

Quarteto N. 1, de Heitor Villa-Lobos: considerações analíticas para a performance musical

Rúbia Mara de Almeida Siqueira
UFRJ – rubiamail@gmail.com

Ana Paula Matta Machado Avvad
UFRJ – paulamtt@globo.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar os principais procedimentos composicionais, utilizados por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em seu Quarteto de Cordas n° 1, a qual servirá de base para a interpretação e execução musical. Composto em 1915, em Nova Friburgo (RJ), o Quarteto N. 1 é composto de seis movimentos curtos e contrastantes e apresenta poucas evidências de elementos nacionalistas, os quais serão muito utilizados em obras posteriores do compositor. Baseada em Salles (2009; 2012), observaremos de que modo a análise dos elementos composicionais referenciados irá elucidar as escolhas interpretativas fundamentais para a construção da performance.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Música de Câmara. Práticas Interpretativas.

String Quartet N. 1, by Heitor Villa-Lobos: Analytical Considerations for a Musical Performance

Abstract: With the purpose of provide a basis for the interpretation and musical performance of the String Quartet No 1 by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), this study analyzes the main compositional procedures used by this composer. Written in 1915 in Nova Friburgo (RJ), the Quartet No. 1 is composed of six short and contrasting movements and features few evidences of nationalist elements, which are widely used in later works of the composer. Based on Salles (2009; 2012), we will observe how the compositional analysis of the referenced elements will elucidate the fundamental construction choices for interpretation of the performance.

Keywords: Villa-Lobos. Chamber music. Musical performance.

Introdução

Estudiosos de Villa-Lobos, desde Vasco Mariz a Guérios, costumam evidenciar a ausência, ou rara presença, de elementos da música brasileira nas primeiras obras do compositor. O *Quarteto n° 1*, composto em 1915, em Nova Friburgo, ilustra tal afirmativa, contendo uma citação do folclórico *Saci* no sexto movimento, além de um certo “dengue melódico” que indica que o “compositor não está desligado de suas origens”. (ESTRELLA *apud* PILGER, 2013, p. 146). Com seis movimentos curtos e contrastantes, o compositor nomeia cada movimento com dois títulos – um nome brasileiro e outro na terminologia típica italiana – procedimento este que será utilizado também na série *Bachianas Brasileiras*. São eles:

- I – Cantilena (Andante)
- II – Brincadeira (Allegretto scherzando)
- III – Canto Lírico (Moderato)
- IV – Cançoneta (Andantino quasi Allegretto)
- V – Melancolia (Lento)
- VI – Saltando como um Saci (Allegro)

Segundo Salles, não devemos retirar o mérito de pesquisadores que pensam Villa-Lobos como um gênio intuitivo sem conhecimento formal de música, pois o tipo de análise

musical para a música da primeira metade do século XX ainda era incipiente e novas ferramentas estavam sendo criadas. Existe portanto grande discrepância entre a visão analítica de época - que servia mais para a análise de obras de até o século XIX - e o conteúdo formal de obras a partir do período moderno até os dias atuais.

A enorme variedade de estilos e espontaneidade composicional de Villa foi considerada, desde Mario de Andrade, como inventividade e genialidade, mas impregnada de deficiência de formação musical formal. A maioria de seus biógrafos - desde Vasco Mariz e a criação da imagem de Villa como herói nacional - fortaleceu esta crença. Pesquisas recentes, porém, à luz de ferramentas de análise musical, apontam para uma nova direção, mais técnica, e trabalha profundamente o texto musical villalobiano. Estratégias analíticas específicas que levam à exploração de intervalos e à noção de simetria aplicada às relações intervalares e harmônicas como substitutos das antigas relações tonais já estão disponíveis para os pesquisadores de compositores do século XX.

Paulo de Tarso Salles, desde sua pesquisa de doutorado publicada pela Editora da UNICAMP em 2009, vem demonstrando alguns aspectos metodológicos empregados na investigação das obras de Villa-Lobos, e assim nos oferecendo uma perspectiva mais objetiva a respeito delas. Destaca-se atualmente sua análise do ciclo de dezessete quartetos de cordas, projeto concluído em 2014 e que teve apoio da FAPESP. Em fase de preparação para publicação, a referida pesquisa irá render um livro em breve, pela editora Oxford, em inglês.

O período de 1909 a 1915 é considerado como período de formação de Villa. Tinha 28 anos portanto quando compôs este quarteto, em 1915. A obra possui 6 movimentos curtos e sem reais desenvolvimentos temáticos. Entre os movimentos, não há esquema de contraste tonal do Classicismo. É seu único quarteto em forma de suíte, algo muito diferente da tradição clássica de quatro movimentos. Ao prosseguir a série de quartetos, Villa-Lobos desistiu do formato inusitado do primeiro e passou a compor no esquema clássico de quatro movimentos, sempre com um movimento lento e um scherzo dentre os intermediários.

