

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MIRIAM BASTOS ROCHA

REFLEXÕES SOBRE O IDIOMATISMO DO PIANO NO *TRIO N° 1* DE HEITOR
VILLA-LOBOS E CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO PARA A
PERFORMANCE

Belo Horizonte

2017

MIRIAM BASTOS ROCHA

REFLEXÕES SOBRE O IDIOMATISMO DO PIANO NO *TRIO N° 1* DE HEITOR
VILLA-LOBOS E CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO PARA A
PERFORMANCE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Escola de Música da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção de título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Margarida Maria Borghoff
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Cecília Nazaré de Lima

Belo Horizonte

2017

R672r

Rocha, Miriam Bastos

Reflexões sobre o idiomatismo do piano no trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance [manuscrito]. / Miriam Bastos Rocha. - 2017.
153 f., enc.; il. + 1 CD

Orientadora: Margarida Maria Borghoff.

Coorientadora: Cecília Nazaré de Lima.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música de Câmara. 4. Piano trios. 5. Música brasileira. I. Borghoff, Margarida Maria, orient. II. Lima, Cecília Nazaré de, co-orient. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 780.2



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

Tese defendida pela aluna MIRIAM BASTOS ROCHA, em 15 de dezembro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dra. Margarida Maria Borghoff
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dra. Cecília Nazaré de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais
(coorientadora)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Rommel Luiz Vilela Fernandes
Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

Recital final como requisito parcial à obtenção de título de Doutor em Música.
Doutorado Programa de Pós-graduação em Música da UFMG - linha de pesquisa *Performance Musical*.

PROGRAMA:

11 de setembro de 2017

Conservatório UFMG.

Heitor Villa-Lobos

Trio nº1 em Dó menor (1911) para piano, violino e violoncelo

Allegro non troppo

Andante sostenuto

Scherzo: Vivace

Allegro troppo e Rondo final

Trio nº2 (1915) para piano, violino e violoncelo

Allegro Moderato

Berceuse - Barcarolla (Andantino calmo),

Scherzo (Allegro Vivace spiritoso)

Final (Molto Allegro)

Miriam Bastos Rocha - Piano

Marija Mihajlovic - Violino

Robson Fonseca - Violoncelo

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, porque “*Até aqui nos ajudou o Senhor*” (I Sm 7:12)

Ao meu marido Ramiro e minha filha Luiza Izabel que me deram apoio e pela paciência comigo durante toda esta pesquisa.

Aos meus pais, Rogério e Marília, pelo amor incondicional e por acreditarem em mim.

A Minha Orientadora, Dr^a Margarida Borghoff, pelo apoio na oportunidade deste doutorado, pelas aulas de música de câmara, pela paciência e por sua inestimável disposição na condução dos trabalhos desta Tese.

À Coorientadora Dr^a Cecília Nazaré de Lima, pela preciosa colaboração na elaboração da análise musical do *Trio n^o1* e *Trio n^o2* de Heitor Villa-Lobos.

Agradecimento especial aos meus queridos amigos, a violinista Marija Mihajlovic e ao violoncelista Robson Fonseca, por tanta generosidade em trabalhar comigo nestes anos, e, sem cuja participação ativa não seria possível este trabalho. Foi maravilhoso compartilhar com vocês essa experiência tão marcante de *Performance* dos Trios n^o1 e n^o2 de Villa-Lobos.

Ao professor Dr. Oiliam Lanna, que tanto me ajudou a enriquecer o trabalho com seu conhecimento e com suas valiosas sugestões e observações.

A Polyana Plais, inestimável amiga, pelo auxílio com a língua portuguesa.

À FAPEMIG, no Programa de Capacitação em Recursos Humanos pela concessão de bolsa parcial de doutorado entre os anos de 2013 e 2015.

Ao programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, e a todos os professores e funcionários.

Aos professores Dr. Rommel Fernandes, Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos, Dr. Felipe Amorim, Dr. Moacyr Laterza, Dr^a Ana Cláudia Assis, Dr^a Edite Rocha, Dr. Oiliam Lanna, pelas avaliações e contribuições como banca na Qualificação, Recital e Defesa da Tese.

