

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

NATÁLIA BUENO DE OLIVEIRA

**PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE DE
ASSOBIO A JATO DE HEITOR VILLA-LOBOS**

Goiânia
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Natália Bueno de Oliveira		
Email:	nataliabueno20@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE DE ASSOBIO A JATO DE HEITOR VILLA-LOBOS		
Palavras-chave:	Villa-Lobos, <i>Assobio a Jato</i> , Música de Câmara Brasileira, Repertório para flauta transversal		
Título em outra língua:	PREPARATION TO THE PERFORMANCE OF THE JET WHISTLE BY HEITOR VILLA-LOBOS		
Palavras-chave em outra língua:	Villa-Lobos, The Jet Whistle, Brazilian Chamber Music, Repertoire for flute.		
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade		
Data defesa:	29/09/2015		
Programa de Pós-Graduação:	Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC)		
Orientador (a):	Sônia Marta Rodrigues Raymundo		
E-mail:	soniaraybrasil@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 29/01/2016

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

NATÁLIA BUENO DE OLIVEIRA

**PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE DE
ASSOBIO A JATO DE HEITOR VILLA-LOBOS**

Produto Final (Artigo e Recital) apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Música – da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade.

Linha de Pesquisa: Música, Criação e expressão

Subárea: Performance (Flauta Transversal)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sônia Marta Rodrigues Raymundo.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Oliveira, Natália Bueno de
Preparação para a performance de Assobio a Jato de Heitor Villa
Lobos [manuscrito] / Natália Bueno de Oliveira. - 2015.
95 f. : il.

Orientador: Profa. Dra. Dra. Sônia Ray.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2015.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Villa-Lobos. 2. Assobio a Jato. 3. Música de Câmara Brasileira. 4.
Repertório para Flauta Transversal. I. Ray, Dra. Sônia, orient. II. Título.

NATÁLIA BUENO DE OLIVEIRA

PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE DE
ASSOBIO A JATO DE HEITOR VILLA-LOBOS

Produto final (Artigo e Recital) defendido no Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade de Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Música, aos 29 de Setembro de 2015, sendo a Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sônia Marta Rodrigues Raymundo - EMAC/UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Luis Carlos Vasconcelos Furtado - UFG

Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire - UnB

DEDICATÓRIA

À minha filha **Lia** e ao meu marido **Pedro**, amores da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por me fortalecer e capacitar durante toda a trajetória do trabalho.

Aos meus pais, Alessandro e Elizabeth, que me amam incondicionalmente e que durante toda minha formação acadêmica incentivaram meus estudos e não mediram esforços para que eu pudesse realizar o desejo de estudar música.

Aos meus irmão tão queridos, Sergio e Marcos, que cuidam de mim e me apoiam em toda minha trajetória de vida.

Ao meu amor, Pedro Henrique, por todo carinho, incentivo e apoio. Você foi fundamental para a finalização do trabalho. Te amo!

Aos meus familiares pelo carinho e compreensão nos momentos difíceis.

Em especial, a minha orientadora Prof.^a Dr.^a Sônia Ray, pela confiança em mim depositada, por sua disposição, por todos os momentos de reflexão, dedicação e paciência. Referência para a minha existência profissional. Você é impar, sua amizade é preciosa para mim.

Ao meu professor de flauta Dr. Luis Carlos Vasconcelos Furtado por todos anos de ensinamento na graduação e no mestrado, suas aulas foram valiosas e me ajudaram a crescer tanto como *performer* quanto como pessoa.

À professora e amiga Consuelo Quireze Rosa minha gratidão e reconhecimento pela disponibilidade e dedicação. Você é uma pianista incrível, sua musicalidade encanta e não bastasse você é um doce de pessoa.

À querida Simone de Miranda que conheci durante o mestrado e se tornou uma excelente amiga, obrigado por seu apoio sempre que precisei e por ter dedicado tantas horas de ensaio e reflexões musicais ao meu trabalho.

À Ana Cláudia Assis Nunes, Felipe dos Santos Arruda, Gunter Bauer e Washington Eduardo Martins Soares por dedicarem parte de seu tempo realizando música de câmara comigo, momentos inesquecíveis pra mim.

A todos colegas do mestrado pelo convívio e aprendizado compartilhado.

Aos professores Carlos Costa, Johnson Machado, Nilcéia Protásio, Tônico Cardoso e Wolney Unes, pelas contribuições a este trabalho.

À CAPES, por me conceder uma bolsa de estudos durante o mestrado, o que possibilitou meu aprofundamento musical.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo nº 1	H. Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> : sobreposição das Seções A e A', partes da flauta e violoncelo.	38
Exemplo nº 2	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 1-6. Métrica ternária simples e ostinato rítmico.	39
Exemplo nº 3	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 14-7. Contracanto da flauta em transição melódica cadencial.	40
Exemplo nº 4	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 1-16. Características melódicas do Choro (Valsa) derivados da Modinha (violoncelo e flauta).	41
Exemplo nº 5	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 26- 29. Características melódicas do Choro (Valsa) derivados da Modinha (flauta).	41
Exemplo nº 6	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 1-5. Repetição sequencial de desenhos melódicos (Violoncelo).	42
Exemplo nº 7a	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 40-5, repetição sequencial de desenhos melódicos.	42
Exemplo nº 7b	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 52-9, elementos virtuosístico da execução da flauta.	43
Exemplo nº 8	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 56-7. Possíveis problemas de passagens de dedo.	47
Exemplo nº 9a	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , cc. 1-4.	49
Exemplo nº 9b	Béla Bartók, <i>Quarteto de Cordas nº 6</i> , Movimento III, <i>Mesto</i> , cc. 1-5.	49
Exemplo nº 10	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , c. 9. Polirritmia.	50
Exemplo nº 11	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , c. 19. Hemíola.	50
Exemplo nº 12	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , c. 2. Exploração de saltos.	54
Exemplo nº 13	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , c. 9.	55
Exemplo nº 14	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 21-5.	56
Exemplo nº 15	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 33.	57
Exemplo nº 16	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 1-4.	59
Exemplo nº 17	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 14-6.	60

Exemplo nº 18	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 22-9.	60
Exemplo nº 19	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 61-4. Contrametricidade.	62
Exemplo nº 20	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , cc. 40-5. <i>Pequenos rubatos, crescendos e diminuendos</i> .	63
Exemplo nº 21	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , cc. 1-4. Padrão cromático descendente na linha da flauta e dissonâncias na linha do violoncelo.	64
Exemplo nº 22	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , cc. 10-4. Padrão cromático descendente na linha do violoncelo.	64
Exemplo nº 23	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , cc. 27-8.	65
Exemplo nº 24	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento II, <i>Adagio</i> , cc. 46-51. Respirações e vibrato na linha da flauta.	65
Exemplo nº 25	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 88-100. Respirações na linha da flauta.	66
Exemplo nº 26	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 69-74. <i>Rallentando</i> .	67
Exemplo nº 27	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 79-87. Dinâmicas e Sincronia entre os instrumentos.	67
Exemplo nº 28a	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 213-20.	68
Exemplo nº 28b	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 213-20. Trecho de escalas com notas alteradas.	68
Exemplo nº 29	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento III, <i>Vivo</i> , cc. 223-9. Afinação.	69

LISTA DE QUADROS

Quadro nº 1	Obras camerísticas de Villa-Lobos com Flauta Transversal.	31
Quadro nº 2	Delimitação de seções do <i>Allegro non troppo</i> de <i>Assobio a Jato</i> e sua fraseologia.	39
Quadro nº 3	Delimitação de seções do <i>Adagio</i> de <i>Assobio a Jato</i> e sua fraseologia.	48
Quadro nº 4	Delimitação de seções do <i>Vivo</i> de <i>Assobio a Jato</i> e sua fraseologia.	52
Quadro nº 5	Villa-Lobos, <i>Assobio a jato</i> , Movimento I, <i>Allegro non troppo</i> , cc. 16, 31-2, 48, 63-4: <i>Rallentandos</i> .	61
Quadro nº 6	Roteiro para preparação para performance de <i>Assobio a Jato</i> .	74

LISTA DE FIGURAS

Figura nº 1	Ilustração da diferença de andamento entre Lorna McGhee, Rogério Wolf e Emmanuel Pahud no <i>Vivo de Assobio a Jato</i> .	53
Figura nº 2	Dedilhado alternativo para Mi5 no c. 9.	56
Figura nº 3	Dedilhado alternativo, com afinação baixa, para Mi5 no c. 9.	56
Figura nº 4	Dedilhado alternativo, com afinação alta nº 1, para Mi5 no c. 9.	56
Figura nº 5	Dedilhado alternativo, com afinação alta nº 2, para Mi5 no c. 9.	56

RESUMO

O Produto Final ora apresentado é composto por duas partes complementares: PARTE A (Recitais) e PARTE B (Artigo Científico). O programa do primeiro recital inclui duas obras de Heitor Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras n° 6* e *Choros n° 2*), duas obras para flauta e piano (F. D. R. Kuhlau e E. Burton), uma peça solo de C. Debussy e ainda uma obra para flauta e violão (L. Liebermann). O programa do recital de defesa inclui a obra *Assobio a Jato* de Heitor Villa-Lobos, objeto da discussão deste artigo, além de outras duas obras com piano (J. S. Bach e F. Poulenc) e uma peça solo de O. Lacerda. O artigo investiga os aspectos da composição e a preparação da performance musical da obra *Assobio a Jato* para Flauta e Violoncelo de Heitor Villa-Lobos. O objetivo principal foi discutir as características gerais da composição de forma a elaborar uma visão interpretativa, bem como caminhos para a construção da performance da obra. O texto ora apresentado está assim organizado: 1) o levantamento do material bibliográfico que contextualiza a produção musical do compositor e estudos sobre flauta em formações camerísticas; 2) discussão sobre aspectos gerais e técnicos da obra como ferramenta para elaboração da interpretação; 3) Sugestões de interpretação da obra e uma proposta de preparação para a performance. Concluiu-se que, sendo *Assobio a Jato* uma composição da última fase da produção musical de Villa-Lobos, possui características que sintetizam sua produção para Flauta ao mesmo tempo em que mantém estreito relacionamento com suas composições mais antigas para o instrumento, fato este que enriquece as possibilidades de interpretação da mesma.

Palavras-Chave: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Música de Câmara Brasileira, Repertório para Flauta Transversal.

ABSTRACT

The final product presented consists of two complementary parts: PART A (Recitals) and PART B: (Scientific Article). The program of the first recital includes two works by Heitor Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras n° 6* e *Choros n° 2*), two pieces for flute and piano (F. D. R. Kuhlau e E. Burton), a solo piece by C. Debussy and a work for flute and guitar (L. Liebermann). The recital program includes the work *The Jet Whistle* by Heitor Villa-Lobos, the piece discussed in the article, besides two works with piano accompaniment (J. S. Bach and F. Poulenc) and a solo piece by O. Lacerda. The article discusses the compositional and musical performance preparation aspects of *The Jet Whistle* for flute and cello by Heitor Villa-Lobos. The main goal was to discuss the general characteristics of the composition in order to elaborate a consistent interpretation of the work but also approaching the elaboration of the performance itself. The text is organized as follows: 1) bibliography revision relating the composer production and chamber music for flute; 2) discussion about general and instrumental technique required by the analyzed work and concepts involved in its musical interpretation. 3) Interpretative suggestions for the work and a performance preparation routine. Finally, considering *The Jet Whistle* a late composition in Villa-Lobos catalog, it contains synthesized characteristics of his production for flute yet preserving a very close affinity to his previous works for the instrument, therefore expanding the prospects for various interpretations of this work.

Keywords: Villa-Lobos, *The Jet Whistle*, Brazilian Chamber Music, Repertoire for Flute.

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	6
LISTA DE QUADROS	8
LISTA DE FIGURAS	9
RESUMO	10
ABSTRACT	11
SUMÁRIO	12
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA (RECITAIS)	
PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA	14
NOTAS DE PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA	15
PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO 1	17
NOTAS DE PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO 1	18
PARTE B: PRODUÇÃO CIENTÍFICA (ARTIGO)	
INTRODUÇÃO	21
1 REVISÃO DE LITERATURA	23
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL DE HEITOR VILLA-LOBOS	23
1.2 A FLAUTA EM OBRAS DE VILLA-LOBOS E A PERFORMANCE EM FORMAÇÕES CAMERÍSTICAS	30
2 A OBRA ASSOPIO A JATO	34
2.1 PROCESSO ANALÍTICO E ASPECTOS DE PERFORMANCE	35
2.2 ASPECTOS GERAIS E TÉCNICOS DE <i>ASSOBIO A JATO</i>	37
2.2.1 Primeiro Movimento: Allegro non troppo	37
2.2.2 Segundo Movimento: Adagio	48
2.2.3 Terceiro Movimento: Vivo	51
3 SUGESTÕES DE INTERPRETAÇÃO E UMA PROPOSTA DE PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE	57
3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO: ALLEGRO NON TROPPO	59
3.2 SEGUNDO MOVIMENTO: ADAGIO	62
3.3 TERCEIRO MOVIMENTO: VIVO	66
3.4 SUGESTÃO DE UM ROTEIRO PARA A PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE <i>ASSOBIO A JATO</i>	69
3.4.1 Relato dos ensaios e Roteiro para preparação para performance de <i>Assobio a Jato</i>	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	79
ANEXO A: OBRAS DA QUARTA FASE COMPOSICIONAL DE VILLA-LOBOS	83
ANEXO B: PARTITURA DE ASSOPIO A JATO PARA FLAUTA E PIANO	84

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA (RECITAIS)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música *Stricto-Sensu*
Goiânia, 29 de Setembro de 2015

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO

Natália Bueno de Oliveira, flautista (candidata)

J. S. BACH (1685-1750)

Sonata em Sol menor, BWV 1020

Allegro

Adagio

Allegro

Piano: Consuelo Quireze Rosa

Oswaldo Lacerda (1927-2011)

Improviso (1974)

F. Poulenc (1899-1963)

Sonata para flauta e piano (1957)

Allegretto melancólico

Cantilena

Presto giocoso

Piano: Consuelo Quireze Rosa

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Assobio a Jato (1950)

Allegro non troppo

Adagio

Vivo

Violoncelo: Ana Claudia de Assis Nunes

Recital apresentado por NATÁLIA BUENO DE OLIVEIRA ao PPG Música da EMAC-UFG como pré-requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA. Banca composta pelos professores doutores Sônia Ray (UFG orientadora), Luis Carlos Vasconcelos Furtado (UFG), Ricardo Freire Dourado (UnB).

NOTAS DO RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO

Acredita-se que a *Sonata em Sol menor* para flauta e cravo de **J. S. BACH** tenha sido escrita enquanto o compositor trabalhava para o Príncipe Leopold of Anhalt-Cothen. A obra foi escrita para flauta, mais também é comum ouvir a obra sendo tocada por violino. Tem 3 movimentos. O tema de abertura do 1º movimento, *Allegro*, é um solo de cravo enérgico que dura doze compassos, seguido pela entrada melodiosa da flauta. No 2º movimento, *Adagio*, a flauta canta uma melodia que cresce a partir de uma nota longa (Mib 4) que é sustentada enquanto o cravo fornece um acompanhamento constante em colcheias. O 3º movimento, *Allegro*, em geral tocado um pouco mais rápido que o primeiro, é caracterizado por um motivo de notas repetidas que aparece constantemente tanto na flauta quanto no cravo.

A segunda obra deste recital, *Improviso* para flauta solo, é do brasileiro **Oswaldo Lacerda**. A peça foi composta no ano de 1974 e explora de forma riquíssima a extensão do instrumento, desde a região grave até a mais aguda. Apresenta também diversas passagens de grande virtuosismo que se misturam a atmosfera misteriosa da obra. O pequeno motivo formado por quatro notas, que aparecem logo nos primeiros compassos da obra, assumem o relevo na construção da peça que ajudam a caracterizar e realçar as intenções de Lacerda.

Muitas obras são fruto da parceria ou da colaboração entre compositor e intérprete. É o caso da *Sonata para Flauta e Piano* de **Francis Poulenc**. Nesta obra o compositor contou com o *expertise* valioso do flautista Jean-Pierre Rampal que sugeriu várias adequações na peça, traduzindo-se num ajuste tão complexo quanto sutil entre o discurso musical e o idioma instrumental da flauta. A obra foi encomendada pela Fundação Coolidge e a divisão de música da Biblioteca do Congresso Americano que queriam uma obra camerística em homenagem à memória de Elizabeth Sprague Coolidge. A obra possui três movimentos: *Allegretto melancólico*, *Cantilena*, bem como um finale *Presto giocoso*. A estreia da obra ocorreu em 7 de junho de 1957 no festival de Estrasburgo com Rampal à Flauta e o próprio compositor ao piano.

A última obra do recital trata-se da peça alvo no trabalho de mestrado da candidata. *Assobio a jato* (*The Jet Whistle*) de **H. Villa-Lobos** foi escrita para flauta e violoncelo em 1950, mesmo ano em que Villa-Lobos compôs oito de suas onze sinfonias e doze de seus dezessete quartetos de cordas. Foi escrita em Nova York e estreada em 13 de março de 1950 por Ary Ferreira (flauta) e Iberê Grosso (violoncelo) no Rio de Janeiro, é formada por três movimentos: *Allegro non troppo*, *Adagio* e *Vivo*. *Assobio a Jato* é um exemplo perfeito das composições para música de câmara da fase composicional mais universalista de Villa-Lobos, onde predominou o

virtuosismo instrumental. O 1º movimento começa com uma melodia expressiva do violoncelo, onde a flauta tem papel de acompanhador. Em seguida os papéis se invertem e a flauta assume caráter mais improvisatório. Todo esse movimento lembra muito a textura da série das *Bachianas Brasileiras*. No 2º movimento os instrumentos se entrelaçam em um caráter mais melancólico. O 3º movimento é um diálogo envolvente entre o duo, e ainda o responsável pelo nome da obra. Apresenta características bastante idiomáticas dos instrumentos com exploração de virtuosismo, atípico para época.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música *Stricto-Sensu*
Goiânia, 23 de Setembro de 2014

RECITAL DE MESTRADO - 1

Natália Bueno de Oliveira, flautista (candidata)

Claude Debussy (1862-1918)

Syrinx (1913)

Friedrich D. Rudolf Kuhlau (1786-1832)

Divertimento nº 3 (1825)

Piano: Simone Miranda

Eldin Burton (1913-1979)

Sonatina para flauta e piano (1947)

Allegretto grazioso

Andantino Sognando

Allegro Giocoso

Piano: Gunter Bauer

Lowell Liebermann (1961-)

Sonata para flauta e violão (1989)

Nocturne

Allegro

Violão: Werner Aguiar

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Bachianas Brasileiras nº 6 (1938)

Aria (Chôro)

Fagote: Felipe Arruda

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Choros nº 2 (1924)

Clarineteta: Washington Soares

Recital apresentado por NATÁLIA BUENO DE OLIVEIRA ao PPG Música da EMAC-UFG como pré-requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA. Banca composta pelos professores doutores Johnson Machado, Antônio Cardoso e Nilceia Protásio.

NOTAS DE PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO - 1

Este recital representa parte da pesquisa de mestrado realizada pela candidata. O recital inicia-se com *Syrinx* de **Claude Debussy** (1862-1918). Composta em 1913, foi a primeira peça significativa para flauta solo depois da *Sonata em Lá maior de Bach* ou também conhecida como *Partita*. Foi a primeira peça solo para a flauta de Boehm (modelo atual da flauta transversal). *Syrinx* é normalmente considerada obra obrigatória do repertório do instrumento e foi dedicada ao flautista Louis Fleury, tendo sido pensada por Debussy para ser tocada fora do palco, no intervalo de um dos balés do compositor. Foi originalmente chamada de *Flauta de Pan* e somente posteriormente o nome *Syrinx* foi escolhido para fazer referência ao mito da busca amorosa da musa Syrinx pelo deus Pan.

A segunda obra é de **Friedrich Daniel Rudolf Kuhlau** (1786-1832) o *Divertimento n° 3*. Autor de diversas obras para flauta, o compositor alemão viveu no período entre classicismo e o romantismo. Em virtude de sua grande produção para o instrumento recebeu o apelido de “Beethoven da flauta”. Dentre suas principais obra para esse instrumento estão os Duetos e Trios de flauta, 6 Divertimentos para flauta e piano, 3 Fantasias para flauta solo, Sonatas para flauta e piano, dentre outras. Composto no ano de 1825, o *Divertimento n° 3* é formado apenas de um movimento que se divide em sete seções contrastantes com variação de andamento e caráter. Embora tenha sido escrita para formação flauta e piano, a grande maioria das gravações da obra são executadas em flauta solo.

