

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**FABRÍCIO VALLÉRIO RIBEIRO**

**ASPECTOS TÉCNICOS INTERPRETATIVOS EM OBRAS DE HEITOR  
VILLA-LOBOS SELECIONADAS DO REPERTÓRIO DE MÚSICA DE  
CÂMARA COM FLAUTA**

**CURITIBA**

**2013**

**FABRÍCIO VALLÉRIO RIBEIRO**

**ASPECTOS TÉCNICOS INTERPRETATIVOS EM OBRAS DE HEITOR  
VILLA-LOBOS SELECIONADAS DO REPERTÓRIO DE MÚSICA DE  
CÂMARA COM FLAUTA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Zélia Chueke**

**CURITIBA**

**2013**

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Ribeiro, Fabrício Vallério

Aspectos técnicos interpretativos em obras de Heitor Villa-Lobos  
selecionadas do repertório de música de câmara com flauta. / Fabrício  
Vallério Ribeiro – Curitiba, 2013.

141 f.

Orientador : Profa. Dra. Zélia Chueke  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e  
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Flauta. 2. Heitor Villa-Lobos. I.Título.

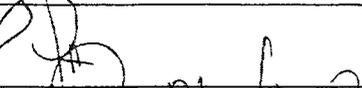
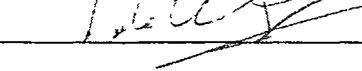
CDD 780

# PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Fabrcio Vallério Ribeiro** para obtenção do título de **Mestre em Música**

Os abaixo assinados, **Zélia Marques Chueke**, **Edwin Pitre Vásquez** e **Paulo Renato Guérios**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação **Aspectos Técnicos Interpretativos em Obras de Heitor Villa-Lobos Seleccionadas do Repertório de Música de Câmara com Flauta**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Zélia Marques Chueke (UFPR)		APROVADO
Edwin Pitre Vásquez (UFPR)		APROVADO
Isaac Chueke (EMBAP)		APROVADO
Paulo Renato Guérios (UFPR)		APROVADO

Curitiba, 15 de abril de 2013

  
Profª Drª Silvana Scarinci  
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci  
Coordenadora  
Pós-Graduação em Música  
UFPR  
ppgmusica@ufpr.br  
SIAPE 1667827

## RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é o estudo do emprego da flauta na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos, a partir de três obras significativas de fases distintas: Choros nº2 (1924) para flauta e clarinete, *Bachianas Brasileiras nº 6* (1938) para flauta e fagote e *Assobio a Jato* (1950) para flauta e violoncelo. A pesquisa visita Villa-Lobos em seu contexto histórico, evidenciando os períodos em que as obras abordadas foram compostas. Concomitantemente ao estudo analítico, a abordagem interpretativa da parte da flauta segue os embasamentos teóricos, adquiridos por meio deste estudo, apoiado pelas sugestões e comentários de importantes intérpretes e da minha experiência pessoal como intérprete do repertório de Villa-Lobos. A análise enfatiza tanto a sugestão de respiração e articulação como a relação entre a escrita de Villa-Lobos (grande intervalos) e a abordagem técnica (dedilhado). A intenção inicial é a de partilhar, com outros intérpretes e estudiosos no campo da performance musical, um material de suporte visando a construção de uma interpretação e da performance.

Palavras chave: flauta; música de câmara; Heitor Villa-Lobos, análise musical.

## ABSTRACT

The main objective of this work is to study the use of the flute in the Villa-Lobos' chamber music based on three representative works of distinct phases, as follows: the *Choros n°2* (1924) for flute and clarinet, the *Bachianas Brasileiras no 6* (1938) for flute and bassoon and the *Assobio a Jato* (1950) for flute and violoncello. The research visits Villa-Lobos in his historical background and points out the periods in which these works have been composed. Simultaneously to the analytical study, the interpretative execution of the flutist's part follows the theoretical foundations achieved through this study, supported by suggestions and commentaries by a number of famous interpreters and through my personal experience as a Villa-Lobos's interpreter. The analyze emphasis the breathing and articulation suggestions, and relations between the Villa-Lobos's writing (wide leaps) with technical approach (fingering). The intention of this paper is to share with other artists and scholars in the field of musical performance, material whose information can support and help in building the interpretation and the performance.

Keywords: flute, chamber music; Heitor Villa-Lobos, musical analysis.

**Aos meus pais e minhas irmãs.**

## **AGRADECIMENTO**

À Breeze Rosa pela compreensão e paciência.

Aos colegas com quem tive a oportunidade de estudar e apresentar as obras abordadas neste trabalho: Otales Ingles Neto, Rafael Buratto, Thomas Jucksch, Jairo Wilkens, André Ehrlich, Jacson Elomar Vieira e José Elson dos Santos.

À orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Zélia Chueke pela orientação e paciência.

Aos membros da banca, Paulo Renato Guério e Isaac Chueke, Edwin Pitre Vásquez.

Aos professores do PPGMUS-UFPR pela generosidade e oportunidades de novos conhecimentos.

## SUMÁRIO

	Página.
1	INTRODUÇÃO ..... 09
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA ..... 12
	Respiração ..... 12
	Articulação..... 15
	Teses e dissertações.... 18
	Figuração em dois registros ..... 21
3	A FLAUTA NA MÚSICA DE CÂMARA DE VILLA LOBOS..... 23
4	ANÁLISE DAS OBRAS ..... 36
	Choros nº 2..... 36
	Sugestões interpretativas ..... 38
	Sugestões de respiração..... 42
	Bachianas Brasileiras nº 6..... 44
	Aria ..... 44
	Estrutura e plano tonal básico ..... 45
	Sugestões de respiração ..... 45
	Fantasia ..... 53
	Estrutura e plano tonal básico ..... 53
	Sugestões de respiração ..... 53
	Assobio a Jato ..... 63
	I movimento ..... 63
	Sugestões de respiração ..... 68
	Sugestões interpretativas ..... 70
	Estrutura e plano tonal básico ..... 74
	II Movimento ..... 74
	Estrutura e plano tonal básico..... 74
	Sugestões de respiração..... 75
	Sugestões interpretativas..... 76
	III Movimento ..... 78
	Estrutura e plano tonal básico..... 79
	Sugestões de respiração..... 78
	Sugestões interpretativas..... 83
5	FIGURAÇÃO EM DOIS REGISTROS..... 87
6	ARTICULAÇÃO ..... 93
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 101
	BIBLIOGRAFIA ..... 104
	APÊNDICE ..... 110

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto dos nossos quinze anos de atividade como flautista, da nossa experiência prática e das reflexões desenvolvidas nestes dois anos de pós-graduação. Ele discorre sobre três aspectos a serem observados na preparação de uma performance, ou seja, a respiração, a articulação e o dedilhado, em obras selecionadas do repertório de música de câmara com flauta de Heitor Villa-Lobos. As três obras escolhidas - *Choros n° 2*, *Bachianas Brasileiras n°6* e *Assobio a Jato* - são particularmente importantes no repertório para flauta deste compositor.

Realizamos a performance das obras em algumas ocasiões, o que permitiu vivenciarmos repetidamente o processo de estudo e, conseqüentemente, a relação entre a compreensão (do texto) musical e as estratégias técnicas necessárias à sua execução. Acreditamos que o intérprete experiente, ao explorar uma obra, relaciona imediatamente o texto contido na partitura com a técnica necessária para a execução, recurso que tentaremos explicitar neste trabalho. Chueke (2006) aborda o tema defendendo três estágios da escuta:

Primeiro Estágio da Escuta - envolve basicamente a escuta interior, ou a "escuta da partitura". Durante este estágio o pianista constrói uma imagem da obra, definindo um objetivo musical que lhe serve de guia durante a preparação. Segundo Estágio da Escuta - consiste no trabalho técnico conscientemente guiado pela escuta interior. A esta combinação, junta-se a escuta física, na medida em que o pianista confere o resultado sonoro com o modelo construído previamente em sua mente. Por sua vez, a relação com a mensagem musical registrada na partitura será enriquecida através deste trabalho de monitoração. Terceiro Estágio da Escuta - aborda a execução propriamente dita, torna evidente o que o intérprete foi capaz de ouvir da partitura. Aqui, a atividade de escuta envolve prioritariamente a monitoração da execução: o pianista escuta mentalmente o estímulo musical antes de tocar e verifica o resultado sonoro, fazendo a conexão com o próximo estímulo. Trata-se de uma combinação de atenção e profundo envolvimento com a música, proporcionando ao intérprete a chance de usufruir da música também como ouvinte. (CHUEKE, 2006, p. 119-121)

Nosso trabalho refere-se ao segundo estágio, relacionando recursos técnicos à execução da imagem sonora construída previamente. Trata-se de uma abordagem essencial no planejamento de um estudo que tem por objetivo a preparação com tempo pré-estabelecido, visando a execução em público - ou seja, a programação de uma performance. Sendo assim, abordamos questões interpretativas que foram vivenciadas e solidificadas ao longo do estudo e aplicadas no momento da performance. As sugestões relativas à interpretação e a técnicas de respiração - entre outras - foram realizadas com base no conteúdo das obras selecionadas, ao invés de somente com base nos aspectos externos à partitura, assim como defende Ian Bent (1998, p. 01). Entretanto, é importante observar que alguns desses aspectos externos, como o

contexto histórico no momento da composição da obra ou dados bibliográficos do compositor, quando considerados relevantes, também foram considerados.

Do ponto de vista metodológico, a escolha das obras decorreu diretamente da nossa experiência como intérprete e do reconhecimento da sua indiscutível relevância no âmbito do repertório flautístico e de música de câmara. Gaertner (2008, p. 01), citando Fuchs (1972, p. 104-110), observa que o conceito de que uma interpretação válida é somente aquela autenticada pelos teóricos está sendo questionado. Ressalta que, a despeito da confiabilidade do trabalho do musicólogo, é importante que o músico interprete a obra seguindo a sua própria inteligência musical. Podemos encontrar este enfoque em algumas publicações de pesquisadores e intérpretes<sup>1</sup> que se utilizaram de suas experiências para compartilharem seus olhares sobre questões analíticas e interpretativas.

Além de escolher três obras de Villa Lobos compostas em períodos distintos, levamos em conta a análise técnico-musical. Deste ponto de vista, acreditamos que, para o intérprete, duas abordagens são igualmente importantes: a técnica – que pode ser encontrada na literatura especializada e específica (a exemplo de métodos para flauta, livros de estudos e obras escritas por flautistas) – e as questões musicais (ou seja, argumentos que influenciam ou alteram nossa abordagem e, conseqüentemente, nossa interpretação). Em muitos trabalhos de análise com foco interpretativo, esses argumentos são extraídos do que conhecemos como análises estilística<sup>2</sup> e de contextualização histórica<sup>3</sup>. A junção dessas duas óticas foi considerada essencial para a construção de uma interpretação das obras mencionadas.

Alguns trabalhos usam a interface com a linguística<sup>4</sup> visando elucidar aspectos ligados à estrutura; outros utilizam a análise Schenkeriana<sup>5</sup> como ferramenta para tratar questões específicas sobre as obras e sobre as performances correspondentes. Sendo assim, no segundo capítulo, mediante uma revisão de literatura que aborda as obras selecionadas conforme os mais diversos pontos de vista, verificamos que estes trabalhos tiveram como fio

---

<sup>1</sup> GAERTNER, Leandro. **Choro Pagão de Pixinguinha e Choros 2 de Villa-Lobos: Análise para Intérpretes**. (Curitiba: UFPR, 2008); SOARES, Carlos Alberto Marques. **O Saxofone na Música de Câmara de Villa-Lobos**. (RJ: UFRJ, 2002); FAGERLANDE, Aloysio. **O Fagote na Música de Câmara de Villa-Lobos** (RJ:Unirio, 2008).

<sup>2</sup> LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. (Warren: Harmonie Park Press, 1992); John Rink, ed., “Analysis and (or?) Performance,” *Musical Performance: a Guide to Understanding* (Cambridge: CUP, 2002), 35-58; RATNER, Leonard. **Classic Music – Expression, Form and Style**. (New York: Schirmer Books, 1980).

<sup>3</sup> SOARES, Carlos Alberto. **O Saxofone na Música de Câmara de Villa-Lobos**. (UFRJ, 2002).

<sup>4</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. **Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais**. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis (Professora Emérita da UFMG), Revisão de Luiz Paulo Sampaio (UNIRIO). *Per Musi*. Belo Horizonte, v.9, p. 05-46, 2004.

<sup>5</sup> GERLING, Cristina Cappareli e BARROS, Guilherme Saurbronn de. **Análise Shenkerina e Performance**. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.13, p. 141-160, 2007.

condutor as várias fontes de inspiração na obra de Villa-Lobos.

As questões interpretativas foram fundamentadas a partir das reflexões estabelecidas principalmente pela leitura de textos de Debost (2002), Fagerlande (2008), Ronai (2008) e Coelho (1994). Encontramos nesta literatura reflexões e sugestões sobre como abordar aspectos similares aos pretendidos neste trabalho.

Segundo Fagerlande (2008, p. 08), seu professor Noël Devos, fagotista que trabalhou diretamente com Villa-Lobos, afirma que as principais dificuldades técnicas para executar sua música são a sonoridade, a respiração e a articulação. O mesmo pode ser dito em relação à flauta.

O primeiro aspecto a ser abordado é a sonoridade. Para se interpretar a música de Villa-Lobos é necessária uma densidade sonora em todos os níveis de dinâmica, o que exige do intérprete esforço e tensão permanentes. A intensidade se faz presente em toda a sua obra de câmara para sopros, o que nos leva também a outras questões extremamente específicas para o fagotista. (FAGERLANDE, 2008, p. 09)

O terceiro capítulo procura situar as três obras selecionadas tanto no contexto das fases composicionais de Villa-Lobos, como naquele que caracteriza a sua obra camerística. Dessa forma, analisa aspectos históricos e estilísticos, uma vez que, como antecipamos, comentar as muitas influências absorvidas por Villa-Lobos torna-se inevitável quando abordamos analiticamente as suas obras.

No quarto capítulo, investigamos essas obras de um ponto de vista interpretativo, incluindo sugestões de respiração. Este capítulo relaciona-se diretamente com o quinto, onde oferecemos uma reflexão sobre o uso da articulação. No sexto capítulo, sugerimos um caminho para resolver questões de digitação que estão intimamente relacionadas com a escrita de Villa-Lobos. Acreditamos ser esta a maior contribuição deste trabalho, ao procurar trazer para o plano acadêmico as experiências e conclusões que obtivemos ao longo de um sério trabalho de execução musical. Neste sentido, devemos citar Marcelo Guerchfeld:

A decodificação e a interpretação de um texto musical, em todos os seus níveis, e o preparo técnico para a realização instrumental resultam [...] de profunda elaboração intelectual. O intérprete transita ao natural por esses caminhos como parte integrante de sua atividade; é, portanto, e pela sua própria natureza, um pesquisador, no sentido amplo do termo [...]. (GUERCHFELF, 2004, p. 14 apud FAGERLANDE, 2008, p. 08)

Neste trabalho, a abordagem interpretativa, as sugestões de respiração e o dedilhado estão acoplados à análise, em uma tentativa de reforçar a interdependência de cada aspecto. Portanto, escolhemos alguns trechos das obras que foram devidamente exemplificados nos respectivos capítulos.

## 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste capítulo, apresentamos a literatura relacionada às obras *Choros n° 2*, *Bachianas Brasileiras n° 6* e *Assobio a Jato*, assim como aos aspectos escolhidos mediante o processo do estudo sistemático das obras com vista à performance. Esse estudo evidencia a recorrência de elementos importantes diretamente relacionados às características do texto musical - respiração, articulação e dedilhado (figuração em dois registros) - que, num primeiro contato com a obra, impõem-se por apresentarem alguma dificuldade de execução. Como é de conhecimento dos instrumentistas, quando começa o processo da preparação da performance musical, enfrenta-se dificuldades que, com o passar do tempo, devido à maior compreensão do texto e ao estudo sistemático, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista musical, são superadas.

### 2.1 RESPIRAÇÃO

Em *The Simple Flute – From A to Z*, Michel Debost (2002) aborda diferentes aspectos técnicos e questões da arte musical do ponto de vista do flautista – coluna de ar e respiração, articulação e ataque, respiração circular, etc. – relacionados entre si e com as diferentes possibilidades de aplicação dentro do repertório, nunca de forma isolada, afirmando que:

não há estudo de articulação possível sem uma sonoridade trabalhada, nem mesmo poderá haver uma reflexão sobre o som sem uma real consciência da respiração. Não há nenhum trabalho técnico instrumental significativo sem um projeto musical, assim como não pode haver interpretação significativa sem uma forma eficiente de tocar<sup>6</sup> (DEBOST, 2002, p. 03).

Debost observa que o controle da respiração no momento da *performance* tem

---

<sup>6</sup> *There is no possible practice of articulation without a cultivated tone, any more than there can be a valid reflection on tone without a living consciousness of the breath. There is no significant instrumental work without a musical project, and there can be no meaningful interpretation without valid instrumental playing.* (DEBOST, 2002, p. 03)

sido uma obsessão entre os instrumentistas de sopros, especialmente para os flautistas, pela natureza da emissão do som, que provém de uma embocadura livre; esta maneira de emitir o som faz que grande parte do ar assoprado dentro da flauta para produzir a vibração do tubo seja desperdiçado. Logo, o cuidado com a respiração precisa ser redobrado. Os instrumentistas de palheta simples – clarinete, saxofone – ou de palheta dupla – fagote, oboé – mesmo tendo uma autonomia quase total do ar despendido dentro do instrumento, também abordam a questão do ar com muita seriedade, uma vez que aspectos importantes como qualidade do som e afinação dependem da respiração.

Tem sido comum entre os instrumentistas de sopro a utilização de aparelhos<sup>7</sup>, com o propósito de melhorar a eficiência respiratória e a capacidade pulmonar. Alguns destes aparelhos são encontrados em lojas de equipamentos médicos e esportivos e permitem a prática da respiração longe do contexto musical. Debost afirma ter dificuldades em acreditar que se pode comprar máquinas para melhorar a respiração, “é como se belos modelos de máquinas de exercício respiratório fossem o segredo da saúde eterna” (DEBOST, 2002, p. 44).

Para o autor, há quase tantas maneiras para respirar quanto há exemplos musicais. Sendo assim, ele considera certos axiomas, totalmente relacionados à pontuação musical:

- após uma resolução tonal;
- após uma cadência perfeita;
- entre duas notas em staccato;
- entre duas notas de mesmo nome (ela também irá ajudar a articulá-las) e,
- entre síncofes.

Debost acrescenta que, “mesmo você estando em forma para percorrer nove jardas numa só respiração, a música que você está fazendo ainda é a questão mais importante” (DEBOST, 2002, p. 39). Uma vez que você tenha entendido o processo de respiração, está aberto o caminho no sentido do objetivo musical. A respiração é apenas um dos meios, embora essencial, para o efeito. Debost afirma que “ter uma imagem musical clara ao invés de pensar no meio físico é a melhor maneira de produzir música. Isto envolve respirar naturalmente” (DEBOST, 2002, p. 44).

Percebemos que a filosofia básica do autor é simples, quando ele alega: “se você não precisa de um grande fôlego, não tome um grande fôlego. Quando você diz: ‘Legal!’, você só precisa de um gole de ar. Mas quando se diz a alguém: ‘Eu simplesmente não tive

---

<sup>7</sup> *Breath builder, Power Lung, Breathing Bag, Pneumo Pro.*

tempo para abrir o estojo da minha flauta desde minha última aula' você precisa de uma grande quantidade de ar e muita coragem" (DEBOST, 2002, p. 48).

Em seu livro *The Gilbert Legacy*, Floyd (1998) descreve os conceitos sobre flauta e sobre técnica do professor da escola inglesa de flauta do Sec. XX, Geoffrey W. Gilbert. Entre seus alunos estão prestigiados professores e intérpretes da atualidade como James Galway, Willian Bennet, Trevor Wye, Peter Loyd entre outros. O livro é resultado da tese de doutorado da autora que, sendo aluna de Gilbert, o entrevistou em seus últimos anos de vida, e relata as ideias do mestre sobre postura, embocadura e respiração.

Assim como Debost (2002), Floyd (2004) observa a necessidade de encarar a respiração como um processo natural, como fazemos em nosso dia a dia.

Respirar é uma ação natural, involuntária, necessária para manter uma pessoa viva e é de vital importância para o flautista. Enquanto a maioria das pessoas podem funcionar de forma satisfatória sem considerar como eles respiram, flautistas devem estudar os atos aparentemente simples de inspirar e expirar. Quando feita corretamente, a respiração permite que um flautista tenha um alto desempenho.<sup>8</sup> (FLOYD, 1998, p. 43)

Verificamos abaixo que, em outro momento, Floyd aborda o processo da respiração de forma independente do conteúdo musical. A fim de explicar e demonstrar claramente o sistema de respiração, a autora descreve passo a passo o sistema proposto. Diferentemente de Debost que propõe uma abordagem totalmente voltada ao texto musical, Floyd apresenta uma série de observações que ajudam na consciência física da respiração com o objetivo do flautista aumentar a sua capacidade respiratória.

Passo 1. Expire inclinado para a frente, deixando que a caixa torácica entre em colapso até o ar escapar. Passo 2. Colocando os dedos debaixo da caixa torácica, inspire ao endireitar o corpo, expanda a região abdominal, e levante a caixa torácica. A inalação é mais eficiente quando a mandíbula cair e não movimentar o lábio superior. Passo 3. Comece a expirar, pressionando os dedos contra os lados, para ajudar a contração dos músculos abdominais. Tentar manter um equilíbrio de resistência da região abdominal sem colapsar rapidamente, mantendo a caixa torácica levantada. Passo 4. Neste ponto, é possível que a caixa torácica possa entrar em colapso tal como no Passo 1. Para uma respiração eficiente, praticar respirando muito rápido.<sup>9</sup> (FLOYD, 1998, p. 43-45)

---

<sup>8</sup> *Breathing is a natural, involuntary action necessary to keep a person alive and is vitally important to the flutist. Whereas most people can function satisfactorily without considering how they breathe, flutists must study the seemingly simple acts of inhaling an exhaling. When done properly, breathing allows a flutists to achieve peak performance.* (FLOYD, 1998, p. 43)

<sup>9</sup> *Step 1. Exhale, leaning forward, allowing the rib cage to collapse and air to escape. Step 2. Placing the fingers beneath the rib cage, inhale while straightening the body, expand the abdominal region, and lift the rib cage. Inhalation is more eficiente when dropping the jaw and not disturbing the upper lip. Step 3. Begin to exhale, pressing against the sides with the fingers to assist contraction of abdominal area without quickly collapsing, keeping the rib cage lifted. Step 4. At this point is possible that the rib cage may collapse as in the Step 1. For*

Usando o texto musical como exemplo, Floyd observa situações que causam problemas particulares na respiração: “em peças que não têm lugar para respirar, como Carnaval de Veneza<sup>10</sup>, deve-se realizar pequenas respirações sempre que possível. Não espere por um grande fôlego - não há tempo”.