Segundo Pilger, “do ponto de vista idiomático, os quartetos são verdadeiras preciosidades pois neles podemos achar uma infinidade de inovações que o compositor ou experimentou pela primeira vez, ou os confirmou”. Toda a série exige séria preparação individual para que o conjunto possa assimilar e tocar a contento as polirritmias e cordas dobradas em intervalos de quartas e quintas, que são especialmente difíceis de execução, nos instrumentos de cordas. (Pilger, 2013, p.144)

Consta no catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) que este quarteto foi tocado em Nova Friburgo no ano em que foi composto e depois somente em 1988 na Finlândia no Festival de Kuhmo, quando temos a 1ª audição mundial da integral dos 17 quartetos de cordas por diferentes quartetos. Também em 1988, no Festival de Cercantino, no México, temos, com o Quarteto Latinoamericano a 1ª audição mundial da integral dos 17 quartetos de cordas por um único conjunto. Somente em 2009, com o Quarteto Radamés Gnattali, temos a 1ª audição sulamericana da integral dos 17 quartetos de cordas. O Quarteto Radamés Gnattali é o primeiro grupo brasileiro a tocá-los e gravá-los na íntegra.

Existem muitas obras de Villa-Lobos ainda desconhecidas, que foram tocadas apenas uma vez quando o compositor era vivo.

Diferentes procedimentos composicionais foram identificados durante o processo de pesquisa e ensaios, e seguem abaixo evidenciados nos movimentos em que são mais

perceptíveis, mesmo que apareçam em outros trechos da obra.

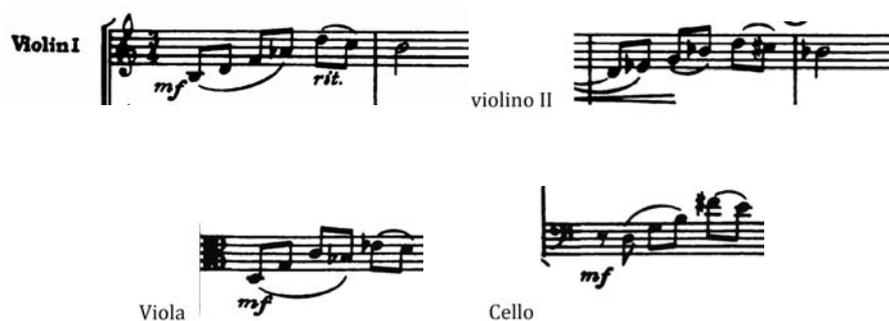
I – Cantilena (Andante)

Originalmente, a Cantilena é uma canção vocal que trata do amor e é caracterizada por uma linha superior vocal predominante, normalmente apoiada em uma ou duas vozes mais graves que realizam um simples contracanto, bem menos complexo que a melodia principal. Assim acontece com este primeiro movimento do quarteto. Optamos por uma sonoridade cuja articulação seja o mais *legatto* possível, que buscamos através do vibrato contínuo e por um procedimento de arco que evita o rompimento do som entre as notas. Em alguns momentos, o primeiro violino evita a troca de arcos no terceiro tempo junto com os demais instrumentos do quarteto, na intenção de não acentuar a sonoridade resultante do conjunto no último tempo deste compasso ternário.

A respeito de sua estrutura formal, observamos que o material de base desse quarteto poderia prestar-se a um rico desenvolvimento, mas Villa-Lobos não aproveita essa possibilidade de modo algum. Assim, a utilização de um mesmo elemento em diferentes partes e permeando todo o primeiro movimento, por exemplo, não pode ser considerada “unidade temática no sentido clássico vienense”. (Salles, 2012).

Construído por duas seções de 19 compassos cada uma e uma seção final de seis compassos. Cada uma dessas partes apresenta inicialmente, sempre através do 1º violino, o motivo de 6 colcheias (trítone Si Ré Fá LáB Si) que conduzem para uma mínima. São seções paralelas, sendo a segunda a exata transposição para a oitava acima da primeira. A 3ª seção leva, através de um longo *rallentando*, ao acorde de Dó Maior.

O elemento melódico apresentado inicialmente pelo 1º violino aparece modificado nos outros instrumentos e cria uma unidade a este movimento pelo processo de repetição e transposição.



The image displays four musical staves, each representing a different instrument in a string quartet. The top-left staff is labeled 'Violin I' and shows a melodic line starting with a dynamic marking of *mf* and a *rit.* (ritardando) marking. The top-right staff is labeled 'violino II' and shows the same melodic line transposed an octave higher. The bottom-left staff is labeled 'Viola' and shows the melodic line transposed to a lower register. The bottom-right staff is labeled 'Cello' and shows the melodic line transposed to the lowest register. All staves show the same rhythmic pattern of six eighth notes followed by a half note.

Fig. 1: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1º mov. - Cantilena.
Elemento melódico inicial apresentado no violino I e, em seguida, nos outros instrumentos.

Levando ainda em consideração certos desdobramentos posteriores da obra, este elemento não é reutilizado ou permeia ideias musicais nos movimentos posteriores. “Villa-Lobos também teve interesse pela música de Wagner em seus primeiros anos de criação, onde se observa, além da orquestração, a apresentação de pequenos fragmentos temáticos `a maneira dos *leitmotivs*.” (Salles, 2012).

