há uma volta à introdução.

No c/28 começa a verdadeira caçada: Uma semibreve acentuada, no registro grave, exprime o io. bote

do gato e a subsequente corrida agora muito mais agitada e confusa conforme a fórmula técnica empregada pelo mestre:

As fórmulas técnicas dos c/28 e seguintes contém elementos da escala de tons inteiros, pentatônicos e atonais.

d) (c/32 a 51) - No c/32 há um segundo bote do gato e a corrida até a região aguda onde, no c/33 um canto cromático em 3as. exprime a ameaça do gato no cêrco ao rato. Os trilos e tremolos que irão até o final, são o terror do rato e as semicolcheias as suas tentativas de fuga.

No c/35, sequência dos três compassos anteriores e 3o. bote do gato. No "Calmo" (c/38 a 46, reminiscentes de "A Fiandeira"), fase final da caçada. Ampla e ameaçadora melodia do gato no grave e trêmolos aterrorizados do rato.

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system is labeled "Calmo" and consists of two staves (treble and bass clef). The melody in the right hand is characterized by wide intervals and a slow, spacious feel. The bass line provides a steady accompaniment. The second system continues the piece with similar notation, including dynamic markings like "p" and "p." and various note values and rests.

No c/47 (Tempo Io.), elementos da escala de tons inteiros, grande salto e grande bote final até a semibreve do c/48 quando o gato apanha o rato e foge.

Tempo I:

The musical score consists of two systems. The first system is written in treble clef with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line in the right hand, marked with a first ending bracket and a fermata. The left hand provides a bass line. The second system is written in bass clef with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line in the left hand and a bass line in the right hand. Both systems include dynamic markings such as 'f' and 'ff'.

Ouve-se no agudo os gritos terríveis do rato até a fuga do gato com sua presa.

8^{va} qui qui qui
 (rep. muitas vezes, num cresc. e dimin. exagerados)
 siring. ff
 dim. rall. . .

1 2 3 4
 1 2

veloce
 14
 ff
 stba

Esta peça, embora atonal, lembra a sonoridade rebuscada de Mompou e de Déodat de Séverac. Deve-se notar os imensos arcos de legato indicados pelo compositor. Pode-se também considerá-la como dividida em 3 partes: (ABA')

1. c/1 a 14
2. c/15 a 24
3. c/25 a 51

Abaixo, esquema da peça, se dividida em 3 partes:

Introd.

(tons ints.) (circular)

$$A = \left[\begin{array}{c} 3 \\ \hline 5 \quad (2 + 3) \quad + \quad 4 \quad (2 + 2) \quad + \quad 2 \end{array} \right] = 14$$

ré b M tons fá # M si
ints.

$$B = \left[\begin{array}{c} 4 \quad (2 + 2) \quad + \quad 2 \quad + \quad 1 \quad + \quad 3 \end{array} \right] = 10$$

Meno tr tons sequ. rato
ints.

Tempo Io.

Calmo (canto)

$$A' = \left[\begin{array}{c} 3 \\ \hline 4 \quad + \quad 6 \quad (3 + 3) \quad \hline 5 \quad (4+1) \quad + \quad 4 \quad + \quad 5 \end{array} \right] = 27$$

tons ints. sequ. bote
depois pen- 5a.au- final
tatônico (sobe x mentada qui!qui!
desce)

1914 - Ibericarabe op.40 ¹⁶

Esta obra é uma transcrição feita por Lucilia Guimarães Villa-Lobos, primeira mulher do compositor, da 2a. parte de uma Suite Oriental para orquestra, cujo manuscrito se considera extraviado. Escrita no estilo romântico decadente do final do século XIX lembra o Prelúdio n.2 de Rachmaninoff, então em grande moda e contém harmonias amaneiradas e pedantes. O orientalismo sugerido pelo título, um dos famosos neologismos de Villa-Lobos (Rudepoema, Vidapura, Tristorosa, Mazurlesca...) deve estar expresso provavelmente nos melismas de semicolcheias da 2a. parte e no cromatismo que preside a certas passagens.

Ibericarabe é tripartite e pode ser assim vista:

A	B	A'
-----	-----	-----
c/1 a 34	c/35 a 92	c/93 a 131

A parte A (c/1 a 34) subdivide-se do seguinte modo:

Intr.	a	b	
-----	-----	-----	= 34
8	12 (8+4)	14 (8+6)	

16- Conforme o catálogo "Villa-Lobos, sua Obra", editado pelo Museu Villa-Lobos do MEC.

Depois da Introdução que estabelece a tonalidade, surge uma bela melodia de carácter melancólico

Andantino con moto

cantabile
mf

Na 2a. seção (Meno - c/21), verificam-se vestígios da harmonia de tons inteiros, e o tema da "Alegria na Horta" é lembrado.

Meno

f molto espressivo

Na parte B (c/35 a 92), "Calmo e grandioso"

Calmo e grandioso

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with several fermatas. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing harmonic support. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) at the beginning, 'p' (piano) later on, and 'h' (hairpins) indicating crescendos and decrescendos. There are also some handwritten annotations: '3/5' with an arrow pointing to a measure, and '1 2 1' above a sequence of notes. The title 'Calmo e grandioso' is written above the first staff.

surge uma idéia de caráter grandiloquente em lá maior, espécie de coral cujas fermatas são preenchidas por contrapontos em semicolcheias que na repetição "a tempo" do c/59 em ré b maior (si b menor?) aparecem por aumento, com valores dobrados. Esta parte B está assim estruturada:

24 (8+8+8)	34 (8+8+12+6)	
-----	+ -----	= 58
Calmo e grandioso	a tempo	

Vemos que a idéia do coral, de caráter improvisado e que vagueia por várias harmonias livres, é sequenciada em fá # menor no c/43; em fá # maior no c/47. A Dominante de mi maior é atingida no c/49; a D de dó # menor no c/51; há modulação (no c/55 a 58) para si b menor (ré b maior) no c/59.

Neste compasso, como dissemos, há repetição da idéia, com aumento do contraponto de ♩ , agora em ♩ e harmonizações cromáticas nas vozes interiores da mão esquerda. A idéia é sequenciada nos c/63 a 66. Os c/67 e 68 reafirmam os anteriores e são sequenciados nos c/69 a 72, por duas vezes. No c/77 a 80 vemos citação da idéia A. Do c/81 a 92, há retrogradação que leva à "Reprise" em mi menor.

A "Reprise" é textual, do c/93 a 124 e propicia interessante cadência no "largo" final

Largo

Largo

fff

fff

fff

cadenza

cadenza

cadenza

Também de 1914 é o difícil estudo Ondulando op.31, útil para os jovens pianistas, editado na Alemanha pela GERIG. Este estudo é um "moto perpétuo" que explora vários aspectos da técnica pianística:

1. Extensão dos dedos intermediários (2., 3. e 4. dedos) de ambas as mãos.
2. Força do 5o. dedo e independência do canto.
3. Flexibilidade do polegar.
4. Gradação dinâmica através dos trêmolos de 12/13/14/15 (ondulando).
5. Extroversão expressiva no estilo declamado.

Torna-se difícil, senão impossível analisar exatamente os encadeamentos desta bela peça, cujas 6 vozes implícitas se movem constantemente; as possibilidades são inúmeras. As vozes extremas procedem por 3as. paralelas e norteiam o senso de tonalidade. O ouvido do ouvinte escolhe as harmonias que deseja como principais. Aqui estão duas possibilidades entre outras, como redução dos primeiros compassos do estudo.

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff, labeled '1', is a piano accompaniment consisting of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second staff, labeled '2', is a more melodic piano accompaniment with eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Both staves end with the handwritten word 'etc'.

Este estudo está construído em 4 partes: (AA'BA'').

A primeira parte (A) é uma melodia de 13 compassos (5 + 5 + 3) em 3as. (17as.) com o Baixo, acompanhada por duas "ondulantes" vozes centrais. O trecho, segundo o ouvido deste professor, parece estar em dó sustenido menor ou no seu relativo, mi Maior. A tonalidade é propositalmente indefinida por meio de cadências evitadas e de acordes de 4 e mais sons.

A 2a. parte (A') repetição da 1a. ampliada, leva a um climax, Appassionato, e vai do c/14 a 35.

A 3a. parte (B), "Mosso", em dó maior, mais definida tonalmente, é curta e vai do c/36 ao 44. É lindo o detalhe enarmônico do c/44.

A 4a. parte (A''), repete a parte A' e começa no c/45 até o c/66. Do c/67 ao final, "codetta", "com bravura" e final em dó # maior.

Aqui está o verdadeiro mestre Heitor Villa-Lobos, entregue à sua inesgotável fantasia harmônica... e ao seu gênio melódico...

De 1914 são as Danças Características Africanas

1. Farrapós op.47
2. Kankukus op.57
3. Kankikis op.65

Segundo explicação do próprio Villa-Lobos¹⁷ as Danças Características Africanas são:

"... uma suite de três peças com o subtítulo Danças dos Índios Mestiços do Brasil: Farrapós - Kankukus - Kankikis (palavras africanas).

Farrapós - na expressão de seus timbres claros e expressivos, é a ronda barulhenta dos moços; ronda que traduz vida, desordem, despreocupação, liberdade de forças desencadeadas no mundo primitivo. É a Idade de Ouro do Homem.

Kankukus - é a melopêa fúnebre da velhice monótona e desencadeada, quando o mundo não sugere mais desejos e esperanças no coração abatido. É a Idade de Bronze do Homem.

Kankikis - é a frescura da infância, onde vibram as asas de todas as ambições, onde são vozes numerosas das primeiras emoções em face do Universo. É a Idade de Cristal do Homem.

17- Id. Ib., p.213.