Meno 8<sup>o</sup> VAR.

Exemplo 01: P. A. Génin, *Carnaval de Veneza*, variação n° 8  
longos trechos em fusas sem local para respirar

Para a consistência e organização do texto musical Floyd aconselha sempre colocar marcas de respiração na partitura e respirar sempre nos mesmos lugares. Sobre manter o caráter e a intensidade na *performance* ela aconselha que, se você parar para tomar um fôlego em uma passagem forte e intensa, deve continuar com exatamente a mesma intensidade. Quando se pratica o mesmo padrão rítmico constantemente, lembre-se de respirar no ritmo do trecho, executando uma respiração rápida e *a tempo*. Outra possibilidade é a utilização da respiração circular, uma técnica utilizada por instrumentistas de sopro no qual o ar é manipulado na boca, permitindo que o instrumentista assopre um fluxo constante de ar através do instrumento ao mesmo tempo que o ar é puxado pelo nariz (FLOYD, 1998).

## 2.2 ARTICULAÇÃO

---

*efficient breathing, practice taking a very quick breath, inhaling and expanding before the rib cage is allowed to drop.* (FLOYD, 1998, p. 43-45)

<sup>10</sup> GÉNIN, P. A. *Carnaval de Veneza*, Op. 14 (Paris: Gérard Billaudot, n.d)

De uma maneira geral, quando falamos de articulação em música, estamos nos referindo à maneira como as notas são emitidas e se conectam umas às outras, ou seja, de que modo começam e de que modo acabam.

Segundo Charles Schluter em seu livro *Zen e a Arte do Trompete*

O que é este processo a que chamamos de articulação? Trata-se de como as notas são conectadas – seja por som ou por silêncio. Sim, também por silêncio. Uma ligadura é o som que conecta notas de alturas diferentes. Silêncio é mais difícil de definir, não é suficiente dizer “ausência de música”, porque o silêncio entre notas é tão importante para a expressão quanto o som das próprias notas: silêncio e notas são parceiros. Uma pausa é uma notação para o silêncio. Mas todas as notas são conectadas por silêncio, notas legato e staccato são conectadas por silêncio: o problema é quanto silêncio.<sup>11</sup> (SCHLUTER, apud RONAI, 2008, p. 176)

Nas obras escolhidas como objeto desta pesquisa, verificamos que é necessário o domínio das articulações essenciais para um instrumentista, o *staccato* e o *legato*, das quais derivam todas as outras.

Exemplo 02: ligadura, início da Bachianas n° 6

Exemplo 03: ligadura e staccato, Assobio a Jato

<sup>11</sup> *What is this process we call articulation? It is about how notes are connected – either by sound or silence. Yes, also by silence. A slur is the sound that connects the notes of different pitch. Silence is harder to define; it's not quite enough to say "absence of music", because silence between the notes is as important for expression as the sound of notes themselves; they are partners. A rest is a notation for silence. But, all notes not connected by sound, legato and staccato notes are connected by silence: the problem is "by how much silence".* (SCHLUTER, apud RONAI, 2008, p. 176)



Exemplo 04: staccato, final da Bachianas nº6

Laura Rónai (2008), em seu livro *Em busca de um mundo perdido*, mergulhou no passado para falar dos métodos de ensino da flauta do barroco ao século XX, abordando 1) a trajetória histórica, 2) o desenvolvimento da construção do instrumento e como isto revolucionou os estudos de mecanismo, 3) a sonoridade relacionada à perspectiva histórica, 4) a teoria e prática da improvisação, e finalmente um capítulo dedicado à 5) articulação ou arte de se expressar (RONAI, 2008, p. 173–206). A autora sustenta que, “de todos os aspectos que concernem o ensino e a execução de música para flauta, aquele que, para o leigo, parece ser o menos polêmico é o da articulação” (RONAI, 2008, p. 173). No entanto, não há unanimidade quanto a essa afirmação entre os flautistas profissionais: a articulação tem sido precisamente um dos assuntos mais controversos e, por que não dizer, confusos na metodologia flautística, até bem pouco tempo segundo Ronai (2008). Para criar variedade e despertar interesse em sua interpretação, é necessário ao flautista utilizar diferentes sílabas ao pronunciar cada nota. Essas sílabas devem demonstrar um perceptível contraste entre dureza e maciez, aspereza e doçura.

Na flauta uma nota soará mais ou menos suave não apenas de acordo com o volume de som que ela atinge, mas também, e principalmente, de acordo com o golpe de língua que recebe. Das várias combinações de sílabas de ataque e de trechos em legato é feito o fraseado de uma peça. Quanto a isso, não há polêmica. Mas em relação a todos os outros aspectos do assunto, a partir da própria escolha das sílabas mais propícias a uma articulação clara, já nos deparamos com um universo de teorias diferentes e até mesmo contraditórias. (RONAI, 2008, p. 176).

Debost (2002), em seu capítulo sobre articulação, afirma que cada frase musical pode ser tomada como uma sentença falada, “cada elemento desta frase como uma palavra, e cada nota como uma sílaba. Isto, por sua vez, consiste de consoantes e vogais” (DEBOST, 2002, p. 26-27). O autor também comenta a influência da língua mãe na articulação, observando que o som equivalente de qualquer sílaba é único para cada língua:

Considere as palavras imaginárias *tude* e *ture* (por exemplo, em *latitude* e em *miniature*): é difícil comparar a *secura* do *u* francês, o gutural alemão *ü* ou *y*, o aveludado “*uo*” do italiano e do espanhol, o molhado Inglês *you*. ... a consoante *R* que parece ser o obstáculo do Japão, onde *R* e *L* são pronunciadas de forma quase idêntica, e o caso dos atuais falantes de inglês que é difícil de lidar tanto com o

*rolled* ou o r gutural, ele verifica também que a consoante *t* é mais ou menos dental em todas as línguas<sup>12</sup> (DEBOST, 2002, p. 27).

Na mesma linha de pensamento, em seu artigo na internet, Jon Wion (2012) afirma que a maior parte dos flautistas franceses usam articulação frontal ou labial, enquanto a maior parte dos flautistas americanos usam articulação atrás dos dentes, no palato duro:

A articulação natural advém da língua natal. A língua francesa, por exemplo, é falada muito para frente tanto nos lábios quanto na língua, e a consoante *T* é bem definida. Americanos tendem a falar mais para trás e o *T* frequentemente vira *D*, ou mesmo perde qualquer definição no discurso” (WION, 2012)<sup>13</sup>.

Assim, um americano que queira articular na flauta da maneira francesa terá que fazer algo que não lhe vem naturalmente.

### 2.3 TESES E DISSERTAÇÕES

A tese de doutorado, *A Study of Nationalistic Expression Of the Choro in Heitor Villa-Lobos`s Chamber Works With Bassoon*, de Sun Joo Lee (2005) aborda como Heitor Villa-Lobos apresenta sua expressão do choro (música popular urbana do Rio de Janeiro) no repertório de música de câmara selecionado para instrumentação mista com fagote. O autor atesta que o uso da música folclórica e da música popular foi a inspiração máxima de Villa-Lobos; o Choro foi uma fonte especialmente proeminente para suas obras de câmara e para o seu desenvolvimento de um estilo nacionalista. Segundo o autor, as obras selecionadas – *Noneto*, *Choros n.º 3*, *Quinteto em forma de choros* e *Bachianas Brasileiras n.º.6* – estão repletas de características do choro, como virtuosismo, improvisação, forma rapsódica, síncopes, polirritmia, textura contrapontística, ritmo ostinato, e grandes frases. Sun Joo Lee

---

<sup>12</sup> Consider the imaginary words *tude* and *ture* (for example, in *latitude* and *miniature*): it is difficult to compare the dryness of the French *u*, the guttural German *ü*, or *y*, the velvet of the Italian and Spanish *ou*, the wet English *you*. The consonant *t* is more or less dental; in the *r*, we hear all the different flavors: the rasp of the German and French and the roll of *bel canto* in Italian, Spanish, and the ancient French that can still be heard in some French-speaking provinces and lands (such as Canada and Lebanon). The brogues of Ireland and Scotland and the local tongues of England roll around like a mouthful of pearls. The *r* seems to be the stumbling block of Japan, where *r* and *l* are pronounced almost identically. Modern English speakers find it hard to deal with either the rolled or the guttural *r*. Learning a foreign tongue or two opens one's mental scope; for a musician, and particularly for a flutist, it is a charming and helpful tool for articulation and for a natural phrasing. (DEBOST, 2002, p.27).

<sup>13</sup> Natural articulation on the flute comes from native language. The French language, for example, is spoken very forward for both lips and tongue, and the consonant *t* is well defined. Americans tend to speak further back and it can become *d* or even lack any definition in speech. (WION, 2012) Disponível em: [www.larrykrantz.com/wion003.htm](http://www.larrykrantz.com/wion003.htm), acessado em 17 Dezembro 2012;

afirma também que Villa-Lobos dominou o empréstimo de estilos musicais europeus para somar com a reconhecível e atraente qualidade do choro, resultando num estilo próprio: depois de absorver elementos musicais de Bach, do romantismo e do impressionismo francês, representou, autêntica e criativamente a música popular brasileira.

O trabalho mostra como Villa-Lobos apresentou as características da música brasileira juntamente com outros recursos na criação de seu estilo único de composição. O autor fornece análises musicais que demonstram os elementos distintos da música de Villa-Lobos (harmonia, melodia, ritmo, contraponto, forma, textura, instrumentação, etc.).

Finalmente, é apresentada uma análise das obras mostrando os principais elementos do choro e sua contrapartida nas obras selecionadas.

Em sua tese *O Fagote na Música de Câmara de Villa-Lobos*, Fagerlande (2008), assim como Sun Joo Lee, escreve sobre a influência do Choro e da música européia na obra de câmara para fagote de Villa-Lobos, porém, o objetivo principal desta tese é pesquisar a utilização do fagote neste repertório. Fagerlande afirma que:

estas obras revelam sua linguagem musical e exibem uma diversidade de estilos e fases da vida do compositor. Desde a música folclórica brasileira e a música popular urbana, representadas pelo choro, com seu virtuosismo, improvisação, síncope, polirritmia e textura contrapontística, à música de Johann Sebastian Bach, passando pela influência de compositores franceses, como Claude Debussy e César Franck, russos como Rimsky-Korsakow, sem falar em Igor Stravinsky, cujo paralelismo com a música de Villa-Lobos é digno de um estudo à parte. (FAGERLANDE, 2008, p. 01)

Para uma melhor abordagem das questões musicais como um todo, o autor escolhe três obras significativas e contrastantes, pertencentes a fases distintas da produção de Villa-Lobos: o *Trio* para oboé, clarineta e fagote (1921), *Bachianas Brasileiras n.6* para flauta e fagote (1938) e a *Fantasia Concertante* para clarineta, fagote e piano (1953). Isto se dá mediante uma contextualização histórica, seguida de uma análise morfológica dessas três obras, incluindo a abordagem de questões interpretativas sob a ótica do fagotista.

Carlos Alberto Soares (2002), na obra *O saxofone na música de Villa-Lobos*, descreve como o compositor procura uma linguagem própria, mesclando elementos nacionais de múltiplas origens, com técnicas inspiradas na vanguarda europeia (Debussy, Milhaud e Stravinsky). “Villa-Lobos recorre a instrumentações inusitadas, utilizando instrumentos não convencionais até então na música camerística brasileira” (SOARES, 2002, p. 03). Por meio da análise das obras escolhidas, *Sexteto Místico* (1917), *Quatuor* (Quarteto Simbólico, 1921), *Noneto* (1923), *Choros n.º7* (Settimino, 1924) e *Choros n.º3* (Pica-pau, 1925), o autor descreve de que forma o compositor recorreu à sonoridade do saxofone para criar sua música

camerística, seja do ponto de vista técnico–interpretativo ou composicional. Aborda também como Villa-Lobos utilizou os recursos do instrumento, tais como os de virtuosidade e a preocupação com o colorido; o uso dos diferentes tipos de saxofone, seja como solista ou em naipe; as abrangências da tessitura instrumental e a incorporação de efeitos expressivos, como o de *glissando* e outros, demonstrando que o repertório em questão reflete uma linguagem musical variada e complexa.

Esta se revela pelo tratamento não convencional de materiais sonoros, seja pela incorporação de instrumentos até então não utilizados na música de câmara brasileira, como saxofone, violão e celesta, pela exploração de novos timbres em instrumentos convencionais ou pela utilização de padrões rítmicos e soluções harmônicas inusuais, recorrendo a recursos de polirritmia e politonalidade.

Segundo Soares (2002, p. 127), neste repertório, Villa-Lobos explora as diferentes possibilidades do saxofone como instrumento solista, complemento de harmonia ou recurso colorístico. Incorporando elementos oriundos da música de Debussy, de Milhaud e de Stravinsky, ritmos populares e ritmos urbanos nacionais, o compositor cria uma textura sonora peculiar, na busca de algo novo e incomum.

O texto desenvolve as questões acima, com uma revisão bibliográfica e análise do repertório a partir das partituras manuscritas e impressas.

Em *Choro Pagão de Pixinguinha e Choros n° 2 de Villa-lobos– Análise para Intérprete*, Leandro Gaertner (2008) investiga duas obras do repertório brasileiro para flauta transversal, demonstrando o papel da análise como ferramenta para a elaboração da interpretação musical. Para isto, ele realiza uma análise do *Choro Pagão* de Pixinguinha<sup>14</sup> e do *Choros n° 2* de Villa-Lobos (1887-1959) com seu olhar de intérprete, ou seja, visando comunicar o discurso musical registrado na partitura. Utiliza-se de uma abordagem estilística da partitura em três níveis distintos: (a) elementos gerais, (b) intermediários e (c) particulares. As análises das peças de Pixinguinha e de Villa-Lobos foram elaboradas tanto a partir do enfoque geral como do particular, combinando o referencial teórico com elementos e terminologia típicos da música brasileira.

Tadeu Coelho (1994), em *Guidelines to the Performance of Selected Chamber Music for the Flute of Heitor Villa-Lobos*, expõe diretrizes para interpretação das obras para flauta de Villa-Lobos. No primeiro capítulo, o autor apresenta uma biografia do compositor abordando as influências sofridas por Villa-Lobos e relacionando os momentos da vida do

---

<sup>14</sup> Alfredo Viana da Rocha Filho (1897-1973).

compositor com suas principais obras. No segundo capítulo, Coelho afirma que a mistura de elementos é algo que ocorre frequentemente na música brasileira para criar algo novo; segundo ele, o Maxixe nascido no final do séc. XIX foi o primeiro ritmo desenvolvido no Brasil, uma mistura do Lundú – dança sensual essencialmente da Angola e Congo – e a Modinha – canção lírica e sentimental, popular na corte real portuguesa durante o séc. XVIII – tornando-se a primeira dança urbana brasileira. O maxixe acabou influenciando outras danças e canções como o Chôro e a Bossa Nova. O autor também aborda o tema do cuidado necessário com as nuances rítmicas ao interpretar a música brasileira, que muitas vezes se escreve de uma forma e se interpreta de outra. Segundo ele, são detalhes difíceis de explicar, “a menos que uma pessoa nasça no Brasil, cresça, e ouça a sua música; ele pode ser capaz de mostrar as nuances rítmicas simplesmente olhando para a partitura impressa”. Com base nessa abordagem histórica, o autor apresenta algumas diretrizes para a interpretação de obras selecionadas de câmara.

## 2.4 FIGURAÇÃO EM DOIS REGISTROS

Um dos aspectos estruturais recorrentes na obra de câmara de Villa-Lobos, com implicações técnicas na execução, é a figuração em dois registros. Salles (2009, p. 69-113), em *Villa-Lobos: Processos Compositivos*, observa que:

certas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa. Tal sinuosidade chega ao ponto em que se tem impressão de ouvir duas linhas melódicas expressas em um único instrumento, principalmente quando essa figuração é executada por um instrumento de sopro, ou de arco (SALLES, 2009, p. 114).

Salles acredita que o fato de Villa-Lobos ter sido violoncelista e conhecer profundamente a música para violoncelo solo do mestre alemão pode ter influenciado o compositor, uma vez que há “vários exemplos na obra para violoncelo solo de Bach em que as limitações polifônicas e harmônicas do instrumento são compensadas pela alternância entre graves e agudos” (SALLES, 2009, p. 115). Esta forma de escrita também se encontra nas obras de compositores de choro como Callado e Pixinguinha, o que pode ter igualmente exercido influência em Villa-Lobos.

Salles verifica três tipos de função estrutural para essas figurações em “zig-zague”: 1) elemento textural, geralmente em ostinato; 2) prolongamento de determinada nota,

por vezes com mudança de registro (oitava) ou timbre; 3) *polarização*, ou seja, a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase faz convergir uma espécie de resolução sobre uma nota alvo, posicionada no final da frase.

No choro nº 2 e Assobio a Jato, observamos uma exploração sistemática dessa escrita que chamamos de zigue-zague. Portanto uma constância que receberá os mais diversos tratamentos, tanto em contextos com características tonais (Assobio a Jato) como em momentos livres de qualquer sistema preconcebido de organização de alturas (Choro nº2). Salles alega que o zigue-zague assume, na obra villalobiana, uma função estrutural não apenas como elemento condutor e polarizador. Ele também pode ser considerado em muitos casos um delineador da forma.

Trata-se aqui, mais do que apresentar uma revisão exaustiva da literatura especializada; de abordar outras fontes, agregadas ao longo da pesquisa uma vez que se mostraram pertinentes aos aspectos discutidos.

### 3 A FLAUTA NA MÚSICA DE CÂMARA DE VILLA-LOBOS

Pesquisando o catálogo “Villa-Lobos, sua obra”<sup>15</sup>, verificamos que Villa-Lobos escreveu dezoito obras de música de câmara com instrumentação variada contendo flauta: Cântico Sertanejo (1907), Recouli (1908), Trio (1913), Sexteto Místico (1917), Sertão no Estio (1919), Quatuor (1921), Noneto (1923), Poema da Criança e sua Mamã (1923), Choro nº 2 (1924), Choros nº 7 (1924), Quatuor (1928), Distribuição de Flores (1932), Bachianas Brasileiras nº 6 (1938), Gavota-Choro (1938), Assobio a Jato (1950), Quinteto em Forma de Choro (1928), Quinteto Instrumental (1957), Valsinha Brasileira (s.d). Algumas obras encontram-se incompletas, não localizadas ou não publicadas.

Nome da obra	Instrumentação	Data
Cântico Sertanejo	flauta, clarinete e cordas	1907
Recouli	flauta, clarinete e cordas	1908
Trio	flauta, violoncelo e piano	1913
Sexteto Místico	flauta, oboé, sax alto, violão, celesta e harpa	1917
Sertão no Estio	flauta, clarinete si bemol, piano, e quinteto de cordas.	1919
Quatuor	flauta, saxofone alto, celesta, harpa e coro feminino	1921
Noneto	flauta, oboé, clarinete, fagote, sax, harpa, piano, percussão e coro misto.	1923
Poema da Criança e sua Mamã	Canto, flauta, clarinete e violoncelo	1923
Choros nº 2	flauta e clarinete	1924
Choros nº 7	flauta, oboé, clarinete, sax, fagote, violino, violoncelo e tam-tam	1924
Quatuor	flauta, oboé, clarinete, sax, fagote, sax, harpa, piano, percussão e coro misto.	1928
Quinteto em Forma de Chôro	flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa	1928
Bachianas Brasileiras nº 6	flauta e fagote	1938
Gavota-Choro		1938
Assobio a Jato	flauta e violoncelo	1950
Quinteto Instrumental	flauta, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.	1957
Valsinha Brasileira		s/d

Quadro 01: Villa-Lobos – Obras de Câmara com Flauta

Adotaremos a divisão de sua produção em quatro fases, assim como apresentada

<sup>15</sup> Villa-Lobos, Sua Obra, RJ: Minc/Ibram., 2009.

por Aloysio Fagerlande (2008) e proposta por Ricardo Tacuchian (1988) no artigo “Villa-Lobos e Stravinsky”. Tacuchian destaca que “fica obviamente subentendido que estes períodos não são estanques, mas sim uma tentativa de estruturar a produção villalobiana para fins de estudo” (TACUCHIAN, 1988, p. 103).

Segundo Tacuchian, a primeira fase seria a de formação, quando Villa-Lobos absorve as influências de seu contato com a música popular urbana por meio dos chorões e, ao mesmo tempo, toma conhecimento da música europeia de concerto que se executava no Rio de Janeiro. Segundo Salles (2009, p. 01), este período de composição pertence à fase em que “Villa-Lobos assimila as técnicas herdadas do romantismo, por meio do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil”: fase do curto período de instrução musical formal do compositor. Guérios (2009, p. 127) observa que “Villa-Lobos declarava, em palavras e em música, ter utilizado como fonte de inspiração trabalhos de Puccini, Wagner, Saint-Saëns, e Dîndy”. Essa fase vai até 1919, englobando as seguintes obras de câmara com flauta.

- Cântico Sertanejo (1907, RJ), para flauta, clarinete e cordas. A obra é dividida nas seguintes partes: “Canto dos Colonos”, “Canto dos Sertanejos” e “Canto Pastoral”; localizado apenas o autógrafo; existe uma versão para quinteto de cordas e acompanhamento de piano. Obra não publicada<sup>16</sup>.

- Recouli (1908), para flauta, clarinete e cordas; a primeira execução ocorreu em 26/04/1908 em Paranaguá no Teatro Santa Celina, tendo Heitor Villa-Lobos como regente. A obra foi escrita para a Sociedade Estudantina Paranaguense; partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição<sup>17</sup>.

- Trio (1913), para flauta, violoncelo e piano. A obra é dividida em três partes, Allegro, Andante, Rondo. A primeira audição ocorreu em 29/01/15 em Friburgo no Teatro D. Eugênia. Agenor Bens, flauta; Heitor Villa-Lobos, violoncelo; Lucilia Villa-Lobos, piano; com a indicação op. 25. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição. Obra não publicada e partitura não localizada<sup>18</sup>.