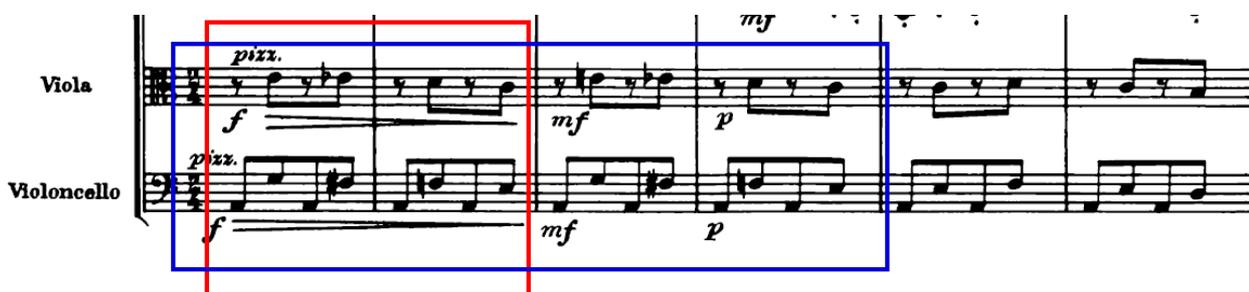
Aqui este fragmento melódico gira sempre ao longo da nota ré e sugere uma região de dominante de Sol se considerarmos que este movimento termina em Dó Maior. Porém esta funcionalidade tonal nunca se torna clara, sendo no máximo sugerida. Emprestando uma terminologia cada vez mais utilizada para se referir à música não-tonal, a ideia de “música cêntrica” é bastante pertinente. O centro acaba se estabelecendo por meio da disposição rítmica de determinadas notas em pontos de apoio ou mesmo em sua taxa de repetição. Segundo Aoki (2014), podemos ter centros de alturas ou classes de alturas. Toda música tonal é cêntrica, baseada em classes de altura específicas ou tríades, mas nem toda música cêntrica é tonal.

No estudo da afinação, não utilizamos o procedimento que aproxima semitons em direção a notas que são pontos de apoio harmônico tonal. Preferimos mantê-los praticamente todos do mesmo tamanho levando em conta as características da percepção auditiva humana. Alguns professores, como o violista Emile Cantor, da Folkwang [Universität der Künste](#) em Essen, Alemanha, e a violoncelista France Springuel, do Royal Conservatoire of Antwerp na Antuérpia, Bélgica, aconselham a seus alunos que utilizem o afinador eletrônico como ferramenta de estudo da afinação, uma vez que nossos ouvidos estão muitas vezes acostumados a temperar excessivamente as notas de função dominante nas passagens cadenciais. De fato, muitos músicos de cordas costumam, intuitivamente, tocar as notas de função dominante mais altas do que normalmente o fariam também quando fazem música de câmara não tonal, o que pode muitas vezes gerar combinações sonoras desafinadas ou que deturpam a ideia da composição. Observamos nesta cantilena que os acordes formados não apresentam funcionalidade tonal clara pois não temos uma progressão harmônica característica.

II - Brincadeira (Allegretto scherzando)

Este movimento também é organizado em 3 seções que se iniciam da mesma maneira, com os *pizzicatos* em simetria de viola e cello. A entrada dos violinos com a melodia é sempre no 5º compasso da seção, exceto na seção final, onde ela é antecipada para o 3º compasso.

Trataremos do que ocorre nas linhas graves deste movimento, nas partes de cello e viola.