Estas danças foram inspiradas em temas dos Índios Caripunas do Estado de Mato Grosso, cuja raça é formada do cruzamento autóctone com negros importados. O ambiente harmônico é baseado em algumas escalas de instrumentos africanos chamados "marimbas" (espécie de xilofone)..."

É necessário ter cuidado com o nome da 1ª. dança, cujo acento agudo na última sílaba vem sendo ignorado nas sucessivas edições da obra; os títulos das peças aparecem frequentemente truncados como por exemplo na 3ª. peça (Kankikis) onde se lê na capa de conhecida Edição: "Dança Africana n.3" e no interior da mesma "Danza (sic) Indigena n.3".

Diz o grande pianista e compositor Souza Lima, 18 repetindo Villa-Lobos que "... estamos em presença de temas colhidos entre os índios Caripunas de Mato Grosso...". Não deixa de ser curiosa tal afirmação. As 3 peças estão escritas num estilo harmônico sofisticado que emprega escalas de tons inteiros, acordes de 5ª. aumentada e processos pianísticos elaborados. Os temas dos índios Caripunas, que este professor não consegue discernir com nitidez, encontram-se talvez camuflados ou vestidos em harmonização européia. Tal ambientação harmônica, esconde o caráter de autenticidade que os temas possam ter e resta-nos pois, apreciar o ritmo bastante rico de batuque. As três peças lembram o tipo de atmosfera que será mais tarde assimilado por Frutuoso Vianna em sua "Dança de Negros" ou

18- Souza Lima, Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos, MEC, 1969.

por Camargo Guarnieri na "Dança Negra". O ritmo do batuque encontra-se hoje em dia bastante diluído, na bateria enriquecida das Escolas de Samba, cujas inovações instrumentais cada vez mais se afastam da autenticidade primeira.

Farrapos op.47 não tem dedicatória. Como as outras peças do ciclo, começa com uma introdução virtuosística remanescente da "Sertaneja" de Brasílio Itiberê:

ALLEGRO VIVO

col *col* string.

A forma é de Rondó em 5 partes (Introdução/ABA'CA'). A parte A, um período de 16 compassos (8 + 8) de uma idéia sincopada repartida entre as duas mãos e repetida em 8as., está aparentemente no tom de sol # menor. O ritmo é brasileiro, mas a harmonia não é:

ALLEGRO GIOCOSSO

con grazia

buc marcato il canto e sempre legato

A parte B em ré b maior (c/25 a 56) trabalha o material da idéia principal, passa pela dominante de si b (C/37) e de sol b (c/45) e através do acorde de 5a. aumentada (harmonia de tons inteiros) faz a passagem para a Reprise da parte A (c/53 a 56).

A parte A', reprise textual de A, vai do c/57 ao 72.

No c/73 tem início a parte C, que podemos dividir em duas: Desenvolvimento (c/73 a 104) e Retrogradação (c/105 a 136). O Desenvolvimento (32 compassos = 16 + 16) é construído à moda clássica: nos primeiros 8 compassos temos um modelo de 4 compassos sequenciado 4a. acima:

Os 8 compassos restantes, elaboram e fraccionam o material anterior, levando-nos através da dominante (c/86) a dó menor, por uma passagem de brilhantes 8as.

Do c/89 ao 104 temos a repetição dos primeiros compassos sendo que no c/102 a dominante propicia a modulação para mi b maior. A Retrogradação (c/105 a 136) insiste também na harmonia de tons inteiros tratando a mesma passagem sincopada de modo virtuosístico em direção ao c/137.

A parte A'' (c/137), com a mão esquerda oitavada, é uma reprise quase textual. No final terça de Picardia (dó # Maior).

Kankukus op. 57 é dedicada ao famoso compositor e pianista Ernani Braga, de quem falaremos a propósito de "A Fiandeira".

A Introdução da peça, de 8 compassos é uma espécie de invocação, na distância de 3 oitavas entre as duas mãos e supomos que seja um dos famosos temas caripunas... que vai aparecer em estilo grandioso na parte B (c/95).

Molto allegro

A forma da peça é: Introdução/AA'BA''.¹⁹

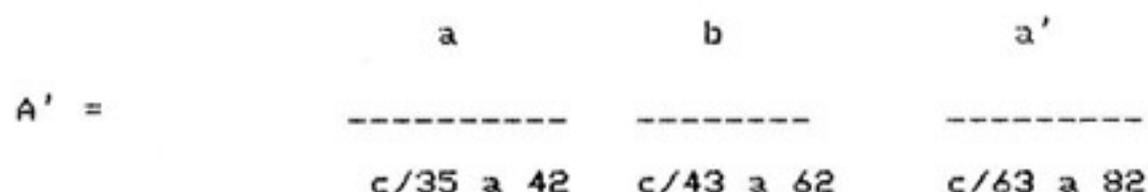
A parte A (c/9 a 34) é curta; estabelece primeiro, em 2 compassos o ritmo básico do batuque e utiliza um motivo pendular sincopado de 4 compassos com 5as. aumentadas na mão direita, sequenciado 4a. acima. Depois da fermata do c/18 ouvimos a tonalidade de sol maior (c/21) e a cadência no III grau, frígia, em si maior. O período termina na dominante de si maior (c/33 e 34).

19- A edição original está cheia de erros pois reza no interior da parte, Danza Indígena n.2 e ainda na dedicatória À Ernani Braga. Logo na Introdução lê-se "col poco Ped" e no c/11 "Allegro Giogoso" que em italiano nada significa... A expressão correta deve ser "Allegro giocoso" (brincalhão) ou "gioioso" (alegre, feliz).

A parte $\underline{A'}$, mais extensa que a 1a. (c/35 a 82 = 48 compassos) repete os 8 compassos iniciais e no c/43 atinge a dominante de dó maior.

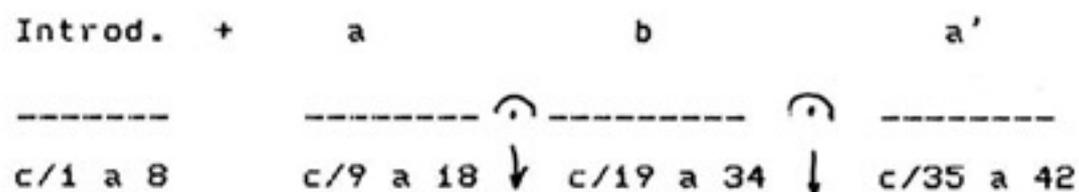
Tem início aqui uma prolongada elaboração da idéia e ritmo principais, que passa pelas dominantes de fá #, lá maior, ré maior. Uma cadência de engano depois de pequena transição cromática, frustra a cadência em ré maior e encontramos diante da repetição da idéia principal que se encadeia com a parte seguinte por uma passagem em tons inteiros.

A parte $\underline{A'}$ (c/35 a 82) que será repetida quase textualmente na parte $\underline{A''}$ (c/151 a 206) pode ser assim subdividida, para melhor compreensão:



A forma de "Kankukus" é estranha. O tema da Introdução vai ser reconhecido, por aumentação, na parte \underline{B} .

Vejamos outra possibilidade formal para a primeira parte (c/1 a 82):



c	a''	d
-----	-----	-----
c/43 a 62	c/63 a 70	c/71 a 82

Na parte A'' serão repetidos apenas as partes (a'-c-a''-d) do esquema acima.

Parte B - "Piú mosso" (c/83 a 150) - Este estilo "martellato" que depois será tão característico do estilo pianístico de Villa-Lobos (vide Ursozinho de Algodão, Dança do Índio Branco), apresenta logo depois de uma fermata o canto invocatório inicial, por aumentação:

martellato
brontolando como negri - o intérprete?

Aqui encontramos a curiosa indicação "brontolando come i negri" (resmungando como os negros!). Isto dá o que pensar (Quem deve resmungar? O intérprete? Será que Villa-Lobos desejava mesmo que o intérprete resmungasse? Senão, como imitar resmungos ao piano? Tocando de maneira confusa?....)

O canto, harmonizado em 7as. é apresentado primeiro em mi menor. Os últimos compassos são harmonizados em tons inteiros. A repetição (c/111) começa 3a. acima mas

volta nos compassos finais à posição anterior em tons inteiros. No c/128 ("Grandioso il canto") este é apresentado em 8as. com acompanhamento mais rico ("Sempre brontolando").

O autor faz uma ablação dos 3 últimos compassos do Tema e uma cadência virtuosística em tons inteiros repete os c/137 e 138 em vários registros do piano preparando a Reprise da peça.

No c/151 verifica-se a reprise (A'') em fff no estilo de Prokofieff ²⁰.

Como já dissemos acima, a não ser pelos compassos da terminação, a reprise é textual. As minuciosas indicações de "poco rall", "rall.", "rit.", "a tempo", "accel." (c/9 e seguintes) são de difícil execução e mesmo de difícil compreensão. O uso constante do trítono e o motivo pendular podem tornar-se monótonos...

Kankikis op. 65 - é dedicada à grande pianista do passado, Nininha Velloso Guerra, Composta em 1912 ²¹ traz no interior da partitura a data de 1915. Esse ano tem grande

20- Villa-Lobos viria a conhecê-lo pessoalmente, somente mais tarde, em 1923 em Paris.

21- MURICY, A. Villa-Lobos - uma interpretação. Rio, MEC, 1961, p.110.

importância na carreira de Villa-Lobos pois em 31 de julho de 1915 deu-se a 1a. audição de sua Suite para Instrumentos de Corda, no 29o. concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos sob a regência do Maestro Francisco Braga. Até então o compositor não tinha sido reconhecido oficialmente e era até considerado como louco. Nesse mesmo dia houve também a 1a. audição da "Rêverie" para cordas do excelente compositor paulista, nascido em Ribeirão Preto, Homero Barreto, grande amigo de Villa-Lobos, hoje injustamente esquecido.