- Sertão no Estio (1919, RJ). Autógrafo (MVL): rascunho incompleto, sem data, administrado por Casa Arthur Napoleão Ltda./Fermata do Brasil: Com indicação: "cântico brasileiro"; versão para flauta, clarinete, piano e quinteto de cordas<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Villa-Lobos, Sua Obra, RJ: Minc/Ibram, 2009, 73.

<sup>17</sup> Ibid, 117.

<sup>18</sup> Ibid, 95.

<sup>19</sup> ibid, 201.

Neste período, em sua música de câmara, a obra incluindo flauta mais significativa é o Sexteto Místico, para flauta, oboé, saxofone alto, violão, celesta e harpa. Ela permaneceu inédita durante 45 anos, tendo sido estreada, no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 1962. Carlos Soares (2002, p. 01) afirma acreditar que tenha “sido um mero exercício ou experimentação e como tal abandonada pelo compositor”. A peça possui uma atmosfera impressionista onde são utilizados instrumentos até então inusuais na música de câmara brasileira, como saxofone contralto, celesta, violão e harpa, reunidos a outros mais comuns como a flauta e o oboé.

A segunda fase abrange a década de 1920, englobando “um grupo de obras que marca um dos pontos culminantes da arte americana, situando-se entre as obras-primas da música universal” (NEVES, 1977, p. 03). Os choros pertencem a esta fase mais vanguardista de Villa-Lobos, período em que agrupou as músicas nacionais que ele começou a produzir depois de sua estada na Europa, lembrando “o quanto estas obras se engajam na luta da música contemporânea de sua época” (NEVES, 1977, p. 33), mas sem uma adesão oportunista às correntes de composição de então. É neste período que ocorreu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, da qual Villa-Lobos participou. Guérios afirma que: “Villa-Lobos era a única opção existente – pelo menos era o único compositor carioca de ‘vanguarda’ conhecido pelos paulistas” (GUÉRIOS, 2009, p. 145), que pudesse apresentar um programa musical equivalente às ousadas propostas estéticas que eram defendidas no evento. Deste período, além do Choros nº 2, encontramos também outras obras de destaque como:

- Choros nº 7 (1924), para flauta, oboé, clarinete (Bb), saxofone alto (Eb), fagote, violino, violoncelo e tam-tam. A obra foi editada pela Max eschig em 1928: A primeira audição ocorreu em 17/09/25, Rio de Janeiro. Ary Ferreira, flauta; Antão Soares, oboé; Rodolfo Attanasio, clarinete; Assis Republicano, fagote; Felipe Duchamps, sax alto; Cardoso Menezes, violino; Newton Pádua, violoncelo; a primeira audição em Paris (e primeira na França também) ocorreu em 24/10/27 na Sala Gaveau, Gaston Blanquart, flauta; De Nattes, oboé; Louis Cahuzac, clarinete; Poimbeuf, saxofone; Gustave Dhérin, fagote; Darrieux, violino; Krabansky, violoncelo. A ocasião foi o primeiro de dois concertos dedicados às obras do autor. A primeira audição nos Estados Unidos ocorreu 16/10/40 em Nova York no Museu de Arte Moderna. Walter Burle Marx, regente <sup>20</sup>.

- Quatuor (1921), Allegro con moto, Andantino (calmo), Allegro deciso, coro feminino, flauta, saxofone alto, celesta e harpa partes de coro feminino e harpa. A primeira

<sup>20</sup> Villa-Lobos, Sua Obra, RJ: Minc/Ibram, 2009, 23.

audição ocorreu em 21/10/21 no Rio de Janeiro, no Salão Nobre do Jornal do Commercio. Pedro de Assis, flauta; Antão Soares, saxofone; Rivadavia Luz, celesta; Rosa Ferraiol, harpa; coro feminino; Heitor Villa-Lobos, regente. Apresentada sob o título "Quarteto Simbólico". Em 17/02/22, foi a primeira audição em São Paulo no Theatro Municipal. Semana de Arte Moderna; Pedro Vieira, flauta; Antão Soares, saxofone; Ernani Braga, harpa; Fructuoso Vianna, celesta. Em Paris, a primeira audição ocorreu em 30/05/24 na Salle des Agriculteurs. Vozes femininas do *Choeur Mixte de Paris*. L. Fleury, flauta; R. Briard, saxofone; Inghelbrecht, harpa; G. Truc, celesta; Heitor Villa-Lobos, regente. A obra inicialmente foi intitulada, inicialmente, "Quarteto Simbólico"; com a indicação: "Impressões da Vida Mundana". A obra foi dedicada a Laurinda Santos Lobo<sup>21</sup>.

- Quatuor (1928), Allegro non tropo, Lento, Allegro Molto, Vivace, para flauta, oboé, clarinete e fagote. Obra editada pela Max Eschig; não se sabe a data da 1ª audição<sup>22</sup>.

- Quinteto em Forma de Chôro (1928); flauta, oboé, clarinete (C) ou (A), corne inglês ou trompa e fagote. Obra editada pela Max Eschig. A primeira audição aconteceu em Paris em 14/03/30 na Salle Chopin, na programação do Festival de Musique Moderne. M. Crunelle flauta; M. Mercier, oboé; M. Brun, corne inglês; Louis Cahuzac, clarinet; M. Lenom, fagote<sup>23</sup>.

- Noneto (1923, Paris/RJ) para piccolo, flauta, oboé, clarinete (Bb), fagote, saxofone alto, sax barítono, celesta, harpa, piano e percussão: tímpano, tam-tam, bombo, tambor grande, tambourin de campagne, caixa clara, prato, pratos de bronze e louça, chocalhos (madeira e metal), triângulo, reco-reco (pequeno e grande), puíta, pandeiro (pequeno e grande), caxambu e xilofone. Obra editada pela Max Eschig sendo a primeira audição em 30/05/1924 em Paris com o Chœur mixte de Paris. Louis Fleury, flauta; L. Gaudard, oboé; H. Delacroix, clarinete; Gustave Dhérin, fagote; R. Briard, saxophone; M. Caillette, percussão; Désiré-Émile Inghelbrecht, percussão; G. Truc, celesta; João de Souza Lima, piano; L. Perret, flauta; Heitor Villa-Lobos, regente. Obra dedicada a Olivia Guedes Penteadó; consta do programa que a obra teria sido escrita para instrumentos e coro feminino. Da própria apresentação participaram 16 vozes femininas do Choeur Mixte de Paris<sup>24</sup>.

Guérios (2009) destaca: "compreende-se que foi em Paris, 1924, que Villa-Lobos compôs o Nonetto, obra em que incluía todos os ritmos da música urbana com que tivera

---

<sup>21</sup> Ibid, 110.

<sup>22</sup> Ibid, 111.

<sup>23</sup> Ibid, 112.

<sup>24</sup> Ibid, 116.

contato através dos chorões e que deixara de lado em suas composições anteriores. Foi também em Paris que compôs o Choros nº 2” (GUÉRIOS, 2009, p. 167). É curioso observar a similaridade de instrumentação entre as obras deste período, uma vez que Villa-Lobos utiliza primordialmente instrumentos de sopro de madeira. Verificamos esta similaridade de instrumentação entre as obras: Choros nº 2, Choros nº7, Quatuor (1921), Quatuor (1928) e Quinteto em forma de Choro e, num período de quatro anos, um crescendo de instrumentação em direção à tradicional formação camerística que é o quinteto de sopros.

O Choros nº2 (1924), para flauta e clarineta, foi apresentado pela primeira vez em setembro de 1925. Os músicos foram Ary Ferreira na flauta e Antão Soares no clarinete. Esta obra foi dedicada a Mário de Andrade, uma das figuras mais importantes da segunda geração nacionalista da literatura. Este fato é provavelmente responsável pela escolha de instrumentação, uma vez que tanto a flauta quanto o clarinete – que Villa-Lobos havia tocado na infância (MARIZ, 2000, p. 139) – são instrumentos típicos do choro (gênero Musical), e pela maneira como os elementos básicos do choro são tratados nesta composição. Entretanto, é importante observar que a influência nesta obra não é somente do choro; a música de Villa-Lobos é resultado das mais variadas influências: da música europeia – Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, dos compositores Debussy e Stravinsky. É desnecessário dizer que o choro foi uma das matrizes da obra de Villa-Lobos; “dizer que a música popular influenciou a série *choros* de Villa-Lobos chega a ser redundante, sendo assim nos resta identificar e compreender a origem de tal influência” (GUÉRIOS, 2009). Sob o ponto de vista estético, Contier (1998, p. 158) afirma que o Choros nº 2 pode ser inserido no impressionismo francês, seja porque denota alguns critérios esboçados por Claude Debussy, seja porque se aproxima de *Chansons Madécasses* ou de *Trois poèmes* de Stéphane Mallarmé e de Valsas nobres e Sentimentais para piano, de Maurice Ravel.

O Choros nº 2 faz parte do ciclo de 14 (ou 17) obras iniciadas em 1920. A numeração do ciclo não corresponde à ordem cronológica de composição: Choros 1, 2, 7, 3, 8, 10, 4, 5, 6, Choros bis, 11, 9, 12 e Introdução aos Choros.

<b>Data</b>	<b>Número</b>	<b>Instrumentação</b>
1920	1	Violão Solo
1924	2	Flauta e clarinete
1925	3	Vozes masculinas, clarinete em si bemol, saxofone alto em mi bemol, fagote, três trompas em fá e um trombone.
1926	4	Três trompas em fá e trombone

1925	5	Piano solo
1926	6	Orquestra sinfônica
1924	7	Flauta, oboé, fagote, saxofone, violino, violoncelo, tam-tam
1925	8	Grande orquestra sinfônica e dois pianos.
1929	9	Orquestra Sinfônica
1926	10	Coro misto e orquestra
1928	11	Orquestra e piano solo
1929	12	Orquestra Sinfônica
1929	13 (perdida)	Duas orquestras e banda
1928	14 (perdida)	Orquestra, banda e coros
1928	Choros Bis	Violino e viola
1928	Quinteto em forma de choro	Flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, ou corne inglês
1929	Introdução ao choro	Orquestra e violão solo

Quadro 02: Série Choros

Distribuição de Flores (1932, RJ), para flauta e violão, editada pela Max Eschig, foi dedicada a Mindinha. Faz parte da terceira fase de Villa-Lobos. Esta obra destoa da série Bachianas, pois está mais para uma sugestão visual onde Villa-Lobos faz uso das sonoridades dos harmônicos do violão e da caixa acústica dos instrumentos como percussão: uma moderna abordagem sonora. A primeira audição ocorreu em 15/12/1937 no Rio de Janeiro / Orfeão de Professores do Distrito Federal e das Escolas Técnicas Secundárias Paulo de Frontin e João Alfredo. Antonio Maria Passos, flauta; João Teixeira Guimaraes, violão.

A terceira fase engloba o período entre 1930 e 1945, exatamente o período de composição de toda a série das Bachianas Brasileiras. A obra de Villa-Lobos sempre representou a relação entre o nacional e o universal, “a diferença que dentro desta série assumiria o status de obra prima” (MARIZ, 2000, p. 32). As Bachianas Brasileiras foram compostas no período em que Villa-Lobos ocupou-se com a questão da educação musical; ele tentou uma nova estética, conscientemente nacionalista e menos revolucionária, com relação às suas obras anteriores. A pioneira e febril atividade modernista da década de 1920 cede espaço a uma atividade mais ordenada, mais clássica, “sem aquele vigor quase iconoclasta dos Choros” (TACUCHIAN, 1988, p. 04), embora com o mesmo entusiasmo em explorar os temas brasileiros.

Fagerlande observa ter sido esse um período bastante ambíguo na vida de Villa-Lobos, marcado por seu envolvimento político com Getúlio Vargas e o Estado Novo. É quando Villa-Lobos inicia seu movimento de educação musical, criando o Serviço de

Educação Musical e Artística do antigo Distrito Federal, além de fundar o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e a Academia Brasileira de Música. Dessa época são os Prelúdios para violão, o Guia Prático, as quatro Suítes do Descobrimento do Brasil, a Valsa da Dor e o Ciclo Brasileiro para piano, entre outras obras.

A série Bachianas Brasileiras é declaradamente inspirada no estilo musical de Bach e na música popular brasileira. Mariz alega que a “série representa valiosa experiência de justaposição de certos ambientes harmônicos, contrapontísticos, de algumas regiões do Brasil ao estilo de Bach” (MARIZ, 2000, p. 164). O ciclo das Bachianas Brasileiras é comumente dividido em três fases distintas:

<b>Fase</b>	<b>Ano</b>	<b>Bachianas</b>
1 <sup>a</sup>	1930	Bachianas 1,2 e 4
2 <sup>a</sup>	1938	Bachianas 3,5 e 6
3 <sup>a</sup>	1942 a 1945	Bachianas 7,8 e 9

Quadro 03: Série Bachianas Brasileiras divididas por fases

Segundo Aloysio Fagerlande (2008, p. 112), no período que precede os Choros, entre 1920 e 1928, o desafio de Villa-Lobos foi procurar um caminho no qual pudesse objetivar a síntese do nacional com o universal. Villa-Lobos estava profundamente ligado à obra de Johann Sebastian Bach, de quem fez várias transcrições, notadamente de peças do Cravo Bem Temperado, para coro ou conjunto de violoncelos. Adhemar Nóbrega (1971, p. 12) afirma que devido à convivência desde cedo com a música de Bach e a música brasileira, “fácil lhe foi verificar a existência de identidade de inflexões melódicas, de relações harmônicas e de combinações polifônicas entre ambos”. Paul Griffiths (1987, p. 78) sustenta que, assim como Villa-Lobos, Bela Bartók e Paul Hindemith igualmente receberam influências do mestre alemão e a referencia da música barroca. A relação entre Bartok e Bach foi por intermediário “da canção folclórica, profunda e analítica. Ele extraía a essência, fosse na estruturação ou na construção de formas, e aplicava o que havia aprendido”<sup>25</sup>, um ponto em comum com Villa-Lobos, que cresceu ouvindo e tocando peças do mestre alemão, e na juventude participava de grupos de chorão.

O próprio choro, enquanto gênero musical, surgiu basicamente a partir do modo de tocar de músicos populares de danças de salão europeias, em voga na virada do século XIX para o XX, sobretudo a polca e a mazurca. Sobre a influência dos ritmos brasileiros na obra

<sup>25</sup> Paul Griffiths. **A música moderna - Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 78.

de Villa-Lobos, Tadeu Coelho (1994, p. 14) afirma que o maxixe é resultado da mistura do Lundú – dança negra que chegou ao Brasil com os escravos trazido pelos portugueses no final do séc. XVI – com as danças europeias. Segundo ele, o maxixe é o primeiro ritmo genuinamente brasileiro.

Como podemos verificar no quadro 4, não há uma instrumentação fixa para as Bachianas: três são para orquestra, uma para piano e orquestra, uma para soprano e grupo de violoncelo, uma para flauta e fagote e uma para orquestra de cordas ou coro a capela.

Número e ano de composição.		Instrumentação	Denominação tradicional	Denominação brasileira
1	1930	Orquestra de violoncelos	Introdução Prelúdio Fuga	-Embolada -Modinha -Conversa
2	1930	Orquestra	Prelúdio Ária Dança Toccata	O canto do capadócio O canto de nossa terra Lembrança do sertão O trenzinho do caipira
3	1938	Piano (1930-1941) Orquestra (1942)	Prelúdio Fantasia Ária Toccata	Ponteio Devaneio Modinha Picapau
4	1930	Piano (orquestrada em 1941)	Prelúdio Coral Ária Dança	Introdução Canto do sertão Cantiga Miudinho
5	1938/1945	Canto e Orquestra de violoncelos	Ária (1938) Dança (1945)	Cantilena Martelo
6	1938	Flauta e Fagote	Ária Fantasia	Choro ( )
7	1942	Orquestra	Prelúdio Giga Toccata Fuga	Ponteio Quadrilha caipira Desafio Conversa
8	1944	Orquestra	Prelúdio Ária Toccata Fuga	( ) Modinha Catira batida ( )
9	1945	Orquestra de vozes ou de cordas	Prelúdio Fuga	(Vagaroso e Mítico) (Pouco Apressado)

Quadro 04: Série Bachianas Brasileiras

Outro aspecto importante é a dupla denominação dos movimentos: uma

denominação tradicional e outra com nomes brasileiros, “uma alusiva ao passado e outra alusiva ao feitiço brasileiro (sob aspecto rítmico, melódico, do conteúdo expressivo, etc.)” (NÓBREGA, 1971, p. 18). Essa característica também nos remete à própria questão da dualidade da série - Bach e música popular brasileira. Fagerlande afirma que:

Em seu aspecto formal, a maior parte das Bachianas pode ser considerada como suítes, constituídas de dois, três ou quatro movimentos. É interessante observar a dupla denominação dos movimentos: a tradicional da música de concerto e uma outra, tipicamente brasileira, aludindo ao aspecto rítmicos, melódicos ou ao conteúdo expressivo. (FAGERLANDE, 2008, p. 107).

É importante observar que a série das Bachianas Brasileiras não é formada pelas combinações instrumentais incomuns da série dos Choros, como os 3, 4, 7 e 13. Da mesma forma, as harmonias, os efeitos sonoros, a parte rítmica complexa e a linguagem harmônica também diferem da série anterior. A bitonalidade, procedimento harmônico comum na série dos Choros, é praticamente inexistente nas Bachianas onde a harmonia é predominantemente tonal.

Segundo o catálogo de obras<sup>26</sup>, Bachianas Brasileiras nº 6 foi composta em 1938, sendo dedicada a dois músicos da época, Alfredo Martins Lage, flautista e Evandro Moreira Pequeno, fagotista; a única obra, de toda a série, para conjunto de câmara. Villa-Lobos, em depoimento para Palma sobre a obra, declarou:

Escolhi a combinação destes dois instrumentos (flauta e fagote) para sugerir a velha serenata brasileira para dois instrumentos, e substituí o oficleide pelo fagote, porque este instrumento está mais próximo do espírito de Bach e quis dar a impressão de improvisação como na serenata cantada. Esta suíte é mais ‘bachiana’ na sua forma do que ‘brasileira’ (PALMA E CHAVES, 1971, p. 121)

Aloysio Fagerlande conta que “Noël Devos, recém-chegado ao Brasil em 1952, foi com a flautista Odette Ernest Dias tocar a peça para Villa-Lobos, e este recomendou que tocassem como dois músicos em uma serenata improvisada, como que debaixo de uma sacada de casa antiga, à luz do lampião...” (FAGERLANDE, 2008, p. 107).

A primeira audição da Bachianas Brasileiras nº 6 ocorreu na então Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, por ocasião do evento “Música das Américas” em 24 de Setembro de 1945, segundo o catálogo “Villa-Lobos - Sua Obra”<sup>27</sup>, publicado pelo ministério da cultura. Os intérpretes dessa primeira audição foram Hans Joachim Koelreutter, flautista, e Achilles Spornazzati, fagotista. A obra encontra-se editada

<sup>26</sup> Villa-Lobos, **Sua Obra**. RJ: Minc/Ibram, 2009, p. 16-17.

<sup>27</sup> Villa-Lobos, **Sua Obra**. R.J: Minc/Ibram, 2009, p. 16-17.

pela Associate Music Publishers<sup>28</sup>.

A Bachianas nº 6 é a menor entre todas, cada movimento durando aproximadamente 6 minutos. Tadeu Coelho (1994, p. 43) observa o desacordo entre acadêmicos quanto a data da primeira performance: 21 de Janeiro de 1945, de acordo com Muricy; e 24 de Setembro de 1945 de acordo com Paulo Barros<sup>29</sup>, assim como o catálogo de obras. A Bachianas nº 6 foi dedicado a Alfredo Martins Lange e Evandro Moreira Pequeno.

A quarta fase abrange o período de 1945 até a morte de Villa-Lobos em 1959, época da sua busca pelo Universalismo. Ele passa a viajar constantemente para os Estados Unidos, dedicando-se à sua carreira internacional:

Desde 1941, organismos oficiais dos Estados Unidos articulavam um convite para leva-lo ao país, como parte da chamada “política da boa vizinhança” do governo Roosevelt. [Villa-Lobos] ele desejava viajar aos Estados Unidos apenas como artista convidado, porém, recusava-se a assumir quaisquer funções representativas. (GUÉRIOS, 2009, p. 231)

A primeira viagem aos Estados Unidos da América aconteceu em 1945 e, nessa ocasião, Villa-Lobos e Serge Koussevitsky regeram a Sinfônica de Boston, em programas dedicados às suas obras. Na ocasião da viagem também foram organizados dois concertos de câmara, um no Museu de Arte Moderna e outra audição na Universidade de Chicago, com a apresentação do Quatuor, Bachianas nº 1 e Choros nº 7.

Do ponto de vista de composição, nesta fase Villa-Lobos volta às formas tradicionais. As grandes formas clássicas se sobrepõem “àquele som tropical e selvagem” das fases anteriores, quanto ao aspecto formal Tadeu Coelho destaca que Assobio a Jato, obra desta fase, devido à sua forma e ao seu caráter de dança, lembra uma sonata da câmara barroca (COELHO, 1994, p. 66).

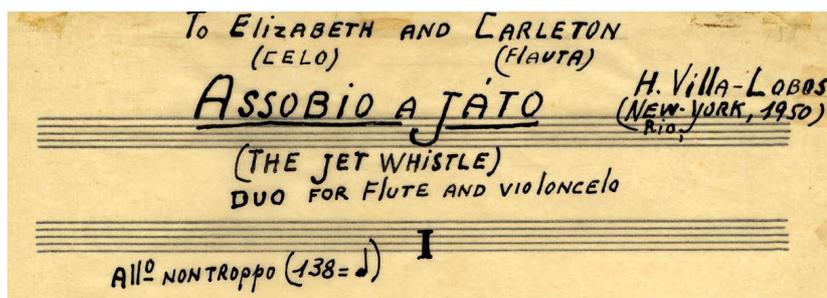
Nesta fase, Villa-Lobos escreveu Quinteto Instrumental (1957, Paris), dividido em três movimentos: Allegro non tropo, Lento Allegro - poco Moderato; para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa. A primeira audição ocorreu em 16/11/62 no Rio de Janeiro, no Auditório da ABI. Moacyr Liserra, flauta; Mariuccia Iacovino, violino; Henrique Niremborg, viola; Peter Dauelsberg, violoncelo; Maria Celia Machado, harpa. Esta obra foi encomendada pelo Quinteto Instrumental da Orquestra da Radiodifusão Francesa (Rochut, Bronschwak, Focheux, Neilz e Cariven) e a este dedicada<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras nº 6*. NY: Associated Music Publishers, 1946.

<sup>29</sup> PALMA, Enos C.; CHAVES JR, Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. RJ: Companhia Editora Americana, 1971, p. 117.