Muito obrigada!

RESUMO

Esta tese se vincula à linha de pesquisa da *Performance Musical* e apresenta um estudo sobre o *Trio n°1* para piano, violino e violoncelo de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Neste trabalho, é apresentado o contexto de produção da obra, por meio de um breve panorama histórico, social e cultural da época em que se situa a primeira fase da frutífera carreira de Villa-Lobos, momento em que compôs o Trio com piano, objeto do nosso estudo. O objetivo central do trabalho é identificar e analisar, na obra estudada, o idiomatismo pianístico de Villa-Lobos e isso foi possível a partir do conhecimento dos procedimentos relacionados aos aspectos técnicos pianísticos, sonoros e interpretativos do instrumento, a fim de oferecer subsídios para uma *performance* mais consciente. Para o cumprimento dos objetivos propostos, empregaram-se, como recursos metodológicos: revisão bibliográfica, a análise musical, escuta analítico-apreciativa de gravações da obra, estudo prático-interpretativo ao piano, além de *performances* públicas da obra, realizadas ao longo do trabalho de pesquisa. Como resultados da pesquisa, além da análise do idiomatismo pianístico, registram-se nesta tese alguns dos desafios que o intérprete poderá enfrentar no trabalho com o *Trio n°1*. Entre eles, destacam-se o equilíbrio sonoro, a realização técnica, a realização da escrita romântica virtuosística da parte do piano, as mudanças de andamento durante os movimentos, a realização do amálgama dos timbres dos três instrumentos, a manutenção rítmica do pulso, os *rubati* e o controle da defasagem da emissão do som do piano e cordas. Por fim apresentam-se sugestões técnico-interpretativas encontradas para o pianista e para o conjunto camerístico.

Palavras-chave: Música de câmara, Trios com piano, Música brasileira, *Performance Musical*.

ABSTRACT

This thesis refers to a research of Musical Performance presenting a study on Heitor Villa Lobos (1887-1959) Trio # 1 for piano violin and cello. In this review, a brief analysis on the historical, social and cultural context of the period in which this composition was produced is made. The Trio appears in the first phase of the fruitful career of Villa Lobos. The main objective of this work is to identify and analyze the idiomatic pianism of Villa Lobos. This was made through knowledge of procedures related to aspects, such as technical pianistic, sound and interpretation of the instrument, offering support for a more conscious *performance*. In order to accomplish the objectives proposed, methodological resources as literature review, musical analysis, listening with an analytic-appreciation, recordings of the musical composition, practical interpretative study at the piano, besides public *performances* of the composition, were applied during period of the research. This research presented as results, an analysis of the idiomatic pianism, besides some of the challenges that the interpreter will face while working on Trio #1, which are also registered in this thesis. Among them we should highlight the sound balance, the technical achievement, the accomplishment of the romantic virtuosic writing of the piano, the changes of pace during movements, accomplishment in bonding the tone between the three instruments, the maintenance of pulse rhythm, the *rubati* and the control of discrepancy in sound emission between piano and strings. Finally, technical interpretive suggestions to the pianist and the chamber ensemble are presented.

Keywords: Chamber music, Trios with piano, Brazilian music, Musical performance.