A *Sonatina para Flauta e Piano* é a obra mais conhecida do americano **Eldin Burton**, é resultado da adaptação de uma obra para piano solo escrita para uma disciplina de composição na Julliard School of Music. Burton dedicou sua composição a um colega de escola, o conhecido flautista Samuel Baron, que estreou a peça em 1947 em Nova York. A obra recebeu o prêmio máximo do concurso de composição da *Flute Club New York* em 1948. A peça apresenta três movimentos com abordagem estilística neoclássica francesa. O *Allegretto grazioso* é uma dança com ritmo ágil, com riqueza melódica desenvolvida liricamente com escalas e arpejos por oposição a uma rica estrutura harmônica. O *Andantino sognando*, apresenta passagens lúdicas e peculiares, às vezes ousado e curioso. O terceiro movimento é animado e bem-humorado, *Allegro giocoso*, que começa com muito ânimo e leveza.

A quarta obra do recital é a *Sonata para Flauta e Violão*, op. 25 de **Lowell Liebermann** (1961-). O compositor nasceu em Manhattan no ano de 1961. A renomada flautista Paula Robison foi responsável por encomendar a sonata, que foi financiada pela Barlow Endowment

for Music Composition. A peça é dedicada a flautista e o grande violonista Eliot Fisk. A primeira apresentação da obra foi realizada pelo duo nos Estados Unidos. O estilo de composição da peça é bastante semelhante a *Sonata para Flauta e Piano* do mesmo compositor. A obra possui caráter formal neo-clássico e é dividida em dois movimentos, *Nocturne* e *Allegro*. Sua linguagem harmônica também combina tonalidades maiores e menores algumas vezes de maneira ambígua e incorpora a escala diminuta.

As duas obras que fecham o recital são de **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959), compositor escolhido pela candidata para que fosse realizada uma pesquisa de suas obras para música de câmara no mestrado. A *Bachianas Brasileiras n° 6* foi composta para flauta e fagote em 1938, e faz parte de um ciclo de 9 peças produzidas por Villa-Lobos entre 1930 e 1945, conhecida como a terceira fase do compositor. Seu objetivo era mesclar a música popular brasileira com a harmonia barroca e contrapontística de Bach. A obra é dividida em dois movimentos, *Aria (Chôro)* e *Fantasia (Allegro)*. Foi apresentada pela primeira vez em 1945 no Rio de Janeiro por Hans-Joachim Koellreutter (flauta) e Aquiles Spornazzati (fagote). O contraponto entre os dois instrumentos é o aspecto mais marcante da obra. O primeiro movimento possui caráter improvisatório que lembra o choro e o segundo também apresenta elementos tipicamente brasileiros, tais como a síncope e o ritmo complexo.

Choros n° 2 foi composto para flauta e clarinete, e pertence ao ciclo de 14 peças que começaram a ser compostas em 1920, conhecida como a segunda fase do compositor. Essas obras não foram escritas em ordem cronológica, sendo que o *Choros n° 2* data de 1924, com sua primeira audição no ano seguinte na interpretação de Ary Ferreira e Antão Soares. Villa-Lobos dedicou a obra ao poeta e amigo Mario de Andrade. Apesar de possuir uma versão para piano solo, a formação para o duo é única em toda a produção de Villa-Lobos e articula justamente os instrumentos solistas do gênero musical urbano conhecido como Choro. A obra foi composta em movimento único com várias mudanças de andamento e sem uma tonalidade definida.

PARTE B: PRODUÇÃO CIENTÍFICA (ARTIGO)

**PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE
DE *ASSOBIO A JATO* DE HEITOR VILLA-LOBOS**

INTRODUÇÃO

Este artigo investiga os aspectos da composição e da preparação da performance musical da obra *Assobio a Jato* para flauta e violoncelo de Heitor Villa-Lobos. Sendo esta uma composição da última fase da produção musical de Villa-Lobos, supõe-se que nela estejam inseridas características que sintetizem sua produção para flauta ao mesmo tempo em que mantém um estreito relacionamento com as composições mais antigas do compositor para o instrumento.

O objetivo principal da pesquisa foi discutir as características gerais da composição de forma a elaborar uma visão interpretativa, bem como indicar caminhos para a construção da performance da obra.

Para tanto, o texto ora apresentado está assim organizado: 1) o levantamento do material bibliográfico que contextualiza a produção musical do compositor e estudos sobre flauta em formações camerísticas; 2) discussão sobre aspectos gerais e técnicos da obra como ferramenta para elaboração da interpretação; 3) Sugestões de interpretação da obra e uma proposta de preparação para a performance.

A visão interpretativa aqui abordada considera que interpretar esteja relacionado a arte de dar significado a obra, de produzir sentido por meio da representação estilística desta dentro de um sistema. Ou seja, a criação realizada pelo interprete de um cenário com intuito de explicar (passar significado) de uma obra de arte para o público. No entanto para construção dessa significação e cenário existe um grande espectro de aspectos que precisam ser trabalhados de maneira satisfatória.

Primeiramente acredito ser necessário ter conhecimento básico de quem foi o/a compositor/a da obra e do mundo, atmosfera e época em que ele/a vive ou viveu. Saber como esse cenário musical influenciava as decisões do compositor e a maneira de sua escrita.

Posteriormente ter uma visão geral da obra. Escolher uma boa edição da partitura e distinguir o que é do compositor e o que foi colocado pelo editor. Ouvir gravações e ler artigos e livros que tenham a obra como foco. E a tarefa do interprete de dar sentido a obra ainda passa por dois caminhos: 1) reiterar o que está na partitura e 2) ir além dela para colocar em prática suas ideias e criatividade como interprete. Estudar a obra no intuito de entender elementos que possam ser alterados na hora da interpretação e outros que precisam ser mantidos integralmente segundo o que está escrito na partitura é algo importante, por exemplo, manter o ritmo sempre claro mesmo em trechos com indicação de *rubato*. Esse processo pode ser feito individualmente em um primeiro plano mas posteriormente deve ser discutido no conjunto. Mesmo depois de

decidir cuidadosamente como a obra será interpretada é preciso estar aberto a mudanças que possam ocorrer de uma performance para outra. Perceber o que é único na estrutura da obra escolhida e por ser único enfatiza-lo no momento da interpretação.

Vários passos foram necessários para alcançar uma performance que acreditamos ser satisfatória. Embora aqui esses passos estejam separados mais cronologicamente, durante o processo eles podem ocorrer em conjunto.

Estudo do cenário musical do compositor: época e local onde ele viveu; possíveis influências em seu processo de composição; e como se deu esse processo de composição ao longo de sua vida. Encontrar o local onde a obra escolhida se encaixava se comparada a outras obras de música de câmara do compositor e como era a maneira de compor de Villa-Lobos neste momento.

Escolha da edição da obra. Embora cópia do manuscrito tenha sido cedido pelo Museu Villa-Lobos para minha pesquisa, optei por usar a publicação da Southern Music (1953) para o momento da performance por acreditar que esta trazia informações relevantes, como a anotação de como realizar o trecho *prestíssimo* no terceiro movimento. Além disso, conhecer minha parceira do duo como instrumentista, a violoncelista Ana Claudia, já que nunca havíamos tocado juntas anteriormente.

1. REVISÃO DE LITERATURA

Villa-Lobos era detentor de uma linguagem composicional e estética próprias, fruto de profunda imersão em seu universo criativo, e mantinha-se ainda em constante diálogo com o universo sonoro que o cercava. A fim de melhor conhecer sua linguagem e seus referenciais musicais e de outros contextos vividos pelo compositor foi feita uma contextualização de sua produção musical, bem como uma apresentação das várias características/estilos presentes em sua obra.

1.1 Contextualização da produção musical de Heitor Villa-Lobos

A obra de Villa-Lobos não é mera colagem de modelos, procedimentos ou padrões, nem de música europeia, nem de música nacionalista. “Ao afirmar que “o folclore sou eu”, Villa-Lobos deixou claro que não estava disposto a se sujeitar ao esperado pelos modernistas paulistas” (HAAG, 2012, p. 89). Da mesma maneira, Villa-Lobos também não se sujeita tacitamente às influências do cânone europeu, o que injustamente lhe rendeu a fama de que não dominava a forma:

Também é preciso mostrar para as pessoas que as qualidades de certas obras de Villa não são resultado de mero casuísmo, mas de trabalho de composição sintonizado com as grandes questões musicais da época e que o suposto ‘caos’ de sua música não é fruto de ‘ingenuidade’ ou falta de técnica, mas uma feitura intencional que exige uma carga pesada de trabalho e estudo. Negou-se a sua obra uma densidade intelectual: para os estrangeiros, era apenas um produto caótico, fruto do acaso, como tudo que aconteceria no Brasil (SALLES *apud* HAAG, 2012, p. 88).

Nesse sentido, a obra de Villa-Lobos não é tratada simplesmente como resultante da ação exercida por outros ou pelo poder de outros sobre o seu processo composicional. Por isso, esse trabalho tenta compreender a obra do compositor como fruto de um processo de assimilação de diferentes referências.

Ao se considerar a literatura sobre as fases composicionais de Villa-Lobos cinco autores se destacam por apresentarem material com maior significância sobre o assunto, são eles: Peppercorn (1979), Nóbrega, (1975), Tacuchian (1988), Neves (2008) e Salles (2009). No entanto se comparados alguns apresentam discordâncias entre eles.

Lisa Peppercorn (1979), realiza uma divisão arbitrária que estabelece uma periodização da vida do compositor em cinco fases de quinze anos cada uma, com exceção da primeira, a única que contém apenas treze anos. Essa visão foi abandonada nesse trabalho, pois

não se baseou na produção artística do compositor, como uma obra ou suas referências, mas em fatores puramente biográficos do compositor, como infância, morte do pai etc.

Adhemar Nóbrega (1975) separa as fases de Villa-Lobos em quatro períodos, a delimitação de datas é bastante diferente da proposta dos demais autores citados adiante. No entender de Nóbrega o primeiro período se inicia em 1899 e se encerra em 1912 com a *Suíte Popular Brasileira*. Esse período é chamado por ele de anos de aprendizado e de artesanato. O segundo período vai de 1912 com a composição do *Trio n° 1* até 1919-20 com a composição de *Carnaval das Crianças Brasileiras*, chamada por Nóbrega de “o artista em busca de seu estilo”. O terceiro período compreende os anos de 1920 a 1929, caracterizado como afirmação da maturidade. O último e mais longo período, vai de 1930 até a morte do compositor em 1959.

A divisão proposta por Nobrega não caracteriza adequadamente os períodos composicionais de Villa-Lobos. Primeiro, porque embora a *Suíte Popular Brasileira* tenha sido uma obra importante para o universo violonístico, ela não tem peso suficiente para ser marco de encerramento de uma fase, ao contrário da série dos *Choros*. Em segundo lugar, porque a última fase atribuída por Nóbrega compreende um período muito grande no qual aconteceram diferentes eventos marcantes que, diferentemente da *Suíte Popular Brasileira*, oferecem condições de delimitar uma fase. É o caso da série das *Bachianas Brasileiras*, que para os outros três autores são o marco de uma fase na vida do compositor, assim como foi a série dos *Choros* na década de 20.

A divisão proposta por Peppercorn e Nóbrega afasta-se, consideravelmente da visão de Neves (2008), Salles (2009) e Tacuchian (1988) que dividem a obra de Villa-Lobos em quatro fases composicionais. Tal divisão está embasada em aspectos extraídos de elementos da estrutura das próprias obras, o que foi considerado mais relevante neste trabalho e, portanto, adotado, conforme detalhamento a seguir.

A primeira fase é a de formação, compreende os anos de 1900 a 1917 para Salles e de 1900 a 1919 para Tacuchian. É o período em que Villa-Lobos teve contato com diversos gêneros musicais, do erudito ao popular. Dentre os gêneros populares, teve uma identificação particular com o choro. Nesta fase inicial Villa-Lobos realizou diversas viagens pelo Brasil com intuito de explorar as regiões brasileiras, pesquisando as características das músicas folclóricas destas regiões, os cantos populares, os timbres, as harmonias, etc. Esta primeira fase foi também o período em que Villa-Lobos buscou ser reconhecido no Brasil. As principais referências dessa fase são os modelos franceses, sobretudo Debussy, e wagnerianos, ao passo que Wagner era altamente reconhecido no Instituto Nacional de Música no Brasil (SALLES, 2009, p. 14). Em

1907 Villa-Lobos escreve a sua primeira obra importante, os *Cânticos Sertanejos* para flauta, clarinete e orquestra de cordas (ABRIL CULTURAL, 1979a, p. 5). Também dessa fase são a *Prole do Bebê nº 1*, as *Danças Características Africanas*, a *Suíte Popular Brasileira*, o *Sexteto Místico*, 4 Sinfonias, 4 Quartetos de Cordas, *Uirapuru* e o poema sinfônico *Amazonas*, estas duas últimas obras datadas de 1917, entre outras.

A segunda fase compreende os anos de 1918 a 1929, para Salles e de 1920 a 1929 para Tacuchian. Para muitos estudiosos essa foi a fase mais fértil de Villa-Lobos, pois alcançou o auge do modernismo brasileiro e foi considerada “sua fase de mais violenta erupção artística” (AZEVEDO *apud* NEVES, 2008, p. 79). É neste período que ocorre a Semana da Arte Moderna em São Paulo (1922), sendo o momento mais vanguardista de Villa-Lobos como uma busca incansável pelo espaço da música contemporânea. Para Salles o ponto chave deste período é o contato do compositor, ainda no Rio de Janeiro, com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, bem como o diálogo com compositores modernos, o mais importante deles Stravinsky (SALLES, 2009, p. 14). É também quando ele faz sua primeira viagem a Paris em 1923. Villa Lobos passa a apresentar formas mais livres e modernas alcançando o ponto mais alto de suas composições com a série dos *Choros*, composta por 16 partituras, sendo que duas delas o *Choros nº 13* e *nº 14* encontram-se desaparecidas. Ao empregar os mais diversos conjuntos instrumentais, é notória nessa série a junção da tradição popular brasileira com as recentes conquistas das técnicas europeias. Segundo Neves vez por outra aparecem “fragmentos que relembram a pastosidade melosa e algo acadêmico do pós-romantismo, ou que refletem o gosto pela sonoridade impressionista ou pela insistência rítmica primitiva do *Sacre*, de Stravinsky” (NEVES, 2008, p. 80). Fazem parte também desta fase a *Prole do Bebê nº 2*, *Rudepoema*, o *Noneto*, os *Doze estudos* para violão, as *Serestas*, o *Quinteto em forma de choro*, o *Quarteto Simbólico*, a *Missa São Sebastião*, a ópera *Malazarte*, entre outras.

A terceira fase se iniciou em 1930, é conhecida como a fase das *Bachianas Brasileiras*, que seria o misto do nacional e do universal, do moderno e do tradicional em que aos poucos iria amenizar o caráter agressivo de suas obras, “o abandono [da] polirritmia, o encontro de várias tonalidades e a rudeza dos agenciamentos timbrísticos, em favor de uma escrita mais linear e de fundo neoclássico” (ABRIL CULTURAL, 1979b, p. 2). Ao comparar com as segunda e terceira fases, Tacuchian diz que o compositor continua “o mesmo gênio que antes, porém sem mais aquele vigor quase iconoclasta dos *Choros*”. A concepção-chave dessa fase pode ser definida como o cultivo da tradição, como já fizera Stravinsky uma década antes, um momento cuja referência é o classicismo de Haydn e principalmente a obra de Bach (NEVES, 2008, p. 82). Esta fase se distingue pelo retorno do compositor ao Brasil na revolução

política de Getúlio Vargas, tornando-se então “símbolo da cultura brasileira” (SALLES, 2009, p. 14). Nesse período Villa-Lobos iniciou seu movimento a favor da educação musical no país, com mais consciência nacionalista e menos ambições revolucionárias. Villa-Lobos funda ainda o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e a Academia Brasileira de Música. Obras importantes dessa época, além da série das *Bachianas Brasileiras*, são os *Prelúdios* para violão, o *Guia Prático*, os *Quartetos de Cordas* nº s. 5 e 8, as quatro *Suítes do Descobrimento do Brasil* e o *Ciclo Brasileiro*.

A quarta e última fase que ocorreu de 1945 a 1959 para Tacuchian e de 1948 a 1959 para Salles, é chamada fase do Universalismo. Caracterizada por ser um período criativo menos etnocentrista, quando Villa-Lobos buscou sintetizar o singular com o universal. O compositor se afasta de sua vertente vanguardista e adota cada vez mais uma postura neoclássica, dedicando-se nesse período às grandes formas clássicas ao compor uma série de concertos, sinfonias, quartetos de cordas e obras para coro, cujas formas se justapunham “àquele som tropical e selvagem” (TACUCHIAN apud FAGERLANDE, 2008, p. 5) das fases iniciais. Constrói formas ligadas ao classicismo vienense, entretanto mantém o colorido nacional já presente nas outras fases. Nesse período o compositor realizou diversas viagens aos Estados Unidos, mais uma coincidência com Stravinsky, que na década anterior passara a residir no país. Em 1948 Villa-Lobos descobre estar com câncer e para Salles essa foi a razão pela qual o compositor passou a compor várias obras sob encomenda, tendo como finalidade levantar fundos para arcar com as despesas do tratamento da doença, segundo o autor Villa-Lobos mudava ou moldava seu estilo de composição como resposta ao que era esperado dele para a obra encomendada. Ainda com essa finalidade realizou diversas apresentações no exterior, principalmente na América do Norte.

As características presentes na composição villalobiana são objeto de estudo de vários autores importantes. Salles (2009) investiga os processos composicionais mais comuns em Villa-Lobos identificando as principais técnicas e procedimentos empregados na estruturação de sua música, na pesquisa eles estão divididos em cinco: simetria, textura, figuração em ziguezague, estruturas harmônicas e processos rítmicos. Chernavsky (2009), investiga o nacionalismo villalobiano através de um estudo comparativo com o compositor espanhol Manuel de Falla. Neste estudo a autora aborda a formação musical de Villa-Lobos, bem como, a consagração e trajetória do compositor até a consolidação de suas obras. Haag (2012) defende que Villa-Lobos não foi apenas o nacionalista que alguns musicólogos pregam, e fala das diversas vertentes presentes na obra do compositor. O autor afirma “não é do estilo nacional que brota o estilo individual do músico, mas antes um estilo individual que modelou um estilo nacional” (HAAG, 2012, p. 87). Santos (2010) fala sobre o nacionalismo, o folclore e a música

brasileira na obra de Villa-Lobos. Guérios (2003) pesquisou a produção musical do compositor pelo viés histórico comparando seus anos no Brasil e na Europa. Béhague (1994) abordou a linguagem musical de Villa-Lobos por um todo, trazendo sempre vários exemplos que demonstram as diversas características presentes na obra do compositor, seja ela nacional ou universal. O autor levanta ainda uma discussão sobre as teorias do nacionalismo musical e o estilo nacional, posicionando o compositor no que ele chama de “ecletismo de Villa-Lobos”. Nóbrega (1971, 1975) em seus livros “*As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*” e “*Os Choros de Villa-Lobos*” analisa cada uma das obras das duas séries, as *Bachianas Brasileiras* e os *Choros*, e no decorrer dessas análises sempre levanta discussões sucintas sobre as características do estilo e dos processos composicionais utilizados nas obras.

Todos esses trabalhos são significativos para entender a linguagem do compositor. Porém, para uma discussão mais aprofundada optou-se aqui pela visão de Tarasti (1981)¹, a qual aborda de uma maneira sucinta, mas plena, as referências que Villa-Lobos teve ao longo de sua vida para compor. Segundo o autor, Villa-Lobos possui um estilo de composição livre, que não está vinculado a nenhum sistema consciente ou pré-determinado, sua obra não parte de um ponto específico delimitado, mas é própria, isto é, funciona como consequência de seu ato ou de seu processo criativo.

Estão presentes em Villa-Lobos, segundo Tarasti (1981), uma conjunção de diferentes estilos e muitas vezes esses estilos podem se encontrar sobrepostos ou concomitantes. Explicitamente ele os nomeia como a) universal; b) nacionalista; c) folclorista; d) vanguardista; e) descritivo; f) neoclássico; g) idiomático. Esta gama de nomenclaturas já por si só é testemunho não apenas da riqueza referencial do compositor, mas da complexidade de sua linguagem composicional.