<sup>30</sup> Villa-Lobos, *Sua Obra*. RJ: Minc/Ibram, 2009, p. 112.

De acordo com o catálogo de obras do Museu Villa-Lobos, Assobio a Jato foi escrito em Nova Iorque e no Rio de Janeiro em 1950. Na partitura manuscrita, verificamos ambos os lugares, um abaixo do outro (exemplo 5), a palavra “Rio” está escrita abaixo da palavra “New York”. A obra foi dedicada a Elizabeth e Carleton Sprague Smith. Elizabeth Smith, violoncelista amadora e Carleton Sprague Smith, flautista amador e musicólogo.



Exemplo 5: Manuscrito Assobio a jato

Segundo Tadeu Coelho (1994, p. 64), Carleton Sprague Smith encontrou Villa-Lobos durante os seus serviços na embaixada dos Estados Unidos em São Paulo em 1940. É possível que Villa-Lobos tenha começado a escrever esta obra antes de encontrar o casal Smith, e somente em 1950 a tenha concluído e dedicado a eles. Tadeu Coelho, afirma que esta “hipótese explicaria o porquê formalmente e estruturalmente Assobio a Jato se assemelha aos Choros, que foram compostos na década de 1920”<sup>31</sup>.

Nas figuras abaixo verificamos a semelhança entre as obras Assobio a Jato (exemplo 6) e Choros nº 2 (exemplo 7).

Exemplo 6: Manuscrito, início Assobio a Jato

<sup>31</sup> Ibid, 64



Exemplo 7: Manuscrito Choros nº 2

Em entrevista a Tadeu Coelho (1994), David Appleby menciona que somente o 3º movimento - *prestissimo* - foi dedicada aos Smiths, informação que lhe foi fornecida pela equipe do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro quando ele estava preparando seu trabalho <sup>32</sup> para publicação.

Segundo informações retiradas do catálogo de obras, a primeira apresentação aconteceu num concerto dedicado às obras do compositor no auditório do ministério da educação e cultura em 13 de março de 1950, com Ari Ferreira na flauta e Iberê Gomes Grosso no violoncelo.

Segundo Carrascoza (2009, p. 23), o caráter experimental comum na música do séc. XX aparece num pequeno trecho desta obra de Villa-Lobos, onde é pedido ao flautista para assoprar com muita força diretamente no bocal do instrumento, a fim de criar um som indefinido parecido com um assobio.

O trecho em questão (exemplo 8) encontra-se nos compassos finais onde consta a inscrição *imitando fischi in toni ascendenti* (imitando um assobio em sons ascendentes). Para o editor, a única maneira de executar o efeito pedido é:

[...] assoprar dentro do bocal em *fff* como se o flautista estivesse esquentando o instrumento num dia frio. O primeiro efeito deve ser realizado com a digitação do ré grave, o segundo com a digitação do mi, assim sucessivamente até o lá.

<sup>32</sup> APPLEBY, David P. **Bio-Bibliographies**. Westport, Conn: Greenwood Press, 1988.

**Prestissimo**  
*imitando fischi in toni ascendenti\**

Flauta

Violoncello

222 gliss. *f* 6 7 *fff* *ff*

Exemplo 8. Prestíssimo, 3º Moimento Assobio a Jato.

Depois disso, muitos compositores no Brasil escreveram para flauta solista com o uso de técnicas expandidas como, por exemplo, Claudio Santoro, Jorge Antunes, Gilberto Mendes, Lindemberg Cardoso, Fernando Siqueira, Mário Ficarelli e Ricardo Tacuchian, entre outros.

Fase	Denominação	Obras
1ª – até 1919	Formação	Cântico Sertanejo (1907) Recouli (1908) Trio (1913) Sexteto Místico (1917) Sertão no Estio (1919)
2ª – década de 20.	Vanguarda modernista dos Choros.	Noneto (1923) Poema da Criança e sua Mamã. Choro nº 2 (1924) Choros nº 7 (1924) Quatour (1921) Quatuor (1928) Quinteto em forma de Choro (1928)
3ª – 1930 e 1945	Fase das Bachianas Brasileira.	Distribuição de flores (1932) Bachianas Brasileiras nº 6 (1938) Gavota-Choro (1938)
4ª – 1945-até sua morte	Universalismo	Assobio a Jato (1950) Quinteto Instrumental (1957)

Quadro 5: Quadro das obras de câmara com flauta dividido por fases

## 4 ANÁLISE DAS OBRAS

### 4.1 Choros nº 2

O Choros nº 2 está dividido em duas partes distintas, segundo Tadeu Coelho (1994, p. 35), lembrando uma estrutura binária. A obra apresenta uma longa introdução (c.1 ao c.9), uma pequena seção A (c.10 ao c.13) e uma ponte constituída por uma cadência de flauta entre a seção A e B. Esta liberdade formal colabora para a variedade de caráter na obra, uma vez que as seções são extremamente distintas.

The musical score is arranged in two systems. The first system shows the Flute and Clarinet in B-flat parts. The Flute part starts with a melody in 3/4 time, marked *mf*. The Clarinet part starts with a bass line in 3/4 time, marked *p*, and then moves to 4/4 time, marked *mf*. The second system shows measures 3 to 5. The Flute part has a melody in 4/4 time, marked *rf*, with the instruction *(très rythmé et bien marqué)*. The Clarinet part has a bass line in 4/4 time, marked *rf*. The third system shows measure 5, labeled 'A' in a box. The Flute part has a melody in 4/4 time, marked *rf*. The Clarinet part has a bass line in 4/4 time, marked *rf*. The fourth system shows measures 6 to 9. The Flute part has a melody in 3/4 time, marked *mf* and *cresc.*, and then moves to 4/4 time, marked *f*. The Clarinet part has a bass line in 3/4 time, marked *mf*, and then moves to 4/4 time, marked *f*.

Exemplo 09: c.1 ao c.9, introdução

10 **B** No mesmo movimento e muito ritmado

Exemplo 10: seção A, c.10 ao c.13

Introdução	A	cadência da flauta	Transição	B	Coda
9 compassos	4 compassos	8 compassos	2 compassos	27 c.	6 c
Ré	(Lá bemol)	Lá			A

Estrutura e plano tonal básico

Segundo Tadeu Coelho (1994) o elemento do choro popular está presente por toda a peça, assim como a figuração *arabesque*, elementos que contribuem para a estilização do choro nesta obra.

Verificamos a utilização de figuras e acentuações tradicionais do choro popular que exercem função importante no caráter da obra:

Exemplo 11: c.3 acentos típicos de ritmos brasileiros. Parte do clarinete

Exemplo 12: c.8, ritmos do choro musica urbana

No que diz respeito à tonalidade, a obra apresenta uma introdução (c.01 ao c.09) que insinua uma harmonia em direção ao Ré, o centro tonal da seção B (c.24 ao c.48) está em torno de Lá bemol, o fraseado sempre repousa nesta nota; a coda (c.49 ao c.54) é uma volta ao Ré; enquanto a seção A e a cadência da flauta são bastante ambíguas do ponto de vista harmônico.

#### 4.1.1 Sugestões interpretativas

Logo no início da obra, verificamos uma diferença na indicação de dinâmica entre a parte da flauta e a parte do clarinete. Recomendamos que o clarinete inicie a frase o mais piano possível, assim o crescendo acontecerá de forma bastante efetiva.

Exemplo 13: c.1 e c.2, crescendo na parte do clarinete

Exemplo 14: c.3, o ritmo apresentado no c.3 entre a parte da flauta e da clarinete precisa estar sincronizado para que o seu efeito seja alcançado

Uma vez que a maioria das notas começam com algum tipo de acento, soará melhor se imediatamente depois do ataque as notas decaíam em relação à dinâmica, valorizando o acento e deixando um pequeno silêncio entre as notas, para que o outro instrumento possa ser ouvido. Isto ocorre no c.5 (flauta), c.6 (clarinete), c.7 em ambas as partes, c. 8 (clarinete) e c.9 (flauta).

Exemplo 15: c.5 ao c.9, pequeno acento e diminuendo nas notas longas

Ao iniciar o c.14, *Muito vagaroso*, a flauta inicia uma espécie de cadência com uma pequena interjeição da clarinete. A frase deve explorar a tendência natural do registro, acalmando para o registro grave e agitando em direção ao registro agudo do instrumento. No c. 15, o compositor dá uma indicação específica para relaxar o som, *molemente*. Para que o flautista consiga este efeito sugerimos que assopre procurando uma embocadura relaxada, aumentando o espaço por onde o ar passa entre os lábios superior e inferior, conseqüentemente, diminuindo o foco do lábio e espalhando o ar no porta lábio da flauta logo vai ajudar na realização deste efeito.

Exemplo 16: c.13 – c.22, observar o direcionamento natural do fraseado

Sugerimos que o clarinete no c.17 (ex.16 e ex.17) exagere no decrescendo; executar o decrescendo de forma delicada sem exagerar no staccato poderá ajudar no efeito. Além disso, o tempo deve relaxar um pouco, a fim de criar o efeito juntamente com as quiáleras na parte da flauta.

Exemplo 17: c.18 decrescendo na parte do clarinete com relaxamento da frase na parte da clarinete

No c. 22 na parte da flauta está indicado *espressivo*, entretanto a parte da clarinete traz a indicação *violént et rythmé* (violento e rítmico). Do ponto de vista do conjunto entre flauta e clarinete, este trecho é muito importante. Verificamos uma independência de caráter musical entre as duas vozes; importante mostrar o contraste, o que é recomendável para este trecho.

Exemplo 18: c.22, independência das vozes entre a parte da clarinete e flauta

O *ostinato* na parte da clarineta começa no c.24 com ritmo que lembra o choro popular.

Exemplo 19: c.24 – c.26, atentar ao ritmo e detalhes na articulação e acentos.

Para um bom resultado na execução deste trecho, é essencial que os acentos e a indicação de dinâmica sejam valorizados ao máximo. Para ajudar este efeito, o decrescendo deve ser tocado muito rapidamente, da mesma forma deve ser o crescendo.

As tercinas na parte da flauta no c.31 fazem alusão à música popular; para interpretar estas tercinas dentro do estilo, é necessário saber, antes de mais nada, como as tercinas são percebidas na música popular brasileira (COELHO, 1994, p.18). Recomendamos que a primeira nota do grupo soe um pouco mais longa, desse modo cria um tipo especial de *interpretação* muito característico na música popular brasileira.

Example 20: c.31 – c. 36, tercinas, alusão a música brasileira

Exemplo 20: c.31 – c. 36, tercinas, alusão a música brasileira

#### 4.1.2 Sugestões de respiração

Na parte da flauta, no choros nº 2, não há grandes dificuldades relacionadas a respiração, entretanto é sempre importante o flautista ter o direcionamento das frases em mente.

Entre os c.06 e c.10, a redução gradual do som, ou uma pequena respiração após as notas longas, deve ajudar na respiração e ajudar, também, no direcionamento e na inteligibilidade do fraseado.

Example 21: c.6 ao c.08, relaxar o final das notas longas e manter o lá bemol agudo sem respirar

Exemplo 21: c.6 ao c.08, relaxar o final das notas longas e manter o lá bemol agudo sem respirar

**B** No mesmo movimento e i

Exemplo 22: c.10, redução gradual do som

O próximo ponto crítico em termos de respiração está no final da *coda* – ilustrado abaixo (ex.23); trecho onde está escrito o Ré 6; a dificuldade está em manter o nível de intensidade no trecho. O flautista deve respirar em cada lugar possível, sem comprometer o fraseado, como no c.50 ao c.52, depois do primeiro Ré 5, e no c.51, depois dos três ré(s) repetidos, criando assim uma ênfase interessante no motivo de *levare* pela terceira vez, e outra vez no c.51, depois do sol 4 (terceiro tempo), onde o padrão muda para a escala ascendente em terças, criando um direcionamento para o final e possibilitando ao flautista ar suficiente até o Ré 6 agudo em fortíssimo. Felizmente para o flautista, o compositor escreveu *animando* nos últimos quatro compassos. Esta marcação realmente diminui a dificuldade de tocar em uma intensidade tão alta e em tal registro. Mais rápido se torna mais fácil manter o nível de intensidade necessário para esta passagem ( COELHO, 1994)

**H** Tempo primo

Exemplo 23: c.49 ao c.54. sugestões de respiração através das flechas em azul

A construção da performance desta obra deve levar em consideração suas seções

bem definidas que evidenciam suas pontuações, respirações e seus direcionamentos de frases.

## 4.2 Bachianas Brasileiras nº 6

Bachianas Brasileiras nº 6 é constituída por dois movimentos: I-Ária (chôro) e II-Fantasia, que contrastam em caráter; o primeiro movimento, Aria, apresenta um caráter melódico e o segundo funciona como um *scherzo*, mostrando o caráter virtuosístico e brincalhão da música.

A forma do primeiro movimento é um A+B, seguido por uma pequena cadência. Villa-Lobos faz uso da forma para desenvolver o diálogo entre a flauta e o fagote. O material melódico é apresentado pelo fagote, após uma breve introdução, enquanto a flauta tem fusas descendentes que lembram o aspecto de bravura dos choros (COELHO, 1994). É importante observar a alternância de solos e acompanhamentos entre os instrumentos, determinante para a interpretação da obra. O centro tonal deste movimento fica em torno de ré menor, que por meio dele se estabelece o caráter melancólico da peça.

O segundo movimento – Fantasia – contrasta em humor, ritmo e material de composição; assim como no Choros nº 2, não há nenhuma estrutura formal rígida. A flauta tem um papel bastante relevante no movimento, apresentando duas cadências virtuosísticas. A parte do fagote é constituída por uma linha mais melódica que geralmente enfatiza as notas graves, como em um baixo contínuo. Os últimos 17 compassos funcionam como uma coda. A atividade rítmica é intensificada por um *animando* e finaliza com um *allargando* no terceiro compasso antes do fim. Assim como o primeiro movimento, o segundo movimento termina com um intervalo de oitava entre a flauta e o fagote.

### 4.2.1 Aria (Chôro)

O termo Ária significa uma canção, pequena forma ternária A-B-A'; “existe a forma ária da capo, também ternária, em que a primeira seção é repetida após uma seção contrastante intermediária, do tipo A-B-A; por sua vez esta Ária a duas vozes tem um caráter nitidamente binário e que pode ser classificada de pequena forma binária modulante, A-B, como nas Invenções a Duas Vozes de Johann Sebastian Bach, que acreditamos ter sido o modelo adotado por Villa-Lobos para esta Bachiana”. (FAGERLANDE, 2008, p. 108)

Conforme a divisão tradicional da forma binária, na Aria existem duas grandes seções: A (início ao c.14.4), dividida em duas partes, e B (c.15 ao fim), dividida em três partes.

Aspectos gerais	A		B		
Compassos	c.1–c.14.4		c.15 – ao fim.		
Subdivisões	c.1–c.13.1	c.13.2–c.14.4	c.15–c.24	c.25–c.28.3	28.4 ao fim
Tonalidade	Ré menor	contrastante	contrastante		Ré Menor

Estrutura e plano tonal básico

Aloysio Fagerlande observa que Villa-Lobos não estabelece indicação metronômica para nenhum dos movimentos da *Bachianas Brasileiras n° 6*; sobre a importância das notações metronômicas, Luis Carlos Justi afirma que:

“[...] a anotação metronômica é importante, mas não fundamental e não deve ser tomada como imutável verdade estabelecida, mas antes como sugestão do autor, de um tempo aproximado através do qual, da melhor maneira possível, se chegaria à sua ideia ou concepção musical” (JUSTI, 1996, p. 26)

Segundo Fagerlande (2008, p. 108) a questão do correto andamento é de extrema complexidade, pois envolve uma aproximação quase assintótica do intérprete ao texto do compositor. Tal aproximação pode ocorrer de várias maneiras, mas talvez a mais eficiente seja a de amadurecer a peça, até que adquira uma fluência absolutamente natural para o intérprete.

#### 4.2.1.1 Sugestões de respiração

A respiração pode ser um problema neste movimento, se não planejada antecipadamente. Na Aria, por se tratar de um movimento com indicação de andamento *Largo*, as frases da flauta são geralmente longas, ao mesmo tempo que esta dialoga e se conecta com a linha do fagote. A adequação dos locais para a respiração deve levar em consideração toda a sequência fraseológica. É importante lembrar que o entrosamento entre as partes é extremamente importante, pois reflete um bom trabalho camerísticos entre os intérpretes.

O tempo inicial precisa ser bem planejado, uma vez que o movimento possui frases muito longas. Isto determinará a atmosfera que o intérprete vai imprimir ao movimento.

É importante observar que “a velocidade da respiração no ataque inicial será proporcional ao andamento que se pretende, como o gesto de um regente ao preparar a entrada de uma peça orquestral” (FAGERLANDE, 2008, p. 111).

Levando em consideração a característica composicional do movimento e os axiomas propostos por Michel Debost (2002, p. 50), sugiro os seguintes pontos para a respiração:

- entre o Ré c.4.4 e Ré antes do c.5.1; direcionar o fraseado para respirar entre as duas notas de mesmo nome;

- no c.5.4, após o Fá ligado. Respiração após a nota longa.

Observamos que, neste início, há poucos pontos de respiração que não prejudiquem o fraseado. Portanto, é importante explorar a dinâmica em *p* no c.3 para ajudar na economia de ar e no entrosamento com o fagote, uma vez que neste trecho a flauta exerce a função de acompanhamento.

H. Villa-Lobos

The image shows a musical score for Flute and Bassoon. The top system is for measures 1-2, with the Flute part marked *f* and the Bassoon part marked *mf*. The second system is for measures 3-4, with the Flute part marked *p* and the Bassoon part marked *mf*. The third system is for measures 5-6. Vertical lines in the Flute part indicate breath marks at the end of measures 4 and 5.

Exemplo 24: respiração c.4 e c.5 indicado pela virgula.

No trecho seguinte, entre o c.7 e o c.11, os pontos de respiração são bastante óbvios: nos segundos tempos dos compassos após a fusa ligada: 7.2, 8.2, 9.2, 10.2 e 11.2. Devemos observar o sincronismo com a frase do fagote que apresenta um impulso rítmico em

direção ao segundo tempo. Importante examinar também como as fusas serão tocadas neste trecho; recomendamos procurar um caráter calmo, não apressado. Dinâmicas devem ser planejadas cuidadosamente, uma vez que a flauta está acompanhando o fagote. Embora a flauta se destaque na região aguda e numa forma muito virtuosística, esta parte ainda deve soar como um acompanhamento.

The musical score consists of six systems, each with a flute staff on top and a bassoon staff on the bottom. The flute part is characterized by long, flowing lines with many slurs and accents, particularly in the higher register. The bassoon part is more rhythmic, often using slurs and triplets to provide a steady accompaniment. The key signature starts with one flat (B-flat) and changes to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of measure 12. Measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are indicated at the start of their respective systems. A box containing the letter 'A' is placed above the first measure of the first system.

Exemplo 25: c. 7 ao c. 12, respirações indicadas pela vírgula

A articulação nos trechos acima não apresentam maiores problemas de execução, contudo, pode ajudar no contorno do fraseado. É importante observar o dedilhado nos c.1 e c.2, sequência de intervalos de terças na região aguda; o dedilhado do registro agudo da flauta pode gerar excesso de movimento no instrumento causando movimento excessivo nos lábios, podendo comprometer a ligadura e afinação do trecho.

No trecho entre o c.13–c.20, escolhemos alguns pontos onde o fraseado não é prejudicado pela respiração. Voltamos a citar Debost (2002, p. 51) que recomenda “escolher um lugar onde a musica não seja muito ofendida”; logo, sugerimos os seguintes pontos de respiração: após o Ré colcheia pontuada no c.13.3, após o Dó semínima ligada no c.17.2 e no mesmo ponto no c.19.1, após o Mi ligado.

The image shows a musical score for Example 26, covering measures 13 to 20. It is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 13 begins with a treble clef and a bass clef. Measure 15 is marked with a box containing the letter 'B' and a dynamic marking 'f' in the treble staff and 'p' in the bass staff. Measure 17 has a dynamic marking 'p' in the bass staff. Measure 19 has a dynamic marking 'p' in the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

Exemplo 26: c.13 – c.20, respirações indicadas pela vírgula.

No trecho acima (ex.26) c.13 e c.14 funciona como uma transição para a tonalidade contrastante, começando em Ré m e terminando em Lá m na resolução; do ponto

de vista da interpretação, é importante observar a parte do fagote, pois, neste trecho, a questão rítmica passa a ter maior importância; o Fagote apresenta um possível elemento de conexão com o choro. “Quando a flauta expõe o motivo na tonalidade contrastante (c.15), o fagote apresenta uma parte livre, em que a figuração lembra em alguns trechos a precipitação rítmica característica da baixaria de um violão de sete cordas” (FAGERLANDE, 2008, p. 121). Percebemos que isso provoca certa excitação do tempo.

Exemplo 27: c.12 ao c.20, parte do fagote direção descendente da frase.

Entre o compasso o c.21 e o c.23, o procedimento da respiração é o mesmo do c.19 e c.20 (ex.26); no c.24.1 respirar após o Si 3 colcheia e imediatamente antes de Lá 3 antes de retomar o tema no C.25.2; próxima respiração entre as duas notas sol no c.28.3, intervalo de oitava; Debost (2002, p. 51) recomenda “respirar entre notas do mesmo nome, uma vez que assim ajudará a articulá-las”; uma breve respiração no c. 29.3 após o Mi.

21

4

23

C

25

27

29

D

*p*

Exemplo 28 : c.21– c.30, observar as respirações indicadas pela virgula

Entre o c.31 e o c.38 encontramos quatro pontos onde conseguimos respirar confortavelmente sem interferir no fraseado; c.33.2 após o Fá 4 (trilo) antes da *appoggiatura*; c.34.3 após o Lá 4 semínima pontuada, no c.35.3 após o Ré 5 ligado, no c. 37.3 após o Lá 3 pontuado.

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 31-32) shows a treble staff with a continuous eighth-note pattern and a bass staff with a few notes and rests. The second system (measures 32-33) continues the treble staff pattern and adds a trill in the bass staff. The third system (measures 33-35) features a 9-measure rest in the treble staff and complex triplet patterns in the bass staff. The fourth system (measures 36-37) includes a box labeled 'A' above measure 36 and a piano (*p*) dynamic marking in measure 37. The fifth system (measures 38-38) shows a final treble staff pattern and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

Exemplo 29: c.31 – c.38, observar as respirações indicadas pela virgula

O trecho final - c.39.4, após o Mi 5 ligado, c.41.2 após o Ré 5 ligado no segundo tempo e no c.42.2 após a primeira semínima pontuada Ré 5, e, finalmente, no c.43, após o Ré 4 ligado.