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - Dvorák, <i>Trio op. 65</i> , III movimento, c.1-5	26
Ex. 2 - Tchaikovsky, <i>Trio op. 50</i> , I movimento, c.1-5	26
Ex. 3 - Rachmaninoff, <i>Trio op. 9</i> , I movimento, Allegro Moderato c.3-6	27
Ex. 4 - Beethoven, Sonata op. 10 n° 1. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, I movimento, c.126–131. Nota aguda entre parênteses acrescentada pelo editor (TALIBERTI, 2015, p. 69).	45
Ex. 5 - F. Chopin, <i>Estudo op.10 n°12</i> , c.1-6.....	46
Ex. 6 - F. Liszt, <i>Estudo Transcendental n°3</i> , c.1-9.....	47
Ex. 7 - Henry Cowell- <i>The tides of Manaunaumn</i> , c.22-23	47
Ex. 8 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n° 2</i> , IV movimento, c.38-43. Independência entre as duas mãos e também na mesma mão	49
Ex. 9 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n° 2</i> , IV movimento, c.92-95. Grande ressonância através do amplo uso do pedal direito.	50
Ex. 10 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n° 2</i> , I movimento, c.113-116. Escrita em três ou quatro sistemas.....	50
Ex. 11 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n°2</i> , I movimento, c.61-63. Condução musical de diferentes estratos simultâneos.....	51
Ex. 12 - H. Villa-Lobos, <i>Cirandinha n°7 – Todo o mundo passa</i> , c.10-14.....	52
Ex. 13 - H. Villa-Lobos, <i>Ciranda n°6 - Passa, Passa, Gavião</i> , c.13-16	52
Ex. 14 - H. Villa-Lobos, <i>Cirandinha n°1 - Zangou-se o Cravo com a Rosa</i> , c.16-23	52
Ex. 15 - H. Villa-Lobos, <i>Ciranda n°4 - O Cravo Brigou com a Rosa</i> , c.1-7	53
Ex. 16 - H. Villa-Lobos, <i>Ondulando</i> , c.1-3.....	53
Ex. 17 - F. Chopin. <i>Estudo op. 10 n°3</i> , c.1-2.....	54
Ex. 18 - F. Mendelssohn. <i>Canções sem palavras, op. 19 n°1</i> , c.3-4	54
Ex. 19 - F. Mendelssohn. <i>Canções sem palavras, op. 85 n° 4</i> , c.1-4	54
Ex. 20 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n°2</i> , I movimento, c.61-63. Escalas de tons inteiros.....	55
Ex. 21 - H. Villa-Lobos. <i>Kankikis</i> c.1-15.....	55
Ex. 22 - H. Villa-Lobos, <i>Moreninha, Prole do Bebê n°1</i> , c.1-5. Fluxo ininterrupto de semicolcheias.....	56
Ex. 23 - H. Villa-Lobos, <i>Polichinelo, Prole do Bebê n°1</i> , c.1-5. Movimento alternado das mãos.....	56
Ex. 24 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n° 2</i> , IV movimento, c.58-62. Frases principais executadas pela m.e., enquanto a m.d. realiza passagens de grande virtuosidade.....	57

Ex. 25 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n° 1</i> , IV movimento, c.256-261	58
Ex. 26 - H. Villa-Lobos, <i>O Camundongo de Massa, Prole do Bebê n°2</i> , c.1-4.....	59
Ex. 27 - H. Villa-Lobos, <i>O Bozinho de Chumbo, Prole do Bebê n°2</i> , c.11-12.	59
Ex. 28 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n° 2</i> , I movimento, c.1-2. Acentos fora da métrica do compasso e acordes por 4 ^{as} e 5 ^{as} superpostas	60
Ex. 29 - H. Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro, Prole do Bebê n°2</i> , c.176-181 – Harmonia em gluster e tocada com a palma da mão.....	60
Ex. 30 - H. Villa-Lobos. <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de, II movimento, c.64-65	62
Ex. 31 - Saint-Saens. <i>O Cisne</i> , c.1-4.	63
Ex. 32 - H. Villa-Lobos, (1916) <i>O Canto do Cisne Negro</i> . Rio de Janeiro: Editora Casa Arthur Napoleão, c.1-3.....	64
Ex. 33 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.76-78.....	65
Ex. 34 - Motivo recorrente no <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.18	65
Ex. 35 - Motivo recorrente no <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.37-42	66
Ex. 36 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.6-8.....	66
Ex. 37 - Motivo recorrente no <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.139	66
Ex. 38 - <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.1-5.....	72
Ex. 39 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.3-7.....	74
Ex. 40 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.25-28.....	76
Ex. 41 - <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c. 29-34.....	77
Ex. 42 - <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.35-40.....	78
Ex. 43 - <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.44-49.....	79
Ex. 44 - <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.50-52.....	79
Ex. 45 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.54-56. Sugestão de realização	80
Ex. 46 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.57-59. Sugestão de realização	81
Ex. 47 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento c.60-61.....	82
Ex. 48 - <i>Trio n° 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.75-78.....	82
Ex. 49 - <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.79-81.....	83
Ex. 50 - <i>Trio n°1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.82-87.....	84