"Kankikis" tem 4 partes + Introdução e Coda:

	A		B
Introdução	a	+ desdobr.	b
-----	-----	-----	----- +
c/1 a 4	c/5 a 20	c/21 a 36	c/37 a 44
episodio	C	D	Coda
		1o. tempo (a+b)	(Introdução)
-----	-----	-----	-----
c/45 a 68	c/69 a 92	c/93 a 108	c/109 a 116

Deve-se notar, já na Introdução os acentos na 1a. e 4a. semicolcheias, que perduram por toda a obra.

No c/5 começa um Allegro Frenético (16 compassos em notas duplas na mão direita, uma dança sapateada em lá menor, que cita passageiramente fá menor (c/11) e mi b menor (c/13) repousando no IV grau de lá menor (fermata no c/20).

Segue-se um desdobramento (c/21 a 36) com passagens de mãos cruzadas e utilização de harmonias pentatônicas:

Handwritten musical notation for measures 21-28. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 21 shows a chord in the bass clef. Measure 22 shows a chord in the treble clef. Measures 23-28 show a melodic line in the treble clef with the word "pentatônica" written below it.

Handwritten musical notation for measures 29-36. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 29 shows a chord in the bass clef. Measure 30 shows a chord in the bass clef. Measures 31-36 show a melodic line in the treble clef with the word "pentatônica" written below it.

Na parte E (c/37 a 68) reconhecemos inicialmente um canto quase atonal - 4 compassos na mão direita e 4 compassos na mão esquerda - acompanhado por acordes

percutidos, ao qual se segue um episódio virtuosístico (c/45) apoiado sôbre um longo pedal de ré bemol (c/49), durante o qual é citada a Introdução (c/58). O tom de fá # menor da parte \square se faz anunciar através do IV grau no c/61, do II grau no c/65 e da Dominante do c/67.

Handwritten musical score for piano, showing a sequence of chords and melodic lines. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked 'c/61' and the second 'c/65'. The third measure is marked 'c/67' and 'Tons inteiros'. The fourth measure is marked 'Meno' and 'f'. The bottom staff shows the progression of chords: IV, II, V, and I.

Meno - Nesta parte \square estamos diante do genial saber pianístico de Villa-Lobos em toda sua plenitude. Sôbre o ritmo soberano na mão esquerda



articulado em contratempo, ouve-se um canto em 8as. na mão direita, aumentado e harmonizado em tons inteiros formando acordes de 5a. aumentada.

A poliritmia assim obtida e o caráter sinfônico da passagem são impressionantes: aí está o gênio criador Villa-Lobos!... O tema em oitavas deve ser o tema caripuna em questão que é o mesmo da Introdução e do Allegro Frenético. É digna de nota a dificuldade de execução das quiálteras brasileiras dos c/71 e 72 e seguintes. No c/81 nova transição virtuosística leva-nos ao Io. Tempo.

Nesta 4a. parte (c/93) Villa-Lobos volta ao tema da parte B (c/37) desta vez citado na mão esquerda, contrapontado na mão direita pelo sapateado em 4as. do Allegro Frenético (c/5).

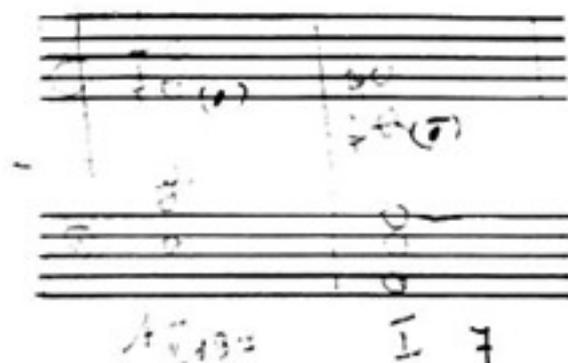
No c/97 as mãos se invertem e há uma última citação da Introdução no c/109 antes da cadência (VI-V-I).

Confesso aqui minha resistência em assimilar o estilo destas 3 peças à explicação fornecida acima por Villa-Lobos. Parece-me realmente difícil ver algo de fúnebre em Kankukus ou de jovialmente infantil na 3a. peça, Kankikis. Mas (quem sabe?) talvez o autor estivesse se referindo apenas aos temas caripunas...

De 1916, editada em 1917 é a Suite Floral.

O porque deste adjetivo não sabemos! "Floral" significa "relativo a flôr", "que contém flores"... Os títulos das 3 peças, no entanto, embora ses refiram a assuntos camponeses, não falam de flôres...

Idyllo na rêde - O balanço da rêde está expresso nos dois acordes de Dominante e Tônica de lá maior do c/1, em estilo pendular herdado de Chopin:



Os processos harmônicos e a escrita lembram às vezes Debussy (nas figurações do agudo para o grave imitando harpa), às vezes Ravel (como nos c/8, 9 e 10, que poderiam ser ouvidos como bitonais).

Esta bela peça que nada tem de brasileira ou nacionalista, pode ser dividida em 4 seções:

A	B(transição)	C(desenvolv.)	A'
-----	-----	-----	-----
c/1 a 14	c/15 a 32	c/33 a 50	c/51 a 72

Na 1a. parte (A) vemos um período de 8 compassos (4+4) em lá maior onde predomina o pêndulo (balanço) entre as harmonias de Dominante e Tônica. No 3o. e 4o. compassos é proposto um canon entre soprano e contralto. No 7o. compasso, o compositor serve-se do 7o. grau abaixado, antes

da cadência sôbre o VI grau e no c/8 mistura ambas as harmonias:

Nos compassos restantes ("a tempo" - c/9 a 14) uma frase melódica descendente tem a função de confirmar a cadência anterior (vêr voz secundária em tons inteiros no c/14).

A parte B nada mais é que uma grande linha melódica em duas seções acompanhada por rápidos arpejos descendentes harmonizados em 9as. que fogem a uma definição tonal. A 1a. seção começa no c/15, com anacruse e repousa no acorde de lá menor no c/22:

The image shows two systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some accidentals. The second system continues the notation, with the word 'etc' written at the end of the upper staff. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft.

A segunda, vai do c/23 a 28

Os c/29 a 32 que se servem de elementos pentatônicos, são uma transição em direção ao Desenvolvimento (parte \square) que começa no c/33.

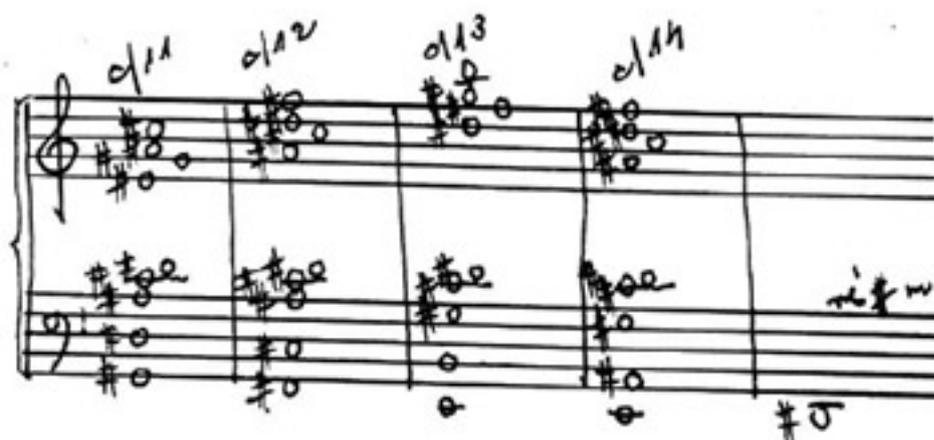
A parte \square aproxima-se do desenvolvimento da Sonata beethoveniana, por conter suas três seções fundamentais:

<u>Introdução</u>	<u>Núcleo</u>	<u>Pedal de Dominante</u>
Citação da 1a. idéia (pp)	Modelo de 4 compassos sequenciado 3a. acima	de si menor
-----	-----	-----
c/33 a 38	c/39 a 46	c/47 a 50

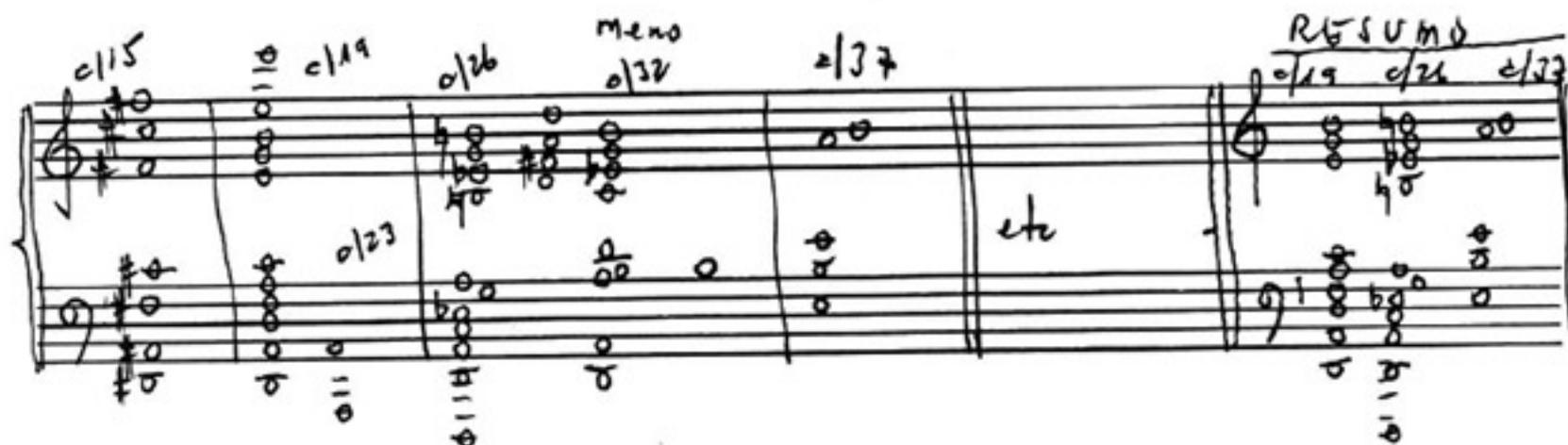
harmonização em tons inteiros



e os 4 compassos restantes (organum na mão direita) passam por dó # maior e modulam para ré # menor



A parte B repete em oitavas a melopéia da parte inicial em ambientação pentatônica sôbre pedal. Dou abaixo, os acontecimentos harmônicos que se seguem até o c/36.