Tarasti (1981) acredita que o estilo universalista ocorre na fase inicial das composições de Villa-Lobos e se caracteriza como aquele em que as composições não apresentam traços nacionalistas. Nessa primeira fase o autor acredita que Villa-Lobos possua um estilo mais inclinado ao pós-romantismo e ao impressionismo, o que mudaria na década de 50 quando o compositor volta a compor no estilo universalista, porém, dessa vez, mais inclinado às tendências neoclássicas, como as de Milhaud, “na qual os acordes quádruplos e quántuplos abertos, as linhas melódicas simétricas e a técnica inventiva estão em destaque” (p. 58). Se enquadram também no estilo universalista suas doze sinfonias. O autor observa que para os

¹ Eero Tarasti (1948-) é musicólogo e semiólogo finlandês, professor na Universidade de Helsink. Importante pesquisador no que se refere as obras de Villa-Lobos, reconhecido internacionalmente pelo livro *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*.

compositores da América do Sul o universalismo significou um centrismo na Europa, sendo assim mais um europeísmo do que propriamente universalismo.

Para Tarasti o estilo nacionalista se divide em dois planos: 1) formado pela cultura nacional em sua totalidade, além de manifestações musicais, estão presentes o idioma, as paisagens, os hábitos do povo, ou seja, todas aquelas informações que traduzem o meio; 2) é formado pela linguagem musical do compositor, que transforma a estrutura do que é observado no primeiro plano. Essa transformação muitas vezes se distancia aparentemente da nacionalidade mas não deixa de ser parte da cultura nacional. A primeira parte da *Bachianas Brasileiras n.º 1* apresenta características do segundo plano, pois embora o compositor se afaste do primeiro plano, ou seja, não evidencie marcas e elementos explícitos da cultura nacional brasileira estes ainda podem ser sentidos. “Villa-Lobos pode, pois, ser um compositor nacionalista de dois modos: por um lado com relação aos componentes transmitidos pela sua linguagem musical, mas por outro também em decorrência do modo de lidar com eles e pela forma dada a eles” (TARASTI, 1981 p. 59).

Quanto ao estilo folclorista, Tarasti afirma que Villa-Lobos apresenta três características distintas: 1) o estilo indianista, com utilização de melodias indígenas originais ou delas derivadas; 2) o africanismo, caracterizado pelo uso da polirritmia e uso dos instrumentos de percussão; 3) a presença de elementos que aparecem no folclore urbano brasileiro, como o choro, a música de salão em geral, por exemplo, a de Ernesto Nazareth, canções infantis e melodias de origem europeia abrasileirada. A série dos *Choros*, por exemplo, apresenta características que revelam essa música de rua do Rio de Janeiro, com solos virtuosísticos, estruturas improvisadas e modulações inesperadas.

Ao mesmo tempo em que adaptava a seu modo as inovações da vanguarda européia, assimilando suas liberações sonoras, Villa-Lobos absorveu rápida e crescentemente os formantes prismáticos da psiquê musical brasileira, aglomerados, recombinações e ambientados em massas orquestrais pontuadas por alusões florestais, sertanejas, cantos de pássaros, ritos, ranchos, cantigas, dobrados. A cultura e a natureza, os significantes indígenas, africanos, urbanos, suburbanos e rurais, captados e amplificados pelo olho mágico do choro carioca, compõem a redução (ou tradução) grandiosa de um Brasil latente percebido como susto, trauma, impulso e maravilhamento. Toda a música de Villa-Lobos pode ser entendida como o retorno a um interminável, como se jamais consumado, *Descobrimento do Brasil* (WISNIK, 2007, p. 63).

Além destes, o estilo folclorista do compositor pode ainda aparecer mesclado com outros, como o estilo vanguardista. Para Tarasti (1981) o estilo vanguardista pode ser o fauvismo de Villa-Lobos. Cabe aqui esclarecer que o fauvismo foi um movimento artístico ligado à pintura que ocorreu no início do século XX. O nome surgiu da expressão pejorativa “Les Fauves”, dada pelo crítico Louis Vauxcelles ao ver uma obra do pintor Henry Matisse em 1905, e que significa

“os selvagens”. Essa corrente artística buscava a máxima expressão pictórica. Suas principais características são simplificação das formas, uso massivo de cores puras e deformação da realidade. Eles se opunham as regras da estética impressionista, portanto a criação deveria ser espontânea e experimental. Inseridos no estilo vanguardista estão obras futuristas extremamente complexas, no que se refere à textura e à rítmica, que podem ser fortemente dissonantes, politonais e até atonais. Embora Tarasti (1981) se refira especialmente às obras das décadas de 1910-20, em especial os últimos Choros (nº s 8, 10, 13 e 14) e *Rudepoema*, é possível verificar a ocorrências de tais características em obras de fases posteriores, especialmente da última à qual podemos caracterizar como uma síntese de sua produção.

O estilo descritivo, segundo Tarasti, é aquele onde as obras de Villa-Lobos retratam acontecimentos, objetos, pessoas ou animais. Neste estilo o compositor apresentava um realismo musical para o qual construiu uma técnica que chamou de milimetrização. Usando um papel milimetrado Villa-Lobos convertia a imagem de uma paisagem ou de uma pessoa em música, ou seja, o valor e a altura dos sons eram compostos de acordo com traços horizontais e verticais. Exemplos desse estilo são a *Sinfonia nº 6*, *New York Skyline*, *Martírio dos insetos*, *Bachianas Brasileiras nº 2* com *O Trenzinho Caipira*, dentre outras.

Tarasti explica que o estilo neoclássico, também patente em Villa-Lobos, inicia-se com seu envolvimento na implementação da educação musical nas escolas brasileiras na década de 30, sua terceira fase. O movimento neoclássico liderado por Stravinsky por volta da segunda e terceira décadas do século XX pregava a retomada da ocorrência de elementos típicos da música clássica, como o contraponto. No caso de Villa-Lobos, este se consolidou principalmente na referência à música de Bach, como observado na série das *Bachianas Brasileiras*, porém não restrito a estas.

Por último, o estilo idiomático, cujas obras surgiram a partir da experimentação sonora e da exploração e aproveitamento das características idiomáticas do instrumento musical (TARASTI, 1981, p. 61-3). Villa-Lobos estava sempre preocupado em inovar em sua linguagem e, em função disso, compôs várias obras para música de câmara com instrumentação variada e inusitada, nas quais buscava efeitos especiais para os instrumentos, explorando ao máximo o idioma instrumental.

Embora tenha sido chamado de nacionalista, moderno, folclorista, dentre outros, Villa-Lobos não concordava com rótulos e por isso dizia não aderir a “movimentos musicais”, pois não queria estar vinculado a um único modo de compor, fazia questão de afirmar sua originalidade.

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

Não aderiu ao modernismo, embora tenha participado da Semana de 22 e concordasse com as ideologias do movimento na época e, da mesma forma, não aderiu ao movimento nacionalista, embora tivesse consciência nacional e escrevesse obras autenticamente brasileiras.

1.2 A Flauta em Obras de Villa-Lobos e a Performance em Formações Camerísticas

Foi realizado neste trabalho uma investigação das obras para música de câmara de Villa-Lobos que tivessem em sua formação a flauta transversal, a partir dos arquivos da Biblioteca do Museu Villa-Lobos, principalmente do catálogo “*Villa-Lobos: sua obra*” (2009), livros, teses, fotocópias dos manuscritos originais e partituras publicadas. O propósito dessa investigação foi contextualizar *Assobio a Jato* a fim de situá-la em relação às demais obras para flauta, bem como em relação a outras peças marcantes do compositor.

Ao todo, Villa-Lobos escreveu dezenove obras de câmara para flauta com instrumentação variada, isso se considerarmos *Cântigos Sertanejos* e *Ricouli* como a mesma peça. Estas obras foram compostas em diferentes fases da vida do compositor e mostram grande variedade de estilos e linguagens, umas com apresentações claramente vanguardistas e outras com caráter mais conservador e não tão inovadoras. Esse conjunto de obras apresentam uma multiplicidade de ideias que unem desde o nacionalismo, com o folclore brasileiro e à música popular urbana, até às técnicas eruditas tipicamente europeias herdadas de compositores importantes do século XX. Independentemente da fase a que cada uma dessas peças pertence, todas deixam evidente a marca peculiar e o estilo original do compositor.

O quadro das obras camerísticas abaixo mostra a utilização da flauta Transversal ao longo da produção musical do compositor.

Nome da Obra	Formação	Ano
Cântigos Sertanejos	Flauta, Clarineta e Cordas	1907
Recouli	Flauta, Clarineta e Cordas	1908
Japonesa	Canto, Flauta e Piano	1912
Trio	Flauta, Violoncelo e Piano	1913
Octeto (Dança negra)	Flauta, Clarineta, Fagote, 2 Vln, Vlo, Pno e Contrabaixo	1914
Danças Características Africanas	Flauta, Cl (Bb), Pianoforte, 2 Vln, Vla, Vlo e Contrabaixo	1914-1916
Sexteto Místico	Flauta, Oboé, Sax Alto, Violão, Celesta e Harpa	1917
Sertão no Estio	Canto, Flauta, Cl (Bb), Pianoforte e Quinteto de Cordas	1918
Quatuor	Flauta, Sax Alto, Harpa, Celesta e Coro feminino	1921
Nonetto	Flauta, Ob., Cl, Fg, Sax Alto, Hpa, Pno, Perc e Coro misto	1923
Poème de l'enfant et sa mère	Contralto, Flauta, Clarineta (A) e Violoncelo	1923
Choros n.2	Flauta e Clarineta	1924
Choros n.7	Flauta, Ob, Cl, Sax Alto, Fg, Vln, Vlo e Tam-Tam	1924
Quinteto em Forma de Choros	Flauta, Oboé, Cl, Corne-inglês ou Trompa e Fagote	1928
Quatuor	Flauta, Oboé, Clarineta e Fagote	1928
Distribuição de Flores	Flauta e Violão	1932
Bachianas Brasileiras n.6	Flauta e Fagote	1938
Assobio a Jato	Flauta e Violoncelo	1950
Quinteto Instrumental	Flauta, Violino, Viola, Violoncelo, Harpa	1957
Valsinha brasileira	Flauta e Quarteto de cordas	Sem data

Quadro nº 1: Obras Características de Villa-Lobos com Flauta Transversal.

Da obra *Cântigos Sertanejos* para flauta, clarineta e cordas existe apenas o autógrafo. Existe também uma versão dessa obra para quinteto de cordas e piano. Baseado no autógrafo e nesta segunda versão o maestro Roberto Duarte completou e editou a partitura da obra. A partitura de *Recouli* está perdida, mas segundo o catálogo de obras do Museu Villa-Lobos (2009) essa obra possui três minutos, assim como *Cântigos Sertanejos*. Por apresentar a mesma formação, terem sido compostas com apenas um ano de diferença e ainda possuir a mesma minutagem acredita-se que se trate da mesma obra. Em *Japonesa*, *Sertão no Estio* e *Poème de l'enfant et sa mère* o canto é solista e desempenha o papel principal, enquanto a flauta serve mais como instrumento acompanhador. O *Trio*, cuja partitura encontra-se desaparecida, foi estreado em 1915 no Teatro D. Eugênia em Friburgo com Agenor Bens² na flauta, com o próprio compositor no violoncelo e Lucília Villa-Lobos no piano. *Danças Características Africanas* foi

² Agenor Bens (1870-1950) flautista, cantor e compositor. Foi professor de flauta do Conservatório de Música do Distrito Federal (Rio de Janeiro) e membro da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Foi criado em Cordeiro (RJ) o Instituto Agenor Bens dedicado a conservação e divulgação de suas obras e de outros compositores locais.

escrita originalmente para piano em 1914. No entanto há duas outras versões: a versão para música de câmara possui três movimentos, cada um deles com um título e subtítulo, *Farrapós - Dança dos Moços*, *Kankukus - Dança dos Velhos* e *Kankikis - Dança dos Meninos*, escritos em anos subseqüente; a segunda versão é uma transcrição para orquestra, sob o título *Danças Africanas*. A partitura de *Valsinha brasileira* encontra-se incompleta e sem data.

Octeto, também conhecida como *Dança negra* é uma transcrição de *Danças características africanas* escrita para piano e possui três movimentos. *Sexteto Místico* possui uma formação completamente inusitada, o que resultou talvez na demora para sua estreia, já que foi composta em 1917 mas estreada apenas em 1962. Tem escrita virtuosística com diversas referências do Choro, principalmente na linha da flauta e do saxofone, com múltiplas apojeturas, muitas escalas e arpejos. Villa-Lobos utiliza também muitos elementos da técnica contrapontística. *Quatuor* de 1921, também conhecida como *Quarteto Simbólico* foi a primeira obra de Villa-Lobos com flauta em sua formação a ganhar notoriedade. Possui três movimentos, *Allegro con moto*, *Andantino e calmo* e *Allegro decisivo*, com várias características debussynianas e grande exploração de características do choro, como em *Sexteto Místico*. *Choros n° 7* é uma mistura de estilos europeus, herdados da primeira viagem a Paris e estilos nacionalistas, como o uso do tema indígena *Nozani ná* também utilizado no *Choros n° 3* e em outras obras.

Quinteto em Forma de Choros tem apenas um movimento, dividido em sete seções. Possui referências de diferentes estilos, como aqueles herdados de Stravinsky e das danças populares brasileiras. *Quatuor* de 1928 possui organização monotemática e grande uniformidade métrica, dividido em três movimentos. *Nonetto* é considerada uma das mais extraordinárias peças para música de câmara já escritas (WRIGHT, 1992, p. 40). Na qual Villa-Lobos abandona a atmosfera impressionista e explora massivamente as características nacionalistas do Brasil, principalmente o ritmo, não negando seu subtítulo “Impressão rápida de todo o Brasil”. Esta obra foi estreada em Paris em 1924 em um concerto dedicado apenas a obras do compositor. O duo *Distribuição de Flores* para flauta e violão foi dedicada a Mindinha (segunda esposa de Villa-Lobos). A obra é bastante melodiosa e não oferece desafios técnicos nem para flauta, nem para o violão, possui ainda uma versão para coro feminino, flauta e violão escrita no ano de 1937. *Quinteto Instrumental* está entre as últimas obras para música de câmara do compositor, foi encomendada e dedicada ao Quinteto Instrumental da Orquestra da Radiodifusão Francesa. Possui três movimentos: *Allegro non troppo*, com uma rede intrincada de contraponto, entre o material temático das cordas e os ornamentos da flauta e da harpa; *Lento*, evoca atmosfera calma de um noturno; e *Allegro poco moderato*, o grande contraste da obra, com movimentação ágil

dos instrumentos que se contrasta com uma melodia leve no violoncelo. A obra possui ainda características impressionistas no que diz respeito ao estilo, harmonia e instrumentação.

Muitas obras compostas para flauta transversal na música de câmara brasileira se limitaram a formação instrumental solista/acompanhador. A utilização desse instrumento por Villa-Lobos se destaca não só pela instrumentação singênesse das formações, por exemplo o *Sexteto Místico* e o *Choros n° 7*, como também pelo papel que a flauta desempenha nos conjuntos musicais. Na sua produção camerística para o instrumento os papéis que cada um desempenha se alternam justamente em virtude da variedade e da exploração tanto dos timbres, quanto da forma. A música de câmara brasileira em outros compositores, por exemplo, Pattápio Silva, Camargo Guarnieri e Radamés Gnatalli essa formação ficou muitas vezes restrita ao instrumento solista e acompanhador, com formações para flauta e piano, e flauta e violão, deixando o câmerismo com um papel restrito, diferindo-se da dinâmica do grupo instrumental variado usado por Villa Lobos, em que os papeis se alteram, por causa justamente da variedade e da exploração dos timbres. Villa Lobos neste sentido segue uma tendência fora daquela linha de tradição mais formal.

Dentre todas essas peças que têm a flauta em sua formação, três se destacam pelo importante papel do instrumento na obra, são elas: *Choros n° 2* (1924), *Bachianas Brasileiras n° 6* (1938) e *Assobio a Jato* (1950) para flauta e violoncelo. O *Choros n° 2* é conhecido por ter uma formação inusitada, os dois instrumentos solistas típicos do choro, a flauta e a clarineta. A obra apresenta diversos elementos referenciais desse gênero musical e foi dedicada a Mario de Andrade. *Bachianas Brasileiras n° 6* (1938) para flauta e fagote, é a única da série *Bachianas Brasileiras*, composta para música de câmara. Foi dedicada a Alfredo Lage e Evandro Pequeno. Contêm apenas dois movimentos, a *Ária (Chôro)* e a *Fantasia (Allegro)*, nesta obra o compositor mescla elementos brasileiros com aqueles herdados do Barroco, especialmente de Bach.

Além de aspectos qualitativamente diferentes em relação a produção camerística brasileira para flauta, estas obras se destacam ainda pela exploração de aspectos técnicos e recursos instrumentais pouco utilizados até então no Brasil. Dentre essas três *Assobio a Jato*, para flauta e violoncelo, foi escolhida para ser objeto de pesquisa deste trabalho por integrar a última fase de composição de Villa-Lobos e sendo assim apresentar características da maturidade do compositor. Além de conter um menor número de trabalhos que enfocam a obra, apresentar uma linguagem inovadora e idiomática do instrumento (como o uso de técnica estendida no terceiro movimento) e ainda por maior interesse pessoal da pesquisadora na obra.

2. A OBRA *ASSOBIO A JATO*

Assobio a Jato (*The Jet Whistle*) foi escrita para flauta e violoncelo no ano de 1950 em Nova York, formada por três movimentos: *Allegro non troppo*, *Adagio* e *Vivo*. Dedicada ao flautista e musicólogo Carleton Sprague Smith³ e sua esposa e violoncelista Elizabeth Sprague Smith, a obra foi publicada em 1953 pela Peermusic Classical New York. *Assobio a Jato* foi estreada no dia 13 de março de 1950 no Rio de Janeiro com Ary Ferreira⁴ na flauta e Iberê Gomes Grosso no violoncelo. Tem duração média de 11 minutos. *Assobio a Jato* não possui títulos em seus movimentos, apenas a indicação numérica em algarismos romanos I, II e III. Apresenta, entretanto, indicações claras de andamento e caráter, bem como indicações metronômicas precisas para cada movimento.

A composição de *Assobio a Jato* coincide com um período de intensa criação do compositor já que também em 1950 foram escritos o Quarteto de Cordas n° 12 e a Sinfonia n° 8. Chama a atenção que justamente no período entre 1948 e 1953, Villa-Lobos estava mais preocupado em concentrar o foco no virtuosismo instrumental (ANDERSON, 1993). Exemplos disso são: a *Fantasia para Saxofone e Pequena Orquestra* (1948) o *Concerto n° 2 para Piano e Orquestra* (1948), o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* (1951), o *Concerto n° 2 para Violoncelo e Orquestra* (1953), o *Quarteto de Cordas n° 13* (1951), o *Concerto n° 4 para Piano e Orquestra* (1952), o *Quarteto de Cordas n° 14* (1953) e o *Concerto n° 2 para Violoncelo e Orquestra* (1953). No quarto período criativo Villa-Lobos também escreveu outras 36 obras (Vide anexo A). Das obras para música de câmara desta última fase, além de *Assobio a Jato*, apenas *Quinteto Instrumental* (1957) contém flauta em sua formação.

Assobio a Jato é uma obra que possui características que sintetizam a produção para flauta de Villa-Lobos, mantendo graus de relacionamento com seu repertório anterior para o instrumento. A partir dela, é possível que se façam associações com o restante do repertório composto para flauta e que se conheça melhor a linguagem do compositor.

³ C. S. Smith (1905-1994) flautista norte-americano, era musicólogo e especialista em cultura hispânica e brasileira. Residiu no Rio de Janeiro onde trabalhou com documentação sonora juntamente com Mario de Andrade. Foi diretor e presidente do comitê acadêmico no Instituto Brasileiro e recebeu títulos honoris causa da Universidade Federal da Bahia.

⁴ Ary Ferreira foi primeiro flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, além de compositor, regente e membro da Academia Brasileira de Música.

2.1 Processo Analítico e Aspectos de Performance

O processo analítico ora apresentado tem como objetivo fornecer subsídios para a interpretação da obra, pois a familiarização com a linguagem e os processos composicionais utilizados por Villa-Lobos permitem que o performer construa uma interpretação não somente mais próxima às ideias do compositor, mas convergente com as exigências musicais da própria obra. A análise compreendeu a estrutura formal, estrutura harmônica, características de timbre e textura, baseado nas teorias de Cone (1968) e Schoenberg (1993), além de aspectos próprios da flauta, baseado nos estudos de Taffanel e Gaubert (1958).

Segundo Grabócz o processo analítico musical no início do século XX era dividido em duas vertentes, a de Schenker e Schoenberg mais tecnicista e a de Schering mais voltada para estética do conteúdo musical, que enfoca “emoção” e expressão. A autora diz que mais tarde surgiu uma visão analítica contemporânea com Charles Rosen que busca unir as duas vertentes anteriores analisando a estrutura e a expressão musical com intuito de entender o processo envolvido na forma musical (GRABÓCZ *apud* GAERTNER, 2008, p. 3-4). A utilização da análise como ferramenta para a performance tem crescido desde o século passado e demonstrado sua grande eficácia, serviram como base para a preparação deste trabalho a pesquisa de alguns destes autores.