Exemplo 30: c.39 – c.44, observar as respirações indicadas pela virgula

Do ponto de vista da afinação no c.44, há um Ré em ambos os instrumentos. Esta nota deve ser preparada cuidadosamente, uma vez que o Ré 3 na flauta tende a ser baixo e no fagote tende a ser alto.

Exemplo 31: c. 41- c.44, observar as respirações indicadas pela virgula

Devemos ter em mente que as frases entre fagote e flauta são muito bem conectadas e muito longas, a exemplo do c.7, onde lugar para respirar é praticamente inexistente; por sua vez, a flauta deve sempre soar com intensidade sonora, o que aumenta o gasto de ar; logo, as respirações foram escolhidas dentro de pontos possíveis, usando os *axiomas* observados por Michel Debost com o objetivo de não prejudicar o fraseado musical. Sobre a Aria da Bachianas Brasileiras nº 6, Tadeu Coelho (1994, p. 49) observa que, “no final do movimento o flautista está quase sempre um pouco cansado, usando cada respiração que ele pode eventualmente tomar”. Se fôlego extra é necessário, deve-se partir dos mesmos princípios escolhidos aqui – após uma resolução, um cadência perfeita, entre duas notas staccato, entre duas notas do mesmo nome, entre sincopes, etc. – o contrário também é possível – dependendo da boa capacidade de ar – algumas respirações podem ser evitadas.

## 4.2.2 Fantasia

O segundo movimento não apresenta uma liberdade formal, embora tenha seções muito bem definidas do ponto de vista de textura e caráter. Segundo Fagerlande (2008, p. 129): “o termo Fantasia, de origem italiana, tem vários significados musicais, e quase sempre é associado a uma livre ordenação de ideias”. Contudo, verificamos que o movimento está dividido em duas partes, assim como a Ária. Verificamos, também, que as seções são constituídas de motivos contrastantes entre si.

Este movimento está marcado em tempo allegro, porém, não deve ser tocado muito rápido. O allegro refere-se mais ao caráter que propriamente ao tempo. Outro aspecto importante para determinar o caráter está relacionado ao compasso 2/2; logo, recomendamos levar este movimento em dois lento, como sugere a edição, ao invés de subdividi-lo e levá-lo em quatro. Organizar o fraseado deste movimento em dois pulsos favorece o agrupamento das figuras rítmicas, consequentemente providenciando um fraseado mais orgânico.

Estruturalmente, este movimento apresenta duas grandes Seções, **A** e **B**, ambas com duas fases:

<b>Aspectos gerais</b>	<b>A</b>		<b>B</b>	
<b>Compasso</b>	c.1–c.58		c.59–c.90	
<b>Subdivisões</b>	c.1– c.12.1	c.12.1 ao c.58	c.59–c.89	c.90 ao fim.
<b>Tonalidades</b>	Ton.Principal	Ton. Contrastante	Ton. contrastante estabelecido	Retorno a ton. principal

Estrutura e plano tonal básico

### 4.2.2.1 Sugestões de respiração

Este movimento é mais seccionado que a Aria, constituído por partes muito bem definidas, o que facilita encontrar os pontos de respiração. Do ponto de vista técnico, a parte da flauta é especialmente difícil, com figurações bastante variadas: grandes saltos, vários grupos de fusas com graus disjuntos – o que afeta a digitação e a estabilidade do instrumento nas mãos do flautista – e o uso frequente dos 3 registros. “A parte do fagote também exige bastante do músico em termos virtuosísticos, principalmente no tocante aos grandes saltos intervalares” (FAGERLANDE, 2008, p. 130).

A respiração para o início da Fantasia é em conjunto com o fagote, e o

direcionamento do andamento será dado por sua intenção. No início da Fantasia, de um modo geral, a respiração ideal seria no c.8, mas existem pontos possíveis que não comprometem o fraseado (ex.9): 1) antes do c.3, onde a flauta muda o padrão para imitar a linha do fagote e após sol ligado, 2) no c. 6.3. A respiração, neste lugar, ajuda a mostrar melhor a sincope e a marcação de sforzando *fz.* – relembrando os axiomas de Debost (2002) que sugere a respiração numa sincope – este deslocamento do rítmico é um procedimento muito comum nos chôros.

**Allegro**

Exemplo 32 : c.1 - c.7, respirações indicadas pela virgula.

O próximo ponto para respiração será após o c.8.1 entre as duas notas Sol, onde inicia uma nova seção e após o primeiro Mib no c.12. Esta respiração ajuda a enfatizar a mudança de seção, exemplo 33.

A partir do c.13 o próximo ponto de respiração ideal seria somente no c. 21.1. após o Sol natural; entretanto este é um trecho de bravura para o flautista (c.12 ao c.20) onde há um gasto excessivo de ar devido a constante mudança entre os registro médio e registro grave. Recomendamos respirar sempre após a primeira semicolcheia no primeiro tempo de cada compasso, quando necessário, conforme indicado pelas virgulas, exemplo 34.

Flauta

Fagote

12

Exemplo 33: c.08–c.13, respirações indicadas pela vírgula

A

Flauta

Fagote

17

19

21

24

rit.

Exemplo 34: respirações possíveis entre o c.13 e o c.21, indicado pela vírgula

- respiração no c. 21.1, após o sol 3. Após o Ré 4 pontuado (trilo) no c.22.3.

Uma vez que os próximos 5 compassos compõem uma frase, a respiração deve ser evitada até o final do c.27.

The image shows a musical score for Flute and Bassoon, measures 20-28. The Flute part (top staff) features a melodic line with trills (tr) and triplets (3). The Bassoon part (bottom staff) provides harmonic support with triplets and sustained notes. A box labeled 'A' is placed above measure 27, indicating a specific point of interest. The tempo changes from 'rit.' to 'a tempo' at the start of measure 27.

Exemplo 35: c.20 – c.28, respirações indicadas pela virgula

- antes da anacruse para o c.32. Entre o c.32 e c.36 forma-se uma frase que é a imitação da frase do fagote; aconselha-se evitar respirações entre estes compassos; respirar no c. 36.1, após o segundo Sib 3.

The image shows a musical score for Flute and Bassoon, measures 31-37. The Flute part (top staff) features a melodic line with triplets (3) and a sixteenth-note triplet (6) in measure 32. The Bassoon part (bottom staff) provides harmonic support with triplets and sustained notes.

Exemplo 36: c.31– c.37, respirações indicadas pela virgula

- entre os compassos 38-42 encontra-se uma nova frase, e uma respiração

deve ocorrer mantendo os grupos unidos, se necessário no tempo forte no c. 39 ou c.40. A linha do fagote no c.41 impulsiona o movimento para frente, então um bom lugar para respirar é no c. 42.4, após o Lá bemol.

Exemplo 37: c.38 – c.42, respiração indicada pela virgula

- Entre o c.44 e c.47, a respiração deve ser evitada para manter a unidade de 4 compassos.

Exemplo 38: c.43 – c.46

- Na cadência da flauta que ocorre entre o compasso 48 e 56, a respiração pode ser realizada após as notas longas. Lembrando que esses são os pontos possíveis, sugerimos que o flautista faça uso somente quando necessário. Neste trecho, a clareza e o contraste das articulações são determinantes para evidenciar o caráter virtuosístico do trecho.

The image displays a musical score for Flute and Bassoon, labeled as Example 39, covering measures 48 to 60. The score is written in two staves: Flauta (Flute) on the top staff and Fagote (Bassoon) on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. The Flute part features several measures with triplets (marked '3') and sextuplets (marked '6'). There are also measures with a '6' marking and a fermata. The Bassoon part has measures with a '5' marking and a '6' marking. The score includes various ornaments (trills and mordents) and breath marks (indicated by a 'b' symbol). A box labeled 'A' is placed above measure 58. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present in measure 58. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 39: c.48 – c.60, as virgulas indicam os pontos *possíveis* para respirar

Os cinco compassos entre 66 e 70 formam outra frase. Recomendo não respirar neste trecho, somente antes do sol agudo no c.71 e usar o salto entre os c.70 e c.71 para realizar a respiração. Outro ponto musicalmente interessante é no c.73.3 após o Mi bemol mínima pontuado. Entre os c.74 e c.77, forma-se novamente uma nova frase, portanto recomendamos uma respiração entre o c.79 e c.80.

Flauta

Fagote

69

72

76

A

Exemplo 40: c.66 – c.81, respirações indicadas pela virgula.

No c.82 a respiração deve ser planejada juntamente com o fagote, uma vez que têm o mesmo ritmo; a próxima respiração deve ser antes do c.85, quando ocorre uma mudança na dinâmica.

82

85

88

91

A

Exemplo 41: c.82 – c.89, respiração indicada pela flecha

O trecho entre c.93 e o tempo forte do c.95 deve ser planejado como uma frase; sugiro a respiração após o Ré 4 semicolcheia no c.95.

**Meno**

Flauta  
Fagote

*mf*

3 3 3 3 3 3

6 6 6 6

93

Exemplo 42: c.90 – c.95, respiração indicada pela vírgula

Como vimos anteriormente, Floyd (2004, p. 48) sugere que “em peças que não têm lugar para respirar, como *Carnaval de Veneza*<sup>33</sup>, deve-se realizar pequenas respirações sempre que possível. Não espere por um grande fôlego - não há tempo”. O trecho seguinte se enquadra dentro das mesmas características, logo, pequenas respirações devem ocorrer no *Allegro Tempo I* entre 100 e 105 após as colcheias, lembrando que devem ser executadas rapidamente sem interromper a frase.

<sup>33</sup> P.A. Génin. *Carnaval de Veneza*, Op. 14. Paris: Gérard Billaudot, n.d.

**Allegro (Tempo I°)**

Flauta

Fagote

103

105

*poco allarg.*

8va

106

*f*

*a tempo*

*f*

Exemplo 43: c.100 – 106, as virgulas indicam os lugares possíveis para respirar

- uma vez que as escalas virtuosísticas da flauta no c.106 ocorrem duas vezes finalizando numa escala descendente variada, recomendamos que a respiração ocorra depois do ultimo Ré grave no c.109; contudo, reconhecemos que, devido a grande dificuldade do trecho, e por causa das tantas variáveis e imprevisibilidades que envolvem o momento da performance, eventualmente esta respiração será antecipada e será realizada entre os c.107 e c.108.

Flauta  
Fagote

*f a tempo*

107

108

*mf*

Exemplo 44: c.106 – c.110, a virgula indica o lugar ideal para a respiração

116

*f*

119

*mf*

6

Exemplo 45: c.115 – c.121, as pausas resolvem os problemas de respiração

A última seção do movimento também é muito problemática em termos de respiração, uma vez que a flauta toca continuamente até o final. Sugiro que consideremos respirar entre os maiores intervalos possíveis, ao mesmo tempo utilizar respirações curtas sem obstruir a frase, o mesmo procedimento do ex.43. No *allargando* do c.130, é possível tomar respirações rápidas antes do Ré, sem deixar cair qualquer uma das notas; também é possível a respiração antes do tempo forte no c.131 e depois de cada semínima. Isso se encaixa bem com o *ritardando* e propicia um final definitivo para a peça.

121

6 6 6 6

*animando poco a poco*

123

6 6 6 6

125

6 6 6 6

127

6 6 6 6

8<sup>va</sup>

129

6 6

130

*allargando*

6 6 6

*ff*

*ff*

Exemplo 46: parte final da Bachianas brasileiras nº 6, trecho de intensa atividade de articulação sem local para respirar

### 4.3 Assobio a Jato

#### 4.3.1 – I. Movimento

Formalmente o primeiro movimento é construído por duas seções de 32 compassos, cada seção formada por dois períodos de 16 compassos onde verificamos uma perfeita simetria, derivada do material utilizado por Villa-lobos e assumindo um papel

estrutural neste movimento. O outro aspecto que observamos foi a alternância de textura, ou seja, a utilização de vários componentes sonoros, como mudança de registros, variações rítmicas e alterações de timbres.

O centro tonal está em torno de Ré menor ao longo de todo o movimento. Tadeu Coelho (1994, p. 67) observa que “a diversidade é alcançada pela mudança de textura, registro, dinâmica e uso de ornamentação. A Mesma melodia é ouvida em ambas as seções, com algumas variações no acompanhamento e na linha solo”.

Dois aspectos são igualmente importantes neste movimento: a melodia acompanhada e a mudança de registro. O início do segundo período (c.17–c.32) é uma área de instabilidade tonal verificado pelo uso de harmonia mais dissonante, acordes diminutos, e uma sequência de intervalos de quartas na parte da melodia (flauta c.23–c.27). Importante observar que a marcação de *stringendo* ajuda a criar esta instabilidade e excitação; devido ao acompanhamento em notas longas, a flauta terá certa liberdade rítmica, para explorar os acentos e as ressonâncias dos intervallos, o que vai ajudar a explorar este caráter do trecho.

The image displays three systems of musical notation. The first system, labeled 'A tempo', shows a flute line with triplets and dynamics *f*, *rall.*, and *mf*. Red circles highlight specific passages in the flute line. The second system, starting at measure 21, features a flute line with accents (*V*) and fortissimo (*sfz*) dynamics, highlighted by green boxes. The third system, starting at measure 27, continues with *sfz* dynamics and a *rall.* marking, also with green boxes highlighting accents.

Exemplo 47: c.14 – c.32, dissonâncias, progressão em intervallos de 4ª e *stringendo* no c.25.

Na seção A', a flauta assume o posto de solista, enquanto o violoncelo acompanha com as semínimas, trocando os papéis em relação à seção anterior.

Do ponto de vista de entrosamento e do ponto de vista musical, é importante

observar que o acompanhamento na parte do violoncelo enfatiza o segundo tempo dos compassos fazendo uso de notas duplas. Recomendamos um cuidado especial neste trecho, para que o caráter de dança não seja perdido, devido a esta acentuação no segundo tempo do compasso.

Exemplo 48: c.33 – c.39, acompanhamento do violoncelo com notas duplas

É curioso observar que, no início da obra, onde a flauta exerce o papel de acompanhamento, Villa-Lobos escreve uma pausa no primeiro tempo, logo o segundo tempo é naturalmente enfatizado, como na seção A' apresentada no exemplo acima.

Exemplo 49: c.1–c.6, pausa no primeiro tempo na parte da flauta, enfatizando o segundo tempo

Villa-Lobos faz uso da ornamentação para desenvolver o movimento, no início de A' (ex.48) a melodia tocada pela flauta é essencialmente a mesma apresentada na primeira seção da obra (ex.49) embora neste momento a melodia apareça ornamentada fazendo uso de colcheias, semicolcheias e ornamentos.

**Allegro non Troppo** ♩ = 138

The musical score for Example 50 consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 7, and the second system shows measures 8 through 13. The right hand plays a rhythmic melody of eighth notes, while the left hand provides a bass line with triplet patterns. The dynamic marking is *mf*.

Exemplo 50: c.1– c.13, violoncelo solo início da obra, seção A

The musical score for Example 51 consists of two systems of staves. The first system shows measures 33 through 39, and the second system shows measures 40 through 45. The right hand plays a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a bass line with chords. The dynamic markings are *f* and *mf*.

Exemplo 51: c.33 – c.45, flauta solo início da seção A' com a melodia ornamentada da flauta

No c.2, a melodia apresentada pelo violoncelo faz uso dos harmônicos (c.2, c.4, c.7, c.9). Esse procedimento na seção A é transformado pelo uso de oitavas pela flauta, criando grandes saltos, mas mantendo o mesmo caráter da seção anterior. Tadeu Coelho (1994, p. 69) afirma que “o *ostinato*, como aparece na parte da flauta no começo, tem o objetivo de imitar o acompanhamento simples de violão das valsas populares, muito comum no início do século”. Verificamos que as variações escritas por Villa-Lobos são propostas de acordo com as possibilidades técnicas e características de cada instrumento, mostrando um amplo domínio da instrumentação.

Allegro non Troppo  $\text{♩} = 138$

Exemplo 52: c.1–c.13, *ostinato* na parte da flauta

Devemos observar os vários padrões de escalas que são usados neste movimento: menor natural, menor harmônica e cromática. Há também um uso proeminência de intervallos de quartas justas, o qual contribui para a tonalidade da obra.

Exemplo 53: as diferentes escalas utilizadas por Villa-Lobos

#### 4.3.1.1 Sugestões de respiração

Um dos primeiros problemas que o flautista encontra neste movimento é encontrar um bom lugar para respirar na seção A'. Para executarmos um bom fraseado é necessário respirarmos em lugares bem específicos. Como este movimento é constituído por grandes frases e intervalos amplos, que dificultam o dedilhado e o controle do ar, fica difícil planejar uma respiração que não prejudique o fraseado.

Outro fator importante é o persistente acompanhamento na parte do violoncelo, *ostinato*, que se repete entre o c.33 e c.60. Este caráter inflexível e repetitivo do acompanhamento é outra característica que atrapalha a respiração.

Levando em consideração as características musicais do trecho, recomendamos que se respire o mínimo possível, e quando o fizer precisa ser muito rápido, quase imperceptível;

- após a primeira colcheia do c.37.1;
- a próxima respiração somente no c.46.1 entre o Lá e o Ré no primeiro tempo do compasso;
- c.51.1, após o no primeiro tempo do compasso, na mudança de padrão, entre o Mi e Si.

The image displays three systems of musical notation for a piece in B-flat major. The first system (measures 33-40) shows a treble clef with a forte (f) dynamic and a bass clef with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 40-46) continues the piece. The third system (measures 46-51) includes a 'rall.' marking and an 'A tempo' instruction. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 54: c.33 – c.51, sugestão de respiração da primeira parte da seção A' indicadas pela virgula

No segundo período da seção A', c.49 ao fim, o uso da respiração circular é recomendado e facilitado pelo fato de estar na região aguda do instrumento, ocasionando um gasto menor de ar. A técnica da respiração circular consiste na utilização do ar que está dentro da cavidade bucal, bochechas e garganta. No registro agudo da flauta, usamos maior velocidade de ar e um pouco de pressão nos lábios, facilitando a obtenção de ar pelo nariz enquanto assopramos. A frase, sendo constituída por graus conjuntos, facilita a digitação, o que também é positivo para execução desta técnica de respiração.

Como nem todos os flautistas dominam esta técnica, sugerimos os seguintes pontos de respiração para este trecho:

- entre o Fá e o Si no segundo tempo do c.56.1;
- antes da escala cromática, respirar após o 60.4.

A tempo

52

57

61

*f* D.C.

Exemplo 55: c.42-c.64, respirações indicadas pelas virgulas

#### 4.3.1.2 Sugestões interpretativas

O acompanhamento da flauta, no início, deve ser bem articulado. As *appoggiaturas* devem ocorrer antes do tempo forte, criando um ímpeto que dirija a frase para frente.

O sinal “>” aparece na duas *appoggiaturas*; entretanto, a segunda *appoggiatura* não deve ser mais sonora que a primeira, para criar um deslocamento na métrica 3/4, no qual é característico de todo o movimento. Para alcançar este efeito, a segunda semínima deve ser menos intensa que a primeira e alongada até o próximo compasso

para fazer uma conexão com a parte do violoncelo. Isto é justificado pelo uso da ligadura até próximo compasso. (COELHO, 1994, p. 72)

H. Villa-Lobos

**Allegro non Troppo** ♩ = 138

Exemplo 56: acentos no acompanhamento realizado pela flauta no início do movimento

Um tratamento cuidadoso do *rallentando* vai permitir um movimento mais unificado. Uma vez que a peça é repetida, o *rallentando* no c.63 não deve ser tocado muito lentamente na primeira vez, somente na última vez, para dar a sensação de *finale*.

Exemplo 57 *rall.* no último compasso do I mov

Quando a marcação *rall.* aparece pela segunda vez, pode ser espalhada pelos compassos c.31 e c.32, mas abrange somente o c.6 na primeira vez. O mesmo acontece na seção A', no lugar paralelo, c.48 e c.63–c.64. Assim, verificamos uma simetria até mesmo no direcionamento do fraseado.

Example 58: section A, rallentando nos c.16 e c.31–c.32

Example 59: seção A', rallentando nos c.48 e c.63–c.64

Para a parte do violoncelo, é bastante eficiente mostrar a diferença entre as tercinas de colcheia e as colcheias no c.12 e c.13. Esta nuance é facilmente negligenciada, e um tratamento cuidadoso desta passagem cria um bom contraste e acrescenta uma agitação na música.



Exemplo 60: c.07 ao c.13, trechos de nuances rítmicas.

Um pequeno *decrescendo* na dinâmica deve ocorrer no fim do c.15, para valorizar a indicação de *rall.* As tercinas nos c.14 e c.15 não devem ser tocadas de forma muito quadrada. Recomendamos adotar certa liberdade rítmica, quase como uma *cadencia*. Uma vez que o violoncelo está sustentando o Lá 2, é possível o flautista tomar certa liberdade nesta passagem.

Sugerimos que os intérpretes observem as questões relacionadas ao equilíbrio entre os instrumentos; no c.33 a dinâmica da flauta é marcada *f* enquanto o violoncelo tem *mf*. Recomendamos uma atenção especial para o violoncelo não encobrir a flauta quando o último está na região média, mesmo a flauta estando na região aguda; esta região do violoncelo somado as notas duplas gera uma grande ressonância.

Na seção A', a figura de acompanhamento do violoncelo pode ser tocada em *pizzicato*. Embora não seja indicado na partitura, pode ser aqui efetivamente usado. O *pizz.* também funciona bem por alcançar um bom equilíbrio entre os instrumentos. Uma vez que o violoncelo toca com o arco, a tendência é soar muito pesado, perdendo a leveza do caráter de dança propiciado pelo compasso  $\frac{3}{4}$ .

David Soyer, violoncelista do Quarteto Quarnieri, disse o seguinte sobre o esta passagem de *pizz.*:

Quando trabalhei nesta peça para apresentar no “Recital Series” numa transmissão pública de televisão (Eu acho que foi em 1957) com Julius Baker, eu tive a chance de perguntar a Villa-Lobos sobre o *pizz.* no primeiro movimento do Jet Whistle. Ele me disse que ele gostava da idéia e que eu devia fazer-lo. Então eu fiz.<sup>34</sup> (COELHO, 1994, p. 74)

<sup>34</sup> *When working on this piece to perform at the "Recital Series" on Public Television Broadcast (I think it was 1957 or so) with Julius Baker, I had a chance to ask Villa-Lobos about the pizz. the first movement of the Jet whistle. He told me he liked the idea and that I should do it. So, I did it. Tadeu Coelho, "Guidelines to the Performance of Selected Chamber Music for the Flute of Heitor Villa-Lobos". (COELHO,1994,p.74)*

<b>Compassos</b>	1-32		32-64	
<b>Aspectos gerais</b>	A (32 compassos)		A' (32 compassos)	
<b>Período</b>	1-16	17-32	33-48	49-64
<b>Subdivisões</b>	14-16	25-30	Var. colcheias	Var. Tercinas.
			Pizzicato	
	Cadência	Stringendo.	C.48: <i>rall</i>	Circular Breathing
<b>Harmonia</b>	V	intervalos de 4ªS./ I		I

Estrutura e plano tonal básico

#### 4.3.2 – II. Movimento

O segundo movimento é dividido em 4 partes. A+A'+A+ codeta. Assim como no primeiro movimento, Villa-Lobos usa a repetição como elemento constituinte, uma vez que a linha melódica da flauta permeia todo o movimento.