Recapitulemos um pouco! No c/15 estamos em ré # menor. No c/19 a utilização do acorde total de 13a. sem alteração nos dá a impressão de ré maior. Villa-Lobos mostra que este acorde tem a propriedade de incorporar as notas pentatônicas do canto da mão direita. O mi b e o fá # introduzidos no c/26 e seguintes, sugerem a modulação para sol, que acabará sendo dirigida para o relativo mi.

A Reprise, parte A' repete os 8 primeiros compassos e a Coda (c/45 a 51) traz um efeito interessante: o abaixamento do VI grau ("sixte ajoutée) nos c/47 e 50.

O que pretenderia o grande Villa-Lobos ao evocar um assunto camponês que certamente brasileiro não é?...

Alegria na horta (Impressões de uma festa de hortelões). Portugueses, diria eu!... O ritmo desta peça lembra o folclore português que Villa-Lobos estimava muito (vide Suite 1913). As pequenas notas ornamentais sugerem pandeiros ou quem sabe castanholas... A influência de Borodine não nos parece ausente, na harmonização e no ritmo! Suas partes constitutivas são bem delineadas:

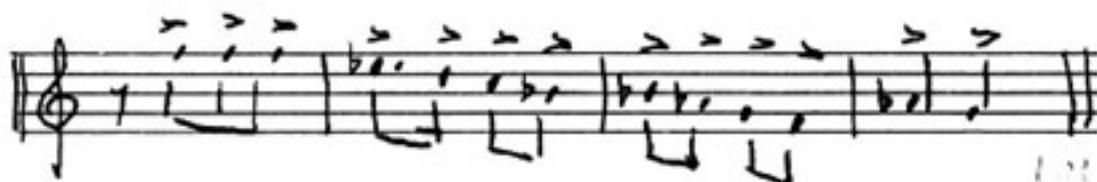
A	Trans.	B	Trans.
-----	-----	-----	-----
c/1 a 24	c/25 a 47	c/48 a 79	c/80 a 85
A'	Coda		
-----	-----		
c/86 a 101	c/102 a 107		

Parte A - Depois da Introdução de 4 compassos em dó maior de ritmo saltado, ou sapateado, apoiado em notas-bordão, o tenor - polegar da mão esquerda - apresenta um tema principal de 12 compassos que pode ser assimilado ao célebre tema "Macocê-cê-maká" a que já nos referimos anteriormente e que está presente em quase toda a obra de Villa-Lobos (vêr p.21)



Este tema principal começa sobre o VI grau, Tônica relativa, o que não elimina de nossa memória auditiva a lembrança dos bordões de Tônica e Dominante reais, ouvidos nos 4 primeiros compassos. O período tem 8 compassos e os c/9 a 16, que apresentam uma redução e aceleração da idéia, estão sobre pedal da Dominante. Durante esta aceleração (stringendo molto) (c/12), distingue-se também a utilização de elementos da escala de tons inteiros. O tema repete-se de modo resumido em fá # maior e leva-nos à Transição. Esta (c/25 a 47) trabalha elementos do Tema principal (desenvolvimento?) mesclado com passagens virtuosísticas supostamente difíceis e está pousada sobre pedal de fá #. Compõe-se de duas sub-seções, a primeira do c/25 ao 34 e a segunda do c/35 ao 47, de caráter bitonal.

A parte **B** (Allegro) vai do c/48 ao 85 e apresenta uma escrita ampla que toma grande extensão do teclado à maneira de César Franck. O tema em 8as. em dó maior (c/53) aparentado à idéia principal é, como diz Souza Lima ²² citação de um tema folclórico português.



Esse Tema é repetido e no c/74 entramos numa seção de aspecto bitonal - ou atonal? - em que o compositor apresenta uma idéia em 8as. na mão direita em acordes perfeitos ascendentes que vai sendo harmonizada cromaticamente em movimento contrário até a Dominante de dó maior.

A Reprise (parte **A'**), repete os 16 primeiros compassos, vai do c/86 ao 101 e é textual.

A Coda (c/102 a 107) exhibe uma passagem virtuosística com acordes "martellato", segundo o processo já descrito como característico de Villa-Lobos: teclas pretas na mão esquerda, teclas brancas na mão direita. Cadência interessantíssima em dó maior. Esta Suite que é apenas uma "seguida" de peças como diria mestre Francisco Mignone, não conserva nenhum vestígio da Suite barroca.

22- Souza Lima, op. cit.

De 1917/18 é a Simples Coletânea, composta de 3 peças:

1. Valsa Mystica
2. Num berço encantado
3. Rhodante

São contemporâneos os bailados "Amazonas" e "Uirapuru", o "Sexteto Mystico", o 3o. Quarteto de Cordas e a "Prole do Bebê" no. 1". Neste ciclo a influência francesa continua presente nos subtítulos, nos conteúdos e na escrita pianística.

Valsa Mystica tem 3 partes (ABA' + Coda).

As partes A e A' lembram a valsa dançada, melhor dito rodopiada à maneira da Valsa do minuto de Chopin. O misticismo sugerido pelo título, refere-se, penso, à parte central "Andante expressivo" na qual encontramos afinidades com a "Valsa Triste" de Sibelius (escrita em 1903). Esta linda peça é concisa e concentrada. A parte A_ (c/1 a 36) é tonalmente complicada: sua estrutura harmônica em certos pontos dá a sensação da tonalidade de dó maior que o compositor confirma nos compassos finais.

Depois de dois compassos que apoiam situações de tons inteiros nos c/7 e 8, ouvimos nitidamente no c/9 o IV grau e no c/11 o II grau de dó maior e em seguida no c/13 a 9a. de dominante de sol maior.

Handwritten musical notation for a cadence sequence. The top staff shows chords with labels $c/7$, $c/8$, $c/9$, $c/11$, and $c/13$. The bottom staff shows corresponding bass notes and labels like "etc", "IV", "II", and "sol m II".

A cadência a sol maior é evitada e segue-se uma série de 9as. e 7as. alteradas (artificiais) que levam à cadência em si menor.

Handwritten musical notation for a cadence sequence. The top staff shows chords with labels $c/15$, $c/16$, $c/12/18$, $c/19$, $c/20$, $c/21$, $c/22$, $c/23$, and $c/24$. The bottom staff shows corresponding bass notes and labels like "rep. 15/16", "c/22", and "c/23 e 24".

Handwritten musical notation for a cadence sequence. The top staff shows chords with labels $c/24-28$, $c/29-32$, and $c/31-32$. The bottom staff shows corresponding bass notes and labels like "etc".

logo transformada, através de uma dominante secundária em cadência em sol maior.

A parte central (B), "Andante expressivo" é cantada em estilo polifônico, melhor dito em estilo coral. Ela tem 16 compassos, de grande riqueza e concentração harmônicas. Aqui a vagueza não existe mais e estamos realmente na tonalidade de sol maior. Os arabescos da primeira parte desapareceram e a obra que tem 5 e as vezes 6 vozes, torna-se românticamente expressiva dentro da imobilidade dos crescendos no interior dos compassos (até o 30. tempo, onde se encontra a dissonância, se assim se pode dizer) indicados pelo Mestre.

Andante expressivo 5 vezes m. 6

mp

©

(1)

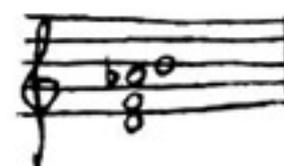
Os c/41 a 44, sequenciam, um grau acima, a seção antecedente do período e contrastam-no repetindo o desenho do c/37 por 3 vezes. A rica harmonização dos 8 compassos subsequentes (c/45 a 52) e o súbito alargamento do âmbito da frase expressiva e do Baixo (ao que se segue a redução do material e o encaminhamento em direção à Reprise) nos mostram o gênio de Villa-Lobos em toda sua força.

A Reprise (parte Δ') é textual salvo a pequena modificação que conduz à Coda "Prestíssimo" na qual o autor se serve dos compassos iniciais que levam a uma série de trinados no agudo. A peça termina, como dissemos, em dó maior.

Num berço encantado - indica na Introdução o compasso de 15/8 ou seja (5 x \downarrow). Logo adiante encontramos 18/8 (6 x \downarrow) e depois 9/8 (3 x \downarrow) e 12/8 (4 x \downarrow).

Não deixam de ser impressionantes as harmonizações villalobianas desta época. O sentido estático da peça vem de que ela está escrita sobre duas ou três situações harmônicas tendo como base longas notas pedal,

(fa-c/3) (re-c/6) (fa-c/10) (si-c/12)
 (re-c/18) (fa-c/23) (lab-c/25)
 (ré-c/28) (fá-c/32)
 (ré-c/35)



que formam o acorde de 7a. de sensível que como sabemos contém dois tritonos. O tritono é o intervalo que está presente nesta peça, que já podemos considerar como atonal. Os vestígios da tonalidade são poucos e estão presentes nos c/6, 18, 23, 28.