The image shows a musical score for Viola and Violoncello. The Viola part is on the top staff and the Violoncello part is on the bottom staff. Both parts are marked with *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte) in the first measure. The second measure is marked with *mf* (mezzo-forte). The third measure is marked with *p* (piano). The fourth measure is marked with *mf*. The fifth measure is marked with *p*. The sixth measure is marked with *mf*. The seventh measure is marked with *p*. The eighth measure is marked with *mf*. The ninth measure is marked with *p*. The tenth measure is marked with *mf*. The eleventh measure is marked with *p*. The twelfth measure is marked with *mf*. The thirteenth measure is marked with *p*. The fourteenth measure is marked with *mf*. The fifteenth measure is marked with *p*. The sixteenth measure is marked with *mf*. The seventeenth measure is marked with *p*. The eighteenth measure is marked with *mf*. The nineteenth measure is marked with *p*. The twentieth measure is marked with *mf*. The twenty-first measure is marked with *p*. The twenty-second measure is marked with *mf*. The twenty-third measure is marked with *p*. The twenty-fourth measure is marked with *mf*. The twenty-fifth measure is marked with *p*. The twenty-sixth measure is marked with *mf*. The twenty-seventh measure is marked with *p*. The twenty-eighth measure is marked with *mf*. The twenty-ninth measure is marked with *p*. The thirtieth measure is marked with *mf*. The thirty-first measure is marked with *p*. The thirty-second measure is marked with *mf*. The thirty-third measure is marked with *p*. The thirty-fourth measure is marked with *mf*. The thirty-fifth measure is marked with *p*. The thirty-sixth measure is marked with *mf*. The thirty-seventh measure is marked with *p*. The thirty-eighth measure is marked with *mf*. The thirty-ninth measure is marked with *p*. The fortieth measure is marked with *mf*. The forty-first measure is marked with *p*. The forty-second measure is marked with *mf*. The forty-third measure is marked with *p*. The forty-fourth measure is marked with *mf*. The forty-fifth measure is marked with *p*. The forty-sixth measure is marked with *mf*. The forty-seventh measure is marked with *p*. The forty-eighth measure is marked with *mf*. The forty-ninth measure is marked with *p*. The fiftieth measure is marked with *mf*. The fifty-first measure is marked with *p*. The fifty-second measure is marked with *mf*. The fifty-third measure is marked with *p*. The fifty-fourth measure is marked with *mf*. The fifty-fifth measure is marked with *p*. The fifty-sixth measure is marked with *mf*. The fifty-seventh measure is marked with *p*. The fifty-eighth measure is marked with *mf*. The fifty-ninth measure is marked with *p*. The sixtieth measure is marked with *mf*. The sixty-first measure is marked with *p*. The sixty-second measure is marked with *mf*. The sixty-third measure is marked with *p*. The sixty-fourth measure is marked with *mf*. The sixty-fifth measure is marked with *p*. The sixty-sixth measure is marked with *mf*. The sixty-seventh measure is marked with *p*. The sixty-eighth measure is marked with *mf*. The sixty-ninth measure is marked with *p*. The seventieth measure is marked with *mf*. The seventy-first measure is marked with *p*. The seventy-second measure is marked with *mf*. The seventy-third measure is marked with *p*. The seventy-fourth measure is marked with *mf*. The seventy-fifth measure is marked with *p*. The seventy-sixth measure is marked with *mf*. The seventy-seventh measure is marked with *p*. The seventy-eighth measure is marked with *mf*. The seventy-ninth measure is marked with *p*. The eightieth measure is marked with *mf*. The eighty-first measure is marked with *p*. The eighty-second measure is marked with *mf*. The eighty-third measure is marked with *p*. The eighty-fourth measure is marked with *mf*. The eighty-fifth measure is marked with *p*. The eighty-sixth measure is marked with *mf*. The eighty-seventh measure is marked with *p*. The eighty-eighth measure is marked with *mf*. The eighty-ninth measure is marked with *p*. The ninetieth measure is marked with *mf*. The hundredth measure is marked with *p*. The hundred and first measure is marked with *mf*. The hundred and second measure is marked with *p*. The hundred and third measure is marked with *mf*. The hundred and fourth measure is marked with *p*. The hundred and fifth measure is marked with *mf*. The hundred and sixth measure is marked with *p*. The hundred and seventh measure is marked with *mf*. The hundred and eighth measure is marked with *p*. The hundred and ninth measure is marked with *mf*. The hundred and tenth measure is marked with *p*. The hundred and eleventh measure is marked with *mf*. The hundred and twelfth measure is marked with *p*. The hundred and thirteenth measure is marked with *mf*. The hundred and fourteenth measure is marked with *p*. The hundred and fifteenth measure is marked with *mf*. The hundred and sixteenth measure is marked with *p*. The hundred and seventeenth measure is marked with *mf*. The hundred and eighteenth measure is marked with *p*. The hundred and nineteenth measure is marked with *mf*. The hundred and twentieth measure is marked with *p*. The hundred and twenty-first measure is marked with *mf*. The hundred and twenty-second measure is marked with *p*. The hundred and twenty-third measure is marked with *mf*. The hundred and twenty-fourth measure is marked with *p*. The hundred and twenty-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and twenty-sixth measure is marked with *p*. The hundred and twenty-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and twenty-eighth measure is marked with *p*. The hundred and twenty-ninth measure is marked with *mf*. The hundred and thirtieth measure is marked with *p*. The hundred and thirty-first measure is marked with *mf*. The hundred and thirty-second measure is marked with *p*. The hundred and thirty-third measure is marked with *mf*. The hundred and thirty-fourth measure is marked with *p*. The hundred and thirty-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and thirty-sixth measure is marked with *p*. The hundred and thirty-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and thirty-eighth measure is marked with *p*. The hundred and thirty-ninth measure is marked with *mf*. The hundred and fortieth measure is marked with *p*. The hundred and forty-first measure is marked with *mf*. The hundred and forty-second measure is marked with *p*. The hundred and forty-third measure is marked with *mf*. The hundred and forty-fourth measure is marked with *p*. The hundred and forty-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and forty-sixth measure is marked with *p*. The hundred and forty-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and forty-eighth measure is marked with *p*. The hundred and forty-ninth measure is marked with *mf*. The hundred and fiftieth measure is marked with *p*. The hundred and fifty-first measure is marked with *mf*. The hundred and fifty-second measure is marked with *p*. The hundred and fifty-third measure is marked with *mf*. The hundred and fifty-fourth measure is marked with *p*. The hundred and fifty-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and fifty-sixth measure is marked with *p*. The hundred and fifty-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and fifty-eighth measure is marked with *p*. The hundred and fifty-ninth measure is marked with *mf*. The hundred and sixtieth measure is marked with *p*. The hundred and sixty-first measure is marked with *mf*. The hundred and sixty-second measure is marked with *p*. The hundred and sixty-third measure is marked with *mf*. The hundred and sixty-fourth measure is marked with *p*. The hundred and sixty-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and sixty-sixth measure is marked with *p*. The hundred and sixty-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and sixty-eighth measure is marked with *p*. The hundred and sixty-ninth measure is marked with *mf*. The hundred and seventieth measure is marked with *p*. The hundred and seventy-first measure is marked with *mf*. The hundred and seventy-second measure is marked with *p*. The hundred and seventy-third measure is marked with *mf*. The hundred and seventy-fourth measure is marked with *p*. The hundred and seventy-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and seventy-sixth measure is marked with *p*. The hundred and seventy-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and seventy-eighth measure is marked with *p*. The hundred and seventy-ninth measure is marked with *mf*. The hundred and eightieth measure is marked with *p*. The hundred and eighty-first measure is marked with *mf*. The hundred and eighty-second measure is marked with *p*. The hundred and eighty-third measure is marked with *mf*. The hundred and eighty-fourth measure is marked with *p*. The hundred and eighty-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and eighty-sixth measure is marked with *p*. The hundred and eighty-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and eighty-eighth measure is marked with *p*. The hundred and eighty-ninth measure is marked with *mf*. The hundred and ninetieth measure is marked with *p*. The hundred and ninety-first measure is marked with *mf*. The hundred and ninety-second measure is marked with *p*. The hundred and ninety-third measure is marked with *mf*. The hundred and ninety-fourth measure is marked with *p*. The hundred and ninety-fifth measure is marked with *mf*. The hundred and ninety-sixth measure is marked with *p*. The hundred and ninety-seventh measure is marked with *mf*. The hundred and ninety-eighth measure is marked with *p*. The hundred and ninety-ninth measure is marked with *mf*. The hundredth measure is marked with *p*.