Gaertner (2008) afirma que o olhar que o *performer* tem da obra é diferente daquela dos historiadores, estetas e compositores e com objetivo de comprovar essa afirmação realiza uma análise das obras *Pagão de Pixinguinha* e *Choros 2* de Villa-Lobos para flauta e clarineta com olhar voltado especialmente para o intérprete. A tese de doutorado “*O Fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos*” de Fagerlande (2008) engloba uma pesquisa histórica, seguida de abordagem analítica (análise morfológica), com propostas interpretativas sob o ponto de vista do fagotista. A pesquisa de Cury (2011) “*Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*” tem como principal objetivo a apresentação de subsídios teóricos para a construção da performance da peça. Para isso ele apresenta um breve histórico do choro popular, uma reflexão sobre a performance da música brasileira, relaciona as características estruturais e estilísticas da peça foco do trabalho, trás ainda notas sobre a interpretação da peça e uma análise crítica das edições existentes da obra. Neste contexto, a análise realizada no presente trabalho está voltada para elaboração da interpretação e pretende auxiliar na resolução de dificuldades que o *performer* possa ter na obra, o que facilita a elaboração da interpretação.

Adicionalmente ao processo analítico são realizadas abordagens específicas no que se refere a execução, sempre do ponto de vista do flautista e para isso são abordadas questões técnico-interpretativas específicas do instrumento.

A interpretação de uma obra musical deve evidentemente transmitir ao ouvinte o que o compositor empenhou-se em expressar através das notas. O intérprete deve portanto, para fazer-se inteligível, primeiramente compreender claramente o caráter e o espírito da composição. Porém os meios que o compositor tem em mãos nem sempre são suficientes para transmitir claramente suas ideias. [...] Muito é deixado portanto para a discricção e a compreensão individual do intérprete, e em relação a isso, como se sabe, será algo que mesmo entre músicos diferirá consideravelmente (BOEHM, 1964, p. 145).¹

A respeito da interpretação da obra de câmara de Villa-Lobos, Fagerlande afirma que “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” (FAGERLANDE, 2008, p. 9).

Dentre os elementos técnicos presentes na obra *Assobio a Jato* de Heitor Villa-Lobos, – que exigem do flautista uma técnica apurada, encontram-se principalmente aqueles ligados ao domínio da sonoridade, respiração e articulação. Vários elementos na obra podem ser elencados como: grandes saltos intervalares, várias sequências de figuração rápida, exploração da dinâmica, uso de técnica estendida (no terceiro movimento), exploração intensa dos registros extremos do instrumento – a região aguda no primeiro e terceiro movimentos e da região grave no segundo –, uso de passagens de dedos não usuais, apoio na coluna de ar, precisão da velocidade da respiração e muitos outros. No momento da execução da obra todos eles são importantes e ocorrem concomitantemente, embora existam momentos onde um elemento assume maior importância do que outro. Autores importantes da literatura da flauta abordam esses aspectos técnicos discutidos no trabalho de maneira separada mas neste aqui eles serão abordados de forma mais integralizada. É bom notar que diferentemente de outros compositores brasileiros anteriores, Villa-Lobos deixa explícito em sua escrita musical todas as articulações, bem como as indicações de acentuação que o instrumentista deve utilizar.

Não menos importante, em se tratando de uma obra para música de câmara, são os aspectos concernentes a interação musical e social entre o flautista e o violoncelista. O entrosamento das partes é essencial para uma boa execução da obra e quando pertinente esses aspectos também são abordados no trabalho. Como referencial teórico este trabalho se apoia em Goodman (2002, p. 153-67) que considera quatro aspectos em particular sobre a música de conjunto, são eles: coordenação, comunicação, o papel do indivíduo e os fatores sociais.

2.2 Aspectos Gerais e Técnicos de *Assobio a Jato*

Nesta parte ocorreu a análise, abordando elementos referentes a forma, harmonia, entre outros e evidenciando, sempre que necessário, as referências do compositor para composição, bem como os processos composicionais utilizados. Além da discussão de questões técnicas da flauta transversal, aquelas referentes a sonoridade, respiração, articulações, possíveis problemas de dedilhado, entre outros.

2.2.1 Primeiro Movimento: *Allegro Non Troppo*

O 1º movimento da obra apresenta uma estruturação do tipo A, A', isto é, uma seção destinada a apresentação de uma ideia musical bastante clara, baseada em um tema formado por um período simples e sua repetição, e uma seção destinada a variação ou, como será melhor esclarecido adiante, improvisação.

Observe a sobreposição das melodias da seção A e A' no exemplo nº 1 abaixo.

Assobio a Jato Sobreposição A e A'

H. Villa Lobos

Allegro non troppo ♩ = 138 *8va*

Flute (Fl.) and Violoncello (Vc.) parts are shown. The score includes measures 33-38, 39-43, 44-49, 50-54, 55-59, and 60-64. The Flute part features intricate triplet patterns and melodic lines, while the Violoncello part provides a rhythmic and harmonic accompaniment with its own triplet patterns. The piece concludes with a *rall.* marking and a final *f* dynamic.

Exemplo nº 1: H. Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*: sobreposição das Seções A e A', partes da flauta e violoncelo.

A essência da melodia apresentada pela flauta é a mesma do violoncelo, diferenciada por seu caráter improvisatório, notável pelo forte uso da ornamentação. Portanto é possível concluir que a segunda seção é um A' e não um B, devido a ausência de um elemento novo, ou seja, diferente daquele presente em A. Do ponto de vista da tradição da música ocidental, esse tipo de estruturação formal é bastante conhecida pelo menos desde a música instrumental renascentista (veja por exemplo as Pavanais, Galliardas etc. de John Downland no Período Elizabetano), passando pelo desenvolvimento formal clássico com a forma Tema com Variações, até a música popular instrumental como o jazz e, especialmente, no Brasil, o Choro. O quadro nº 2 abaixo apresenta a delimitação das seções e sua fraseologia:

Compasso	Descrição
1-32	Seção A
33-64	Seção A'
1-16	1º Período
17-32	2º Período
33-48	1º Período
49-64	2º Período

Quadro nº 2: Delimitação de seções do *Allegro non troppo* de *Assobio a Jato* e sua fraseologia

Esse movimento apresenta 64 compassos cuja simetria entre os períodos pode ser verificada por sua delimitação regular, 16 em 16 compassos. Entretanto, o mesmo não ocorre com as frases que os compõem. A principal referência estilística desse movimento é o Choro, especialmente a valsa-choro. O Choro era associado a uma maneira específica de tocar (pelos grupos conhecidos como chorões) diversos gêneros musicais, dentre eles: polca, maxixe, valsa, schottisch, habanera, mazurca e tango. Dessa mistura novos gêneros surgiram, exemplo disso é a valsa-choro (CURY, 2001, p. 19). Alguns aspectos evidenciam as referências ao choro e a valsa-choro neste movimento, pode-se destacar a métrica regular ternária simples da peça e o ostinato rítmico executado pela flauta na quase totalidade da seção A, como se observa no exemplo nº 2 abaixo:

Allegro non troppo (♩ = 138)

The image shows a musical score for Flute and Cello. The flute part is in the upper staff, and the cello part is in the lower staff. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a metronome marking of 138. The flute part has a rhythmic ostinato of eighth notes, with the first two measures circled in red. The cello part has a triplet bass line. Dynamics include 'mf' for both instruments.

Exemplo nº 2: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*, cc. 1-6. Métrica ternária simples e ostinato rítmico.

Esse ostinato não é executado apenas nos cc. 14 e 15 que justamente precedem o final do 1º período no c. 16. Como é possível notar no exemplo nº 3 abaixo:

The image shows a musical score for a flute part in 3/4 time. The score is divided into three measures. Measure 14 is circled in red and contains a descending zigzag melody with triplets and a forte dynamic marking 'f'. Measure 15 continues the melody. Measure 16 shows a 'rall.' marking and a change in the melody. The bass line consists of sustained notes.

Exemplo nº 3: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*, cc. 14-7. Contracanto da flauta em transição melódica cadencial.

Nessa passagem a flauta executa uma melodia descendente em ziguezague, ou também chamada de figuração em dois registros, com forte caráter transitivo cadencial. Trata-se aqui de “um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa” (SALLES, 2009, p. 114). Por apresentar referências herdadas do choro alguns elementos relevantes deste gênero musical são esperados na obra, como a melodia acompanhada, o centro de acompanhamento harmônico e o baixo contrapontístico em contracanto à melodia. A formação inusitada da obra oferece algumas restrições à concomitância desses elementos, porém é possível que nos dois compassos em questão se compreenda o papel que a flauta neles assume como o mesmo desempenhado pelo violão na formação histórica típica do choro. Além da transição cadencial acima referida, a melodia executada pela flauta se constitui igualmente em contracanto, uma vez que a melodia principal executada pelo violoncelo se encontra em repouso suspensivo, prolongada por mínimas pontuadas, no centro tonal da dominante.

Outra característica marcante do Choro, especialmente da valsa-choro, diz respeito ao aspecto melódico. Segundo Cury (2011, p. 27-8), as principais características melódicas do Choro são derivadas da modinha, do maxixe e do lundu. “A Valsa, ao incorporar elementos harmônicos e melódicos da modinha, tornou-se sentimental, lírica, dando espaço ao surgimento posterior da valsa-choro” (*op. cit.*, p. 24). Algumas dessas características melódicas da modinha são identificadas nos trechos abaixo (exemplos nº 4 e nº 5) de *Assobio a Jato*.

Allegro non troppo (♩ = 138)

Flute

Cello

Fl.

Vc.

Fl.

Vc.

Exemplo nº 4: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento I, Allegro non troppo, cc. 1-16. Características melódicas do Choro (Valsa) derivados da Modinha (violoncelo e flauta).

Flute

Cello

Fl.

Vc.

Exemplo nº 5: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento I, Allegro non troppo, cc. 26-29. Características melódicas do Choro (Valsa) derivados da Modinha (flauta).

As características estão identificadas por letras que significam: a) os grandes saltos, inclusive com mudanças muito acentuadas de registro do movimento melódico, b) as linhas descendentes, c) o uso da tonalidade menor, d) apojeturas e e) notas estranhas à harmonia em tempos fortes. Esses elementos são encontrados sem exceção na melodia executada pelo violoncelo e mesmo na parte da flauta.

Cury (2011) ainda assinala que além desses elementos até agora demonstrados, “a repetição sequencial de desenhos que passam por diferentes graus da tonalidade e o fluxo contínuo de semicolcheias são particularidades frequentemente observadas nesse gênero instrumental, as quais definem seu caráter virtuosístico e de improvisação” (p. 28). Isso pode ser verificado nos cc. 1-5, na melodia executada pelo violoncelo, em que há um modelo melódico ascendente que se repete sobre os diferentes graus de Ré Menor (I, VII7–I/Sol Menor (IV^o), V–I (Ré Menor), conforme o exemplo nº 6 abaixo:

Allegro non troppo (♩ = 138)

Flute

Cello

mf

mf

I VII 7 I/Sol m (IV) V (Ré m)

Exemplo nº 6: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento I, Allegro non troppo, cc. 1-5. Repetição sequencial de desenhos melódicos (violoncelo).

No entanto, especialmente no que se refere ao aspecto virtuosístico e improvisatório, é preciso remeter a atenção à seção A' que apresenta o protagonismo da flauta na improvisação melódica, cujo aspecto virtuosístico se caracteriza não apenas pela execução de passagens com grande quantidade de saltos bastante extensos, como também a reprodução de desenhos e modelos melódicos em diversos registros, inclusive na 3^a oitava do instrumento.

Esse virtuosismo pode ser percebido no exemplos nº 7a e 7b abaixo:

8va

Flute

Cello

40

saltos saltos modelo reprod. reprod. reprod.

Exemplo nº 7a: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento I, Allegro non troppo c. 40-5 (repetição sequencial de desenhos melódicos)

The image displays two systems of musical notation. The first system (measures 52-55) features a Flute part with trills and triplets, and a Cello part with a steady accompaniment. The second system (measures 56-59) features a Flute part with more complex melodic lines and triplets, and a Violoncello part with a similar accompaniment. The score includes performance markings such as '8va' (octave up) and 'reprod.' (reproduction).

Exemplo nº 7b: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento I, Allegro non troppo c. 52-9 (elementos virtuosístico da execução da flauta).

Em que pese o fato de não ocorrerem figurações em semicolcheias, como aponta Cury (2011), o uso crescente das quiálteras em tercinas é suficiente para se constituir, somado aos demais aspectos da execução melódica expostos acima, em fator potencializado do virtuosismo instrumental, típico do caráter improvisatório do choro.

Isto nos conduz a mais um aspecto característico do choro nesse 1º movimento da peça de Villa-Lobos que é a harmonia tonal tradicional. Esta é mais uma caracterização referencial do movimento ao choro, como fica claro no exemplo nº 6. Mesmo que em função do papel desempenhado pelos instrumentos na Seção A – a saber, acompanhamento (flauta) e melodia (violoncelo) – que em alguns momentos oferecem dificuldade em caracterizar a peça tonalmente, esse obstáculo é totalmente superado na seção A', na qual os instrumentos assumem funções musicais que facilitam a identificação desse elemento do choro: o violoncelo realiza a condução do baixo melódico e da harmonia e a flauta a variação do tema do movimento através da improvisação melódica. A condução do baixo melódico, que reproduz o papel do violão na formação tradicional do choro, aliado aos bicordes nos 2ºs tempos e a complementação harmônica realizada muitas vezes pela coincidência das notas da melodia da flauta são elementos que permitem a plena caracterização tonal desse movimento (vide exemplo nº 7a e 7b).

Outro elemento referencial de Villa-Lobos presente nesse 1º movimento de *Assobio a Jato* são as características neoclássicas, que se iniciaram na série das *Bachianas brasileiras* (3ª fase composicional). Neste movimento ele é herdado do choro, principalmente através da valsa, dança cuja origem européia é pré-romântica.

A música popular urbana refletiu expressamente a diversidade cultural, étnica e sócio-econômica das cidades. Espécies européias na moda e outras formas de música popular estrangeira sempre estiveram presentes nas maiores cidades onde alguns segmentos da sociedade tinham a tendência de emular seus semelhantes europeus. Por isso é que as principais danças de salão do século XIX, como a valsa, a “mazurka”, a “polka”, o “schottisch”, a contradança e outras mais, foram adotadas com facilidade em todas as cidades, pequenas e grandes, e com o tempo passaram pelo processo de “creolização” ou “mestiçagem”, isto é, o processo de transformação em gêneros locais e nacionais. A valsa, por exemplo, serviu como precursora de um grande número de danças populares em todo o continente, com nomes diferentes, como, por exemplo, “pasillo (vals de país)” na Colômbia, “vals criollo”, no Peru, “vals melopeya”, na Venezuela, e valsa-choro no Brasil. A grande tradição européia de música de salão deixou também uma marca forte na música urbana latino-americana e deu uma fonte importante para muitos gêneros populares do princípio do século XX (BÉHAGUE *apud* ROSA, 2012, p. 87).

A valsa sofreu essa apropriação do choro e se consagrou como um tipo de peça que se faz no choro. Muitos compositores fizeram isso, como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Villa-Lobos remonta essa apropriação no 1º movimento através de uma valsa que vem da tradição do choro, mas com modificações. O compositor faz uma releitura, primeiro porque a flauta não executa o solo, mas o acompanhamento, pelo menos na seção A. Além de utilizar uma forma clássica mas não aplica-la em sua obra da maneira tradicional europeia e sim a partir da tradição do choro, na seção A’ como uma improvisação, elemento característico desse gênero. Villa-Lobos conhecia bem o choro, tocou choro e teve vários amigos chorões (João Pernambuco foi um deles). Ou seja, trata-se de um classicismo que passou pela filtragem de um gênero popular brasileiro, o que permite que Villa-Lobos encare os elementos clássicos com uma outra abordagem, com alto grau de liberdade.

O principal problema técnico para o flautista neste movimento é a respiração. Embora a primeira seção não apresente dificuldades técnicas no que diz respeito a respiração, por conter várias pausas de semínimas que deixam o flautista bastante à vontade para respirar, a segunda seção (A’), no entanto, não apresenta lugares óbvios para respiração, como as pausas da seção anterior. O flautista, devido sua incapacidade física de manter o som por tempo indeterminado, precisa tomar decisões conscientes com relação aos lugares onde ocorrerão as respirações para não descaracterizar a melodia do trecho. Portanto, é importante estudar as melhores possibilidades de respiração e mais importante ainda, empregar essa respiração musicalmente. O tipo e local das respirações se tornam referências importantes para a ambientação musical da obra.

Encontrar um bom lugar para respirar em uma peça de música é frequentemente difícil, mas frequentemente o flautista pode criar uma virtude a partir de uma necessidade fisiológica. Ele pode considerar a respiração um propósito da música, e inversamente, considerar a expressão musical o propósito de uma respiração bem localizada (TOFF, 1996, p. 85).ⁱⁱ

Na seção A' o flautista conduz melodicamente a obra com uma grande frase que vai do c. 33 ao 49.1 e depois deste ponto até o final, o que torna difícil a localização de bons locais para respirar sem desconectar as frases. Portanto, o ideal é que o flautista estude as possibilidades de respiração que melhor se adequem a sua capacidade física, sem deixar que o trecho perca musicalidade.

Christine Fish Moulton⁵ (2008) afirma que muitos flautistas respiram ao final do c. 36, após a nota Ré5 do c. 49 e finalmente quatro compassos antes da indicação *Da Capo*, no final da segunda seção. Se estas respirações não forem suficientes Moulton afirma que em sua experiência pessoal, prefere respirar entre os compassos em lugares alternados e ainda completa dizendo que alguns flautistas respiram após a primeira nota de qualquer compasso entre o 41 e o 47. A respiração aleatória não é uma boa alternativa neste trecho, pois dependendo do local escolhido o flautista quebrará a frase e desorganizará toda uma ideia musical. O ideal é escolher um local no qual uma ideia termina e enseja o início de outra.

Emmanuel Pahud⁶ na gravação do CD *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras - Pequena Suíte* (1993), realiza as seguintes respirações na seção A': após a primeira nota do c. 39, 46, 51, após a primeira nota (Mib) do segundo tempo do c. 55 e finalmente após a primeira nota do c. 61. Na repetição da obra Pahud acrescenta uma respiração após a primeira nota do c. 49.

Tadeu Coelho⁷ (1994) sugere que o flautista respire após a primeira nota do c. 37 e se necessário respire rapidamente após o c. 39, que respire novamente após a primeira colcheia dos cc. 42 e 46 e após a mínima do c. 49. Na segunda parte da seção A' Coelho sugere que o flautista respire após a primeira nota do segundo tempo dos cc. 53 e 55 e após a primeira nota do c. 60. Para conseguir tocar até o último Ré4 no compasso final, Coelho sugere ainda que o flautista tome uma pequena respiração entre os cc. 60 e 61.

⁵ Christine Fish Moulton, flautista americana, professora assistente da Universidade de Mansfield na Pensilvânia. Membro da Orquestra de Câmara de Manhattan e da Orquestra Sinfônica da Pensilvânia. Apresentou *Assobio a Jato* várias vezes com seu marido violoncelista, David J. Moulton.

⁶ Emmanuel Pahud, flautista suíço, conhecido mundialmente como um dos melhores flautistas da atualidade, entre 4 e 22 anos estudou com François Binet, Carlos Bruneel e Aurèle Nicolet. Solista da Orquestra Filarmônica de Berlim desde os 22 anos de idade, realiza mais de 160 concertos por ano, sendo em média 90 solo ou em formação camerística e 75 com a Filarmônica de Berlim. Já gravou mais de 70 cds em formações diversas. Em 1996 assinou contrato de exclusividade com a EMI Classics (atual Warner Classics).

⁷ Tadeu Coelho, flautista brasileira, atua como professor na University of North Carolina School of the Arts. Recebeu diversos prêmios e bolsas, Rockefeller Foundation, Fideicomiso para la cultura México/EUA, USIA/Fulbright, LASPAU e CAPES. Doutor em música pela Escola de Música de Manhattan, foi estudante de Julius Baker e Ransom Wilson.

Na gravação *Villa-Lobos Chamber Music: The Jet Whistle - Song of the Black Swan - Duo for Violin and Viola mobius* (2003), a flautista Lorna McGhee⁸ realiza as seguintes respirações na seção A': no compasso 35 logo após a mínima; depois da primeira colcheia do compasso 39; entre os cc. 40 e 41 e entre os cc. 42 e 43; após a primeira colcheia do c. 45; após o Ré4 do c. 49; após a primeira nota do c. 51; entre os 54 e 55; após a primeira nota do c. 57; entre os cc. 60 e 61 e finalmente após o Ré5 do último compasso. Na repetição da seção a flautista acrescenta uma pequena respiração entre os cc. 52 e 53.