Esta peça pode ser vista como composta de duas partes principais:

Introd.	A	A'	Coda
-----	-----	-----	-----
c/1 a 5	c/6 a 17	c/18 a 31	c/32 a 35

Nos dois primeiros compassos da Introdução são apresentados 2 diferentes planos: Um acorde de tritono na mão esquerda, em posição alargada e uma polarização entre as notas lá b e sol com "acciaccaturas" na mão direita.

Os c/3 a 5 estabelecem uma ambientação harmônica em 4 planos como abaixo se vê; nas diminuições do contralto - voz ornamental - predomina o tritono

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole note chord consisting of a tritone (F and C), marked with 'tr'. This is followed by a series of notes, including a triplet of eighth notes marked '3' and a quintuplet of eighth notes marked '5'. The bass staff shows a tritone chord (F and C) marked with '3' and '5'. The notation includes various ornaments and dynamics.

O desenho em quiálteras de 5 semicolcheias vai aparecer também nos c/21,22 e no c/32. No c/5 há um aumento de movimentação através das fusas que circulam pelo intervalo de tritono.

A parte \hat{A} (c/6) sugere de modo dançante a tonalidade de ré menor, com seus graciosos "grupettos", "slides" e "acciaccaturas".



A partir do c/8 uma progressão ascendente leva a um "glissando" e à repetição do modelo, desta vez apoiada sobre pedal de fá. Os c/10 e 11 repetem o desenho inicial em situação mais enriquecida e segue-se uma progressão descendente; nos c/16 e 17, tons inteiros.

A parte \hat{A}' (c/18) repete o c/6 em ré menor com modificações nos desenhos dos "grupettos" e nos intervalos da mão direita e desenvolve-se harmonicamente. A repetição sobre pedal da 5a. (fá-dó) do c/23 correspondente ao c/10, leva ao *ff* e ao pedal de lá b do c/25.

A Coda, *fff*, no c/28, climax, desenvolve um arpejo de sentido pentatônico bem mais amplo que leva ao c/32 (vêr c/3) pedal da fá, depois pedal de ré (c/35).

Damos adiante um quadro esquemático dos acontecimentos harmônicos desta difícil peça que lembra pelo ritmo o "Pássaro Profeta" de Schumann e pelo sentido estático e harmonização o "Oiseaux tristes" de Ravel. Há também situações do "Rudepoema".

(Num Berço Encantado)

Esquemas

(vêr importância dos trítonos)

Allegretto

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. Above the first staff, there are handwritten notes: $c/3$, 2 , $c/5$, $c/6$, and a bracketed group $c/8$ containing 2 , 2 , 2 , 2 . The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like pp and ppp .

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. Above the first staff, there are handwritten notes: $c/10$, 16 (with $b+$ and $+$ in parentheses), $c/10$, a , $c/6$, $c/16$, and $c/17$. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like pp and ppp .

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves. Above the first staff, there are handwritten notes: $c/18$, $c/19$, $c/20$, $c/21$, $c/22$, $c/23$, $c/24$, $c/25$, and $c/28$ (with $+$ and 29 in parentheses). The notation includes notes, rests, and dynamic markings like pp and ppp .

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves. Above the first staff, there are handwritten notes: $c/20$, $c/22$, $c/23$, and $c/25$. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like pp and ppp .

Rhodante - (d'après la poésie d'Albert Samain) -
 (Anexo no. 1). Transcrevo o poema de Albert Samain, poeta bastante conhecido e apreciado nos meios literários e sociais do início do século, quando a influência da cultura francesa era então dominante, por especial favor de D. Laura Rodrigo Octavio.

Torna-se difícil assimilar o quente erotismo desta poesia ao texto musical de Villa-Lobos. O mestre não era o que hoje chamaríamos um sensual. Sua obra é épica, feérica - nela encontramos a ternura, a graça - mas seu caráter era antes reservado e pudico. Daí nossa impressão de pouca identidade entre texto e música.

Os rodopios iniciais sugerem talvez o "clair murmure d'eaux" e a partir do c/20 os espreguiçamentos de Rhodante nua.

No c/9 é sugerida a afinação de um violino que provavelmente acompanhará os passos rápidos de Rhodante. A peça tem 4 partes:

A	B	A'	C
-----	-----	-----	-----
c/1 a 19	c/20 a 25	c/26 a 47	c/48 a 64

A parte A (8+11) mostra um período de 8 compassos em sol maior (pentatônico) que leva à dominante onde uma série de pizzicatos imita, como dissemos a afinação do violino à la Mefisto-Walzer.

Que teria levado Villa-Lobos a associar o mefistofélico violino, que não é sequer sugerido na poesia, aos sensuais espreguiçamentos de Rhodante nua?

Na parte B ("Très lent et très expressif) numa harmonização que lembra bastante a do c/3 de "Num berço encantado" e que envolve o si central, como no "Miroirs" de Ravel, Villa-Lobos introduz contrastes dinâmicos violentos (*fff* no Baixo contra "piano em deshors" - sic - no soprano), num expressivo de uma nota só.

Très lent et très expressif

p en (deshors)

p

20

mysterieux

fff *pp*

con sordina

fff *pp*

c/3

Há mesmo uma analogia entre a progressão harmônica dos compassos 1 e 2 e do c/20 para o 22.

A parte A' é mais extensa pois o autor desenvolve o desenho rodopiante do c/1 até o c/33, iniciando sobre um desenho estático na mão direita, uma progressão em 8as. no Baixo. O c/42 corresponde ao c/10.

A parte C (A''?), Coda (?) que tem analogia com a parte A utiliza progressões em movimento contrário de acordes de 11a. (9as. nas duas mãos) e séries de Trinados que levam ao final através de um "glissando" nas teclas pretas.

A obra é realmente atonal e utiliza agregados pentatônicos e acordes de 11a. Souza Lima ²³ diz que a peça apresenta na capa o ano de 1920 e no interior da parte o de 1919. O título tem um "h" (Rhodante) indevidamente abandonado nas edições modernas o que induz a pessoa desavisada a acreditar que se trata de algum objeto rodante... O "moto perpétuo" circular com acento na 4a. colcheia é interrompido na parte central e do c/34 ao 41, Villa-Lobos indica 2/4 na mão direita e 3/4 na mão esquerda.

23- Souza Lima, op. cit.

Em 1918 surge a famosa Prole do Bebê no.1

1. Branquinha - A boneca de louça
2. Moreninha - A boneca de massa
3. Caboclinha - A boneca de barro
4. Mulatinha - A boneca de borracha
5. Negrinha - A boneca de pau
6. A Pobrezinha - A boneca de trapo
7. O polichinelo
8. A brucha (sic) - A boneca de pano

Este ciclo é justamente famoso pelo papel definitivo que teve na aceitação pelo público da música do Mestre, através do grande pianista Arthur Rubinstein que por aqui andava a dar concertos.

Todos conhecem a história do 1o. encontro de Villa-Lobos com Rubinstein. Citemos o Embaixador Vasco Mariz: ²⁴

"....Eis o que nos contou o grande pianista polonês:

Estava ele em Buenos Aires, quando Ansermet (Ernest Ansermet, famoso regente suíço) lhe disse haver encontrado no Rio um músico estupendo, capaz de tocar de còr e até de traz para diante as principais peças modernas. Vindo ao Rio pela 1a. vez, em 1918, procurou conhecer o tal prodígio. Ao manifestar esse desejo, Henrique Oswald julgou ser dele que se tratava e ofereceu-lhe uma festa, à qual compareceu a nata do meio musical carioca. Já desapontado, conversava com um rapaz moreno que manejava perfeitamente o francês, quando se esclareceu o enigma: era Darius Milhaud, cujo

24- MARIZ, Vasco. Villa-Lobos, compositor brasileiro, Parma, Azzali Editore, 1989, p.38.

tipo abasileirado enganara Rubinstein. O encontro com Villa-Lobos só se daria dias depois, graças a dois caçadores de autógrafos, que arrastaram Rubinstein até o cinema Odéon, onde o músico carioca tocava numa orquestrinha mambembê. Após uma série de banalidades do repertório, atacaram uma das Danças Africanas. O pianista, no primeiro intervalo, aproximou-se para cumprimentar o autor, mas foi rechaçado violentamente: "Vous êtes un virtuose, vous ne pouvez pas comprendre ma musique!..." Diante dessa recepção, Rubinstein arrepioi caminho. No dia seguinte, porém, pelas oito horas da manhã, no Palace Hotel batem à porta do quarto de Rubinstein e aparece-lhe Villa-Lobos, muito sério, cercado por uma dúzia de instrumentistas. Quería que ouvisse algumas peças suas e lamentava, vir numa hora tão matutina, pois os colegas trabalhavam à tarde e à noite. Aqui há divergência com a narração de Villa-Lobos que nos afirmou haver Rubinstein solicitado essa audição e pago os músicos...."

Rubinstein deu, naquele ano (1918), 12 recitais no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nos dias, . 11, 13, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 25, 27, 29 e 30 de junho. Além das peças tradicionais de Beethoven e Chopin, entre as obras que o grande artista (então em plena juventude e apenas começando sua luminosa carreira) mais tocou, figuravam de Albeniz a famosa "Navarra" a "Ondine" de Ravel, Prelúdios e "Poissons d'or" de Debussy, "La Fileuse" (A Fiandeira) de Mendelssohn e até composições de Nicolai Medtner. No último recital o programa ficou aberto e o artista tocou o que lhe foi solicitado pelo público.