Fig. 2: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 2º mov. - Brincadeira.
Comp. 01 – 04. Exemplo de simetria no cello e viola.

A figura acima mostra um trecho que exemplifica a simetria, muito presente na obra de Villa-Lobos e que será, em obras posteriores, efetivo elemento de construção temática. Neste

quarteto de seu primeiro período criativo, embora ainda de forma simples, quase embrionária, aparece como recurso de obtenção de equilíbrio. Quando utilizada em trechos mais longos, configura a unidade de uma seção inteira. A simetria no elemento textural ou harmônico também aparece em Villa, embora menos perceptível auditivamente. Identificada por vermelho está a simetria bilateral entre cello e viola, vertical. Em azul temos a simetria translacional, horizontal, e aqui engloba aspectos rítmico e melódico – os dois primeiros compassos são repetidos em seguida.¹

O tipo de *pizzicato* tocado neste movimento deve ser bastante curto para evidenciar a simetria mencionada anteriormente e para apoiar a melodia em *staccato* dos violinos. Deve-se buscar voltar com o dedo para a corda, parando sua vibração e evitando que os *pizzicatos* soem longos demais, confundindo uns com os outros.

Neste segundo movimento do primeiro quarteto, temos o exemplo mais remoto do uso da figuração em dois registros - o ziguezague - na obra de Villa-Lobos. Salles (2009) nos mostra as funções e os tipos de ziguezague utilizados pelo compositor ao longo de sua produção. Ele se dá geralmente por uma alternância entre grave e agudo e, neste movimento, em combinação com o andamento, também está ligado à obtenção do caráter alegre e saltitante – *allegretto scherzando*.

Se considerarmos a parte do cello isoladamente, já percebemos a presença do ziguezague, sem utilizar os registros dos outros instrumentos. Há uma polifonia interna, um contraponto consigo mesmo ao manter um pedal na nota lá e uma linha melódica partir da nota sol na oitava acima.

Em relação aos tipos de direcionalidade das notas, seguimos a classificação de Salles (2009), que os descreve como confluência, movimento contrário, movimento paralelo, movimento oblíquo e movimento misto. Identificamos na linha do cello o ziguezague de movimento oblíquo, já que um dos registros mantém-se estável numa mesma nota e o outro se movimenta – neste caso o registro grave se mantém na nota lá e o agudo tem movimento descendente. Conscientizar-se deste recurso composicional leva ao instrumentista a evidenciá-lo na prática, adicionando uma sutil diferenciação das dinâmicas de cada registro à dinâmica de *decrescendo* escrita pelo compositor.

No final do movimento, o tipo de ziguezague é o de quebra do movimento. Este é um tipo possível de finalização de um processo de figuração e geralmente tem a função de polarização direcional. Aqui o registro superior converge para o acorde final de Lá menor, já previsto pela nota pedal do cello. Tocar todo o trecho rigorosamente a tempo, sem *rallentando*, evidencia que este recurso de integração harmônica, usado pelo compositor, funciona como um ponto de atração para onde convergem todas as notas.

¹ Para maiores detalhes do uso deste termo matemático como ferramenta de análise da obra de Villa-Lobos, ver Salles (2009, pg. 47).



Fig. 3: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 2º mov. - Brincadeira.
Exemplo de ziguezague no final do movimento. Comp. 72 - 78.

III - Canto Lírico (Moderato)

O mais lírico dos movimentos desta suíte tem sua melodia apresentada no registro médio pela viola. Nesta primeira seção, onde a melodia principal é apresentada, a anacruse deve ser tocada a tempo, dando clareza e homogeneidade ao andamento inicial e enfatizando assim a tésis - ponto de apoio no compasso seguinte -, onde entra o violino.