O movimento está dividido da seguinte forma:

<b>Aspectos gerais</b>	A			A'		A			Codeta
<b>Compassos</b>	1-16			17-30		31-46			47-51
<b>Subdivisões</b>	1-4	5-10	11-16	17-20	21-30	31-34	35-40	41-46	47-51
<b>Tonalidade</b>	Mi			Cromatismo		Mi			Dominante

Estrutura e plano tonal básico

O centro tonal da maior parte do movimento está em Mi, mas ele acaba em Lá maior, dominante do movimento seguinte, que é em Ré menor.

O acompanhamento da parte do violoncelo é determinante para a variedade e o interesse que são alcançados pela mudança e pelo movimento harmônico que acontecem no

acompanhamento. Villa-Lobos faz uso de elementos cromáticos por todo o movimento; um exemplo é a linha cromática no violoncelo nos c.2–c. 4 e nos c.21–c.30; são lugares especialmente importantes em termos de cromatismo.

Adagio ♩ = 138

Exemplo 62: cromatismo c.2–c.5

Exemplo 63.: c.14–c.30 cromatismo na parte do violoncelo

#### 4.3.2.1 Sugestões de respiração

Este movimento não apresenta grandes problemas de respiração. As frases são muito bem seccionadas e os pontos de respiração são bem claros; as pausas ajudam nessa função assim como as semínimas pontuadas ligadas à colcheia. Na primeira frase, a flauta está na região grave num movimento descendente. Nesta região, a sonoridade deve ser muito bem sustentada, do ponto de vista físico e sonoro (respiração). Debost (2002, p. 226) observa que “devemos resistir a tendência natural das notas longas de decair”; essa tendência é agravada pelo movimento descendente no final na frase de abertura.

Recomendamos a respiração em dois pontos específicos:

- após o Lá 3 c.8, essa respiração ajuda a mostrar a mudança de direção da frase;
- entre os c.21 e c.27 sugerimos respirar em algum ponto após as semínimas

pontuadas ligadas à colcheia.

#### 4.3.2.2 Sugestões interpretativas

Mesmo se tratando de um movimento lento, é importante manter uma fluência no tempo. Sendo assim, é recomendável executar o 6/8 em 2 pulsos por compasso ao invés de subdividi-lo em seis<sup>35</sup>. Durante grande parte do movimento, a flauta é explorada no registro grave, portanto um cuidado em relação à dinâmica deve ser planejado. Ao longo da maior parte deste movimento, o violoncelo exerce a função de acompanhamento; uma vez que os graves do violoncelo soam muito mais que os graves da flauta, é importante buscar uma sonoridade equilibrada entre os instrumentos. Somente em alguns pontos o violoncelo se sobressai musicalmente. Um dos exemplos são as notas Sol repetidas entre o c.11- c.14.



Exemplo 64: : c.8–c.13

Tadeu Coelho (1994, p. 77) observa que cromatismo permite o direcionamento musical de todo o movimento. Nos primeiros 4 compassos da parte do violoncelo, o cromatismo deve ser direcionado para o tempo forte do terceiro compasso, onde a tensão melódica e harmônica aumenta. O Fá 2 trabalha como uma *appoggiatura* para o Mi 2; a mesma ideia pode ser aplicada à flauta que se direciona para o Dó# c. 3.

<sup>35</sup> A não ser nos primeiros passos da preparação da performance, quando, a partir de uma escuta “à dois”, o recurso da subdivisão se prova por vezes necessário no estudo de certos trechos, para garantir a precisão rítmica.

Adagio ♩ = 138

Exemplo 65: c.1–c.7

A repetição da seção A trabalha da mesma forma, com exceção do c.28 onde a flauta atinge a terceira oitava no clímax do movimento. A linha cromática descendente do c.21 - c.30 deve alcançar esse mesmo ponto.

Exemplo 66: c.14 – c.30, desenho cromático na parte da flauta

A codeta c.47– c.51 é uma extensão da ideia inicial. Também ajuda a preparar o acorde de sétima da dominante de Ré menor, agindo como uma meia cadência preparando o ouvido para Ré menor que se iniciará no próximo movimento.



Exemplo 67: c.47-c.51

### 4.3.3 - III. Movimento

Formalmente o movimento é uma forma binária repetida A+B+A+B+ coda: Seção A – *Vivo, a tempo*– seção B – *pouco meno, presto* – repetição de A, repetição de B, codeta – *presto, prestíssimo* – é aqui que o efeito *jet whistle* acontece , c.220–c.223, gerando o nome da peça.

Aspectos gerais	A			B			Codeta	
Compassos	1-56			57-125			133-149	
Subdivisões	1-20	21-42	43-56	57-78	59-87	88-125	133-139	140-149
		6 <sup>as</sup>	homofônica	poco meno	escalas	solo Cello	presto	prestíssimo
	Imitando assobios em tom ascendente. <i>Imitando fischi in toni ascendenti</i>							

Estrutura e plano tonal básico

A estrutura formal não é adquirida somente pela diferença na marcação do tempo, mas também pelo material usado.

A parte da flauta no início do terceiro movimento apresenta um problema causado pela notação  $3/4 \times$  as semínimas ligadas de duas em duas. Esse início soa um  $c.3/2$ . A razão para tal discrepância é a hemíola. Torna-se mais fácil de tocar se a hemíola é abordada de forma natural, uma vez que a parte do violoncelo está claramente em  $3/2$ . Para dar o caráter necessário na parte do acompanhamento no violoncelo, a segunda semínima do grupo de duas não deve ser tocada muito longa. Entretanto, essas semínimas precisam ser tocadas com

direcionamento.

Exemplo 68: c.01 – c.09, hemíola na parte do violoncelo

#### 4.3.3.1 Sugestões de respiração

A respiração no terceiro movimento pode ser um problema se não planejada antecipadamente. Na maior parte do tempo o fraseado será de 4 em 4 compassos sem espaços para respirar. A escolha de bons pontos para respirar levará em consideração essa simetria de frases.

- respirar após o 8º compasso, ou
- após o 12º compasso, se possível agrupar 3 grupos de 4 compassos;
- após o 16º compasso ou
- após o 20º, pela mesma razão anterior;
- após o Lá mínima do compasso 25.

Vivo (♩. = 92)

Exemplo 69: c.01 – c.25, indicação dos pontos possíveis de respiração indicado pela flecha, sugerimos respirar a cada 8 compassos.

- após o Lá 5 no c.33 e se necessário depois do Lá 4 no c.35.

Exemplo 70: c.32 – c.36, respirações indicadas pela vírgula

- respirar após o Lá 3 no c.37.

- após a mínima Dó 4 no c.46.

Exemplo.71: c.37– c.51, respirações indicadas pela virgula

- respirar após o Fá 5 no c.65.

- após o primeiro Mi bemol no c. 69.

Example 72: Musical score for measures 61-72. The score is in bass clef with a key signature of two flats. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody includes slurs, accents, and triplets. The bass line consists of sustained notes and rests. The dynamic marking *mf* is present at the beginning.

Exemplo 72 : c.61 – c.72, respirações indicadas pela virgula

- respirar após o Dó 6 no c.87.

- respirar rapidamente depois do Lá5 tempo forte no c.96.

Example 73: Musical score for measures 86-97. The score is in bass clef with a key signature of two flats. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody includes slurs, accents, and triplets. The bass line consists of sustained notes and rests. The dynamic marking *ff* is present. The tempo markings *allarg.* and *a tempo* are also present.

Exemplo 73: c.86 – c.97, respirações indicadas pela virgula

- respirar após o Lá no c.103.

- após o Lá 4 no c.107

- após o Dó# no c.111.

Neste trecho a respiração é escolhida de acordo com a frase do violoncelo, seguindo o mesmo esquema de respiração da parte da flauta no início da obra.

Ex.emplo74: c.102 – c.103, respirações indicadas pela flecha.

- respirar após o Dó# 5 no c.124 deve ser suficiente para ir até o c.128.

Exemplo 75: c.124 – c.129, respirações indicadas pela flecha.

Outra dificuldade em termos de respiração é ser capaz de sustentar o Si 5 (agudo) no c.224 – c.226. Uma boa solução é não tocar tão forte o começo da escala no c.223, economizando para o Si 5 fortíssimo. Se o Si 5 não pode ser sustentado por 3 compassos completo mais fêrmata, a sugestão é tocar um pouco mais suave.

#### 4.3.3.2 Sugestões Interpretativas

O Lá 5 na flauta, no c.88, é muito longo para ser tocado numa respiração, por isso o violoncelo precisa apressar o tempo, assim o flautista pode tocar sem fadiga. O apressar

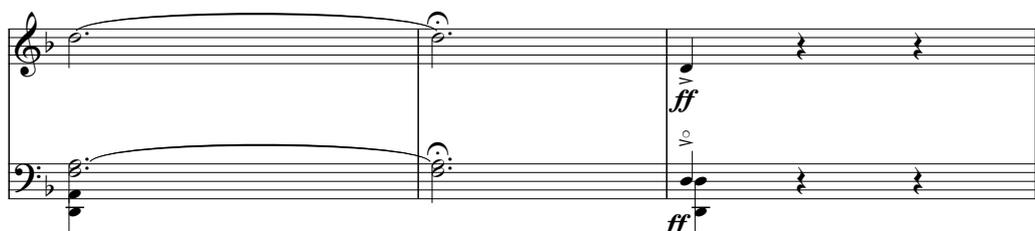
deve acontecer como um *acelerando* que começa no c.88 em direção ao c.93, onde o *allargando* começa, preparando para o *a tempo* no c.96.

Exemplo 76: c.86 – c.96, acelerando na parte do violoncelo indicado pela flecha.

Para o flautista ser capaz de tocar o c.223 – c.226 numa só respiração, o tempo do *prestissimo* deve ser um pouco mais rápido. É sábio economizar no início do c. 223 para conseguir alcançar os últimos tempos do c. 226; o final precisa ser fortíssimo.

Exemplo 77: c.219 – c.229, acelerando final, trecho de sustentação da intensidade sonora

Especial atenção precisa ser dada a afinação dos Ré(s), precisa estar certo que a flauta está afinada com o violoncelo, já que a tendência dessa nota no violoncelo é ser um pouco alta e na flauta um pouco baixa.



Exemplo 78: c.227–c.229.

Algumas questões de equilíbrio também são importantes. Por exemplo, os 4 primeiros compassos são tocados somente pelo violoncelo e este início deve ser tocado com grande intensidade. Quando a flauta entra no c.5 com o tema principal, o ouvinte percebe que a parte do violoncelo é um acompanhamento. Por isso o nível da dinâmica do violoncelo deve diminuir, tanto quanto a presença sonora. Percebe-se que a dinâmica do violoncelo muda para *mf* enquanto a flauta inicia em *f*.

Vivo ♩ = 92

Exemplo 79: c.01–c.09, diferença de dinâmica indicada nas partes da flauta e violoncelo.

No c.194 – c.203 a flauta está no seu registro mais grave e a projeção é mais difícil. Recomendamos o violoncelo tocar mais piano. Também no c.204, o violoncelista deve ser muito cuidadoso para não tocar tão sonoro, e não exagerar no *crescendo*, voltando ao *p* no

início de cada compasso. O *crescendo poco a poco* no c.206 deve começar muito suave e gradualmente se construir, uma vez que ele deve crescer pelos próximos sete compassos.

Exemplo 80: trecho onde se recomenda ajuste da sonoridade entre a parte do violoncelo e flauta.

Vale observar que, independente da obra e de sua instrumentação, numa performance em conjunto, devemos dar importância à comunicação entre os músicos, à capacidade de se ouvir em conjunto e sentir as mudanças de sonoridade, articulação e afinação, para que possamos interagir com o contexto sonoro. As sugestões acima, resultado de vários anos de estudo destas obras, do ponto de vista do flautista, não serão de grande valia se não souber adaptar esse aperfeiçoamento individual ao contexto camerístico. Por outro lado, se o artista desenvolver essa sensibilidade tão necessária – e útil- aos intérpretes de música de câmara, outras infinitas possibilidades musicais e artísticas surgirão.

## 5 FIGURAÇÃO EM DOIS REGISTROS

A figuração em dois registros caracteriza-se por ser uma escrita melódica que estabelece um contraponto dentro da própria melodia. Nos exemplos abaixo, encontramos este procedimento na Partita para flauta solo de J.S Bach e na obra *Apanhei-te cavaquinho* de Ernesto Nazareth.



Exemplo 81: Figuração em dois registros na *Corrente* da Partita para flauta, BWV 1013, de Bach



Exemplo 82: Figuração em dois registros em *Apanhei te cavaquinho* de Ernesto Nazareth

Do ponto de vista composicional este procedimento exerce três funções principais: 1) Elemento textural, 2) prolongamento de determinada nota 3) polarização. A tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase faz convergir uma espécie de “resolução” (SALLES, 2009, p. 116).

No início do Choros nº2, a figuração em dois registros exerce a função de polarização, a melodia no registro inferior converge para o fa# no c.3, enquanto o registro superior mantém-se em movimento paralelo.

Exemplo 83: início ao c.4

Este procedimento composicional colabora para a ressonância harmônica gerada

pela resultante dos intervalos que constituem a frase. No exemplo abaixo, a parte da flauta parte de um trítono como elemento de ressonância.

The image shows a musical score for Example 84. It consists of two staves: a treble clef staff for the flute and a bass clef staff for the piano accompaniment. The flute part begins with a tritone interval (F#4 and Cb4) and is marked with 'mf' and 'cresc.'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is numbered '6' at the beginning.

Exemplo 84: ressonância harmônica com utilização do trítono

Este mesmo procedimento composicional encontramos em pontos específicos do III movimento do Assobio a Jato. Nos três exemplos abaixo, verificamos uma polarização em direção à nota longa.

The image shows a musical score for Example 85. It consists of two staves: a treble clef staff for the flute and a bass clef staff for the piano accompaniment. The flute part is marked with 'mf' and 'cresc.' and features a long note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is numbered '09' at the beginning.

Exemplo 85: Assobio a jato III mov. c.9 – c.10. a polarização neste trecho acontece na linha inferior, fa#, fã, fã#

The image shows a musical score for Example 86. It consists of two staves: a treble clef staff for the flute and a bass clef staff for the piano accompaniment. The flute part is marked with 'mf' and 'cresc.' and features a long note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is numbered '17' at the beginning.

Exemplo 86: Assobio a jato III mov. c.17 – c.18. a polarização em direção a nota longa ocorre na voz superior das colcheias em movimento cromático

The image shows a musical score for Example 87. It consists of two staves: a treble clef staff for the flute and a bass clef staff for the piano accompaniment. The flute part is marked with 'mf' and 'cresc.' and features a long note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is numbered '21' at the beginning.

Exemplo 87: Assobio a jato III mov. sequencia de quatro compassos, polarização em direção à nota longa, alternando entre intervalos de 6ª maior e menor

A relação entre a figuração em dois registros e a execução se dá uma vez que este procedimento composicional, comum na escrita de Villa-Lobos, interfere na digitação da flauta. Como vimos nos exemplo acima, existem duas vozes bem distintas, uma voz escrita no registro médio da flauta e outra voz no registro agudo.

O problema reside no fato de que temos que ir de dois punhados de dedos (ré 2) para apenas um ou dois (dó 2), retornando à posição anterior. Para agravar a situação, estas situações acontecem juntamente nos dedos indicador da mão esquerda, e dedo mínimo da mão direita. A segunda oitava dó-ré, por exemplo, requer uma coordenação extremamente complexa de sete dedos e um polegar (um mudança que pode ser simplificado, antecipando o ré com o segundo e terceiro dedos da mão direita enquanto toca o dó e vice-versa). E, devo acrescentar, não usando o mindinho direito. (DEBOST, 2002, p. 52)<sup>36</sup>

Como podemos ver, esta escrita faz com que ativemos frequentemente um dedilhado antagônico, ativação dos dedos das duas mãos em direção oposta. Quando a execução é em movimento lento, isso não acarreta um grande problema, mas o movimento gerado pela digitação pode alterar a qualidade do som e da afinação.

No III movimento do Assobio a Jato estão os trechos mais representativos de virtuosidade na performance dentro do repertório selecionado. O tempo sugerido, Vivo  $\frac{3}{4}$ , semínima 92, é extremamente rápido para o flautista, uma vez que a parte inicial consta principalmente de colcheias em movimento angular, zigue-zague (COELHO, 1994, p. 79), amplos intervalos com saltos, os quais são tecnicamente muito difíceis; um tempo apropriado deve ser mínima entre 70 e 80, para manter-se o caráter de Vivo.

Ao longo de muito estudo visando a performance desta obra e defrontando-nos com a dificuldade deste trecho, a solução que nós encontramos foi achar um dedilhado que diminuísse a ativação dos dedos em direção oposta para providenciar uma execução mais orgânica; sendo assim, sugerimos um dedilhado usando os sons harmônicos da flauta empregando a digitação de uma 5ª justa abaixo, a partir da terceira nota fa# do c.33 até a última nota do mesmo compasso; a digitação a partir deste ponto será: si, do#, sib, dó, e láb.

---

<sup>36</sup> *The problem lies in the fact that we have to go from two handfuls of fingers (D2) to only one or two (C2) and back. To make matters worse, these happen to be our dear little devils no. 1 and no. 2* “The second octave C–D, for instance, requires an extremely complex coordination of seven fingers and a thumb (an exchange that can be simplified by anticipating the D with the second and third fingers of the right hand while playing the C and vice versa. And, I may add, not using the right pinky. (DEBOST, 2002, p. 52)

Exemplo 88: sugestão de dedilhados com a utilização de harmônicos

A conexão entre o registro grave e o registro médio, com exceção das passagens entre o Dó 4 ou Si 4 em direção ao Ré 4, não acarreta muitos problemas na digitação do instrumento. Por outro lado, a figuração em dois registros entre as regiões média e aguda da flauta pode causar problemas devido aos movimentos antagônicos, uma vez que a digitação da região aguda é consideravelmente diferente da digitação das regiões grave e média, essas duas sendo praticamente iguais. Sugerimos que o intérprete, desde o início do processo de leitura, crie uma estratégia de execução, baseado no texto musical e na respiração planejada com antecedência. Outra possibilidade técnica é a utilização dos dedilhado alternativos, utilizados para estabilizar e facilitar uma determinada passagem.

Em sua prática diária, o flautista pode adotar estudos <sup>37</sup> que abordem os dedilhados antagônicos e a transição entre os registros da flauta para fins de resolução do problema e para que as questões técnicas não sejam excessivamente abordadas diretamente na partitura, correndo o risco de sobrepor as questões musicais.

<sup>37</sup> TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Dix sept grands exercices journaliers de mécanisme pour flute.** Paris: Alphonse Leduc, 1923; REICHERT, Matheus André. **Sept Exercices Journaliers, op. 5.** Mainz: Schott, 1873; Paris: Alphonse Leduc, 1950; MOYSE, Marcel. **De la sonorité: Art et Technique.** Paris: Alphonse Leduc, 1934; BERNOLD, Philippe, **I la technique d'embouchure,** (Paris, la Stravaganza, s.d); BOEHM, Theobald, **24 Capriccios for solo flute,** London: Chester Music, s.d.



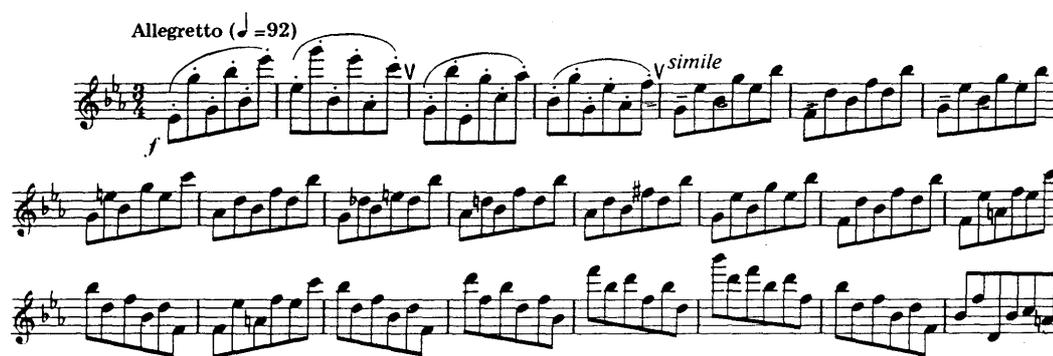
Exemplo 89: Exercício para dedilhados antagônicos *Taffanel&Gaubert*<sup>38</sup>. E.J 7



Exemplo 90: Exercício para dedilhados antagônicos, Trevor Wie – *Machiavellian Exercises*<sup>39</sup>



Exemplo 91: Exercício para grandes intervalos, *Check-up* - Peter Lukas Graf<sup>40</sup>



Exemplo 92: Theobald Boehm<sup>41</sup>, exercício para grandes intervalos

Ao longo do nosso processo de preparação para a performance, escolhemos os estudos acima como suporte para solucionar as dificuldades de execução relacionadas à figuração em dois registros. Nosso objetivo foi a exploração da sonoridade dos estudos, ao mesmo tempo buscando conforto físico e, com isso, evitando uma abordagem estritamente

<sup>38</sup> TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Dix sept grands exercices journaliers de mécanisme pour flute**. Paris: Alphonse Leduc, 1923

<sup>39</sup> WIE, Trevor, **Practise Books for the flutist**. London: Novello, 2003.

<sup>40</sup> GRAF, Peter Lukas. **Check Up**. Mainz: Schott, 1991.