Antes do advento do radio e da televisão, que hoje nos levam imediatamente a qualquer parte do mundo, os

artistas se deslocavam e permaneciam nas grandes capitais durante bastante tempo, produzindo seu talento. Assim, ficaram famosas as séries de concertos no Rio de Janeiro de Franz von Vecsey (violino), Edouard Risler, Josef Hoffmann, entre outros. O que escreve estas linhas teve oportunidade de assistir, em várias temporadas proporcionadas pela ABC-Pro Arte à série completa das Sonatas e dos 5 Concertos de Beethoven por Wilhelm Backhaus (mais tarde por Friedrich Gulda) bem como às integrais de Chopin por Alexander Brailovsky. Cito ainda as séries de concertos de Alexander Borovsky, Arthur Rubinstein (bem mais tarde) e Walter Giesecking.

A intensidade das temporadas de ópera e de concertos - que hoje não existem mais no Brasil - propiciava ao público uma real visão e um contacto direto com o que havia de melhor no campo musical, contacto esse que hoje só existe através do disco e da fita magnética, ambos suspeitos em sua qualidade de música coagulada...

Arthur Rubinstein revelou o talento de Villa-Lobos não só aos europeus, mas sobretudo, aos próprios brasileiros. Conta o Maestro Souza Lima²⁵ que estava presente em Paris, no concerto em que o grande pianista apresentou pela primeira vez a "Prole do Bebê" no.1, "precedendo cada número com um breve comentário elucidativo, além de traçar uma rápida biografia do músico".

25- Souza Lima, op.cit.

Neste ciclo, pela 1ª. vez, desde "Petizada" e "Brinquedo de Roda", Villa-Lobos consegue fundir processos do estilo impressionista (escalas pentatônicas, escalas de tons inteiros, "ostinatos", bitonalismo, modalismo) com elementos nacionais: ritmo e ambiente dos "chôros", temas infantis brasileiros, o "rubato" de nossa melódica, a polivitimia, a famosa e indefinida quiáltera impossível de ser grafada e de que tanto se tem falado, tudo envolto num tipo de pianismo absolutamente original.

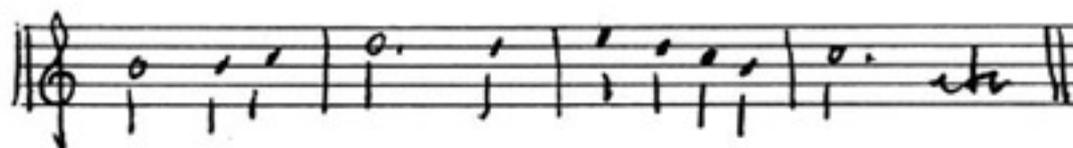
Branquinha - A boneca de louca (n.1) - tem 3 partes:

A	B	A'
-----	-----	-----
c/1 a 38	c/39 a 52	c/53 a 98

A peça inicia-se (parte A) com o estabelecimento de uma fórmula balanceada sobre dois registros do Instrumento ("à la manière de Borodine²?) constituída de 2 harmonias pentatônicas (sobre pedal de ré- lá- Musette), que funcionam como T e D de ré maior

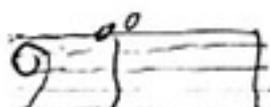


e que preparam, depois de uma progressão e um "glissando" a exposição da canção de ninar "Dorme nenê" ou "Tutú Marambá" (c/14 a 35)



Esse tema é harmonizado por Villa-Lobos como segue:

A liberdade tonal desta sofisticadíssima peça é grande e não foi à toa que Rubinstein com ela se encantou...
A presença constante do pedal

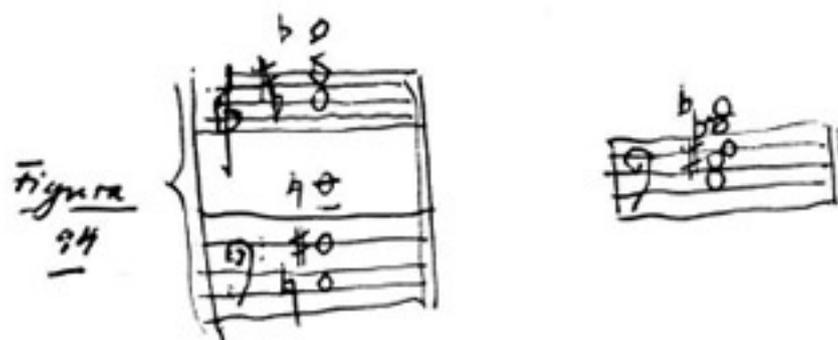


bem como da 5a. aumentada (c/15) básica na harmonização em tons inteiros - e logo depois a presença da harmonia de lá menor (c/17) tornam inútil qualquer tentativa de dar nomes aos acordes de maneira ortodoxa. A seção é de fato polifacética, circular e indefinível tonalmente e pretende afastar-se da harmonia de sol maior implícita no tema, dando a sensação de bitonalidade.

No c/26 compreendemos, em virtude da resposta melódica do baixo, que nos encontramos em ré maior de novo, na polarização inicial (desta vez I-III-pedal de si no soprano).



No c/31 modulamos para dó maior (importância das 5as. no Baixo - Musette- durante toda a peça) com cadência (linda alteração de tons inteiros) sobre a Tônica (c/34) + ré bemol.

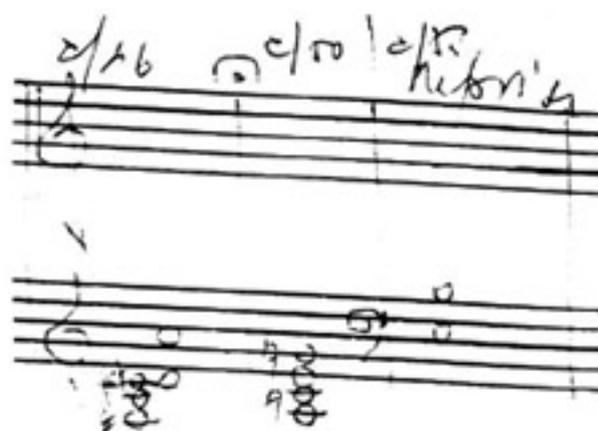


A passagem descendente em tons inteiros (com ré b extra) termina no dó central, "tenuto". Dois acordes na distância de 8a. diminuta (cu-co!) levam à parte central.

Na parte B (c/39 a 52) o tema "Dorme nenê" é apresentado em 7as. paralelas, cromáticas - organum - com contrastes violentos de *pp* a *fff*

sempre acompanhado pelo pedal formado pela 3a. 5a., e 6a., do acorde de Tônica de ré maior

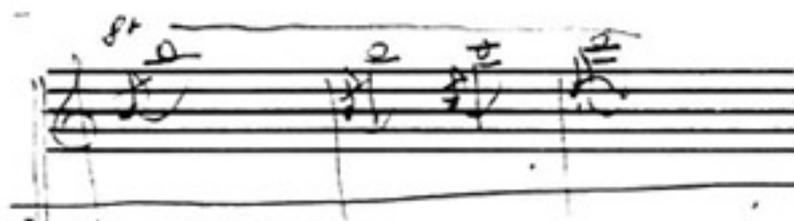
Nos c/42 a 44 há uma modulação para fá sustenido menor onde começa uma transição para a Reprise. Uma melodia pentatônica com "acciaccaturas" e acentuada nos polegares à maneira da "Alegria na Horta" (C/46) sobre o seguinte encadeamento leva à Reprise.



A Reprise, parte Δ' (c/53 a 98) repete, com algumas diferenças a fórmula introdutória arpejada, sobre outro baixo

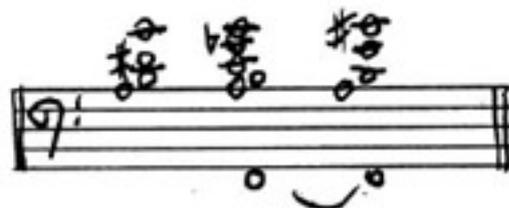


e em seguida (c/60) faz ouvir o tema por aumento na distância de 2 oitavas. Este tema costuma ser tocado pelos pianistas - por erro de leitura, por medo da distância ou por outro motivo qualquer que escapa a este professor - da seguinte maneira

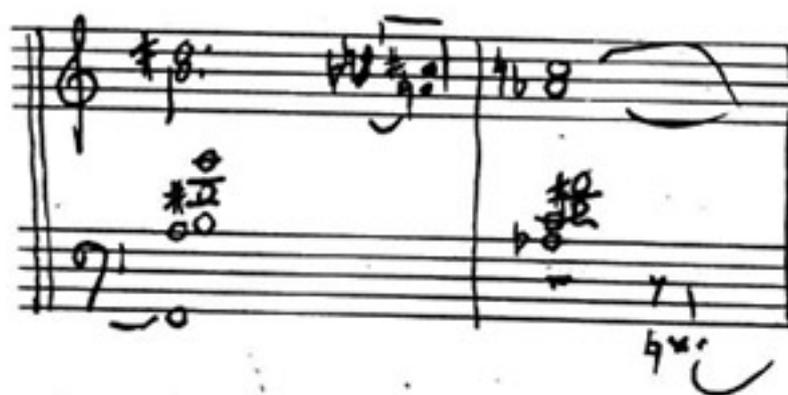


o que realmente não é correto (nem "crystallino" como indica o autor) pois Villa-Lobos escreveu o trecho em 4 pautas expressamente...

A harmonização agora é mais sofisticada incluindo um fá grave (tons inteiros) no c/62



A partir do c/78 a 88 Villa-Lobos polariza a peça de modo finíssimo entre duas harmonias de tons inteiros e emite um pequeno motivo choroso em 3as. maiores cromáticas.