O pedal, em oitavas arpejadas, é tocado pelo violino e está num registro bem mais agudo. Após estas oitavas, no 5º compasso, o violino inicia um diálogo com a viola, através de uma melodia composta também por um motivo anacrústico. A partir daqui o andamento pode tornar-se flexível, sendo obtido pela interseção dos 2 instrumentos.

Optamos por manter a dinâmica, e deixar a melodia solista fazer as nuances interpretativas neste ponto.

Fig. 4: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 3º mov. - Canto Lírico.
Comp. 01 - 04.

Esta estrutura se repete 2 vezes em cada seção. Na seção final, quando retorna a indicação de caráter *Moderato*, nossa escolha interpretativa busca uma dinâmica mais forte e uma mudança na trama melódica, evidenciando com um *crescendo poco a poco* o cromatismo do cello e colocando a melodia aguda do violino numa posição também mais presente em relação à viola solista. O referido cromatismo ascendente ocorre nos primeiros 10 compassos do trecho e a mudança de nota ocorre a cada unidade de compasso, o que, neste andamento lento, o torna pouco perceptível auditivamente. Acreditamos que apresentar o tema envolvido numa nova forma de equilíbrio entre as vozes é um recurso interpretativo que acrescenta à

peça por quebrar, mesmo que sutilmente, a expectativa de repetição exata presente na memória do ouvinte.

Composto por 3 seções, temos na parte central – identificada pelas indicações *Piu Mosso* e *Meno* – a melodia no violino, derivada da apresentada inicialmente pela viola. A anacruse aqui é mais curta (colcheia) e o segundo inciso é composto de 3 colcheias ascendentes que repousam sempre em duas mínimas. Optamos por uma clara flexibilidade rítmica para o solo do 1º violino, também devido à textura homofônica bem mais rarefeita que na seção inicial, sem a presença de uma voz em diálogo. A figura 5 abaixo mostra o início da referida seção central deste movimento.

Fig. 5: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 3º movimento – Canto Lírico. Comp. 44 – 51.
Exemplo de textura e busca de equilíbrio entre as vozes.

IV – Cançoneta (Andantino quasi Allegretto)

Movimento bastante seccionado por mudanças de andamento, todas indicadas através da tradicional nomenclatura italiana.

Na primeira e terceira partes, a melodia é apresentada pelo 1º violino e é compartilhada pelo 2º, em processo de repetição. Apesar de ainda termos uma textura homofônica, percebe-se aqui uma maior densidade textural pela presença de um segundo elemento melódico simultâneo à melodia, que passa por estes 3 instrumentos e representa um contracanto, uma segunda voz melódica.

A linha do baixo é um rítmico ostinato em quíalteras, em *spiccato*, enquanto a divisão da melodia presente no registro mais agudo é em colcheias. Os registros são bem definidos e separados, agrupados em violinos+viola / cello. Assim, ao contrário do que ocorre no segundo movimento, aqui a parte de viola se mescla com a dos violinos e o cello tem uma roupagem particular, caracterizada pela diferenciação rítmica.

Para a construção desta rede textural, o cello deve manter a pulsação e a dinâmica e deixar que as vozes superiores façam as inflexões melódicas, o que constitui desde já um grande desafio prático, mas que, a nosso ver, leva a uma condução da ideia musical sem maiores mudanças de andamento que as já escritas pelo compositor. Num movimento tão curto, demasiados *rallentandos* e preparações fora de hora nem sempre são bem vindos, diminuindo seu efeito como recurso de expressão.

Fig. 6: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 4º movimento – Cançoneta. Comp. 08 – 11.
Comp. Ostinato no cello: mesma figura até na mudança de andamento.

Na seção central contrastante *poco piu mosso*, de andamento mais rápido e caráter mais leve, nossa atenção se volta mais especificamente para a relação rítmica entre as vozes.

A mudança de acento dentro de uma mesma figuração rítmica, no caso a sequência de colcheias, causa a superposição de ritmos, ou seja, o cello também toca colcheias, porém as acentua de 3 em 3, enquanto os outros instrumentos mantêm a acentuação natural do compasso de divisão binária. Salles (2009) classifica este elemento composicional como superposição de texturas e afirma ser esta uma semente da polirritmia, recurso bastante desenvolvido por Villa em seu segundo período criativo e que tornou-se uma de suas marcas registradas.

Concordando com este autor, a evidenciamos: violinos e viola conduzem a música em *decrescendo* para o início da seção referida acima e mantêm a dinâmica em piano, sem acentuar nenhuma nota, nem mesmo as mudanças de compasso. Neste ponto o registro superior segue em colcheias para uma região mais aguda e a tessitura se torna assim mais ampla. O cello, por sua vez, pode mostrar sem demasiado esforço sua acentuação ternária - mais através do vibrato do que de qualquer golpe de arco que possa passar agressividade ou destoar em dinâmica demasiadamente forte em relação aos outros instrumentos.

Esta acentuação no cello dará lugar ao ostinato inicial em quiálteras, sendo esse o elemento de ligação para a seção 3, idêntica a primeira, do início do movimento. Os três compassos finais mantêm o acorde de Dó M, ainda com o cello em ostinato.



Fig. 7: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 4º movimento – Cançoneta. Comp. 24 – 27.
Cello tem acentuação diferente das outras vozes, apesar de todos tocarem colcheias.