Ex. 51 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.96-100.....	85
Ex. 52 - <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.101-104.....	85
Ex. 53 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.113-122.....	86
Ex. 54 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, I movimento, c.135-141.....	87
Ex. 55 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.1-2	88
Ex. 56 - <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.6-8	88
Ex. 57 - <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.8-12	89
Ex. 58 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.15-16	90
Ex. 59 - <i>Prelúdio op. 23 nº2</i> de Rachmaninoff, c.3-4.	90
Ex. 60 - <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.29-32. Piano e violoncelo dobrando a melodia	91
Ex. 61 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.20-22	91
Ex. 62 - <i>Viola quebrada</i> (1929), modinha de Mário de Andrade e harmonização de H. Villa-Lobos, c.11 a 13.....	92
Ex. 63 - <i>Seresta nº 5 Modinha</i> (1926), H. Villa-Lobos, c.7 e 8.	92
Ex. 64 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.25-27	93
Ex. 65 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.33-36	93
Ex. 66 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.46-47	94
Ex. 67 - <i>Estudo op. 25 nº12</i> . F. Chopin, c. 27-29.....	95
Ex. 68 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.54-56	96
Ex. 69 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.58-59	97
Ex. 70 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.72-73	98
Ex. 71 - F. Liszt, <i>Ballada nº2</i> , c.169-172	99
Ex. 72 - <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.81-82	99
Ex. 73 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, II movimento, c.83-86	100
Ex. 74 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.1-6.....	102
Ex. 75 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.7-12.....	103
Ex. 76 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.57-61	105
Ex. 77 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.83-87	105
Ex. 78 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.91-94	106
Ex. 79 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.105-118.....	107
Ex. 80 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.140-152.....	108
Ex. 81 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.159-172.....	109
Ex. 82 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.209-220.....	110

Ex. 83 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, III movimento, c.225-231	111
Ex. 84 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.1-3.....	113
Ex. 85 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.8-12.....	114
Ex. 86 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.12-16.....	115
Ex. 87 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.22-25.....	116
Ex. 88 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.152-154.....	116
Ex. 89 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.61-65.....	116
Ex. 90 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.29-31.....	117
Ex. 91 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.40-48.....	118
Ex. 92 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.82-88.....	119
Ex. 93 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.90-94.....	119
Ex. 94 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.95-96.....	120
Ex. 95 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.103-106.....	121
Ex. 96 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.112-116.....	122
Ex. 97 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.117-121.....	122
Ex. 98 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.143-145.....	123
Ex. 99 - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.162-167.....	124
Ex. 100 - <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.222-235.....	125
Ex. 101 - <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.256-261.....	126

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Programa do Concerto do dia 6 de junho de 1909.....	63
Figura 2 - Manuscrito I movimento c.1-12.	72