O tema principal vai ser cantado em tons inteiros em direção ao dó agudo, desta vez na distância de uma 8a. escrito em uma só pauta... Reaparece o dó "tenuto" central, 3 vezes o cu-co e a peça se encerra com linda cadência.

Nesta cadência bem como em outros lugares a presença de elementos bitonais é evidente. Também há situações modais. De brasileiro, a canção de ninar, o ritmo balançado, os baixos antecipados, que vamos encontrar em "Saudades das selvas brasileiras" no.2. Afinal o ritmo brasileiro não é somente aquela famosa síncope...

A canção "Dorme nenê" é a 1a. copla da canção de ninar que segundo a tradição colonial brasileira negro-portuguesa é sempre apavorante. Sua continuação "Tutú Marabá" está presente adiante na "Moreninha".

Para quem não foi ninado convenientemente na infância dou abaixo as letras:

Dorme nenê
 Que a Cuca vem pegá
 Papai foi na roça
 Mamãe no cafezá

Tutú Marambá
 Não venhas mais cá
 Que a mãe do menino
 Te manda matá

Obviamente, as variantes são inúmeras.

Moreninha A boneca de massa - (n.2).

A buliçosa moreninha brasileira é um "moto perpétuo" que tem como idéia central a canção de ninar "Tutú

Marambá" a que acima nos referimos. A peça utiliza processos modais e vestígios da harmonia de tons inteiros, típicos do final do século XIX, do impressionismo e especificamente da música de Debussy que parece influenciá-la.

São as seguintes as partes principais:

A	repetição e transição	B (citação)	Transição (passagem)
-----	-----	-----	-----
c/1 a 11	c/12 a 19	c/20 a 25	c/26 a 31
Rückführung		A'	(Peroração)
Retrogradação (dom)			
-----	-----	-----	-----
c/32 a 38	c/39 a 44	c/45 a 53	
(Coda)			

c/54 a 57			

Parte A: Como na peça anterior, Villa-Lobos prepara a entrada do Tema estabelecendo um "ostinato", em 3as. quebradas, sobre o seguinte âmbito, de caráter modal:



Animado e muito marcado
(Animé et tres marqué.) (M. ♩)

p sempre legato

No c/3 dá entrada na mão direita, o tema do "Tutú Marambá"

Bem cantado
(Bien chanté.)

mf

(4) (4)

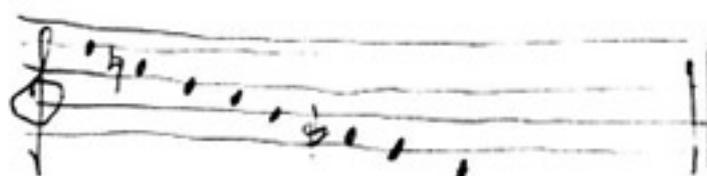
Villa-Lobos não cita a idéia integralmente: a partir do c/5 ele a transforma e reduz a uma passagem virtuosística no agudo, pentatônica na mão direita (c/8 e 9) voltando ao registro central onde um ré # grave, no Baixo, nos faz sentir a Dominante do tom de sol # menor que se aproxima. Do c/12 ao 19, o autor repete o tema em sol # menor, desta vez por aumento, no tenor, mão esquerda, com o excelente detalhe da modificação bem ao estilo do "rubato" brasileiro, do ritmo do 10. compasso (c/12) e do âmbito do desenho "ostinato" da mão direita a cada 2 compassos, para o

de tons inteiros no qual se fixa até o c/19

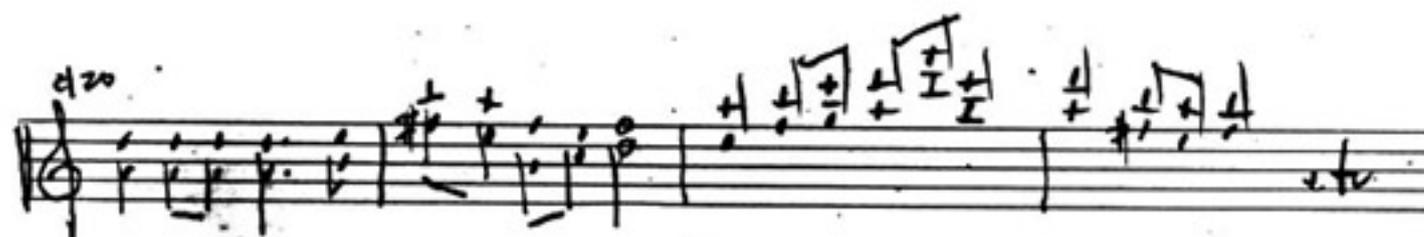


onde reaparece o fá sustenido necessário à modulação.

No c/20 começa a parte B, em outro campo modal.



Villa-Lobos cita integralmente os 4 compassos do tema empregando o processo medieval do organum. Note-se a hábil modificação da melodia e a troca de vozes no c/22 e 23;



Autodidata ou não, vê-se que o Mestre neste importante momento de sua vida e do desenvolvimento do seu gênio, já dominava completamente os recursos técnicos

ancestrais que orientavam a música do Impressionismo, traduzidos na confecção de um tecido sonoro de linda transparência.

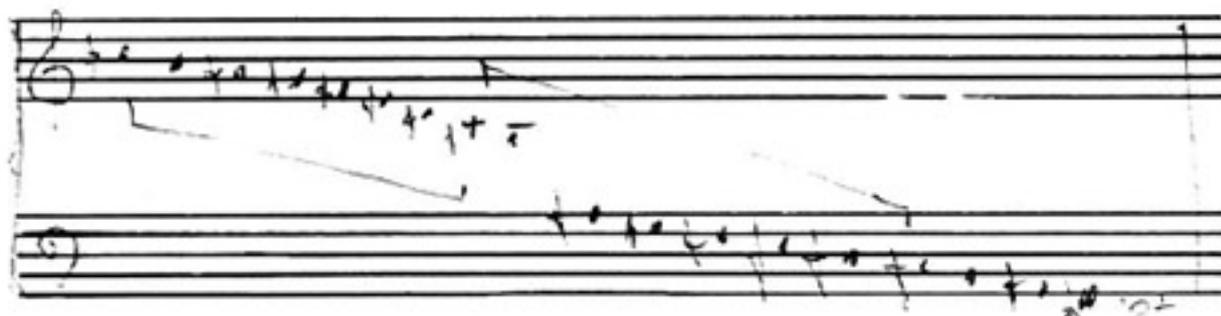
No c/26 tem início uma passagem descendente, transição (modelo, 3 sequências e redução) que nos leva a um pedal de Dominante de dó maior através do seguinte encadeamento:

No c/32 onde Souza Lima ^{no} detecta uma esfusante gargalhada da terrível moreninha, estabelece-se o pedal de Dominante de dó maior, tonalidade que será atingida no c/37

A parte $\underline{A'}$, Reprise, começa no c/39 e o mestre produz boa parte do tema em tons inteiros a 3 vozes e contrapontado por outro "ostinato":



Novamente a passagem se dissolve por meio de quiálteras cromáticas e no c/45 chegamos a uma peroração também modal.²⁷



O autor fixa-se na Tônica fá # no c/49, faz rodopiar a Moreninha



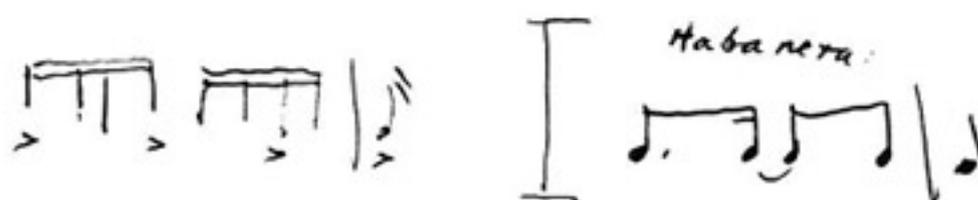
27- Ver erro de impressão no c/46 da Edição Arthur Napoleão.

e termina com uma genial série de acordes alterados. O acorde final mostra que a finalização na Tônica fá # seria por demais óbvia e o mestre nos deixa pois, em suspenso



Caboclinha A boneca de barro - (n.3)

E de repente, uma ritmo bem brasileiro!... Uma toada paulista, langorosa e sensual com seu ritmo balançado, proveniente da "habanera"



Caboclinha tem a seguinte forma:

Introd.	A	B	trans. (pedal)
-----	-----	-----	-----
c/1 a 6	c/7 a 24	c/25 a 40	c/41 a 48

(trans. Intermezzo	A'	(trans. Inter. mezzo)	Coda
-----	-----	-----	-----
c/49 a 58	c/59 a 66	c/67 a 72	c/73 a 76

Os primeiros 2 compassos nos sugerem a tonalidade de si b e logo imediatamente, no c/3, o ouvido hesita entre as tonalidades de si b e mi b. Toda sua linda harmonização gira em torno do pedal central de si b que balança com sua segunda superior;

Fouco moderado
(Un peu modéré)

mf suavement lié

p

3

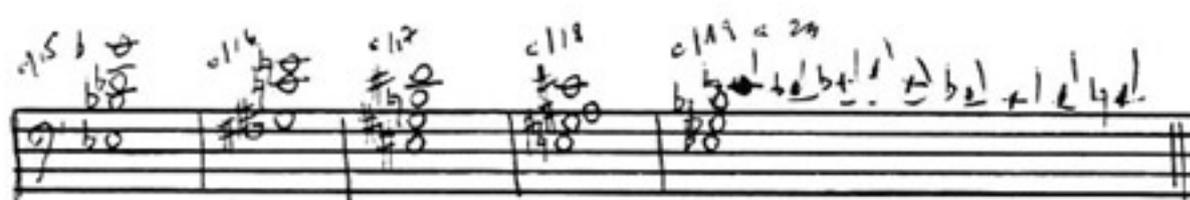


No c/5 a harmonização é de tons inteiros.