Assim como a superposição de texturas é uma semente para a polirritmia, a superposição de acordes o é para a politonalidade, como se vê mais adiante nas obras de Villa.

V – Melancolia (Lento)

Segundo a teoria dos afetos² que guiava a compreensão e uso das relações intervalares, Fá menor é uma tonalidade escura que expressa a lamentação. É profunda, serena, nunca vibrante. Consciente do provável efeito desta sonoridade sobre o estado emocional do ouvinte ainda na atualidade, Villa cria sua melancolia em Fá menor e ainda pede o uso de surdina em todos os instrumentos. Buscamos imprimir tal caráter no acompanhamento de 2º violino e viola que devem então adicionar incômodo ao solo de cello ao “empurrar” verdadeiramente suas notas através de um ligeiro aumento na velocidade de arco imediatamente após o início de cada uma delas. Estas notas têm também a indicação de tratina grafada que mostram a intenção do compositor de obter separação entre estes sons.

Fig. 8: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 5º movimento – Melancolia. Comp. 01-05.

² A teoria ou doutrina dos afetos deu-se no período Barroco por volta do século XVII, baseada em uma antiga analogia entre música e retórica. Os músicos do período Barroco buscavam novas tendências de expressão musical e, sobretudo buscavam uma forma de linguagem musical que servisse ao texto de maneira que as tonalidades pudessem exprimir diferentes sentimentos, tais como amor, ódio, felicidade, alegria, tristeza, dentre outros.

Este movimento, em Fa' menor, também se constitui de 3 seções. A seção intermediária apresenta bastante cromatismo em sua harmonia, mas sempre gira em torno de Fá menor.

Durante o processo de ensaio, é necessário buscar equilíbrio na dinâmica das vozes, devido à textura mais densa e fechada. As notas longas devem se manter em dinâmica mais suave e a voz que tiver movimento rítmico deve ser enfatizada. Muitas vezes três vozes movem-se numa mesma intensão melódica, o que contribui para um aumento da densidade textural. Observar que a dinâmica de conjunto se torna mais importante que a dinâmica individual em casos como este. Promover um andamento movido, que caminha livremente e não se arraste também contribui para não deixar a passagem extremamente pesada, sem ignorar a indicação *piu mosso* que identifica esta passagem.

Fig. 9: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 5º movimento – Melancolia. Comp. 22 – 24.

Villa-Lobos sofreu influência de Wagner em sua primeira fase. O final deste movimento é uma típica cadência wagneriana, quando, após toda a agitação harmônica da peça, ela conclui em oitavas. As chamadas oitavas wagnerianas são oriundas do seu famoso prelúdio *Tristão e Isolda*, no qual a nota sol em oitavas aparece como um elemento de outra atmosfera, sugerindo pureza após complexos processos cromáticos. Esta é também a terminação do último movimento deste quarteto. Nele porém, como veremos, a tonalidade de Dó Maior se afirma claramente nos compassos anteriores, diminuindo consideravelmente o impacto que tem aqui. Salles (2012) diz que:

Embora a música de Villa-Lobos tenha aspectos que lembram procedimentos tonais, como o emprego de acordes triádicos, é raro encontrar nela relações harmônicas características do Sistema Tonal. O que mais se destaca é certa adoção do princípio da série harmônica, aliada à exploração de relações de simetria entre determinados centros, associados à forma. (Salles, 2012, p. 01)



Fig. 8: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 5º movimento – Melancolia. Comp. 82 – 87.
Oitavas wagnerianas no último compasso do movimento.

Naturalmente não temos aqui uma peça atonal, mas seja pela presença constante de notas de passagem e de outras que fogem aos acordes, seja por suas inversões, o uníssono final causa a surpresa de uma sonoridade de colorido completamente diferente, no último compasso do movimento. Meticuloso estudo de afinação deve ser realizado, tendo o cello como referencia não somente por ter ele a função de base, como também por ser o instrumento que mantém a nota fá desde o compasso anterior.

VI – Saltando como um Saci (Allegro)

Segundo Salles (2012), em obras cíclicas o movimento final funciona como síntese de todos ou da maioria dos temas que ocorreram na obra, porém enfrentando o desafio de promover essa integração com o chamado caráter de *finale*. Villa não referencia de nenhuma maneira os movimentos precedentes, seja por fragmentos motivicos, por uso de mesma figuração ou esquema harmônico. Porém nos oferece o caráter de *finale* através do andamento mais rápido, de melodia arpejada sempre ascendente e com articulação curta.

Este movimento é uma fuga em Dó Maior de estrutura e harmonia claras e simples. O motivo é primeiramente exposto pela viola em Dó Maior, que toca sem acompanhamento os 08 compassos iniciais. A entrada do 2º violino traz o mesmo motivo na região da subdominante e relativo menor, como mostra a figura 10. Segue cello em Dó Maior e 1º violino na subdominante. Mais adiante, já após o primeiro *stretto*, o motivo é novamente apresentado, desta vez num uníssono entre viola e violino I em Dó Maior. A região da subdominante é a apresentação do motivo através de entradas em *stretto*. O uníssono dos 4 instrumentos nos 6 últimos compassos conduz à nota Dó, finalizando assim o movimento.