Na execução de *Assobio a Jato* realizada pelo flautista Rogério Wolf⁹ e o cellista Ricardo Santoro no *XXXI Curso Internacional de Inverno de Brasília* de 2009, com gravação postada no canal do flautista no YouTube, Wolf respira apenas entre os cc. 35 e 36, 38 e 39, 39 e 40 (esta respiração não ocorre na repetição) e finalmente após o Ré5 no último compasso. No restante da seção Wolf apresenta um diferencial com relação aos demais flautistas aqui comentados, ele faz uso da técnica de respiração circular, o que ajuda muito para compreensão fraseológica da obra, pois evita quebras na melodia e no fraseado.

Para que o trecho não seja comprometido fraseologicamente o flautista deve evitar o excesso de respirações, pois o trecho pode soar "asmático" e dificultar a compreensão da melodia. “Realizada adequadamente, a respiração ajudará a evitar contrações musculares, sendo um importante mecanismo para manter a plenitude da sonoridade, regular a afinação e facilitar a emissão e o controle nos registros extremos [do instrumento]” (FAGERLANDE, 2008, p. 10).

Considerando as análises de performance acima, bem como os critérios de execução anteriormente expostos, a seguir minhas sugestões de respirações para seção A': uma grande respiração antes do início da seção ajudará a mostrar a diferença de atmosfera entre as duas seções. Uma respiração depois do Fá4 no c. 35, antes da primeira nota dos cc. 39 e 42. Uma outra respiração após o Ré5 do c. 49. Embora não exista dinâmica escrita entre os cc. 49 e 55, entendo que seria conveniente para interpretação do trecho, no sentido de permitir melhor controle da respiração, realizar o c. 49 com dinâmica *f*, que deve se manter até o compasso 52. A partir deste ponto realizo um decrescendo para chegar no primeiro Dó5 do c. 53 em *mp*, crescendo progressivamente para atingir um *mf* no primeiro Mi5 do c. 54 e finalmente um *f* no

⁸ Lorna McGhee, escocesa, flautista principal da Orquestra Sinfônica de Pittsburgh, tem atuado como flautista convidada em diversas orquestras dos EUA e da Europa. Gravou diversos cds que são transmitidos na Radio CBC (Canadá), Radio BBC (UK), NPR (USA), RNW (Holanda) e ABC (Austrália). Atua ativamente como camerista, e já gravou em formação câmerísticas sob os selos EMI, Decca ASV, Naxos e Meridian.

⁹ Rogério Wolf, flautista brasileiro, professor na Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira - SP e no Instituto Baccarelli -SP. Já atuou como solista nas principais orquestras do Brasil e é atual presidente da Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF).

primeiro Sol⁵ do c. 55. Essas dinâmicas permitem manter a respiração até esse compasso, onde ocorre respiração após o Mib⁵. A próxima respiração no c. 61 antes do Si³ e finalmente uma última respiração após o Ré⁵ no último compasso.

Os cc. 56-7 (exemplo nº 8 abaixo) apresentam possíveis problemas de passagens de dedo.

Exemplo nº 8: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento I, Allegro non troppo, cc. 56-7. Possíveis problemas de passagens de dedo.

A realização de exercícios auxiliares, variações rítmicas e progressão de andamento poderá contribuir para realizar o trecho de maneira clara. O andamento do exercício deve ser aumentado progressivamente de acordo com o desenvolvimento do flautista. É necessário que todas as notas estejam soando bem e que todos os dedos estejam se movimentando no mesmo andamento, onde o ideal é não levantar muito os dedos. É aconselhável o uso do metrônomo no início dos estudos, com uma velocidade que não prejudique nem o ritmo, nem o som. Outra sugestão é o estudo com variações de articulação, fazendo *legatto* e *staccato*. O objetivo é a igualdade na movimentação dos dedos em todo o trecho.

Embora Villa-Lobos não indique a técnica de *pizzicato* para o violoncelo na seção A' esse é um recurso que pode ser utilizado. O depoimento do violoncelista americano David Soyer confirma essa possibilidade.

Ao preparar essa peça para tocar na “Série de Recitais” do Public Television Broadcast (acho que em 1957 aproximadamente) com Julius Baker, eu tive a oportunidade de perguntar a Villa-Lobos sobre o *pizzicato*, para o primeiro movimento de “Assobio a Jato”. Ele me disse que gostou da ideia e que eu deveria utiliza-lo. Então eu utilizei (SOYER apud COELHO, 1994, p. 74).ⁱⁱⁱ

O resultado é um som mais claro e parecido com o acompanhamento de violão, que se encaixa com a melodia de características seresteiras realizada pela flauta. Além disso, o *pizzicato* se ajustará bem a dinâmica da flauta no trecho, pois a região grave do violoncelo tocada com arco pode soar muito pesada perdendo a característica de valsa do movimento (COELHO, 1994, p. 74).

2.2.2 Segundo Movimento: *Adagio*

O 2º movimento da obra é uma pequena forma a-b-a'. Esta caracterização formal se justifica pelo fato de que na seção b, embora a primeira frase seja idêntica à da seção a, a segunda é expandida e desenvolvida, bem como a Coda também se apresenta dilatada, como se pode notar a partir do quadro 3 abaixo:

Compasso	Descrição
1-16	Seção a
1-4	1ª frase
5-10	2ª frase
11-16	Coda
17-30	Seção b
17-20	1ª frase
21-30	2ª frase
31-40	Seção a'
31-34	1ª frase
25-40	2ª frase
41-51	Coda

Quadro nº 3: Delimitação de seções do Adagio de Assobio a Jato e sua fraseologia.

Esse movimento apresenta 51 compassos onde a colcheia equivale a marca metronômica 138. Porém, a indicação *Tempo I* no retorno da seção a' poderia ser um indicativo de que a seção b deve ou pode ser executada em andamento diferente, ou pelo menos sofrer alguma alteração no andamento no seu decorrer já que o cromatismo é exaustivamente trabalhado pelo violoncelo durante toda a 2ª frase. Interpretativamente isso poderia denotar uma precipitação do andamento como recurso dramático expressivo. Tal fato serviria em tese como explicação para a indicação de *Tempo I* ao retornar a seção a com o objetivo de reafirmar o caráter anterior e definitivo do movimento.

Ao contrário do 1º movimento, este não estabelece relações diretas com gêneros populares ou folclóricos brasileiros. O discurso musical se delinea de modo bastante denso e complexo no que se refere especialmente à harmonia, uma vez que o cromatismo é a palavra chave para sua compreensão.

A harmonia cromática e a consequente ausência de pontos de apoio em termos de resolução das dissonâncias e das tensões possibilitam inferir aspectos referenciais através de uma revisão e comparação musicográfica. Nesse sentido, é notável a semelhança de textura, harmonia, desenho melódico e caráter entre o *Adagio de Assobio a Jato* e a ocorrência do

Ritornello no 3º movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de Béla Bartok. Chama-se nesse caso específico *ritornello* por ser uma mesma estrutura melódica individual em que cada um dos 4 movimentos desse quarteto é introduzido (KÁRPÁTI, 1975, p. 246).

Os exemplos nº 9a e nº 9b abaixo, mostram as semelhanças entre o *Adagio* de *Assobio a jato* e o 3º movimento do *Quarteto de Cordas nº 6* de Béla Bartok:

Adagio (♩ = 138)

Flute

Cello

Fl.

Vc.

Exemplo nº 9a: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, cc. 1-4.

Mesto (♩ = 96)

mf cromatismo

mf

mf cromatismo

Exemplo nº 9b: Béla Bartók, *Quarteto de Cordas nº 6*, Movimento III, *Mesto*, cc. 1-5.

Note-se que não apenas os elementos acima são extremamente semelhantes: contorno e direção melódica, textura polifônica e caráter melancólico, mas fundamentalmente a harmonia se desenvolve cromaticamente descendente literalmente a partir do mesmo acorde (3ª maior e 2ª maior) cujo registro entre as duas obras está separado por um intervalo de 4ª aumentada.

Outros aspectos referencias do cânone musical ocidental do século XX são: 1) a presença de passagens de polirritmia entre os instrumentos; 2) o uso de hemíolas. Abaixo os exemplos nº 10 e nº 11 mostram um e outro respectivamente:

Flute

Cello

Exemplo nº 10: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, c. 9. Polirritmia.

Flute

Cello

Fl.

Vc.

hemíola

Exemplo nº 11: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, c. 19. Hemíola.

Embora o uso da polirritmia e das hemíolas sejam comuns em obras de vários compositores ocidentais do século XX, Smith (2000) acredita que os dois exemplos acima apresentam aspectos vinculados as referências folclóricas e indígenas da música brasileira. Primeiro pela movimentação descendente da flauta nos compassos iniciais do movimento. Segundo pela movimentação dos instrumentos nos cc. 9-10, que geram uma polirritmia da combinação das semifusas da flauta com as quatro colcheias do violoncelo. Por último pelas hemíolas, a flauta em métrica dupla e o violoncelo em métrica simples tripla.

No que se refere a parte da flauta esse movimento não apresenta grandes dificuldades técnicas. O flautista precisa ser cuidadoso com o caráter qualitativo do som durante toda execução, pois é por meio da sonoridade que toda expressividade requerida pela obra será

realizada. Aspectos como a flexibilidade da emissão sonora (dinâmicas, “colorido sonoro”), o volume e o uso do vibrato serão determinantes. Levando-se em consideração que nesse movimento a flauta está em sua quase totalidade na região grave, torna-se relevante que o instrumentista busque timbres que se aproximem das características do violoncelo gerando um som equilibrado.

2.2.3 Terceiro Movimento: *Vivo*

O 3º movimento é propriamente aquele que justifica o nome da obra, *Assobio a Jato* ou *The Jet Whistle*. Esta obra recebeu este nome particularmente em razão de uma técnica estendida empregada na seção *Prestissimo*. À primeira vista há a impressão de que a técnica em questão seja os *Whistle Tones* ou também conhecida como *Whisper Tones*, ou seja, “som de sussuro” ou “som de assobio”. Para produzir os *Whistle Tones* o flautista precisa soprar muito suavemente dentro da flauta com uma corrente de ar muito lenta, porém focada. Consequentemente, a nota não deve soar completamente, o que produzirá um dos harmônicos parciais da nota em detrimento do resto do espectro sonoro (DALDEGAN, 2009, p. 23).

No entanto, o efeito esperado na obra de Villa-Lobos é outro. O compositor indicou no manuscrito apenas “*imitando assobios em tons ascendentes*”, o que não deixa claro como esse assobio deveria ser realizado. Porém, a publicação da obra contém uma nota que diz:

A única maneira de obter o efeito que o compositor deseja, como indicado pelas palavras *imitando fischi in toni ascendenti*, é soprando dentro do bocal *fff* como se estivesse aquecendo o instrumento em um dia frio. O primeiro ataque de sopro deve ser dedilhado como o Ré grave, o segundo como Mi, e assim por diante até o Lá.^{iv}

Para conseguir esse efeito o flautista deverá cobrir com a boca todo o porta-lábios e assoprar com o máximo de força contra a parede interna do instrumento. Se considerarmos essa nota como a vontade do compositor para o trecho, Villa-Lobos utilizou um recurso que os flautistas utilizam no dia a dia para aquecer o instrumento e o colocou na música como efeito, criando assim uma nova técnica estendida que passou a ser conhecida como *Jet Whistle*. Daldegan confirma que somente depois da composição de *Assobio a Jato* esse efeito foi designado como uma técnica estendida (DALDEGAN, 2009, p. 28).

Não só os *whistle tones* como técnica estendida são explorados ao final do movimento, mas a ideia deles derivada, a saber, um assobio ascendente se encontra disposto em sucessões de escalas ascendentes ao final de cada seção (cc. 79-86 e 204-11).

O movimento não é uma forma sonata, mas possui claramente um pequeno desenvolvimento central em Fá # Menor que se contrapõe entre as repetições da Seção A. É possível identificar a seguinte estrutura: A – Coda – B – A – Coda, Final.

O quadro nº 4 abaixo, apresenta detalhadamente essa estrutura:

Compasso	Descrição
1-100	Seção A
1-4	Introdução: acompanhamento harmônico do violoncelo
5-20	1º Período – Tema inicial
21-37	2º Período – caráter improvisatório
37-42	3º Período – 2º Tema da Seção A – alusão ao Jet Whistle
43-78	Transição
43-56	1ª fase da transição, caráter suspensivo
57-71	2ª fase da transição – <i>Poco meno</i> , de caráter transitivo
71-78	3ª fase da transição – reminiscência do IIº movimento – fase de queda.
79-87	Coda: ampliação do Jet Whistle
88-100	Transição para a Seção B
100-126	Seção B – Apresentação do Tema da peça em Fá # Menor
126-203	Reapresentação da Seção A
204-229	Coda ampliada.

Quadro nº 4: Delimitação de seções do *Vivo de Assobio a Jato* e sua fraseologia.

É possível perceber pelo menos dois estilos do compositor neste movimento de *Assobio a Jato*, o descritivo e o idiomático. O estilo descritivo, como vimos neste trabalho, é aquele no qual Villa-Lobos retrata/descreve acontecimentos, objetos, pessoas, animais ou a natureza na obra. Já o estilo idiomático é aquele em que o compositor explora ao máximo as características de um determinado instrumento musical (TARASTI, 1981).

O aspecto descritivo do movimento reside tanto no fato do andamento se caracterizar por (grande velocidade) ser muito rápido (indicação metronômica mínima pontuada = 92), bem como pela sequência de escalas ascendentes que iniciam no c. 79 e se expandem ainda mais a partir do c. 204 até o final da peça. Ambos permitem a analogia entre a obra e o avião à jato,

tanto do ponto de vista da velocidade, quanto da sonoridade (principalmente com uso da técnica *The Jet Whistle*). Este tipo de associação onomatopaica não é nova na obra de Villa-Lobos e pode ser observada em uma de suas composições mais famosas, o *Trenzinho do Caipira* (*Bachianas Brasileiras n° 2*) de 1930.

O estilo idiomático aparece em toda obra com grande exploração dos recursos técnicos do instrumento, como grandes saltos, extremos da região grave e aguda da flauta, trechos muito rápidos, passagens de dedo complicadas, entre outros. Moulton (2008) afirma nunca ter ouvido uma apresentação e/ou gravação onde este movimento fosse tocado tão rápido quanto está indicado na partitura e ela acredita que o motivo para tal seja a dificuldade nas passagens de dedo em alguns trechos (MOULTON, 2008, p. 7).

Com o objetivo de verificar a afirmação de Moulton foi realizada a audição de três gravações de diferentes flautistas. Duas delas de artistas internacionais pelo selo da Naxos – Lorna McGhee e Emmanuel Pahud – e uma gravação do flautista brasileiro – Rogério Wolf. Constatou-se que nenhuma delas sequer se aproximou do andamento indicado na partitura por Villa-Lobos.

A figura nº 1 abaixo, ilustra a diferença de andamento entre Lorna McGhee, Rogério Wolf e Emmanuel Pahud.

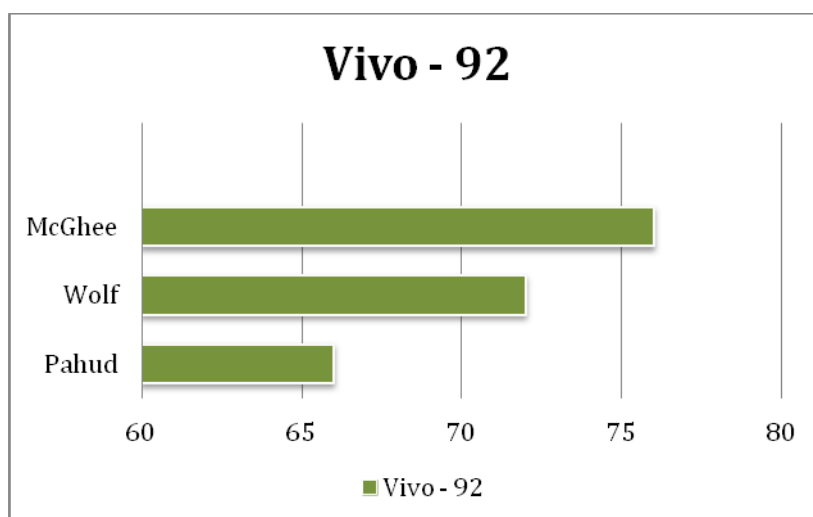


Figura nº 1: Ilustração da diferença de andamento entre Lorna McGhee, Rogério Wolf e Emmanuel Pahud no *Vivo* de *Assobio a Jato*.

O andamento adotado na gravação de Lorna McGhee é aproximadamente mínima pontuada = 72~76. Já Emmanuel Pahud gravou a obra com menor andamento dentre os três: mínima pontuada = 66. A gravação de Rogério Wolf se trata de uma apresentação ao vivo

disponível no YouTube na qual o andamento aproximado é de mínima pontuada = 72. O fato de sua gravação ter sido realizada ao vivo pode ter alguma influência quanto ao andamento escolhido, porém como não há outro registro fonográfico desta obra por Wolf só é mesmo possível considerar o registro ao vivo como referência.

Alguns fatores são determinantes para a obra não ser executada no andamento indicado pelo compositor. São eles: 1) questões relacionada à construção do instrumento que dificulta a emissão sonora de determinadas sequências de notas no que se refere ao quesito de clareza da emissão; 2) questões mecânicas que também são derivadas em grande parte por causa do aspecto estrutural de construção do instrumento, como as passagens que apresentam dedilhados em forquilha; 3) a construção da linha da flauta com exploração massiva das colcheias em grandes saltos, que colocam a exigência de mudanças de embocadura drásticas. Veja a exploração de saltos no exemplo 12 abaixo:



Exemplo nº 12: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento III, *Vivo*, c. 9. Exploração de saltos.

Existe uma relação inversamente proporcional entre velocidade e clareza do som em determinados registros da flauta e em determinadas sequências onde é preciso mais tempo e velocidade de ar para emissão da nota.

Segundo Boehm, 1) a força, assim como, a densidade e clareza de uma nota fundamental é proporcional ao volume de ar colocado em movimento; 2) as vibrações podem ser efetuadas através de uma simples contração da embocadura; e 3) toda e qualquer alteração no tamanho da coluna de ar tem uma grande influência na emissão e afinação das notas (ARAÚJO, 2000, p. 12).

Para solucionar dificuldades como essa, alguns exercícios específicos precisam ser estudados ou assimilados através de estratégias de execução. Uma dessas estratégias, conforme fica evidenciado pela audição das gravações citadas anteriormente, é a diminuição do andamento geral da peça. No caso do terceiro movimento do *Assobio a Jato* existe uma unanimidade quanto a isso tanto das gravações quanto da literatura pesquisada.

A obra apresenta uma exigência de virtuosidade instrumental e automatizar as passagens de difícil digitação constitui em uma problemática. Porém, existem caminhos e abordagens de performance da peça que podem contribuir para superar ou auxiliar na execução da obra, são elas identificação, solução e assimilação do problema. Dependendo da dificuldade do trecho, a identificação do problema gerador da dificuldade e o processo de assimilação da solução encontrada podem levar um certo tempo. A assimilação pode ser realizada através da prática desses trechos como se fossem um exercício, através de repetições conscientes - variações de velocidades, tempos e ritmos.

Uma das abordagens para solucionar trechos com passagens de dedos problemáticos é o uso dos dedilhados alternativos. Embora as flautas atuais tenham passado por uma série de melhoramentos e possuam um mecanismo que permita um maior desempenho técnico de dedos (com dedilhado básico fixo para cada nota), se comparado as flautas do século XIX, esse mecanismo ainda têm algumas limitações. Os dedilhados alternativos, no entanto, funcionam como facilitadores em situações particulares nas quais a digitação convencional não funciona tão bem.

Segundo Toff existem quatro categorias de dedilhados alternativos: “aqueles que usam dedilhados de trinado em situações sem trinados, aqueles que usam combinações de dedos que não são padrões para a posição regular dos dedos nas chaves, aqueles que usam as perfurações das chaves abertas na flauta e os harmônicos” (TOFF, 1996, p. 134).^v

Um exemplo desses dedilhados alternativos possível de ser realizado nesse movimento da obra é o dedilhado de *trillo* em passagens sem o *trillo*.



Exemplo nº 13: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento III, *Vivo*, c. 9.

No c. 9 (exemplo 13), o Mi5 pode ser realizado com o dedilhado do lá e o trillo de Ré# (figura nº 2).

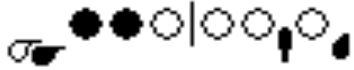


Figura nº 2: Dedilhado alternativo para Mi5 do c. 9.