<sup>41</sup> Theobald Boehm, *24 Capriccios for solo flute*, (London: Chester Music, s.d)

técnica e mecânica em trechos das obras. Acreditamos que, se há necessidade de um excessivo trabalho técnico nos trechos, provavelmente não seja o momento do intérprete estudar a mesma. Certamente, algumas passagens precisam de uma atenção especial por parte do intérprete, em casos como uma escala incomum que exige uma audição mais criteriosa ou a utilização de intervalos que envolvam notas problemáticas do ponto de vista da emissão ou afinação dos instrumentos, entre outras situações; as variáveis em música são muitas. O fato de tocarmos as notas certas, num tempo aproximado dentro do que se imagina adequado do ponto de vista de estilo e caráter, não implica numa performance ideal, que exige um amplo controle do texto musical e do instrumento. Das três etapas de preparação da performance sugeridos por Zélia Chueke, (2006, p. 119-121), o segundo passo inclui um trabalho técnico guiado pela escuta interior onde a técnica trabalhará em função do planejamento resultante do primeiro estágio. Acreditamos que será neste momento que o intérprete precisará ter o bom senso das suas limitações e perceber que apesar da consciência do texto e de todo o seu planejamento ainda não está pronto tecnicamente para realizar a execução da obra.

A ideia de solucionar problemas técnicos dentro do próprio texto musical é bastante comum entre professores. Para resolver grandes trechos de dificuldade técnica Patricia George, (2009, p. 16-20), recomenda o agrupamento em células rítmicas menores. Para um intérprete experiente pode ser uma boa solução, mas para um jovem músico, ainda sem autonomia para determinar o sentido musical e o direcionamento das frases, este procedimento pode se revelar pouco produtivo, resultando em soluções de digitação, sonoridade e afinação sem um embasamento interpretativo. Grant Johannesen, grande pianista americano, dizia que este tipo de estudo puramente técnico e repetitivo aplicado a certas passagens das obras que estudamos simplesmente "arruinam a peça"<sup>42</sup>.

Segundo J. Handschin (CANDÉ, 2001, p. 24), “a notação é o sintoma do debilitamento do sentido musical, privilegiando a partitura a ponto de fazer dela o objeto por excelência da música [...] sendo incapaz de estabelecer as sutis flutuações agógicas do ato musical”. Acreditamos que o trabalho excessivamente técnico no texto da obra poderá potencializar a incapacidade do intérprete de estabelecer certas flutuações naturais que podemos chamar de sentido musical ou musicalidade.

---

<sup>42</sup> Testemunho de Zelia Chueke, aluna deste professor no Mannes College of Music, 1994-1996. Troca de correspondência, *Figuração em dois registros*, Orientação, 13/03/2013.

## 6 ARTICULAÇÃO

A articulação diz respeito à maneira como percebemos a organização do material sonoro, e como conectamos uma nota à outra. No caso do Choros nº 2, ela implica numa grande variedade de sonoridades propostas, todos estes fatores determinando inclusive o caráter da obra.

Do ponto de vista técnico, é importante observar que cada uma das famílias de instrumentos de orquestra – cordas, madeiras, metais e percussão – requer uma técnica específica. E, até dentro de uma mesma família instrumental, quando se articula uma nota, o processo e o resultado são completamente diferentes de um instrumento para outro. É o que podemos constatar entre clarinete, fagote e oboé, apesar desses instrumentos pertencerem à mesma família e emitirem os sons através de uma palheta.

Quanto à família das cordas, que faz uso de uma infinidade de articulações por meio da relação entre o arco - a velocidade das arcadas - o movimento do pulso e a pressão dos dedos nas cordas, podemos usá-la como exemplo de geração das mais diversas nuances de sonoridades a partir dessa infinidade de possibilidades de ataque. Para citar as mais conhecidas: *detachés*, *portés*, *lourés*, *lancés*, *martelés*, *staccato*, *spiccattos ricochets*, e a sutil, mas significativa diferença entre arcadas para cima e para baixo.

John Krell (1997, p. 18), observa que a articulação nos sopros de madeira se resume em longo, médio e curto. Segundo Fagerlande, “a articulação está intimamente ligada à respiração, uma vez que esta última proporcionará as condições de realização ideais para a primeira” (FAGERLANDE, 2010, p. 70-98). Tanto nas frases em *legato* quanto em *staccato*, podemos buscar diversas maneiras de articular, e as infinitas articulações das cordas nos fazem vislumbrar um horizonte de inúmeras possibilidades sonoras. A articulação muitas vezes está relacionada à sua notação, aos sinais indicativos, e segundo Ronai, mesmo no século XX, perdurou uma certa indefinição quanto aos sinais indicativos do *staccato* e das articulações em geral (RONAI, 2008, p.186).

Sugerimos ao flautista trabalhar para obter uma variada gama de articulações - variedade de *staccato e legato* - uma vez que cada situação musical implica em diferentes abordagens de acordo com suas características. Michel Debost (DEBOST, 2002, p. 215-219) concebeu um sistema de escalas para ser utilizado como variações do exercício nº 4 dos *Dix-*

*sept grands exercices journaliers de mécanisme de flûte* por Paul Taffanel e Philippe Gaubert<sup>43</sup>. Taffanel ensinou no Conservatório Nacional de Paris, na virada do século XX; os exercícios foram formalizados e publicados em 1923 por Gaubert. O sistema de escalas de Debost é constituído por 60 articulações com variação de velocidade e dinâmica; os exercícios são baseados em trechos tanto do repertório solo quanto do repertório orquestral.

No exemplo 93, início do Choros nº 2, verificamos o *staccato* em intervalos de quartas, trecho de figuração em dois registros em que a frase se direciona ao compasso nº 4. Sugerimos um *staccato* ligado, mantendo o ar constante, como se estivéssemos tocando ligado e utilizando a consoante D para articular, o que vai colaborar para o direcionamento da frase.

Outro fator importante, que verificamos ao longo de nosso estudo com vistas à *performance*, é o equilíbrio da articulação entre a flauta e o clarinete, uma vez que este último utiliza palheta, ao passo que a flauta se serve da embocadura livre, resultando numa emissão mais rápida em relação aos instrumentos de palheta. O equilíbrio com o clarinetista deve ser um fator determinante do nível de *staccato*; a experiência nos leva a crer que, geralmente, o clarinetista deverá tocar mais *staccato* e o flautista um pouco menos, para que a sonoridade seja equilibrada.

The image displays a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Clarinete em Lá (Clarinet in B-flat). The score is divided into two systems. The first system consists of two staves. The Flute staff is in treble clef, and the Clarinet staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. The music features staccato articulation. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A box labeled 'A' is placed above the final measure of the first system. The second system also consists of two staves. The Flute staff is in treble clef, and the Clarinet staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. The music features staccato articulation. Dynamics include *mf* and *f* (forte). A triplet of eighth notes is indicated by a '3' above the first measure. The instruction '(très rythmé et bien marqué)' is written below the Flute staff.

Exemplo 93: trecho inicial, articulação *staccato*, utilizando a consoante D

<sup>43</sup> TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe, *Dix-sept grands exercices journaliers de mécanisme pour flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.



Exemplo 94: ligadura iniciada com um acento

No exemplo 95, verificamos a relação entre articulação, dinâmicas e acentos, que proporciona uma grande variedade de nuances de sonoridade. É muito importante que o intérprete, no processo de estudo, atente para os muitos detalhes indicados na partitura, especialmente neste trecho. Nosso objetivo não é simplesmente descrever o que acontece na partitura, mas também observar a importância da abordagem consciente, uma vez que o ritmo escrito sugere uma forma de tocar, uma sonoridade, um estilo a ser transmitido ao ouvinte.

Neste trecho, insistimos sobre a utilização da articulação para definir o início de cada nota – nota *fá* primeira nota da *appoggiatura*, e a nota *mi*, segunda semicolcheia do grupo –e, para isto, sugerimos a utilização da consoante T. Diferentemente do exemplo 93, onde a sugestão é a utilização das consoantes D e G para cada grupo de quatro semicolcheias.

Recomendamos a consoante T para os trechos de caráter mais rítmico: exemplos 96 e 97.



Exemplo 95: articulação com variedade de dinâmica

Exemplo 96: notas repetidas em *staccato*Exemplo 97: *staccato* é trocado pela pausa permanecendo o *riforzando*

No exemplo 98 , mostramos a repetição da nota alternando intervalo de oitava com ligadura. Verificamos aqui a utilização de dois sinais de articulação: *staccato* e *tenuto*; o segundo sugere um prolongamento na nota que ajudará na execução do intervalo de oitava. Recomendamos exagerar o *staccato* com a utilização da consoante T – o mais curto possível - e o *tenuto* o mais longo possível, para criar um contraste e valorizar o texto musical.



Exemplo 98: diferença entre *staccato* e *tenuto*



Exemplo 99: Colcheia pontuada, as duas notas com *riforzando*



Exemplo 100: colcheia com *appoggiatura*. Ataque na *appoggiatura*



Exemplo 101: Colcheia com floreio, acento no tempo fraco

De forma geral, nos trechos mais melódicos, recomendamos a utilização da consoante D e, em trechos mais rítmicos, a consoante T. Segundo Keith Underwood, “para golpe de língua em geral, recomenda-se a utilização da sílaba du, colocando a ponta da língua, na área do rebordo irregular superior do interior da boca (crista alveolar)” (LOUKE, 2012, p. 26-27). Entendemos que a consoante D é menos oclusiva que a consoante T, facilitando a saída de ar por entre os dentes e, conseqüentemente, facilitando a execução. Contudo, a consoante T sendo mais oclusiva, acreditamos que valoriza trechos em caráter mais rítmicos, uma vez que o início da nota é melhor definido com esta consoante.

No Choros nº 2, cujo texto musical impõe uma grande variedade de articulações, é importante que neste tipo de escolha, seja levada em consideração a característica do trecho, sempre fazendo a relação com o fraseado, o que implica questões específicas da forma como se une uma nota à outra.

Em grande parte da Bachianas Brasileiras nº 6, a articulação é usada com o propósito de separar os grupos rítmicos e tornar o fraseado mais inteligível. Não recomendamos uma sílaba em especial, uma vez que o objetivo, aqui, é a clareza do texto; acreditamos que, tanto com a consoante T ou a D, é possível alcançar este objetivo.

The image displays three systems of musical notation for Flute and Bassoon. The first system shows a flute line with a triplet of eighth notes (marked '3') and a sixteenth-note group (marked '6'), with a bassoon line below it. The second system shows a flute line with a complex rhythmic pattern (marked '3' and '51') and a bassoon line with a five-measure rest (marked '5'). The third system shows a flute line with a complex rhythmic pattern (marked '52' and '6') and a bassoon line with a six-measure rest (marked '6').

Exemplo102: Excerto da cadência da flauta no 2º mov. da Bachianas Brasileiras nº 6, articulação como recurso para deixar o contorno melódico inteligível.

Em dois trechos específicos (exemplos 103 e 104) da Bachianas Brasileiras nº 6, é necessário um cuidado especial. Ao longo desses anos de profissão, temos verificado ser comum os músicos focarem a atenção no movimento da língua, e esquecerem-se da velocidade de ar, causando tensão ao produzir um *staccato* ou articulação, resultando numa sonoridade tensa, resistente e áspera, no mínimo desagradável. Fernando Dissenha observa que:

Deficiências como falta de velocidade e clareza têm fácil resolução se deixarmos que a coluna de ar “controle” a língua relaxada. Uma analogia que uso para explicar isso é a de um pedaço de pano preso na janela de um carro em movimento. Já fez essa experiência? Reparou como o pano se move rapidamente? Outro fator importante é o correto balanço entre o uso do ar e os movimentos da língua. Para

que esse equilíbrio aconteça, grandes professores insistem que a língua não bloqueie a coluna de ar. A idéia é que a coluna de ar seja fluente e sem interrupções - independentemente do tipo de articulação a ser executada<sup>44</sup>.

Sem o fluxo de ar não há som, portanto é bom observar a importância em manter o ar fluente, mesmo quando articulando. No exemplo abaixo, recomendamos a utilização da sílaba T e precisão na pronúncia das notas com acento. É preciso articular com mais intensidade, procurando sempre igualdade de ataque e sonoridade nas notas acentuadas. Vai ajudar a mostrar a sonoridade causada pela figuração em dois registros.

Allegro (Tempo I°)

The musical score is for a flute piece, marked 'Allegro (Tempo I°)'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 100 and the second at measure 103. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a series of eighth and sixteenth notes with accents and slurs, demonstrating articulation and register change. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Exemplo 103: articulação aliada à figuração em dois registros

A última seção apresenta características bastante virtuosísticas do ponto de vista da articulação. O trecho apresenta nove compassos, do c.121 ao c.132, percorrendo pelos três registros da flauta. O foco precisa estar primeiramente no fluxo de ar, em segundo na clareza e em terceiro no posicionamento da língua e na escolha da sílaba. Aconselhamos usar a língua como uma válvula reguladora que defina a duração e a sonoridade da nota. Se o foco estiver exclusivamente no movimento da língua, possivelmente será gerado um cansaço que poderá comprometer todo o fraseado. Aconselhamos neste trecho a utilização da consoante D, como articulação.

<sup>44</sup> DISSENHA, Fernando. **Articulação**, 2009. Disponível em: <[http://www.dissenha.com/imprensa\\_art3.htm#articulacao](http://www.dissenha.com/imprensa_art3.htm#articulacao)>. Acesso em 07 março 2013.

121

animando poco a poco

123

125

127

8va

129

130

allargando

ff

ff

Exemplo 104: longo trecho de articulação

É importante observar que a escolha da sílaba que será usada leva em consideração elementos como estilo, dinâmica e instrumentação, uma vez que frequentemente, num ensemble, temos que nos ajustar aos colegas e à acústica das salas, entre outros fatores.

Uma questão elementar a ser observada está relacionada à leitura e compreensão do texto musical <sup>45</sup> – as regras básicas de leitura e compreensão das notações de articulação e

<sup>45</sup> CHUEKE, Zélia, “Reading Music, a listening process, breaking the barriers of notation”, *Per Musi*, vol.11, 2005, 106-112.

acentos – para que não determinemos os valores das notas com articulação ou acento de forma equivocada.

Schoenberg (1984, p. 347) analisa a relação do fraseado com a performance, justificando a exposição das relações motivicas ao ouvinte, na medida em que realmente o ajuda a entender uma peça. Assim recomendamos abordar a articulação praticada nestas obras – e, de forma geral, com o objetivo de mostrar o texto musical com clareza; assim como a clara pronúncia das palavras num discurso falado é de extrema importância, com uma cuidadosa escolha e um planejamento da articulação, o texto musical será comunicado de forma efetiva.

A relevância que esse aspecto tem na performance musical está intrinsecamente ligada à efetividade da transmissão do discurso. Dessa forma, torna-se um despropósito a interpretação de tais obras sem a preocupação com esse elemento, pois acreditamos ser essencial que a escuta interior de uma articulação clara seja presente desde os primeiros passos da construção da concepção da obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, os aspectos ligados ao controle da respiração, bem como à articulação e ao dedilhado foram considerados da perspectiva de alguém cuja experiência foi adquirida mediante horas de estudos e ensaios. Partimos da premissa segundo a qual a reflexão individual que levou à pesquisa feita, mesmo sendo conduzida sem o rigor acadêmico, pode enriquecer a prática musical em todos os níveis - e também a relação com outros intérpretes. Além disso, admitimos que as preferências individuais decorrentes do esforço de reflexão sempre estarão presentes, condicionando a escolha do repertório.

Seria importante ressaltar ainda que a revisão da literatura específica possibilitou um aprofundamento substancial da reflexão sobre o tema. Neste sentido, algumas hipóteses iniciais foram confirmadas e novos questionamentos surgiram, ajudando a burilar melhor certas ideias antes de colocá-las no papel. As sugestões e observações sobre as obras e os aspectos estudados são resultado deste dialogar com especialistas da área da performance e de outras áreas implícitas no trabalho cotidiano do intérprete, combinado com a experiência individual.

Por outro lado, durante o processo de pesquisa percebemos também que os aspectos técnicos jamais devem ser considerados de forma dissociada do texto musical. Pois muito frequentemente a solução encontra-se no próprio texto.

A respiração não é somente uma questão física relacionada à quantidade de ar com a qual o intérprete consegue lidar. Trata-se, antes, de mais um elemento que compõe a teia de conexões envolvendo o compositor, a obra e o intérprete na relação com o público. Antes mesmo de propor sugestões de respiração na execução de qualquer uma das obras mencionadas, já dispúnhamos de um registro das respirações correspondentes nas partituras. Elas resultaram das inúmeras preparações destas obras para performances conduzidas nos últimos anos e foram enriquecidas com as sugestões de respiração constatadas no texto de Michel Debost (2002).

Os exemplos que fundamentam os *axiomas lógicos* propostos por Debost foram extraídos da literatura para flauta dos períodos barroco e clássico – relacionada sobretudo às criações de Bach e Mozart. Eles são e foram extremamente úteis para apoiar a maioria de nossas sugestões, mesmo se levarmos em conta as diferenças de contexto espaço-temporal envolvendo esses dois compositores e Villa Lobos. Pois, segundo Debost, a respiração deve ser abordada como um recurso de pontuação do texto - e não como uma simples modalidade

olímpica, onde o intérprete pretende demonstrar sua capacidade de executar partes de uma peça por um longo período de tempo sem respirar. Evidentemente, algumas marcações de respiração que tinham sido previamente anotadas em nossas partituras foram repensadas, o que nos obrigou a reestudar com a flauta alguns trechos para testar outras possibilidades antes de sugeri-las no texto – a exemplo do primeiro movimento do Assobio a Jato e do primeiro movimento da Bachianas Brasileiras nº 6. Nesse sentido, emergiram duas conclusões importantes:

(i) a respiração, vista como um elemento de pontuação musical, exerce uma função muito similar à da articulação;

(ii) ela deve viabilizar uma execução ponderada de cada frase, evitando assim prejudicar a fluência das outras partes que compõem a obra - por falta ou excesso de ar.

Já a função de articulação nas obras estudadas foi abordada com base no diálogo que se estabelece entre a flauta e os demais instrumentos. Em outras palavras, argumentamos que a comunicação do texto musical deve considerar as inter-relações envolvendo os sons da flauta, do clarinete, do fagote e do violoncelo. Concluimos que a importância de uma articulação a mais ampla possível se evidencia na medida em que se espera que ela consiga transmitir adequadamente o texto musical. Este ponto de vista pode ser referendado pela constatação da “forma” completamente seccionada do Choros nº 2 e do segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 6. Ambas apresentam uma grande variedade de conteúdo musical, resultado das mais variadas influências sofridas por Villa-Lobos, bem como do seu talento e da sua fértil imaginação.

Foi possível comprovar de que maneira o conteúdo está diretamente relacionado com a forma de se articular e emitir os sons, desqualificando assim uma tendência que valoriza excessivamente a padronização técnica. Por implicação, a flagrante diversidade de formas de articulação reflete-se na diversidade de exemplos musicais. Esperamos que esta conclusão possa soar bem ao ouvidos dos jovens instrumentistas, influenciando a condução de suas práticas cotidianas de estudo. A busca de um espectro o mais amplo possível de sonoridades e formas de articulação deve apontar no sentido de uma valorização máxima do texto musical, resguardando todavia suas características essenciais.

A relação entre técnica (entendida como algo mecânico) e texto musical ficou mais evidente quando consideramos a relação entre dedilhado e figuração em dois registros. Na flauta, a mudança entre o registro grave e o registro agudo causa uma grande atividade digital e manual, exigindo assim um planejamento prévio cuidadoso.

Este planejamento abrange os aspectos essenciais do nosso instrumento: sonoridade, dedilhado, articulação, afinação, vibrato e respiração. Apesar das possíveis dificuldades encontradas no manejo de alguns destes aspectos em especial, o contexto musical da peça em questão deve ser mantido como um ponto de referência estratégico. Deste ponto de vista, mesmo a interpretação não deveria ser considerada como algo instintivo, na medida em que reflete as nossas maneiras usuais de pensar e de buscar soluções práticas para os problemas que enfrentamos. Entendemos assim que ao nos depararmos com passagens muito exigentes em termos técnicos, como aquelas que apresentamos no capítulo dedicado à figuração em dois registros, torna-se necessário garantir que elas sejam interpretadas respeitando-se a especificidade dos instrumentos utilizados numa performance.

De forma geral, mesmo que certos aspectos sejam abordados separadamente – respiração, articulação, dedilhado – a pesquisa que realizamos evidenciou a íntima conexão entre os mesmos, sempre favorecendo a preeminência do texto musical. Ou seja: a técnica deve estar sempre a serviço da arte.

Além disso, demonstramos de que maneira a compreensão de certas características das obras representativas de cada fase de Villa-Lobos – sobretudo suas relações e as influências que o marcaram - pode ser vista como uma importante ferramenta de apoio a tomadas de decisão sobre opções técnicas. Trata-se a nosso ver de um dos vários fatores determinantes na escolha de sonoridades e articulações possíveis, capazes de influenciar a performance musical.

Uma vez que publicações sobre o tema feitas para intérpretes (e também por intérpretes) ainda sejam escassas, em especial se considerarmos o repertório específico para flauta, esperamos que este trabalho possa se mostrar útil para o meio acadêmico. Ele representa uma possibilidade adicional de análise que parte primordialmente das características do próprio texto musical. Em especial para os flautistas, pode ser visto como uma contribuição visando não só a criação de novas abordagens de técnicas de respiração, articulação e dedilhado, mas também o aprofundamento gradual da reflexão em torno das opções de interpretação das três obras que selecionamos.

## BIBLIOGRAFIA

BARRENECHEA, Sérgio Azra. Valorizando a Tradição e a Experimentação: a Flauta na Música de Câmara de Francisco Mignone. *In: Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5*, ed. Cristina C. Gerling, 75-181. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BAXSTRESSER, Jeanne. **Orchestral Excerpts For Flute**. Bryn Mawr, Theodore Presser, 1995.

BENT, Ian. **Analysis: The New Grove Handbooks in Music**. Ipswich: Ipswich Books Limited, 1998.

BERNOLD, Philippe. **La technique d embouchure**, Paris, la Stravaganza, s.d.

BOEHM, Theobald. **24 Capriccios for solo flute**, London: Chester Music,s.d.

BOEHM, Theobald. **The Flute and The Flute Playing**. New York, Dover, 1964.

BONFIM, Cassia Carrascoza. **A flauta solista**, São Paulo, Usp, 2009.

CANDÉ, Roland de. **História a Música Universal: volume 1**. (São Paulo: Martins Fontes) p.24.

CHUEKE, Zélia. **Reading Music, a listening process, breaking the barriers of notation**, Per Musi, vol.11, 2005, p. 106-112.