①

The image shows a musical score for the second violin part of the first movement of Villa-Lobos' Quartet No. 1. The score is in treble clef and consists of six measures. The first measure is mostly rests. The second measure begins with a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *p*. The fourth measure has a dynamic marking of *mf* with an accent (>). The fifth measure has a dynamic marking of *mf* with an accent (>). The sixth measure has a dynamic marking of *mf* with an accent (>). The score features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, characteristic of the 'Saci' theme.

Fig. 10: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 6º movimento – Saltando como um Saci. Comp. 07 – 13.
Entrada do violino II com o tema da fuga.

A escolha da velocidade do andamento para movimentos rápidos deve sempre levar em conta o equilíbrio entre a clareza dos elementos da forma e o caráter vivaz desejado. A referência folclórica `a figura do Saci é percebida na melodia composta por arpejo e sugerimos um andamento de ≈ 120 ou 124, não mais rápido que isto. Consegue-se leveza através da articulação curta, com golpe de arco *spiccato* e tocar as colcheias pontuadas e mínimas ligadas a uma colcheia adjacente sempre mais curtas, roubando um pouco de sua duração escrita. Devemos ter sempre em mente que o personagem referenciado salta em uma só perna. O natural *crescendo* e *decrescendo*, de acordo com o movimento da frase que caminha para o agudo e depois para o grave, é também um recurso de clareza fraseológica, que cria a impressão de um caminhar mais fluido do tempo, sem que aconteça um real aumento de velocidade.

Nesta fuga, tocamos todas as mínimas de forma destacada uma das outras. A partitura mostra um acento em cunha para a viola e ponto para o cello, apesar de tocarem a mesma linha em paralelo, ambas com a função de baixo. É conhecido dos pesquisadores de Villa-Lobos a irregularidade de sua notação e grande se torna o trabalho de revisão e edição de seus manuscritos. Devido ao reduzido âmbito do presente trabalho, apenas citamos a questão e sugerimos a interpretação deste trecho específico com base nas fugas barrocas, que foram certamente fonte de estudo estilístico e instrumental para Villa-Lobos.

Ainda não sabemos ao certo no que consiste o estilo de nosso mais importante compositor, sua técnica, suas estratégias no manejo da forma e do material harmônico, mal conhecemos a maioria de suas obras, sem falar nos inúmeros problemas editoriais que abrangem instrumentação, revisão, etc. (SALLES, 2012, p. 01)

Assim estas mínimas devem ser interpretadas sem agressividade e sim com intenção de destacar um som do outro, trazendo `a mente procedimento de arco dos violones e cellos barrocos. Tal procedimento nos oferece ideal clareza da textura da fuga e equilíbrio das vozes - neste trecho uma das vozes é dobrada ao ser tocada por cello e viola, como vemos na figura 11, abaixo.



Fig. 11: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 6º movimento – Saltando como um Saci. Comp. 117 – 122.

A obra termina em *Do´ Maior*, num uníssonos dos quatro instrumentos nos 6 compassos finais, como observa-se na figura 12, abaixo. Interessante notar que preparar este uníssonos com uma pequena respiração além de garantir um ataque preciso e absolutamente junto dos quatro instrumentos, reforça a intenção de terminar a obra com uma dinâmica forte e timbre bastante aberto. Tal respiração é desnecessária no trecho análogo anterior, 14 compassos antes do uníssonos final, pois ali a apresentação do motivo é feito somente pela viola.



Fig. 12: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 6º movimento – Saltando como um Saci. Comp. 159 – 164. Uníssonos em *Dó M* nos 06 compassos finais.

Considerações Finais:

A análise da partitura auxilia o músico na construção da performance ao fornecer-lhe subsídios para decisões interpretativas. Ao identificar os elementos formais da peça, através do estudo analítico-estrutural, ele adquire um reconhecimento da peça similar ao de um texto linguístico e assim é possível realizá-la com maior fidelidade à linguagem do compositor, preferencialmente compreendendo-o em seu contexto social, ponto não abordado no âmbito deste sumário estudo. Este é, portanto, o objetivo de uma ideal interseção do músico intérprete com a teoria. Entender, por exemplo, que as combinações acordais não seguem as cadências tonais clássicas e que a textura com dobramento de vozes em uníssonos se tornará característica típica da obra villalobiana, nos deu uma abordagem mais consciente de seu primeiro quarteto de cordas.

Referências:

- AOKI, Denise. O primeiro movimento do Quarteto de Cordas no 3 de Villa-Lobos: aspectos harmônicos. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo: USP, 2014.
- GUÉRIOS, PAULO RENATO. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. 2a. edição. Curitiba: Edição do Autor, 2009.
- LESTER, J. (Org. RINK, J.) – Performance and analysis: interaction and interpretation In: *The Practice of Performance – Studies in Musical Interpretation*. London: Cambridge University Press, 1995.
- Museu Villa-Lobos. Villa-Lobos: sua obra. MinC / IBRAM, 2009.
- PILGER, Hugo Vargas. Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo. Curitiba: Editora CRV, 2013.
- SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso. Villa-lobos: desafiando a teoria e análise. São Paulo: USP, 2012. In: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 2012.
- SILVA, José Ivo da. Fantasia em três movimentos em forma de choro de Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período. São Paulo, UNESP: 2008.