Existem várias outras opções de dedilhados alternativos para o Mi5, mas a exemplificada acima (figura nº 2) é a opção em que a nota vai soar melhor afinada e com som claro e nítido. Em outras opções alguns dedilhados tendem a ter a afinação mais baixa, como fazer o dedilhado do Mi5 sem o dedo 5 da mão direita (figura nº 3), ou alta, como os harmônicos do Mi3 e Lá3 (figuras nº 4 e nº 5).



Figura nº 3: Dedilhado alternativo, com afinação baixa, para Mi5 no c. 9.



Figura nº 4: Dedilhado alternativo, com afinação alta nº 1, para Mi5 no c. 9.



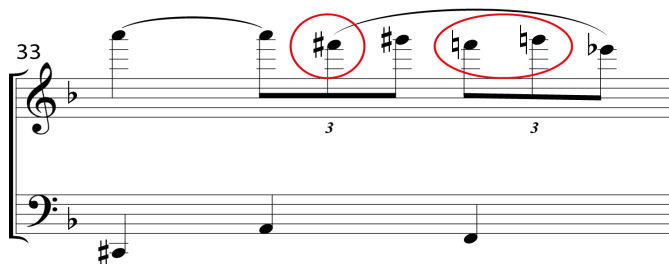
Figura nº 5: Dedilhado alternativo, com afinação alta nº 2, para Mi5 no c. 9.

Para os trechos dos exemplos nº 14 e nº 15 abaixo, é possível realizar dedilhados alternativos em algumas passagens.

Exemplo nº 14: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento III, *Vivo*, cc. 21-5.

No c. 21 o Fá#5 pode ser realizado com o dedilhado do Si e o trillo de Ré#, e o Fá5, deste mesmo compasso e do c. 23, podem ser feitos com o dedilhado do Sib e o trillo de Ré#. Para o Mi5 dos cc. 22 e 23, ver dedilhado do c. 9 (figura 2).

No c. 33, exemplo nº 15 abaixo, existe a possibilidade de duas passagens com dedilhado alternativo.



Exemplo nº 15: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento III, *Vivo*, cc. 33.

Primeiramente o Fá#5 pode ser feito com harmônico de Si e segundo a passagem do Fá5 para o Sol5 pode ser feito com dedilhado do trinado.

A dificuldade técnica pode variar muito de uma flautista para outro, esses dedilhados por tanto são apenas sugestões para possíveis passagens problemáticas e os trechos podem ser realizados com dedilhado usual se o flautista preferir. Além desses sugeridos aqui outros dedilhados alternativos também são possíveis de serem realizados. Lembrando que o mais importante é que o dedilhado não comprometa a afinação do trecho.

3. SUGESTÕES DE INTERPRETAÇÃO E UMA PROPOSTA DE PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE

A preocupação com a preparação da performance vem crescendo ao longo dos anos e isso fez com que aumentassem também o número de publicações que abordem esse processo, dentre os quais podemos destacar os elencados abaixo.

Reid (2002) discute a quantidade e qualidade necessária de prática para a realização da performance musical. O texto é apresentado em três partes: quantidade de prática necessária para desenvolvimento de habilidade para performance, como o músico efetivamente se prepara – abordagem de técnicas que facilitem o processo e sugestões de como aumentar a eficiência e eficácia da prática para performance. Bomfim (2009) realizou uma pesquisa sobre o estudo e

preparação para performance de três obras contemporâneas brasileiras para flauta solo, tendo a análise interpretativa como principal referência para o trabalho. Pavan (2009) discutiu o repertório contemporâneo brasileiro para cravo com vistas na música de câmara. Com o levantamento do repertório e a preparação para a performance. Assis (2010) pesquisou a improvisação ao contrabaixo acústico na música popular brasileira instrumental e estratégias para estudo do arco para a execução da improvisação.

Kamiski (2012) estudou a preparação e planejamento da performance em uma obra para violão solo. Em seu trabalho o autor divide esse processo de preparação em cinco etapas: 1) definição de metas e objetivos; 2) agendamento, planejamento da construção da performance; 3) escolha das digitações; 4) resolução das dificuldades motoras; 5) memorização musical. E ao final apresenta um relatório sobre cada etapa do processo. Oliveira (2014) realizou uma pesquisa com caráter semi-experimental tratando da importância do processo de memorização musical estruturado para realização de performances de memória. Salgado (2015) discutiu estratégias para a preparação da performance de música de câmara para quarteto de violões, com objetivo de determinar como os profissionais planejam e realizam seus ensaios. O trabalho apresenta ainda a elaboração de sugestões de procedimentos de ensaio para facilitar o aprendizado e o entrosamento entre os instrumentistas.

O conjunto das pesquisas recentes acima apresentadas indicam que a obtenção de um desempenho satisfatório na performance musical está diretamente vinculada a processos de preparação e estudo conscientes e planejados. Embora a preparação para performance seja uma prática comum entre os *performers*, essa ocorre, em geral, num processo individual e sem registros, o que impede a transmissão do conhecimento e experiência adquiridos durante esse processo (BORÉM, 2000; RAY, 2015). Ray (2015) preocupada com a pequena tradição dos músicos em documentar suas práticas realizou um mapeamento dos itens que compõem o estudo de uma obra, nomeados Elementos da Performance Musical (EPMs) com o objetivo de propor uma forma de organizar pesquisas sobre performance musical. Ray organiza esses elementos em seis, mas enfatiza que na realização da performance todos interagem entre si e são indissociáveis. A separação ocorre na proposta a fim de organizar as pesquisas e não isolá-los. São eles: 1) Conhecimentos do conteúdo; 2) Aspectos Técnicos; 3) Aspectos Músculo-esqueléticos; 4) Aspectos Psicológicos; 5) Aspectos Neurológicos e 6) Musicalidade e Expressividade (RAY, 2015, p. 38-40). Nesta parte do trabalho serão abordados 3 destes elementos: conhecimento do conteúdo, refere-se ao texto musical, a noção estético musical e a formação do *performer*; aspectos técnicos, que abrange o domínio do instrumento, a produção musical, a qualidade do

material do estudo e a orientação adequada; e por fim a musicalidade e expressividade na performance.

3.1 Primeiro Movimento: *Allegro Non Troppo*

Na seção A, a acentuação da apojetura do Sol3 (exemplo nº 16 abaixo) deve ser bastante precisa, o que será efetivado a partir de uma articulação clara e marcada.

Allegro non troppo (♩ = 138)

The image shows a musical score for Flute and Cello. The Flute part is in the treble clef and the Cello part is in the bass clef. Both are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to 138. The Flute part has a dynamic marking of *mp* and several accents (>) over notes. The Cello part has a dynamic marking of *mf* and includes a triplet of eighth notes.

Exemplo nº 16: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*, cc. 1-4.

Como o flautista faz o papel de acompanhador nesta seção (A), como foi possível perceber na análise de aspectos gerais (p. 37), essa apojetura precisa ser realizada no tempo para fornecer o ritmo condutor para o violoncelo. A segunda semínima (Lá3) precisa ser um pouco maior que a primeira, pois é o que sugere a ligadura que atravessa o compasso sempre que esse desenho aparece. O resultado será uma melhor conexão entre a flauta e o violoncelo. Embora no início da obra a flauta tenha a mesma dinâmica escrita que o violoncelo (*mf*), é imperativo que a flauta evite sobressair-se acima da melodia tocada pelo violoncelo.

Nos cc. 14 e 15 a flauta deve enfatizar a dinâmica *f*, pois neste compasso é ela que tem o papel principal. Já no c. 16, é necessário reduzir um pouco a intensidade desse *f*, podendo fazer um *mf*, e assim mudar discretamente o timbre, para que a sonoridade esperada no *rallentando* seja efetivada, criando assim uma atmosfera propícia para o início da segunda frase, como pode ser observado no exemplo nº 17 abaixo.

Exemplo nº 17: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*, cc. 14-6.

A exploração da agógica é outra característica da música popular e do choro. Nesse mesmo trecho (cc. 14-5) a flauta realiza uma transição cadencial, lembrando o baixo contrapontístico realizado pelo violão nas rodas de choro, como vimos na análise de aspectos gerais (p. 43), o que permite que ele seja tocado mais livremente. Ou seja, o trecho não deve soar muito métrico, o flautista está livre para interpretá-lo ritmicamente. O fato do violoncelista sustentar o Lá2 durante todo trecho corrobora para essa afirmação.

O clímax da seção A se inicia no c. 23 na parte da flauta e atinge seu pico no c. 28 com o Si5. O compositor, além de marcar um *sfz* em cada semínima no salto do ostinato para nota mais aguda, ainda coloca acentos nestas notas. Portanto, elas precisam ser claramente evidenciadas, sendo que o tempo do Si5, a mais importante delas, deve ser mantida um pouco mais para reforçar o clímax da seção (vide exemplo 18).

Exemplo nº 18: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*, cc. 22-9.

Neste caso, um contraste sonoro entre as seções A e A' fará com que o movimento soe mais interessante. O timbre será o principal aliado para evidenciar essa diferença entre as

seções. A seção A por se tratar de um trecho que está em sua quase totalidade na região grave da flauta pode ser executado com um som mais introspectivo e escuro. Porém quando a flauta vai para o registro agudo na seção A' é melhor utilizar uma sonoridade mais brilhante e efusiva. O uso cuidadoso da respiração poderá ajudar o flautista a colocar em prática o colorido sonoro sugerido durante todo movimento.

As mudanças de agógica, especificamente os *rallentandos*, se somam para uma melhor compreensão deste movimento em sua totalidade. Existem quatro pontos onde o compositor escreveu *rallentando* neste movimento e ocorre uma simetria entre esses pontos.

O quadro demonstrativo abaixo evidencia os quatro pontos em questão:

Quadro nº 5: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*, cc. 16, 31-2, 48, 63-4: *Rallentandos*.

O primeiro *rallentando* aparece no c. 16, na finalização do primeiro período de A e dura apenas um compasso. O segundo apresenta-se no c. 31, na finalização de A, dura dois compassos e prepara o início do A', portanto deve ser executado calmamente. Ao final do segundo *rallentando*, antes da seção A', o flautista deve respirar expressivamente para indicar o início de uma nova ideia. Na seção A' o terceiro *rallentando* aparece no final do c. 48, na finalização do primeiro período de A' e dura apenas um compasso, em perfeita simetria com o primeiro *rallentando*. O quarto *rallentando* finaliza a seção A' e a obra, durando dois compassos, simetria clara com segundo *rallentando* (ver o quadro nº 5, acima). Na primeira vez esse *rallentando* deve durar um pouco menos que a segunda vez, já que o movimento é todo repetido, no intuito de não dar a falsa sensação de que a música vai acabar na primeira vez. Todas essas diferenças precisam ser evidenciadas para deixar a obra mais expressiva e musical.

Outro ponto que os instrumentistas precisam estarem atentos em toda obra são aqueles onde ocorrem contrametricidade entre as vozes, um exemplo disso ocorre do c. 61 até o final do movimento (exemplo nº 19 abaixo):

The image shows a musical score for measures 61 to 64. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with triplets (marked '3') and a 'rall.' marking. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplets. A '8va' marking is present above the treble staff. The piece ends with a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Exemplo nº 19: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento I, *Allegro non troppo*, cc. 61-4. Contrametricidade.

Como analisado no item 2 deste trabalho, a seção A' está dividida em duas partes simétricas, as quais ambas são variações com improvisação do que foi feito pelo violoncelo na seção A. Na primeira variação a flauta realiza colcheias e o violoncelo marca a pulsação com semínimas. Já a segunda variação, que se inicia no c. 49, a flauta realiza tercinas enquanto o violoncelo continua na mesma figuração anterior. Os instrumentistas precisam ficar atentos na chegada do c. 61 (exemplo nº 19 acima), o violoncelo inicia uma contrametricidade com a flauta realizando grupos de semicolcheias e conseqüentemente formando uma hemíola. Uma boa prática, na hora do ensaio, é que cada *performer* conte (pode ser em voz alta) e visualize as notas e os tempos de sua parte, principalmente na chegada do rallentando no c. 63. Isso será importante para que o duo mantenha-se junto durante os quatro compassos.

3.2 Segundo Movimento: *Adagio*

Como demonstrado na análise de aspectos gerais deste trabalho, esse movimento é uma pequena forma a, b, a', e a marcação de *Tempo I* no retorno da seção a' pode indicar uma diferenciação no andamento de b (vide Quadro nº 3, p. 48). Do ponto de vista interpretativo é interessante que o andamento seja levemente acelerado para que o trecho soe mais dramático e expressivo. O compositor indicou apenas *mf* como dinâmica do movimento para flauta e *p* para o violoncelo, o que parece restringir a interpretação, mas alguns recursos podem auxiliar na fluidez do movimento para que este não fique monótono.

A variação de andamento entre as seções a e a' mencionada anteriormente é um desses recursos, portanto optou-se por fazer o b um pouco mais rápido. Cantar a melodia do movimento é outra ferramenta para encontrar as notas que precisam ser evidenciadas, e após encontrar esses pontos usá-los para movimentar a obra. O uso de pequenos rubatos, bem como pequenos *crescendos* e *diminuendos* em alguns trechos também auxiliarão na interpretação. Veja a utilização de alguns desse recursos no exemplo abaixo:

Exemplo nº 20: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, cc. 40-5. *Pequenos rubatos*, *crescendos* e *diminuendos*.

Vale ressaltar, como foi dito na página 51 sobre dinâmica deste trabalho, que esse movimento explora bastante os registros graves da flauta, portanto o violoncelista não deve tocar em dinâmica *f*, já que a flauta carrega a melodia principal durante quase todo movimento. Sendo essa uma região de pouca ressonância na flauta, o violoncelista pode encobrir a flauta se tocar em uma dinâmica muito forte. Encontrar nos ensaios o equilíbrio entre as dinâmicas dos instrumentos é essencial.

É importante que o flautista consiga encontrar um timbre que diferencie este movimento do primeiro e terceiro. Um som mais introspectivo, escuro e fechado pode vir a captar melhor a atmosfera pretendida, lembrando a importância das nuances sonoras na interpretação musical, como afirma Galway:

Assim como ter um som agradável, a música tem que comunicar algo. Ela tem que expressar alguma emoção, despreocupada ou melancólica, satírica ou suplicante, serena ou agitada – existe um dicionário completo de nuances a serem extraídas das notas que uma flauta pode produzir. E a única maneira de garantir que essas nuances emergem é primeiramente inseri-las nas notas (GALWAY, 1990, p. 95).^{vi}

O *Adagio*, como apresentado nos aspectos gerais da análise, carrega um padrão cromático descendente que é a sua essência. Na linha da flauta este padrão aparece logo no início do movimento partindo do Mi3 até o B2 e na linha do violoncelo nos cc. 10-14, como mostra os exemplos nº 21 e nº 22.

Adagio ♩ = 138

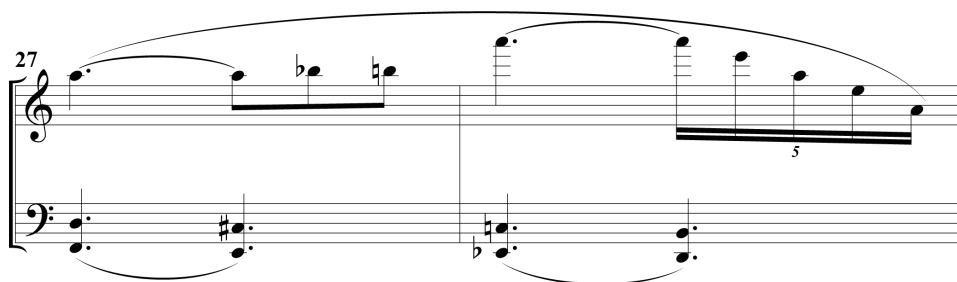
Exemplo nº 21: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, cc. 1-4. Padrão cromático descendente na linha da flauta e dissonâncias na linha do violoncelo.

10

Exemplo nº 22: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, cc. 10-4. Padrão cromático descendente na linha do violoncelo.

Os padrões cromáticos descendentes recorrentes no *Adagio*, ajudará os instrumentistas a caracterizar a atmosfera dramática e melancólica do movimento evidenciando os momentos de tensão e relaxamento do movimento. O uso de dissonâncias pelo compositor fortalece também o caráter tenso, como podemos ver na linha do violoncelo as apojeturas Lá2 e Fá2, que se resolvem no Sol#2 e Mi2, respectivamente (vide exemplo nº 21). Os instrumentistas devem valorizar as dissonâncias para enfatizar essa atmosfera rígida e melancólica. Tomando o cuidado para que o movimento não soe muito métrico, uma vez que este deve soar mais lírico e apaixonante, lembrando uma cantilena.

A flauta por três vezes quebra o padrão cromático descendente da obra, que os tornam cruciais na interpretação do movimento. O flautista deve tocá-los com bastante expressividade, mostrando um caráter lírico e dramático, mas ao mesmo tempo menos rígido que nos trechos graves. Um som mais claro e brilhante auxiliará nessa caracterização. Um desses momentos está exemplificado abaixo, cc. 27-8:



Exemplo nº 23: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, cc. 27-8.

Vale esclarecer que a tensão e rigidez mencionadas acima se referem apenas a atmosfera e clima da obra, ou seja, os músicos devem continuar a tocar de uma maneira leve e relaxada. O que ajudará, no que se refere a forma física, a alcançar o objetivo expressivo esperado.

O vibrato é outro recurso de expressividade que, juntamente com a textura, contribuem para transmitir uma pequena variação de intensidade na obra. Durante todo esse movimento, principalmente nos padrões cromáticos descendentes, o flautista pode utilizar o vibrato como recurso enriquecedor da interpretação. Apenas na última frase é melhor evitar o vibrato, principalmente nos últimos dois compassos, para evidenciar a finalização da obra. No entanto, há que se ter ainda o cuidado para a afinação não cair, uma vez que com o vibrato, o Mi3 tende a soar mais alto.

Exemplificação do vibrato e respiração nos cc. 46-52 logo abaixo:

Exemplo nº 24: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento II, *Adagio*, cc. 46-51. Respirações e vibrato na linha da flauta.

No que diz respeito à respiração o movimento é bastante livre, pois a movimentação da obra explicita bem o início e final de cada frase, o que facilita realizar as respirações. Contudo, no final da obra o compositor escreve dois Mi3 em mínimas pontuadas ligadas, uma melhor sugestão para que o trecho fique mais musical, seria que o flautista não respirasse antes dessa última ligadura (marcada em parênteses entre os cc. 49-50 no exemplo nº 24). A respiração

só deve ser realizada nesse local se for extremamente necessário, uma vez que poderia quebrar a finalização e a ideia musical do movimento.

3.3 Terceiro Movimento: *Vivo*

A nota Lá5 que se inicia no c. 88 e termina no c. 95 é um desafio para o flautista, devido a dificuldade em manter a coluna de ar por tanto tempo sem respirar. Veja exemplo n° 25, abaixo:

Exemplo n° 25: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento III, *Vivo*, cc. 88-100. Respirações na linha da flauta.

Para que o flautista não fique fadigado e impossibilite a execução do trecho o violoncelista pode acelerar um pouco sua frase, como se tivesse um pequeno acelerando do cc. 88 ao 93, onde se inicia o *allargando* marcado pelo compositor, voltando ao tempo no c. 96. Embora no c. 86 esteja marcado um fortíssimo o flautista não deve tocar esse Lá5 em uma dinâmica muito forte pois isso dificultará ainda mais a sustentação do ar, já que este se esgotará mais rapidamente. Outra possibilidade para esse trecho é o uso da respiração circular.

Nos cc. 69-70 (seção A exemplo n° 26 abaixo) e 195-6 (seção B) o flautista pode fazer um pequeno *rallentando* para enfatizar a mudança de tercinas para as notas longas e consequentemente possibilitar uma mudança de caráter que prepara o ouvinte para a alusão ao *jet whistle* nas escalas (cc. 79-87 e 204-11).

Exemplo nº 26: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento III, *Vivo*, cc. 69-74. *Rallentando*.

As notas longas (cc. 71-8 e 196-203) estão em uma região bem grave para flauta o que dificulta a projeção do som no trecho. Por esse motivo é aconselhável que o violoncelista toque suavemente, em uma dinâmica inferior à flauta. É aconselhável também começar as escalas lentamente e ir acelerando aos poucos até a chegada do clímax com o Dó6, no c. 212. Ao iniciar cada escala a flauta realiza dinâmica *p* e executa um grande crescendo até a última nota. Neste trecho é importante que o violoncelista toque um pouco menos que o flautista para que o crescendo da flauta fique evidente. Acredito que o flautista poderia pensar nas primeiras notas graves em *mp* enquanto o violoncelo em *pp*, para não “esconder” o crescendo da flauta, como mostra o exemplo 27. A sincronia do terceiro tempo da colcheia da flauta com as tercinas do violoncelo em todas as escalas dos cc. 79-86 também precisam ser bastante ensaiadas, um gesto corporal do flautista para o violoncelista pode ajudar (exemplo 27).