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estrutura formal do I movimento do <i>Trio nº1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos..	70
Quadro 2 - Estrutura formal do II movimento do <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos	88
Quadro 3 - Estrutura formal do III movimento do <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos	101
Quadro 4 - Estrutura formal do IV movimento do <i>Trio nº 1 em Dó menor</i> de H. Villa-Lobos	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I.....	24
CONTEXTUALIZAÇÃO	24
1.1 A formação instrumental Trio com piano.....	24
1.2 A produção de Villa-Lobos na primeira década do século XX: contexto sociocultural e diálogo com outros compositores.....	30
1.3. Breve descrição dos três Trios com piano de H. Villa-Lobos	35
CAPÍTULO II.....	41
IDIOMATISMO	41
2.1 Delimitação do termo.....	41
2.2 Idiomatismo do piano em Heitor Villa-Lobos	48
CAPÍTULO III	61
<i>TRIO Nº1</i> DE H. VILLA-LOBOS: REFLEXOS DO IDIOMATISMO DA PARTE DO PIANO NA <i>PERFORMANCE</i> DO CONJUNTO.....	61
3.1 - I Movimento, <i>Allegro non troppo</i>	70
3.2 - II Movimento, <i>Andante sostenuto</i>	87
3.3 - III Movimento, <i>Scherzo-vivace</i>	101
3.4 - IV Movimento, <i>Allegro Troppo e Final</i>	111
CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Trabalhar com alguma obra de Heitor Villa-Lobos¹ (1887-1959) é, no mínimo, instigante e delicado. Compositor prolífico, digno de várias biografias e referência constante em diversos trabalhos, Villa-Lobos exige do pesquisador uma ampla revisão bibliográfica e uma criteriosa seleção do material encontrado. O presente trabalho foi precedido de um exame abrangente dessa literatura, que, além de oferecer informações sobre a trajetória do compositor, proporcionou subsídios para o entendimento da linguagem composicional de Villa-Lobos, com vistas à construção de uma interpretação para a *performance*. Datas equivocadas, obras citadas que provavelmente não foram compostas, como a *Prole do Bebê n°3*, que seria dedicada aos brinquedos, ou ainda a 4ª Sonata para violino e piano, erros editoriais nas partituras e informações contraditórias são alguns dos problemas com os quais lidamos durante a pesquisa. Como escreve Salles em seu artigo *Villa-Lobos: Desafiando a teoria e análise*:

A obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), passados 125 anos de seu nascimento, prossegue ainda como um sonoro desafio à musicologia brasileira. Ainda não sabemos ao certo no que consiste o estilo de nosso mais importante compositor, sua técnica, suas estratégias no manejo da forma e do material harmônico, mal conhecemos a maioria de suas obras. Mesmo séries de obras famosas e mais divulgadas como as Bachianas Brasileiras e os Choros são ainda um mistério com relação aos procedimentos empregados, sem falar nos inúmeros problemas editoriais que abrangem instrumentação, revisão, etc. (SALLES, 2012, p.81).

Meu interesse pela obra de Villa-Lobos vem sendo consolidado ao longo de minha experiência como intérprete, a qual não só motivou a escolha do tema do presente trabalho, como também a do meu mestrado em *performance* pianística, cujo objeto de pesquisa foi a obra *Prole do Bebê n°2*, para piano solo². Os estudos desenvolvidos naquela época também instigaram ainda mais o meu interesse pela produção para piano solo e pela música de câmara, com piano, de Villa-Lobos.

Desde 2009, tenho me dedicado efetivamente ao estudo e à interpretação da Música de Câmara Brasileira, principalmente na formação para violino e piano, atuando em grupos de música de câmara, entre eles, o Duo Mihajlovic/Bastos³. A partir dessa

¹ Uma biografia detalhada se faz desnecessária em razão de estudos relevantes sobre a vida do compositor, como os que podem ser encontrados, por exemplo, nos livros de Vasco Mariz, Bruno Kiefer e Paulo Renato Guérios.

² ROCHA, M, B. Aspectos técnico-pianísticos na interpretação da *Prole do Bebê n°2* de Heitor Villa-Lobos, Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2001.

³ O duo formado com a violinista Marija Mihajlovic (Belgrado, Sérvia) atua desde 2009.

experiência, escolhi a formação Trio com piano e o estudo específico dos Trios de Villa-Lobos por representarem uma amostra do universo da música de câmara brasileira para esta formação camerística e por terem sido escritos numa década em que ocorreram importantes transformações culturais e sociais no Brasil. Outra motivação para a escolha deste tema foi a possibilidade de vivenciar o processo de preparação para a *performance* por meio do gênero Trio com piano. A proposta inicial tinha como intuito pesquisar os três trios e apresentá-los em *performances* públicas, mas, por questões de cronograma e dada a grandiosidade e complexidade dessas peças – os dois primeiros, com cerca de 30 minutos de duração, e o terceiro, com duração de 40 minutos –, optamos por trabalhar, nesta tese, o *Trio n°1*, por ser o primeiro trabalho camerístico de grande importância de Villa-Lobos e por nos apresentar um Villa-Lobos ainda pouco estudado. Entretanto, como parte do trabalho acadêmico, apresentei o *Trio n°1* e o *Trio n°2* no recital final do curso de doutorado em *Performance Musical* como requisito parcial à obtenção do título de doutor.