CHUEKE, Zélia. Estágios da Escuta Durante a Preparação e Execução Pianística na Visão de Seis Pianistas de Nosso Tempo. *In: Performance Musical e suas interfaces*, ed. Sônia Ray. Goiânia: Editora Vieira, 2006. p.119-121

COELHO, Tadeu. Guidelines to the Performance of Selected Chamber Music for the Flute of Heitor Villa-Lobos. **Tese de doutorado**. New York: Manhattan School of Music, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil Novo; música nação e modernidade: os anos 20 e 30. **Tese de livre-docência** – ECA - USP, 1988.

DALDEGAN, Valentina. Técnicas estendidas e música contemporâneas no ensino da flauta transversa para crianças iniciantes”. **Dissertação de mestrado** – Deartes: UFPR; 2009.

ESTRELA, Arnaldo. **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.

FAGERLANDE, Aloysio. O Fagote na Música de Câmara de Villa-Lobos. **Tese de doutorado** – UNIRIO, 2008.

FLOYD, Angeleita. **The Gilbert Legacy**. Winzer press: Cedar falls Iowa 2004.

FOLIOS, Cynthia. Luciano Bériós's Sequenza for Flute: A Performance Analysis. **The Flute Quartely**, v.15, n4, p. 18-21, fall 1990.

FUCHS, Peter Paul. **Interrelations between Musicology and Musical Performance**. Current Musicology 14, 1972.

GAERTNER, Leandro. **Choro Pagão de Pixinguinha e Choros 2 de Villa-Lobos: Análise para Intérpretes**. Curitiba: UFPR, 2008.

GÉNIN, P.A. **Carnaval de Veneza, Op. 14**. Paris: Gérard Billaudot, n.d.

GEORGE, Patricia. Chunk. *In. Flute Talk*, November, 2009.

GERLING, Cristina Cappareli; BARROS, Guilherme Saurbronn de. **Análise Shenkerina e Performance**. Per Musi: Belo Horizonte, v.13, p. 141-160, 2007.

GRAF, Peter Lukas. **Check Up**. Mainz: Schott, 1991.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna** - Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Parabolé, 2009.

JUSTI, Luis Carlos. O Trio (1921) de Villa-Lobos para oboé, clarineta e fagote: revisão da partitura com vistas a um estudo da interpretação. **Dissertação de Mestrado** em Música - PPGM do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1996.

KRELL, John. **Kincaidiana**. California: National Flute Association, 1997.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical**: a dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Annablume, 2007.

LA RUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. Warren: Harmonie Park Press, 1992.

LEE, Sun Jo. A Study Of Nationalistic Expression of the Choro in the Heitors Villa Lobos`s Chamber works with Basson. **Tese de doutorado** . University of Cincinnati, 2005.

LOUKE, Phyllis Avidan. **A Fresh Look at Breathing, Tone, Articulation and Dynamics**. Flute Talk , february 2012.

MARIZ , Vasco. **Historia da Música no Brasil**. RJ: Nova Fronteira, 2000.

MEYER, Leonard B. On Rehearing Music. **Journal of the American Musicological Society** 14 (1961): 257-267.

MOYSE, Marcel. **De la sonorité**: Art et Technique. Paris: Alphonse Leduc, 1934.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis (Professora Emérita da UFMG), Revisão de Luiz Paulo Sampaio (UNIRIO). **Per Musi**. Belo Horizonte, v.9, p. 05-46, 2004.

- NEVES, José Maria. **Villa-Lobos: o choro e os choros**. São Paulo: Musicália-Ricordi, 1977.
- NÓBREGA, Adhemar. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1971.
- PALMA, Enos C.; JÚNIOR, Edgard de Brito C. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. RJ: Companhia Editora Americana, 1971.
- PARKER–HARLEY, Jennifer Carol. Magic and Evocation in the Cinq Incantations pour flute Seule By André Jolivet. **Tese de Doutorado**. University of Cincinnati, 2005.
- PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos: Collected Studies**. Cambridge: Scholar Press, 1992.
- RATNER, Leonard . **Classic Music – Expression, Form and Style**. New York: Schirmer Books, 1980.
- REICHERT, Matheus André. **Sept Exercices Journaliers, op. 5**. Mainz: Schott, 1873; Paris: Alphonse Leduc, 1950.
- RIBEIRO, Fabrício. Uma Visão Analítica do Choros nº 2 de Heitor Villa-Lobos. **Monografia de Especialização – EMBAP**, 2005.
- RINK, J. Analysis and (or?) Performance. *In*: J. Rink. (org.). **Musical Performance: a Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- RONAI, Laura. **Em Busca de um Mundo Perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa- Lobos: Processos Compositivos**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- SCHOENBERG, A. **Style and Idea**, Los Angeles: UCP, 1984.

SOARES, Carlos Alberto Marques. **O Saxofone na Música de Câmara de Villa-Lobos**. RJ: UFRJ, 2002.

STRAVINSKI, Igor. **The Rite of Spring**. London: Boosey & Hawkes, 1967.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos e Stravinsky. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, n°1, p. 103, 1988, ano 4.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Dix-sept grands exercices journaliers de mécanisme pour flûte**. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

VILLA-LOBOS. **Sua Obra**. RJ: Minc/Ibram, 2009.

VILLA-LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras n°6**. New York: Associated Music Publisher, 1946.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Assobio a Jato**. Paris: Southern Music Publishing, 1953. 1 Partitura (13 p.). Flauta e Violoncelo.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Choros n°2**: pour Flûte et Clarinette. Paris : Eschig, 1927.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Distribuição das Flores**. Paris: Max Eschig, 1970.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Quartour**. Paris: Max Eschi, 1955. Flûte, Hautbois, Clarinette et Basson.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Quartour**. Paris: Max Eschig, 1954. Harpe, Celesta, Flûte et Saxophone Alto mi bemol.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Quintette Instrumental**. Paris: Max Eschig, 1970. Flûte, violon, Alto, Violoncelle et Harpe.

WIE, Trevor, Practice. **Books for the flutist**. London: Novello, 2003.

WION, John. **On articulation**. Disponível em: [www.larrykrantz.com/wion003.htm](http://www.larrykrantz.com/wion003.htm), acessado em 17de dezembro 2012.

**APÊNDICE**

H. VILLA-LOBOS

CHOROS N° 2

pour

Flûte et Clarinette. *en La*

HML

ÉDITIONS MAX ESCHIG

25, Rue de Rome, Paris (XII)

À Mario de ANDRADE

# CHÔROS (N° 2)

Pour Flûte et Clarinette

H. VILLA-LOBOS

Rio 1924

Pouco movido (M: 88 = ♩)

Peu mouvementé

GRANDE FLÛTE

CLARINETTE en LA

*très rythmé et bien marqué*

①

② No mesmo mov<sup>to</sup> e muito rythmado

Dans le même mouv<sup>t</sup> et très rythmé

③ Muito vagaroso

Très lent (M: 63 = ♩)

Muito rall.

Très retenu

④ Pouco movido (M: 84 = ♩)

Un peu moins

diminuendo poco a poco

*p* *f* *ff* *ff*

This system contains the first four measures of the piece. The music is written in treble and bass clefs. It features a series of eighth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *p* *f* *ff* *ff* with hairpins indicating a gradual decrease in volume. The tempo marking "diminuendo poco a poco" is written above the staff.

⑤

*ff* *f*

This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a circled 5. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand maintains its accompaniment. Dynamic markings are *ff* *f* with hairpins. A triplet of eighth notes is marked with a circled 3 in measure 8.

*f* *f* *f* *f* *f* *f*

This system contains measures 9 through 12. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 9, which continues through measure 10. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamic markings are *f* *f* *f* *f* *f* *f* with hairpins.

*f* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

*mf* *cresc.*

This system contains measures 13 through 16. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 13. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings are *f* *f* *ff* *ff* *ff* *ff* with hairpins, followed by *mf* *cresc.* in measure 16.

⑥

*f* *cresc.* *espressivo*

This system contains measures 17 through 20. Measure 17 is marked with a circled 6. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 17. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings are *f* *cresc.* *espressivo* with hairpins. The piece concludes with a triplet of eighth notes in measure 20.

ff *sf>p* *sf>p* *sf>* *f*

Pouco rall. ⑦ Pouco meno  
 Un peu ret. Un peu moins

*sf>* *sf>* *rff>p* *rff>p* (toujours forte et

⑧ Tempo I°

*très vague la Flûte* *ff>p* *ff>p* *ff>p* *ff>p* *f>p* *f>p*

Animando  
 Animé

*ff>* *ff>* *f* *p*

*ff* *p* *pp*

For Alfredo Martins Lage and Evandro Moreira Pequeno

# Bachianas Brasileiras No. 6

for Flute and Bassoon

## I. Aria (Chôro)

Largo

Heitor Villa-Lobos  
(Rio, 1938)

The musical score is arranged in five systems, each with a Flute staff on top and a Bassoon staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Largo'. The first system features a flute melody starting with a forte (*f*) dynamic, which then gradually diminishes (*dim.*). The second system begins with a piano (*p*) dynamic in the flute and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bassoon. The third system continues the melodic development. The fourth system includes a 'grazioso' (*graz*) marking above the flute staff, indicating a change in character. The fifth system concludes the piece with sustained notes in both instruments.

AMP 194534

Copyright © 1946 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) New York, NY  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Warning: Unauthorized reproduction of this publication is  
prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

(A)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A circled letter 'A' is positioned at the beginning of the lower staff. A large number '13' is written in the first measure of the lower staff. A triplet of notes is marked with a '3' above it in the second measure of the lower staff.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A triplet of notes is marked with a '3' above it in the second measure of the lower staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A triplet of notes is marked with a '3' above it in the second measure of the lower staff.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A triplet of notes is marked with a '3' above it in the second measure of the lower staff.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A triplet of notes is marked with a '3' above it in the second measure of the lower staff.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and a dynamic marking of *pp* in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex melodic lines and slurs. The lower staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to two flats (Bb). The upper staff starts with a dynamic marking of *f* and a circled letter *B*. The lower staff starts with a dynamic marking of *p* and contains several triplet markings (3).

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex melodic lines and slurs. The lower staff contains a triplet marking (3).

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex melodic lines and slurs. The lower staff contains two triplet markings (3).

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a treble and bass staff in one flat. The upper staff has a triplet of eighth notes. A circled letter 'C' is placed between the two staves in the second measure.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a more complex melodic line with many slurs and ties. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the second measure. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff begins with a circled letter 'D' and a piano dynamic marking 'p'. The melodic line is highly ornamented with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a series of sixteenth-note runs, each phrase starting with a slur and a fermata. The lower staff is in bass clef with a common time signature, featuring a few notes with a slur and a fermata.

Second system of musical notation. The upper staff continues the sixteenth-note runs from the first system. The lower staff continues with a few notes and a slur.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a trill (tr) and a fermata, followed by a sixteenth-note run. The lower staff features several triplet markings (3) over groups of notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff has sixteenth-note runs with fingerings 9 and 6 indicated. The lower staff has triplet markings (3) over groups of notes.

Fifth system of musical notation. The upper staff has sixteenth-note runs with a fingering of 5 indicated. The lower staff begins with a circled 'E' (E) and a piano (p) dynamic marking, followed by sixteenth-note runs.

*allarg.*

*p*

## II. Fantasia

Allegro

*mf* *fz* *sfz*

*p*

*p* *fz*

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and a long slur spanning across the system. The bass staff provides a harmonic accompaniment, also featuring triplet markings and a long slur.

Second system of musical notation. The treble staff contains a complex melodic line with many slurs and triplet markings. The word "Grazia" is written above the staff. The bass staff continues the accompaniment with slurs and triplet markings.

Third system of musical notation. The treble staff has a dense melodic texture with many slurs. The bass staff has fewer notes, with a circled letter 'A' placed between the two staves. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff has a few notes and rests, ending with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff has a few notes and rests, ending with a double bar line and a triplet marking.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a trill marked 'tr' and a large slur over the final measures. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a triplet of eighth notes. A '3' is written below the triplet.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a series of trills marked 'tr' with a slur above them. The lower staff (bass clef) has a bass line with a triplet of eighth notes. A '3' is written below the triplet.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) has a melodic line with trills marked 'tr' and slurs. The lower staff (bass clef) has a bass line with slurs and triplets. A '3' is written below the triplet. The text 'rit.' is written below the first measure, and 'B a tempo' is written below the second measure.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs and triplets. The lower staff (bass clef) has a bass line with slurs and triplets. A '3' is written below the triplet.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs and triplets. The lower staff (bass clef) has a bass line with slurs and triplets. A '3' is written below the triplet.

First system of musical notation. The treble clef staff contains sixteenth-note runs with slurs and sixths (6) indicated below. The bass clef staff contains eighth-note triplets (3) with slurs.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with sixteenth-note runs, including a section marked with a circled 'b' (b). The bass clef staff continues with eighth-note triplets (3) and slurs.

Third system of musical notation. The treble clef staff features sixteenth-note runs with slurs and sixths (6). The bass clef staff includes a tempo change from *poco rit.* to *a tempo*, marked with a circled 'C'. It also features eighth-note triplets (3) and slurs.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a rest in the first measure, followed by sixteenth-note runs with slurs and sixths (6). The bass clef staff has eighth-note triplets (3) and slurs.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains sixteenth-note runs with slurs and sixths (6). The bass clef staff has a rest in the first measure, followed by a section with a fifth (5) indicated below.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a measure with a '5' below it, and another slur over the next two measures. The bass clef staff is empty.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a measure with a '6' below it, and another slur over the next two measures. The bass clef staff is empty.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a measure with a '6' below it, and another slur over the next two measures. The bass clef staff is empty.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff starts with two measures of trills marked 'tr'. The bass clef staff begins with a circled 'D' chord symbol, followed by a melodic line with a slur over the first two measures, a measure with a '6' below it, and another slur over the next two measures. The dynamic marking 'mf' is placed below the first measure.

Fifth system of musical notation. The bass clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a measure with a '6' below it, and another slur over the next two measures. The dynamic marking 'f' is placed below the first measure. The system concludes with a double bar line and a 16-measure rest symbol.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of sixteenth-note runs, each marked with a '6' and a slur. The bass staff also features similar sixteenth-note runs, also marked with '6' and slurs. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

The second system continues the sixteenth-note runs in both staves. The treble staff has a dynamic marking of *f* in the final measure. The bass staff has a dynamic marking of *pp* in the final measure.

The third system shows a change in dynamics. The treble staff starts with a *pp* dynamic and then moves to *f*. The bass staff introduces a new melodic line with eighth notes and quarter notes.

The fourth system features triplets in both staves. A circled 'E' is placed in the treble staff. The bass staff continues with its melodic line.

The fifth system concludes with triplets in both staves. The treble staff has a dynamic marking of *f*. The bass staff has a dynamic marking of *pp*.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a series of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a bass line of quarter and eighth notes. Dynamic markings include *pp* in both staves. A *rit.* (ritardando) marking is placed at the end of the system.

Meno

The second system, labeled "Meno", consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with several triplet markings. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with sixteenth-note patterns and triplet markings. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with multiple triplet markings. The lower staff is in bass clef and features a bass line with sixteenth-note patterns and triplet markings. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

14 Allegro (Tempo 10)

Musical notation for the first system, measures 1-4. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents and a hairpin crescendo.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the accompaniment. A hairpin crescendo is visible across the system.

Musical notation for the third system, measures 9-12. Measures 9 and 10 contain triplets in the right hand. The tempo marking *poco allarg.* is placed between measures 10 and 11. The system concludes with a hairpin crescendo.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Measures 13 and 14 are marked with a dynamic of *f* and the tempo *a tempo*. Measures 15 and 16 feature a 9/8 time signature and a 9-measure rest. The system is enclosed in a dashed-line box and ends with a hairpin crescendo.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. Measures 17 and 18 are marked with a dynamic of *f* and a 9/8 time signature. Measures 19 and 20 feature a 9-measure rest. The system is enclosed in a dashed-line box and ends with a hairpin crescendo.

8va  
12  
mf

This system contains the first three measures of the piece. The first measure features a treble clef with a dashed box labeled '8va' above it, indicating an octave transposition. The bass clef has a flat sign (b) below it. The first measure includes a large number '12' below the staff. The second measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure contains a triplet of eighth notes.

3

This system contains measures 4, 5, and 6. Each measure begins with a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment. The third measure includes a flat sign (b) below the staff.

3  
f

This system contains measures 7, 8, and 9. The first measure starts with a triplet of eighth notes in the treble clef. The second measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

This system contains measures 10, 11, and 12. The treble clef features a series of eighth notes with slurs. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

8va  
6  
6  
6  
animando poco

This system contains the final three measures of the piece. The first measure has a dashed box labeled '8va' above it. The second measure is marked with a '6' below the staff. The third measure is marked with '6' below the staff. The text 'animando poco' is written below the staff. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.



W. van der  
NY aug '95

***Flute and Violoncello***

**ASSOBIO  
A JÁTO**

***The Jet  
Whistle***

**HEITOR  
VILLA-LOBOS**

**SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC. NEW YORK**

**PEER MUSIKVERLAG GMBH HAMBURG**

To Elizabeth and Carleton Sprague Smith

# ASSOBIO A JÁTO

The Jet Whistle

I

H. VILLA-LOBOS

Allegro non troppo (♩ - 138)

Flute

Violoncello

*a tempo*

*f*  
*mf*

8

*a tempo*

8

*rall.*

8

8

8

*rall.*

*f*  
D.C. 8

II

Adagio (♩ - 138)

The first system of the Adagio section consists of two staves. The right-hand staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left-hand staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. It starts with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

The second system continues the Adagio section. It features two staves with complex melodic lines in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand. The key signature remains two flats.

The third system of the Adagio section continues. The right-hand staff shows a mezzo-forte (*mf*) dynamic, while the left-hand staff maintains a piano (*p*) dynamic. The key signature is two flats.

The fourth system of the Adagio section continues. The right-hand staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left-hand staff has a piano (*p*) dynamic. The key signature is two flats.

Tempo I

The first system of the Tempo I section consists of two staves. The right-hand staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The left-hand staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. It starts with a piano (*p*) dynamic.

The second system of the Tempo I section continues. The right-hand staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left-hand staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *rall.* (ritardando) marking. The key signature is two flats.

# III

Vivo (♩. = 92)

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system includes dynamic markings *f* and *mf*, and a fortissimo *ff* marking. The score features complex melodic lines with many accidentals and slurs, and a steady bass accompaniment. A measure rest of 8 measures is indicated in the third system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a sixteenth-note scale-like passage, marked with *ff* and *pp*, and a final measure marked *f*. The left hand provides a bass line with chords and single notes, marked *mf*.

Second system of musical notation. Similar to the first, it features a sixteenth-note scale in the right hand with *ff* and *pp* markings, and a final measure marked *f*. The left hand continues with a bass line, marked *p*.

Third system of musical notation. The right hand contains a series of trills (*tr.*) and triplet figures. The left hand features a bass line with a *pizz.* (pizzicato) marking at the end.

Fourth system of musical notation. The right hand has trills (*tr.*) and a *Poco meno* instruction. The left hand includes a *arco* marking and a *f* dynamic. Below the staff, there are small rhythmic diagrams with plus signs.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *mf* marking. The left hand features a bass line with a *p.* (piano) marking.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *mf* marking. The left hand features a bass line with a *mf* marking.

Musical notation for the first system. The right hand plays a 7-fingered scale starting on G4, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for the second system. The right hand continues with a 7-fingered scale, marked with a *cresc. poco a poco* instruction. The left hand features triplet accompaniment.

Musical notation for the third system. The right hand plays a 7-fingered scale. The left hand continues with triplet accompaniment.

Musical notation for the fourth system. The right hand plays an 8-fingered scale. The left hand continues with triplet accompaniment.

Musical notation for the fifth system. The right hand plays an 8-fingered scale, marked with a forte (*ff*) dynamic. The left hand continues with triplet accompaniment.

Musical notation for the sixth system. The right hand plays an 8-fingered scale. The left hand features triplet accompaniment. The system includes a tempo change from *allarg.* to *a tempo*.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex melodic line in the treble clef with many accidentals and a more rhythmic bass line. A fermata is placed over a measure in the treble clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a continuation of the melodic and harmonic material from the first system.

Third system of musical notation, featuring a dense texture with many notes and accidentals in both staves.

Fourth system of musical notation, including a fermata in the treble clef and a dashed line with the number '8' above it, indicating a measure rest.

Fifth system of musical notation, characterized by a prominent sixteenth-note melodic line in the treble clef and a steady bass line.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes performance markings: *rall.* (ritardando), *a tempo*, and *ff* (fortissimo).

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *f*. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The melody features a series of eighth notes with slurs and accents, and some notes are marked with *rit.* (ritardando). The bass clef staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a sequence of chords and eighth notes. A dashed line with the number 8 above it indicates an octave shift for the right hand. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a dashed line with the number 8 above it. The melody becomes more complex with many slurs and accents. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a sequence of chords and eighth notes. A dashed line with the number 8 above it indicates an octave shift. The bass clef staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a dashed line with the number 8 above it. The melody consists of many slurs and accents. The bass clef staff continues the accompaniment.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a sixteenth-note scale-like passage, marked with a forte (*ff*) dynamic and a sixteenth-note fingering (*6*). The lower staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a dynamic change to *mf*.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a melodic line with a sixteenth-note scale-like passage, marked with *ff* and a sixteenth-note fingering (*6*). The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a dynamic change to *mf*.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth-note and sixteenth-note patterns. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills (*tr.*) and slurs. The lower staff includes a piano (*pin.*) section with a series of notes marked with plus signs (*+*).

Poco meno

Fifth system of musical notation, beginning with the tempo marking *Poco meno*. The upper staff is mostly empty, with the word *arco* written below it. The lower staff features a melodic line starting with a dynamic of *mf*.

Sixth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and a dynamic of *mf*. The lower staff continues the accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Treble staff: melodic line with trills and triplets. Bass staff: accompaniment with sustained notes and triplets.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Treble staff: melodic line with trills and triplets. Bass staff: accompaniment with sustained notes and triplets.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Treble staff: rapid ascending scale with a fermata, marked *p*. Bass staff: accompaniment with triplets.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Treble staff: rapid ascending scale with a fermata, marked *cresc. poco a poco*. Bass staff: accompaniment with triplets.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Treble staff: rapid ascending scale with a fermata, marked with an 8. Bass staff: accompaniment with triplets.

**Presto**

**Prestissimo**

*imitando fischi in toni ascendenti\**

\*The only way to achieve the effect which the composer wishes, as indicated by the words *imitando fischi in toni ascendenti*, is to blow into the embouchure *fff* as if one were warming up the instrument on a cold day. The first blast should be fingered as a low D, the second E, and so on through A.