Exemplo nº 27: Villa-Lobos, *Assobio a jato*, Movimento III, *Vivo*, cc. 79-87. Dinâmicas e Sincronia entre os instrumentos.

As escalas do final do movimento, nos cc. 215-6, apresentam uma mudança de padrão inconsistente se comparada ao restante do trecho de escalas (exemplo 28) e com o movimento completo, já que o compositor não realiza mudança nos padrões anteriores do andamento. A primeira escala apresenta os seguintes intervalos (t, st, st, t, t, t, t) e as demais escalas do trecho, exceto nos cc. 215-6, mantêm esse mesmo padrão com um deslocamento por grau conjunto. É possível que isso tenha sido um equívoco do compositor, já que a edição neste trecho é fiel com o manuscrito, e estudos afirmam que Villa-Lobos não tinha o costume de revisar suas obras. Para a apresentação da obra (recital) optou-se por seguir o padrão das outras escalas, tocando um Dó#5 na primeira colcheia do c. 215, um Ré5 na primeira colcheia do c. 216 e Dó#5 na penúltima semicheia do c. 216. Vejamos a diferença nos exemplos nº 28a e nº 28b abaixo:

Exemplo nº 28a: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento III, Vivo, cc. 213-20.

Exemplo nº 28b: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento III, Vivo, cc. 213-20. Trecho de escalas com notas alteradas.

O duo precisa estar atento à afinação de trechos onde um instrumento ou outro tende a ficar alto ou baixo, como nos compassos finais do movimento (cc. 224-29), exemplificados abaixo.

Exemplo nº 29: Villa-Lobos, Assobio a jato, Movimento III, Vivo, cc. 223-9. Afinação.

Tanto o Si⁵, quanto o Ré⁴ tendem a ser altos para flauta, principalmente se tocados em dinâmica *fff*, portanto é importante verificar esses intervalos. A respiração pode ser realizada após as fermatas, já que o trecho é bastante rápido.

3.4 Sugestão de um Roteiro para a Preparação para Performance de *Assobio a Jato*

Como afirmam Reid (2002) e Ray (2015) o processo de preparação de uma obra envolve a inter-relação de várias atividades. Um primeiro ponto para um estudo satisfatório é a prática do instrumento em horários em que você se sinta mais produtivo. Isso vale também para a escolha do horário de ensaio do grupo de música de câmara. O estudo consciente exige um alto grau de concentração do cérebro, consequentemente trabalhar em períodos em que o corpo está com baixa energia será um desperdício de tempo. Nem sempre é uma questão apenas de quantas horas deve-se estudar ou ensaiar, o mais importante é a qualidade da prática, o aprendizado será mais eficiente em um horário em que o corpo e a mente estejam concentrados e focados na atividade (Reid, 2002, p. 103-4).

Para a preparação de *Assobio a Jato* o primeiro passo foi decifrar os elementos presentes na partitura e assim definir aqueles mais difíceis e problemáticos de cada movimento, onde eles começam e terminam, e como esses trechos deveriam soar efetivamente. Uma segunda etapa foi identificar o que torna o trecho difícil e problemático e ainda analisar as possíveis soluções para os problemas identificados e assim testar as possíveis soluções. Por último implementar a melhor solução encontrada, lembrando que foi preciso sempre reavaliar essa

opção a fim de saber se esta continuava sendo eficaz para produzir o melhor resultado sonoro para o trecho. Esses passos foram realizados individualmente, cada músico com sua parte, e posteriormente o mesmo processo foi feito para a interação musical e social entre a flautista e a violoncelista. Vale lembrar que a realização do *performer* muda quando tocada individualmente ou em grupo, algumas características expressivas podem ser suprimidas e outras realçadas (GOODMAN, 2002, p. 163). Por esse motivo nos ensaios do duo foi sempre necessário chegar em concordância entre as partes para equilibrar as ideias trazidas da prática individual.

Como vimos na análise da obra, realizada nesse trabalho, o compositor estabelece tempos bastante rápidos para algumas partes. Estudar prematuramente em um tempo acima do seu nível técnico é um fator que pode afetar negativamente a performance final. O tempo deve ser um dos últimos fatores a ser incorporado na hora do estudo e é preciso seguir uma agenda de progressão da velocidade de acordo com a habilidade técnica de cada *performer*. Para os nossos ensaios, por tanto, foi feito primeiramente uma leitura da obra preocupando-se em identificar as notas e os padrões rítmicos. Depois, o estudo dos movimentos mantendo a métrica mas sem se preocupar em manter o mesmo tempo para o movimento completo, e até mesmo reduzindo o andamento nos trechos difíceis para assim garantir a execução correta dos trechos. E finalmente ocorreu a prática lenta dos movimentos com realização de progressões com metrônomo até atingir o tempo e andamento objetivado para cada um deles (IZNAOLA, 2000, p. 7).

A seguir apresentar-se-á o relato dos ensaios da peça e a proposta de roteiro para a preparação para a performance de *Assobio a Jato*. O roteiro foi pensado para realização dos ensaios depois que as partes já estivessem sido lidas individualmente e planejado para *performers* com nível técnico capaz de preparar a obra em dois meses, com dois ensaios por semana, totalizando dezesseis ensaios até o dia da apresentação em público. A duração média dos ensaios variou entre 60 e 90 minutos.

3.4.1 Relato dos ensaios e Roteiro para preparação para performance de *Assobio a Jato*.

1º ensaio: Exploração da obra completa. Foi realizada primeiramente uma leitura dos três movimentos para obter um sentido geral da obra em conjunto. Nossa meta era atentar para o máximo de elementos essenciais quanto fosse possível, buscando descobrir quais as possibilidades técnicas e expressivas da obra, bem como diagnosticar os trechos mais complicados de serem realizados em conjunto. Os principais pontos identificados no primeiro movimento foram: 1) necessidade de diferenciação entre as seções A e A'; 2) marcar respirações na seção A'; 3) contrametricidade nos últimos quatro compassos. Os principais pontos identificados no segundo movimento foram: 1) achar equilíbrio da dinâmica entre os instrumentos; 2) identificar movimento das vozes; 3) métrica (para não soar muito marcado). Os principais pontos identificados no terceiro movimento foram: 1) contrametricidade, violoncelo em dois e flauta em três; 2) violoncelo não acelerar no começo para não prejudicar entrada da flauta; 3) realização do andamento nos cc. 46-56 por conta do trecho difícil com uso de *pizzicato* para o violoncelo; 4) execução dos cc. 88-97 por conta da respiração na linha da flauta. Foi realizado ainda a audição da obra por dois grupos de intérpretes diferentes.

2º ensaio (1º movimento): Optamos por ensaiar e resolver apenas as partes problemáticas identificadas no primeiro movimento. Escolhemos um andamento confortável para as duas e fizemos uma segunda leitura do movimento inteiro preocupando-se com a métrica (se estávamos tocando em sincronia) mas ainda sem trabalhar trechos separados. Depois disso, passamos mais algumas vezes e diminuimos ainda mais o andamento nos trechos mais complicados de encaixar as vozes: 1) no *rallentando* na transição do primeiro para o segundo período da seção A' cc.48-9; 2) na contrametricidade dos cc. 61-4.

3º ensaio (2º movimento): Realizou-se a mesma dinâmica do ensaio anterior. Primeiramente uma segunda leitura do movimento inteiro em andamento confortável para ambas, preocupando-se com a métrica. Posteriormente realizamos o ensaio de trechos separadamente: 1) decidimos que o violoncelo deveria tocar um pouco menos (dinâmica), pois estava encobrindo bastante a flauta por conta da região muito grave em que a linha da flauta foi escrita; 2) o movimento não deveria soar tão métrico e mecânico pois estávamos perdendo musicalidade, portanto todos os padrões cromáticos descendentes deveriam soar mais cantado e “preguiçoso”, como em uma cantilena. E nos locais onde o violoncelo ou a flauta estivessem fazendo o acompanhamento não deveríamos correr, pois essa estava sendo a tendência; 3) repetimos várias vezes os cc. 8-9 para encaixar os tempos, por conta da polirritmia.

4º ensaio (3º movimento): Da mesma maneira, foi feito com o terceiro movimento. Primeiramente uma segunda leitura do movimento inteiro em andamento confortável para ambas, preocupando-se com a métrica. Posteriormente, realizamos o ensaio de trechos mais complicados (sempre que necessário reduzimos mais o andamento para encaixar as vozes): 1) trabalhamos toda primeira página (p. 5), por conta da marcação do tempo. Além da contrametricidade foi importante também que o violoncelo não corresse, pois a parte técnica da flauta é bastante difícil; 2) encaixe dos cc. 45-56, por conta da dificuldade técnica no trecho do violoncelo (bastante contato visual neste trecho nos ajudou a regularizar o ritmo e as entradas); 3) encaixe do terceiro tempo da colcheia da flauta com as tercinas do violoncelo em todas as escalas dos cc. 79-86; 4) optamos por um pequeno acelerando na linha do violoncelo, entre os cc. 88-93, por conta da impossibilidade de respirar na parte da flauta; 5) afinação dos cc. 224-9.

5º ensaio (1º e 2º movimentos): Tocamos uma primeira vez os dois movimentos completos, ainda em andamento mais cômodo. O objetivo era ver se conseguiríamos realizar os trechos trabalhados nos ensaios anteriores e identificar neles todos os elementos importantes, bem como a métrica, tonalidade, variação de tempo, movimentação das vozes, dinâmica, timbre, as articulações, frases, respirações, ornamentação e outros. Depois trabalhamos os trechos separadamente da seguinte forma:

1º movimento: 1) marcação das respirações da seção A' e repetições para encaixe das vozes com a respiração, para isso algumas vezes foi necessário reduzir mais o andamento; 2) delimitação do fraseado nas duas seções; 3) apojeturas da seção A na linha da flauta mais veloz e com articulação clara para marcar bem o tempo para o violoncelo; 4) na linha do violoncelo na seção A, todas as vezes que aparece a figuração de mínima pontuada ligada em uma semínima seguida de duas tercinas (como no cc. 6-7) o violoncelo precisa evidenciar mais a articulação sem deixar o tempo atrasar, embora a melodia seja “chorosa”.

2º movimento: 1) ensaiamos já no andamento, pensando sempre em algo mais lírico, melodioso, cantado, o contato visual foi muito importante para evidenciar essa movimentação já que o andamento não é marcado e métrico; 2) manutenção dos trechos com maior exigência técnica, como quando ocorre as polirritmias; 3) decidimos fazer uma pequena variação no tempo entre as seções a e b, sendo o b levemente mais rápido, para voltar a tempo no c. 31; 4) realização de pequenos rubatos e pequenos *crescendos* e *diminuendos* na linha da flauta nos cc. 11-14 e 41-5 e no violoncelo nos cc. 21-30, embora não esteja marcado na partitura.

6º ensaio (3º movimento): Tocamos uma primeira vez o movimento completo, ainda em andamento mais cômodo. O objetivo era ver se conseguíamos realizar os trechos trabalhados nos ensaios anteriores e identificar neles todos os elementos importantes (assim como foi realizado nos dois primeiros movimentos). Depois trabalhamos os trechos separadamente apenas dos cc. 1-125, da seguinte maneira:

3º movimento: 1) marcação das respirações e repetição por várias vezes para encaixe das vozes com a respiração, para isso algumas vezes foi necessário redução ainda maior do andamento; 2) delimitação do fraseado; 3) encaixe dos cc. 45-56, realização de progressão com metrônomo – aqui a flauta funciona apenas como acompanhamento, o contato visual com o violoncelo garante a sincronia do trecho; 4) encaixe do terceiro tempo da colcheia da flauta com as tercinas do violoncelo em todas as escalas dos cc. 79-86, realização de progressão do tempo com metrônomo; 5) manutenção do acelerando na linha do violoncelo, entre os cc. 88-93.

7º ensaio (1º e 3º movimentos): Primeiramente tentamos tocar os movimentos no andamento pretendido para a performance. Conseguimos tocar o primeiro movimento no andamento embora com falhas em alguns trechos. O terceiro movimento não foi ainda possível, fizemos um pouco menos. Posteriormente fizemos uma revisão dos ensaios anteriores dos movimentos e depois ensaiamos os trechos, do seguinte modo:

1º movimento: 1) o objetivo inicial neste movimento foi efetivar a mudança de atmosfera e expressividade nos *rallentandos* que ocorrem em simetria na obra (cc. 16,

31-2, 48, 63-4), buscando primeiramente o timbre ideal entre as vozes e segundo a movimentação corporal que ajudasse a evidenciá-los; 2) repetição dos cc. 23-8 na seção A, para trabalhar a evidência do papel principal desempenhado pela flauta, os acentos e *esforzandos* bem marcados nas primeiras notas dos compassos. Atenção para a dinâmica do violoncelo, precisa ser mais *piano*, e o *string*, que precisa ser puxado pela flauta.

3º movimento: trabalhamos detalhadamente apenas os cc. 96-126 devido ao nível de dificuldade na junção do trecho. A partir do c. 100 o violoncelo apresenta o tema (apresentado pela flauta no início do movimento) em Fá# menor. Tentamos achar um bom andamento para o duo, pois notamos nas gravações que ouvimos que na reapresentação os intérpretes tocam um pouco mais rápido. Acredito que isso ocorre pelo trecho ser mais difícil tecnicamente para flauta do que para o violoncelo, e na reapresentação a flauta está apenas marcando o tempo. Por fim, decidimos tocar um pouco mais rápido do que o apresentado na obra, como nas gravações.

8º ensaio (3º movimento): Revisão do ensaio anterior e passagem dos trechos com maior dificuldade separadamente. 1) sincronia dos cc. 33-42, devido tendência da flauta a correr nos cc. 33-4 e ainda encaixe das sextinas nas escalas da flauta com o primeiro tempo do cello nos cc. 38-42; 2) no *poco meno*: definimos o tempo pretendido na performance, diferenciação do tempo anterior, e trabalhamos afinação e sincronia; 3) encaixe de toda p. 8. (passamos mais lento e algumas vezes com metrônomo); 4) definimos o tempo do *Presto* c. 213 e *Prestissimo* c. 220 e ajuste da afinação nos últimos 6 compassos do movimento.

9º ensaio (Todos movimentos com ênfase no terceiro): Revisão dos ensaios anteriores e passagem dos trechos com maior dificuldade separadamente. Decidimos revisar os trechos trabalhando os movimentos (1º e 3º) de trás para frente, pois chegamos a conclusão de que era preciso criar condições para que o final dos movimentos fossem uma parte conhecida e tranquila, pois do meio para o fim dos movimentos o corpo estava mais tenso e já estávamos mais cansadas no ensaio, por esse motivo optamos por começar pelos trechos que ficam do meio para o final dos movimentos. Resolvemos experimentar acústicas diferentes para ver se o resultado era igual ao da sala de ensaio do duo. Notamos vários desafios com a mudança de ambiente. Foi uma experiência positiva que nos fez experimentar novas estratégias de estudo para adequação ao local, como mudança de posicionamento e alterações de andamento da peça.

10º ao 16º ensaio (sempre os três movimentos): Primeiro leitura da obra inteira para garantir resistência para o dia da performance. Posteriormente manutenção dos trechos trabalhados nos ensaios anteriores e resolução de alguns pequenos problemas que surgiam, sempre relacionado a trechos já comentados aqui. Durante esses ensaios realizamos diversas gravações de nossos ensaios com o objetivo de simular o dia da performance. Logo depois de gravar fazíamos audição da obra e através desse recurso identificávamos os trechos que precisavam ser trabalhados e melhorados e procurávamos estratégias para resolvê-los, como busca de equilíbrio sonoro e algumas mudanças de timbres.

1º E.	90 min.	Leitura geral da obra	Audição de gravações	Identificar elementos essenciais da obra	Descobrir possibilidades técnicas e expressivas	Diagnosticar trechos mais complicados de serem realizados em conjunto.		
2º E.	75 min.	1º mov.	Revisão do ensaio anterior	2ª leitura em andamento cômodo	Trabalhar transição do 1º para o 2º período da seção A'.	Trabalhar contrametricidade e cc. 61-4.		
3º E.	60 min.	2º mov.	Revisão do 1º ensaio	2ª leitura em andamento cômodo	Equilíbrio entre os instrumentos do timbre e dinâmica	Musicalidade dos padrões cromáticos descendentes	Encaixar polirritmia cc. 8-9	
4º E.	90 min.	3º mov.	Revisão do 1º ensaio	2ª leitura em andamento cômodo para o duo	Sincronização - regularizar o ritmo e entradas (cc. 1-37, 45-56 e 79-86)	Acelerando na linha do cello cc. 88-93	Ajuste de afinação cc. 224-9	
5º E.	75 min.	1º e 2º movs.	Revisão do 2º e 3º ensaios	Marcação das respirações da seção A' do 1º mov.	Delimitação do fraseado nas duas seções do 1º mov.	Verificar articulação: 1) das apojeturas seção A (fl.) e 2) cc. 6-7 (cello)	Encaixar polirritmia cc. 8-9 (várias repetições)	Peq. rubatos, <i>crescendos</i> e <i>diminuendos</i> (fl. cc. 11-14 e 41-5 e no cello cc 21-30)
6º E.	80 min.	3º mov. cc.1-125	Revisão do 4º ensaio	Marcação das respirações.	Delimitação do fraseado	Sincronia dos cc. 45-56, e 79-86 (progressão com metrônomo)	Manutenção do acelerando na linha do cello, cc. 88-93	
7º E.	90 min.	1º e 3º movs.	Tentar tocar no andamento pretendido para performance	Revisão dos ensaios anteriores	Expressividade (1º mov.) nos <i>rallentandos</i> que ocorrem em simetria na obra (cc. 16, 31-2, 48, 63-4)	Trabalhar interpretação dos cc. 23-8 na seção A do 1º mov.	Junção do trecho dos cc. 96-126 no 3º mov.	
8º E.	70 min.	3º mov.	Revisão dos ensaios anteriores	Sincronia cc. 33-42 e toda p. 8	Tempo do <i>poco meno</i> , afinação e sincronia do trecho.	Tempo do <i>Presto</i> c. 213 e <i>Prestissimo</i> c. 220 e ajuste da afinação		
9º E.	60 min.	Todos movs.	Revisão dos ensaios anteriores	Trabalhar trechos do 1º e 3º movs do final para o começo	Ensaio em acústicas diferentes.			
10º a 16º E.	60 min	Todos movs.	Manutenção dos trechos trabalhados em ensaios anteriores	Passagem da obra inteira para garantir resistência para o dia da performance	Gravação e audição do duo.			

Quadro nº 6: Roteiro para preparação para performance de *Assobio a Jato*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão das características gerais da composição permitiu elaborar aqui uma visão interpretativa, bem como indicar caminhos para a construção da performance da obra *Assobio a Jato* de Heitor Villa-Lobos.

A música de câmara exige dos músicos um contato e conhecimento muito grande do instrumentista que está ao seu lado, por isso foi importante estabelecer conexão visual, um diálogo para condução dos ensaios – como conhecer o que funciona melhor para ambas instrumentistas (por exemplo: ler a música inteira, trabalhar apenas um movimento por dia de ensaio, estabelecer fraseado e outros). Para conseguir transmitir significado e emoção para o público nós precisávamos fazer escolhas/tomar decisões e executar elementos musicais que requerem um estudo aprofundado da obra. Fizemos testes e tentativas para ajustar nosso som, tempo, ritmo e timbre e assim através deles comunicar ao público os sentimentos que acreditávamos ser importantes em cada momento da obra.

Pesquisa da obra. Primeiro ouvimos gravações importantes da obra com *performers* conceituados da área. Após a escuta das obras conversávamos sobre o que gostamos ou não em cada audição e sobre os elementos que aos nossos ouvidos eram essenciais para o momento da nossa performance. Realizei a leitura de materiais sobre a obra e fiz a análise musical de *Assobio a Jato*, com intuito de perceber temas e motivos importantes da obra, dissonâncias e como fazer para enfatizá-las, simetrias e assimetrias, ritmo e estilo, forma e outros.

Realização de um estudo investigativo de pontos relevantes no que concerne a flauta, ou seja, aquilo que funcionava ou não para mim no instrumento e quais as principais questões técnicas que precisavam ser trabalhadas para que a obra fosse apresentada de maneira satisfatória. As principais questões observadas neste primeiro momento foi a dificuldade técnica no que diz respeito a respiração no primeiro movimento da obra, a descoberta de timbres para caracterização musical do segundo movimento, mecanismo e dedilhados na realização das escalas e passagens de dedo complexas do terceiro e ainda a realização da técnica estendida – *The Jet Whistle* – também no terceiro movimento.