Esta pesquisa tem por objetivo identificar e discutir o idiomatismo pianístico de Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro 1887 - 1959) no *Trio com piano n°1* (1911) a partir dos procedimentos relacionados aos aspectos técnicos pianísticos, sonoros e interpretativos do referido instrumento adotados pelo compositor, com o principal objetivo de oferecer subsídios para uma *performance* mais consciente. Acreditamos que a conscientização sobre esses aspectos é fundamental para a construção da interpretação e *performance* da obra citada, cuja formação instrumental – constituída por instrumentos de famílias diferentes - aliada à linguagem singular do compositor, exige dos intérpretes a difícil busca por equilíbrio sonoro. Considerando a escassez de informações a respeito do Trio, a pesquisa pretende investigar também as influências musicais adquiridas por Villa-Lobos no início de sua carreira, ainda nos seus anos de formação como compositor, pois acreditamos que a contextualização da obra possa acrescentar ideias que contribuam para as escolhas interpretativas.

As perguntas que norteiam este trabalho surgiram a partir da leitura de textos sobre Trios com violino, violoncelo e piano e de textos que abordam a música de câmara de Villa-Lobos. Durante o levantamento dessas fontes, observamos que o material bibliográfico que trata especificamente da música camerística do compositor é escasso. Além disso, chamou-nos a atenção a obscuridade em que ainda se encontram os Trios de Villa-Lobos, sobretudo, tratando-se do repertório para esta formação. Grande parte dos trabalhos dedicados ao estudo das obras do compositor trata das peças que foram

compostas na década de 20, período em que produziu a grande série dos *Choros*, o ponto alto do seu modernismo.

As referências sobre os trios foram encontradas em encartes de Cds e também no livro de Eurico Nogueira França (1973), *A Evolução de Villa-Lobos na música de Câmara*, e no texto de Arnaldo Estrella (1946) – *A música de câmara de Villa-Lobos*. A partir dessas observações, pensou-se em analisar os procedimentos relacionados aos aspectos técnicos pianísticos e à linguagem composicional do *Trio n°1*, adotados pelo compositor, levantando algumas hipóteses e questionamentos que viessem a auxiliar a construção da interpretação e consequente *performance* da obra. Assim, levantamos algumas questões para serem discutidas durante o trabalho: Análises do idiomatismo do piano em Villa-Lobos e de gravações existentes auxiliariam na solução dos problemas de *performance* encontrados no *Trio n°1*? Apresentações em concertos auxiliariam para aprimorar a interpretação ou a encontrar melhores soluções? Também gostaríamos de (1) verificar quais seriam as características idiomáticas do piano no *Trio n°1*, e (2) se essas características são recorrentes em outras obras do compositor; (3) descobrir quais as complexidades na escritura do conjunto que dificultam a *performance* do grupo e (4) avaliar quais as implicações do idiomatismo pianístico desse Trio na *performance* individual e camerística.

Para responder a essas perguntas e cumprir o objetivo proposto, iniciamos a pesquisa com (1) extenso levantamento e revisão bibliográfica sobre o compositor, (2) escuta analítico-apreciativa de gravações de áudio e vídeo e (3) estudo analítico-formal das partituras dos Trios com piano do compositor. Foram também realizados (4) leitura e estudo prático interpretativo da obra citada, ao piano, além de (5) ensaios com os demais instrumentistas. Nesses ensaios, pudemos verificar dificuldades técnicas específicas dos instrumentos envolvidos e compreender melhor a concepção sonora da escrita de Villa-Lobos para a música de câmara, (6) e por fim, este trabalho culminou em *performances* públicas com minha participação ao piano⁴.

Ao longo do trabalho, observamos que, nas recentes pesquisas na área de *Performance Musical*, há dois termos que são amplamente empregados: interpretação e

⁴Concertos realizados: *Terra Sem Sombra* Teatro Municipal de Patos de Minas (2016), *Segunda Musical* Teatro da Assembleia (2016), *VII Seminário de Música Brasileira* ESMU-UEMG (2014), Projeto *Viva Música* UFMG (2014) e Academia de Ciências e Artes de Belgrado, Sérvia (2016). *Performance Trio n°2*: Teatro Municipal de Pará de Minas (2017), *X Seminário de Música Brasileira* ESMU-UEMG (2017).

performance. Devido às diferentes abordagens encontradas, foi necessário delimitarmos como cada um deles será entendido neste trabalho.