Os ouvidos deste professor ouvem na parte A (c/7 a 24) um período de 18 compassos (8 + 10) cuja 1a. parte (c/7 a 14) a 6 vozes apresenta no Soprano a melancólica melodia da toada apoiada em uma série de situações pentatônicas, progressões de 7as. (mi b maior):



A 2a. parte do período (c/15 a 24), muito rica e que, como a 1a. parte, admite várias interpretações quanto à harmonia, podemos compreender como segue:



O aparecimento do sol b (c/15) nos leva a ouvir durante esta 2a. parte a tonalidade de mi b menor.

A parte B (c/25 a 40) mistura as tonalidades de sol b e mi b menor (relativo) e propõe um canto em acordes no registro central ("ff le chant"), logo repetido no registro superior quando Villa-Lobos subitamente tira a situação pedal em semicolcheias do contralto e passa-a para o soprano. Estamos agora a 8 vozes. O Baixo do c/29 sôa como Dominante de si b mas adiante ouvimos que se trata de uma antecipação para a sequência do c/33 (meio tom abaixo) que não se completa, pois o autor, a partir do c/35 começa a elaborar o material em progressão descendente, usando a harmonia de tons inteiros, até atingir um pedal de 8 compassos (c/41 a 48) seguido por um interessante intermezzo em 5as. paralelas em movimento contrário que leva à Dominante de lá b.

Resumo dos c/49 a 58:

A parte A' (c/59) repete o início da peça, com o canto no tenor, harmonizado em lá b. Sente-se agora a Tônica

no 1o. compasso (c/59) e a SD (II grau) no 2o. (c/60). Os c/64 a 66 fazem a transição para a Retrogradação com a harmonia de tons inteiros. No c/67 repete-se o Intermezzo do c/49. A Coda final sôbre o pedal de lá menor começa no c/73. Interessante a escrita densa de Villa-Lobos. Não há tema popular. Esta é uma toada no estilo que futuramente Camargo Guarnieri imortalizará. Há também afinidade com o "Gatinho de Papelão" da Prole do Bebê no. 2.

Mulatinha - A boneca de borracha - (no.4)

O tema da mão esquerda parece ser uma variação pentatônica do tema "Tutú Marambá", utilizado pelo autor nas peças anteriores. Temos aqui um diálogo cheio de contrastes e efeitos tímbricos entre os temas de "Tutú Marambá" e "Vem cá Bitú". O sentido irônico da peça é importantíssimo.

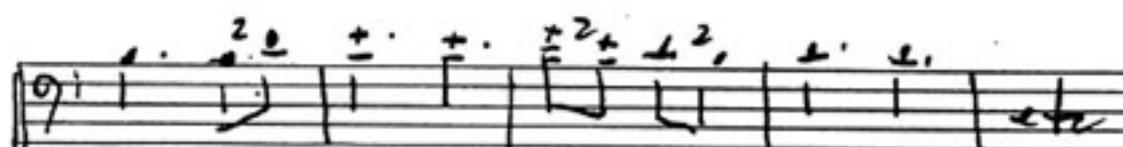
Discernimos as seguintes partes:

A (pentaton)	B (Bitú)	A' + cadên- cia	trans.	B' (quase (organum)
-----	-----	-----	-----	-----
c/1 a 12	c/13 a 22	c/23 a 41	c/42 a 47	c/48 a 51

trans.	A' + cad.	Coda
-----	-----	-----
c/52 a 58	c/59 a 78	c/79 a 85

Esta forma de Rondó ABA'B'A' é das mais simples. Ela é mais difícil de entender do ponto de vista harmônico.

A parte A introduz o tema no tenor acompanhado na mão direita por quiáteras com "acciaccaturas".



Essas "acciaccaturas" vão se transformar em pequenos "glissandos" no c/8. A harmonização (II -V-I) acontece nos c/1, 8 e 11. No c/13 (Parte B) quando a tônica sol maior já se firmou o soprano apresenta a 1ª. parte do famoso tema "Vem cá, Bitú" em sequências cromáticas de 7as. (No início do século dizia-se ainda "Vem cá, Vitú"...). O tema é sequenciado um tom acima no c/17, com pequenas variantes harmônicas (arpejos na mão esquerda) e pára no c/20 sobre a Dominante alterada:



o que permite a Villa-Lobos fazer o que geralmente faz: servir-se da escala de tons inteiros para dissolver o sentido tonal.

Segue-se (parte A') no c/23, uma reapresentação da 1a. idéia sôbre a Dominante de fá #, o que resulta bitonal. No c/30 vemos uma cadência em 7as. paralelas diatônicas sobre pedal de mi, que descem em duas etapas até a região grave (c/38). Sobre um acorde de 13a. repousa um arpejo virtuosístico ²⁰. No c/42 tem início uma transição ou progressão de 9as. em "staccato" até o c/47.

Na parte B' (c/48) o autor apresenta a idéia B (Vitú) resumida e no registro agudo em notas duplas pentatônicas com efeito de campainhas logo encadeada à nova cadência em tons inteiros. No compasso 52 estamos de volta às 9as. paralelas da transição anterior (c/42) transportadas 3a. acima. O tema do Bitú desvia-se um pouco da harmonização em tons inteiros. No c/66 (Prestíssimo) repetição cromática das passagens diatônicas dos c/30 e seguintes. Um acorde formado por 9as. e 2as. e um surpreendente dó maior no final completam a Coda do c/79:



20- No c/37-38 falta uma clave de sol na 2a. pauta, na Edição Arthur Napoelão.

Damos adiante, tentativa de resumo dos acontecimentos harmônicos: Villa-Lobos nesta "Mulatinha" está preso à necessidade de procurar timbres diferentes no piano, através de "tenutas" na região grave e de efeitos "Staccato" ou de campainhas no agudo.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The notation is dense and includes various chordal textures and annotations. The first system has ten measures, with chord symbols written above the staves: c/1, c/3, c/12, c/16, c/20, c/22, c/24, c/28, c/32, and c/36. The second system continues with similar chordal structures and includes a large bracketed section in the lower staff. The notation is characterized by many notes, some with stems pointing downwards, and various markings such as 'p' (piano) and 'staccato'.

No início deste século o som como tal passa a ser mais importante que a organização estrutural da obra. Aí temos Villa-Lobos na Prole do Bebê, à procura de novas belezas sonoras. Problemas há vários: como executar os c/30 e seguintes, para que os sons não se misturem? Com o pedal tonal?

Negrinha - A boneca de pau (sic) - no.5) -

Pequena Toccata escrita nas notas pretas em sua primeira parte. A idéia do Mokocê-cê-maká, já citado, pode ser percebida nos c/5, 11 e outros.

Vemos 3 partes:

A	B	C
Toccata	Tema	(Uma, duas angolinhas)
-----	-----	-----
c/1 a 40	c/41 a 62	c/63 a 87

Na parte A (c/1 a 40) o compositor escreve uma Toccata pianística utilizando o tipo de figuração de mãos alternadas tão característico de sua obra

Vivo
(Viv.)

pp

Esta parte que oscila entre o I e o VI de lá b (c/11) são como uma preparação para a apresentação do Tema

da parte B. Os primeiros 20 compassos (repetidos textualmente do c/21 ao 40) podem ser assim divididos:

(10+4+4+2)

----- = 20

I VI V

Note-se a diferença de dinâmica entre as duas seções da 1a. parte: *pp* no c/1 e *f* no c/21. No c/31 falta (parece-nos) a indicação *sff.*

A parte B (c/41 a 62) cita em acordes quebrados e saltando sobre outros registros nas notas tenutas, um tema pentatônico aparentemente índio. Será este um tema de Villa-Lobos?



O trecho, todo nas teclas brancas, parece estar assentado no II grau de dó maior, sobre 2 acordes pentatônicos:



Nos c/59 a 62, há uma rica sucessão cromática de 7as. de dominante

The image shows a handwritten musical score for a chromatic sequence of dominant 7th chords. The top staff contains four chords: A7, G7, F#7, and E7. The bottom staff shows a melodic line with chromatic movement. The piece ends with 'etc.'

No c/63 tem início o tema "Uma, duas angolinhas". A harmonização é cerrada ("Affrettando"), uma mão sobre a outra, em 7as. diatônicas. O acorde alterado do c/85 (tons inteiros), é resolvido na Tônica, dó maior.

A Pobrezinha - A boneca de trapo (no.6)

Esta miniatura magistral utiliza o tema "Vamos maninha" do populário nacional²⁹, acalanto ou "berceuse" de maravilhoso encanto sonoro devido à mestria com que o grande gênio utiliza os elementos melódicos, rítmicos e harmônicos.

29- IIa. versão (porquê?) dada por Villa-Lobos no Guia Prático no.127.

Vamos Maninha, vamos
 Na praia passear.
 Vamos ver a lancha nova
 Que do céu caiu no mar] bis
 Nossa Senhora vai dentro
 Os anjinhos vão remando
 Remem, remem, remadores
 Que estas águas são de flores.] bis

À exemplo dos compositores do Impressionismo o tema é apresentado em 4as. (organum):



A peça tem uma forma curiosa:

Intrd.	ab	ba		Coda (intr)
-----	-----	-----	-----	-----
c/1 a 6	c/7 a 14	c/15 a 22	c/23 e 24	c/25 a 30

A Introdução estabelece dois compassos com quiáteras que balançam sobre acordes de T e D (mi maior), na 2a. inversão.

Lentamente e Melancólico
(*Lentement et mélancolique*).

Os c/3 e 4 apresentam o "ostinato" em semínimas