Depois de perceber o que era problemático no instrumento foi feito um segundo estudo para descobrir as possíveis soluções para esses problemas individualmente, ou seja, antes dos ensaios em grupo. Para isso foram utilizados exercícios técnicos de métodos importantes em conjunto com os trechos, a audição da obra com importantes flautistas para verificar principalmente fraseado e respiração e ainda trabalhos que falassem sobre a interpretação dessa obra ou de outras obras para flauta de Villa-Lobos que utilizassem linguagem semelhante.

Outro passo, ainda isolando a parte da flauta da parte do violoncelo foi a leitura e as aulas com de professor de flauta. Nestas aulas foram feitas abordagem relativas a técnica do instrumento na obra, como trabalho de sonoridade, articulação, dedilhado e mecanismo. Estudo da linguagem interpretativa da obra e ainda aspectos que antecipavam os ensaios do duo como agônica, respiração e fraseado, tendo sempre em mente as características do violoncelo. O professor sempre deixava claro que o trabalho individual está sempre sujeito a grandes mudanças e adaptações devido a diferença entre tocar individualmente e em grupo.

No meio do preparo individual da obra descobri estar grávida e quando eu acreditava já ter um plano musical para obra, como havia estudado e trabalhado a peça com professor, me vi readaptando vários pontos por conta das mudanças físicas da gestação. Essas mudanças e adaptações se intensificaram ainda mais quando os ensaios do duo começaram. Eu estava na metade do período gestacional e a cada semana era preciso adaptar trechos da obra, principalmente no que concernia a fraseado e respiração. Nestes momentos foi essencial ter ao meu lado uma instrumentista que compreendia o processo em que eu me encontrava e que tinha paciência para redescobrir maneiras de realizar os trechos da forma mais musical possível, já que a cada semana tínhamos uma nova surpresa. O entendimento musical e o contato visual e foram chaves importantes para que o resultado final fosse satisfatório.

Estabelecer roteiro para os ensaios. Primeiramente fizemos uma “idealização” de como acreditávamos que os ensaios deveriam ocorrer, quantos minutos deveria durar, o que achávamos que deveria ser trabalhado mais tempo, mais lento, mais rápido etc. No entanto percebemos que o mais eficaz era programar semana a semana o que seria estudado em casa e como trabalharíamos isso juntas nos ensaios.

O mais importante para mim em todo percurso do trabalho foi a conscientização do processo de preparação de uma obra e o estudo sistematizado de cada um dos passos que descobri serem importantes para uma apresentação satisfatória. Poucas vezes eu havia tido a curiosidade de pensar de maneira tão aprofundada nos passos para performance e na importância de estudar com mesmo afinco aquilo que erroneamente parece estar fora da obra, somente por não estar explícito na partitura, daquilo que está explícito na escrita musical.

Os ensaios foi o que mais contribuiu para meu crescimento pessoal como instrumentista, embora trabalhemos sempre as obras entre quatro paredes, a experiência de poder trabalhar em grupo todas as obras é bastante complicada pois demanda o grupo, o tempo compatível de ensaio bom para todos, espaço físico e outros, ou seja, na grande maioria dos casos o estudo fica focado apenas no estudo individual das partes. Essa experiência foi muito

construtiva para mim pois trechos que nas aulas individuais funcionavam já não funcionavam mais na hora de realizar a música em conjunto e era preciso repensar o trecho, descobrir possíveis soluções, reestudar a parte e depois reavaliar o trecho para perceber se estava realmente soando musical ou não. O andamento do trabalho em grupo, o processo de descobrir caminhos juntos e adequar o que deixava de funcionar no decorrer do processo de ensaios foi certamente o que me fez crescer mais como musicista. E a partir dessa experiência poderei reaplicar esse processo em outras obras.

Acredito que algumas coisas poderiam ter sido diferentes com relação ao cronograma do trabalho. Primeiramente ter mais tempo para a performance em grupo e um tempo menor para o trabalho de pesquisa histórica, analítica e estudo individual da obra. Poderiam ter mais ferramentas de reflexão e análise nos ensaios, ou seja, busca de métodos (passos) para que os ensaios fossem mais objetivos e dinâmicos. Acaba que foi um processo de descoberta (tentativas, erros e acertos) e embora isso seja muito válido poderíamos ter aprendido mais ou pelo menos mais rapidamente refletindo melhor na experiência de outros sobre o processo de construção da performance das obras.

A preparação para a performance foi essencial para o resultado final. Foi através dela que conseguimos passar para o público a atmosfera, o clima e o cenário da obra. Conhecer detalhadamente o mundo de Villa-Lobos, sua obra, os trabalhos produzidos com intuito de discutir essa obra (áudios e leituras), a análise e a prática de estudo da obra individualmente e em grupo formam um conjunto precioso para uma interpretação segura e significativa.

O duo foi aprendendo a ensaiar de maneira mais consciente durante o processo dos ensaios. Desde o primeiro ensaio estávamos muito preocupadas em olhar os mínimos detalhes da obra, tanto com relação aquilo que estava explícito na partitura quanto em detalhes que achávamos mesmo sem ter conhecimento prático (ensaio em conjunto), por exemplo trechos que já acreditávamos que um instrumento estaria encobrendo outro com relação a dinâmica. Aprendemos a ouvir melhor uma a outra e através dessa escuta consciente e atenta minimizar erros e refinar a música. Aprendemos também a entender a ideia musical da outra através do gesto musical e entender a intenção interpretativa para cada trecho e movimento mesmo sem ter que falar sobre, apenas tocando e se olhando.

Na primeira parte deste trabalho foi feito um levantamento do material bibliográfico que contextualiza a produção musical do compositor e estudos sobre flauta em formações camerísticas. Os estudos sobre a flauta em formações camerísticas nas obras para música de câmara de Villa-Lobos não somente proporcionaram esta contextualização como também

permitiram que fosse demonstrada a posição de *Assobio a Jato* entre as composições da fase mais experiente do compositor.

A segunda parte apresentou uma discussão sobre aspectos gerais e técnicos da obra a fim de fornecer subsídios para a interpretação da mesma. Para tal foi realizado uma análise formal que aborda aspectos ligados à estrutura formal, estrutura harmônica, além de características de timbre e textura. Adicionalmente ao processo analítico foram realizadas abordagens específicas no que se refere a execução, do ponto de vista do flautista. Para tal foram abordadas questões técnico-interpretativas específicas do instrumento, como respiração, sonoridade e articulação.

A terceira parte apresentou sugestões de interpretação da obra baseado na experiência da autora para preparar a obra juntamente com a violoncelista e a orientação dos professores do curso. Por fim, apresentou-se um roteiro de preparação para a performance que tem como principal referencial teórico a proposta de EPMs de Ray (2015).

A prática consciente, com constante reflexão e avaliação do processo, e ainda o planejamento em conjunto da obra mostrou-se uma ferramenta essencial para alcançar o objetivo desejado pelo duo. O comprometimento mútuo foi crucial para o bom desenvolvimento das atividades, evitando assim um trabalho improdutivo, com desperdício de tempo e energia, que certamente resultaria em uma performance frustrada.

REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL. “Villa-Lobos”. *Encarte do Fascículo da Coleção Mestres da Música*. São Paulo, 1979a.

_____. “Villa-Lobos”. *Guia do ouvinte do Fascículo da Coleção Mestres da Música*. São Paulo, 1979b.

ANDERSON, K. In.: *Villa-Lobos: Pequena Suite/Bachianas brasileiras nºs 2,5 and 6*. Germany: Munich, 1993. CD8223527.

ARAÚJO, S. *Aspectos físicos da emissão sonora: a embocadura e a respiração na qualidade do som*. 2000. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/~savio/artigos/breath.pdf>. Acesso em 30 maio 2013.

ASSIS, P. D. P. *Improvisação ao contrabaixo acústico com uso de arco na música popular brasileira instrumental (mpbi): estratégias de estudo e performance*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2010.

BARTÓK, B. *Sixth string quartet*. Hawkes Pocket Series. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1941.

BÉHAGUE, G. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil’s musical soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.

BOEHM, T. *The flute and flute playing: in acoustical, technical and artistic aspects*. New York: Dover, 1964.

BOMFIM, C. C. *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

BOREM, F. *Entre a Arte e a Ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical*. In: *Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, 1º, Belo Horizonte. CDRom. Anais do..., Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CHERNAVSKY, A. *Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla*. Tese de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CONE, E. T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W.Norton, 1968.

CURY, F. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

COELHO, T. *Guidelines to the performance of selected chamber music of the flute of Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Nova York: Manhattan School of Music, 1994.

DALDEGAN, V. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, 2009.

FAGERLANDE, A. M. R. O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

GAERTNER, L. Choro *Pagão* de Pixinguinha e *Choros 2* de Villa-Lobos: análise para intérpretes. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

GALWAY, J. *Flute*. London: Kahn and Averill, 1990.

GOODMAN, E. Ensemble Performance. In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*. RINK, J. (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 153-167.

GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HAAG, C. *O homem que precisou inventar um Brasil*. Revista Pesquisa FAPESP, São Paulo, n. 193, Humanidades, Música, 2012.

INZAOLA, R. *On Practicina: a manual for students of guitar performance*. U.S.A: Mel Bay Publications, 2000.

KAMISKI, L. C. Preparação e planejamento da performance do violonista: estudo da obra homenagem a Villa-Lobos op. 46 de Marlos Nobre. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2009.

KÁRPÁTI, J. *Bartók's string quartets*. Budapest: Corvina Press, 1975

MOULTON, C.F. Heitor Villa-Lobos' Assobio a Jato. In.: *Flute Talk*: Illinois, 2008.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 4a edição. Rio de Janeiro: 2009.

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. 2a edição. ed. Rio de Janeiro: contracapa, v. II, 2008.

NÓBREGA, A. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

_____. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

OLIVEIRA, N. A. B. A memória como um componente na preparação da performance musical: um estudo de caso sobre a fuga bwv 997 de J. S. Bach. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2014.

PAVAN, B. O cravo na música de câmara contemporânea brasileira. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2009.

PEPPERCORN, L. M. *The fifteen-year-periods in Villa-Lobos's life*. Ibero Amerikanisches Archiv 1979.

_____. *Villa-Lobos: Bibliografia ilustrada*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.

RAY, S. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: *Performance Musical e suas Interfaces*. RAY, S. (Org). 2º ed. Goiânia: Vieira/Irokun, 2015, p. 37-57.

REID, Stefan. Preparing for performance. In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*. RINK, J. (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 102 – 112.

ROSA, R.L. Como é bom poder tocar um instrumento: Presença dos pioneiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império ao 60 da República. Tese de Doutorado. Brasília: Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2012.

SALGADO, R. P. A preparação para performance musical de quarteto de violões. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2015.

SALLES, P. D. T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.

SANTOS, M.A.C. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Massangana, 2010.

SCHOENBERG. A. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

SMITH, K. L. The influence of folk and popular music on twentieth-century flute music of Brazil. Tese de Doutorado. Ohio: College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, 2000.

TACUCHIAN, R. Villa-Lobos e Stravinsky. In.: *Revista do Brasil*: edição especial Villa-Lobos. Ano 4, no.1. Rio de Janeiro: Rioarte, 1988.

TARASTI, E. *Paradigmas do estudo sobre Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos, 1981.

TAFFANEL & GAUBERT. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1958.

TOFF, Nancy. *The flute book: a complete guide for students and performers*. New York: Oxford University Press, 1996.

VILLA-LOBOS, H. *Assobio a Jato*. New York: Southern Music Pub. Co., 1953.

_____. *Villa-Lobos: Chamber Music*. Alison Nicholls, Ashan Pillai, Lorna McGhee, Michael Stirling, Mobius e Philipe Honore. England: East Woodhay, 2003. CD8557765.

_____. *Villa-Lobos: Pequena Suite/Bachianas brasileiras n°s 2,5 and 6*. David Apter, Emmanuel Pahud, Friedrich Edelmann, Rebecca Rust. Germany: Munich, 1993. CD8223527.

WISNIK, J.M. Entre o erudito e o popular. In.: *Revista de História*, nº 157, São Paulo, 2007, p. 55-72.

WRIGHT, S. *Villa-Lobos*. Oxford-New York, Oxford University Press, 1992.

WOLF, R., SANTORO, R. Assobio a Jato de Villa-Lobos. Curso Internacional de Verão de Brasília, 2009. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1GdQPH1EoQ4> > Acesso em 23 ago 2013.

ⁱ The interpretation of a piece of music should evidently give to the hearer what the composer has endeavored to express in notes. The player himself must therefore, in order to be intelligible, first clearly comprehend the sense and spirit of the composition. But the means which the composer has at hand are not always sufficient to clearly convey his ideas. [...] Much is left therefore to the discretion and individual comprehension of the performer, in which respects, as is known, even thorough musicians will differ considerably (BOEHM, 1964, p. 145).

ⁱⁱ Finding a good place to breathe in a piece of music is often difficult, but more often than not, the flutist can make a virtue out of physiological necessity. He can make a breathing a function of the music, and conversely, make the musical expression a function of well-placed breathing (TOFF, 1996, p. 85).

ⁱⁱⁱ 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, for the first movement of the Jet Whistle. He told me he liked the idea and that I should do it. So, I did it (SOYER apud COELHO, 1994, p. 74).

^{iv} 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.

^v "those that use trill fingering in nontrill situations, those that use nonstandard combinations of regular keys, those that use the perforations of the open-holed flute, and harmonics" (TOFF, 1996, p. 134).

^{vi} As well as being a pleasing sound, music has to say something. It has to express some emotion, light-hearted or wistful, satirical or pleading, serene or agitated – there is a whole Roget's Thesaurus of nuances to be got out of the notes a flute can produce. And the only way to make sure these nuances come out of the notes is to put them there in the first place (GALWAY, 1990, p. 95).

Anexo A: Obras da Quarta fase composicional de Villa-Lobos

Nome da Obra	Ano
<i>Concerto n° 1</i> para Piano e Orquestra	1945
<i>Fantasia para Violoncelo e Orquestra</i>	1945
<i>Trio</i> para violino, viola e violoncelo	1945
<i>Quarteto de Cordas n° 9</i>	1945
<i>Quarteto de Cordas n° 10</i>	1946
<i>Duo</i> para violino e viola	1946
<i>Magdalena</i>	1947
<i>Quarteto de Cordas n° 11</i>	1947
Sinfonias n° 7, 8, 9, 10, 11, 12	1945-57
<i>Guia Prático - Álbum n° 11</i>	1949
<i>Samba-Clássico</i>	1950
<i>Erosão</i>	1950
<i>Rudá</i>	1951
<i>Concerto n° 3</i> para Piano e Orquestra	1952-57
<i>Fantasia Concertante</i> para trio clarineta, fagote e piano	1953
<i>Alvorada na floresta tropical</i>	1953
<i>Concerto n° 5</i> para Piano e Orquestra	1954
<i>Gênesis</i>	1954
<i>Quarteto de Cordas n° 15</i>	1954
<i>Quarteto de Cordas n° 16</i>	1955
<i>Yerma</i>	1955
<i>Emperor Jones</i>	1956
<i>Duo</i> para oboé e fagote	1957
<i>Quarteto de Cordas n° 17</i>	1957
<i>Quinteto Instrumental</i>	1957
<i>Poema de Palavras</i>	1957-8
<i>Fantasia Concertante</i> para orquestra de 32 violoncelos	1958
<i>Fantasia em três movimentos (em forma de choro)</i> para orquestra	1958
<i>Floresta do Amazonas</i>	1958
<i>Suítas para Orquestra de Câmara n° 1 e 2</i>	1959
<i>Modinhas e Canções – Álbum n° 2</i>	1958-9

Anexo B: Partitura de *Assobio a Jato* para Flauta e Piano.

Flute and Violoncello

W. van Swol
NY aug '95

**ASSOBIO
A JÁTO**

*The Jet
Whistle*

**HEITOR
VILLA-LOBOS**

SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC. NEW YORK

PEER MUSIKVERLAG GMBH HAMBURG

2

To Elizabeth and Carleton Sprague Smith

Assobio a Játo

(The Jet Whistle)

I

H. VILLA - LOBOS

Allegro non troppo (♩ - 138)

Flute

Violoncello

mf

mf

f

rall.

a tempo

mf

mf

sfz mf

sfz mf string.

sfz mf

sfz mf

sfz mf

sfz mf

rall.

© Copyright 1953 by SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC.
 International Copyright Secured Printed in U.S.A.
 All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

157-11

"WARNING! Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

a tempo
f
mf
8
8
a tempo
8
rall.
8
8
8
rall.
f
D.C. 8

4

II

Adagio (♩ = 138)

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system is marked *mf* and *p*, with a *rit.* marking. The second system continues the piece. The third system is marked *mf* and *p*. The fourth system is marked *mf*. The fifth system is marked *Tempo I* and *p*. The sixth system is marked *mf*, *p*, and *rall.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

III

5

Vivo (♩. = 92)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes the tempo marking "Vivo (♩. = 92)" and dynamic markings "f" and "mf". The score features complex melodic lines with many accidentals and slurs, and a steady bass accompaniment. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score is marked with a "5" in the upper right corner, indicating the fifth measure of the piece.

6

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note run. The left hand provides a bass line with chords. Dynamics include *ff*, *pp*, and *f*. A *mf* dynamic is indicated below the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand continues the melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note run. The left hand provides a bass line with chords. Dynamics include *ff*, *pp*, and *f*. A *p* dynamic is indicated below the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note run. The left hand provides a bass line with chords. Dynamics include *tr* and *pizz*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note run. The left hand provides a bass line with chords. Dynamics include *tr*, *pp*, *arco*, and *f*. The instruction "Poco meno" is written above the right hand.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note run. The left hand provides a bass line with chords. Dynamics include *mf* and *p*.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note run. The left hand provides a bass line with chords. Dynamics include *p*.

The first system of music consists of two measures. The right hand features a melodic line with a slur over the first measure and a dynamic marking of *p* at the start of the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system contains two measures. The right hand continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *cresc. poco a poco*. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in the second measure.

The third system has two measures. The right hand melodic line is slurred and includes an eighth-note triplet in the second measure. The left hand accompaniment features a triplet of eighth notes in the second measure.

The fourth system consists of two measures. The right hand melodic line is slurred and includes an eighth-note triplet in the second measure. The left hand accompaniment features a triplet of eighth notes in the second measure.

The fifth system has two measures. The right hand melodic line is slurred and includes an eighth-note triplet in the second measure, with a dynamic marking of *ff*. The left hand accompaniment features a triplet of eighth notes in the second measure.

The sixth system contains two measures. The right hand melodic line is slurred and includes an eighth-note triplet in the second measure. The left hand accompaniment features a triplet of eighth notes in the second measure. The system concludes with the tempo marking *a tempo*.

8

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various accidentals and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development in both staves.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, including a measure with a circled '8' and a dashed line above it, possibly indicating a repeat or a specific performance instruction.

Fifth system of musical notation, showing a transition in the melodic line with a sixteenth-note run in the treble staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings 'rall.' and 'ff', and the tempo marking 'a tempo'.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass clef staff with a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental patterns.

Third system of musical notation, including a first ending bracket labeled '8' that spans the final two measures of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a second ending bracket labeled '8' that spans the final two measures of the system.

Fifth system of musical notation, including a third ending bracket labeled '8' that spans the final two measures of the system.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble clef and a steady accompaniment in the bass clef.

10

First system of musical notation, measures 1-3. The right hand features a sixteenth-note scale with a fermata over the first two measures. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *ff*, *pp*, and *mf*.

Second system of musical notation, measures 4-6. Similar to the first system, it features a sixteenth-note scale in the right hand and harmonic accompaniment in the left. Dynamics include *ff*, *pp*, and *mf*.

Third system of musical notation, measures 7-10. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 11-16. The right hand includes trills (*tr*) and slurs. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with a *pin* marking. Dynamics include *mf*.

Poco meno

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has rests, and the left hand plays a simple harmonic line. The instruction *arco* is present. Dynamics include *mf*.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand features a sixteenth-note scale with slurs and a fermata. The left hand has rests. Dynamics include *mf*.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line in a minor key, featuring eighth notes and triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

The second system continues the musical themes. The treble staff has a more active melodic line with some grace notes. The bass staff maintains a steady accompaniment with chords and eighth notes.

The third system is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a rapid, ascending eighth-note scale in the treble staff, which is supported by a bass line of chords and eighth notes.

The fourth system is marked with *cresc. poco a poco*. It continues the rapid eighth-note scale in the treble staff, with the bass line providing harmonic support through chords and eighth notes.

The fifth system features an eighth-note scale in the treble staff, marked with an '8' above the notes. The bass line continues with chords and eighth notes, maintaining the harmonic foundation.

12

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 iff 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.