Para Paul Zumthor, “*performance* é o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e, portanto, de seu (s) autor (es) –, intérprete e ouvinte” (ZUMTHOR *apud* ALMEIDA, 2011, p. 64). A partir deste conceito de Zumthor, Almeida faz uma distinção fundamental entre *performance* musical e interpretação musical. O autor entende a primeira como “momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes e a segunda alusiva exclusivamente às atividades do intérprete musical” (ALMEIDA, 2011, p. 64). Almeida continua esclarecendo esta sequência contínua de ações que envolve tanto a construção da interpretação como da *performance*.

Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, *performance* é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis (ALMEIDA, 2011, p. 64).

A partir dessa visão, assumimos, para os fins deste trabalho, que interpretação é o processo de decodificação dos símbolos musicais e do entendimento da obra, a resolução dos desafios técnicos do instrumento e do conjunto, as escolhas musicais para a construção da interpretação. Este processo de escolhas e de formulação de uma interpretação é elaborado a partir do estudo e execução da partitura, da compreensão analítica e histórica da obra, de repetidas performances dela e audição de gravações. Tais recursos, acreditamos, podem colaborar com a construção da interpretação. Quanto à *performance*, é o ato de executar em público a obra e, nessa interação com os expectadores, expor-se às variáveis imprevisíveis do momento da apresentação. Pareyson corrobora esta afirmação:

O filósofo Luigi PAREYSON, ao analisar o processo de leitura de uma obra de arte, identifica aspectos diversos nessa atividade: decodificação, mediação e realização. Ao transpor esses conceitos para a música, observa-se que a leitura de uma partitura acontece através de processos integradores, envolvendo a decodificação dos símbolos musicais, a construção do entendimento da obra (interpretação) e sua realização sonora (*performance* ou execução) (PAREYSON *apud* WINTER, SILVEIRA, 2006, p. 64).

Dentro deste conjunto de elementos que se estabelecem na construção da interpretação, Winter e Silveira nos chamam a atenção para as possibilidades de diferentes interpretações resultantes deste processo:

A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas. Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a performance (WINTER, SILVEIRA, 2006, p. 67).

O compositor Copland também comenta a respeito dessa particularidade da interpretação:

A interpretação é, em grande parte uma questão de ênfase. Toda obra tem uma qualidade essencial que a interpretação não deve trair.... Mas todo intérprete também tem sua própria personalidade e, assim sendo, ouvimos o estilo de uma música através da personalidade do intérprete Nenhum intérprete poderá tocar uma peça musical, ou até mesmo uma frase, sem acrescentar algo de sua personalidade. De outro modo, o intérprete seria um mero autômato. Inevitavelmente, quando interpreta música, ele o faz de sua maneira (COPLAND, 1974, p.71-72).

Os resultados da pesquisa serão apresentados a partir de minha perspectiva e observações como intérprete-pianista, sem desconsiderar, no entanto, a relevância de cada instrumento na composição do Trio investigado. O piano, por suas características acústicas, seu potencial de intensidade, volume e ressonância, encarrega-se da grande maioria do material temático, harmônico e rítmico que será apresentado e desenvolvido no decorrer da obra.

A análise do Trio objetivou a compreensão macro forma da obra, buscando destacar da partitura os elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, texturais e formais que a estruturam, assim como aspectos idiomáticos dos instrumentos. Considerando a relevância da análise para a interpretação, aproveitamos as palavras de Rink (2007), que a defende como parte integral do processo da *performance*, definindo-a como um estudo da partitura, com atenção especial às funções contextuais e aos meios de expressá-las.

[...] "Análise para intérpretes" acontece normalmente no processo de formulação de uma interpretação e subsequente reavaliação - ou seja, enquanto estamos estudando e não durante a execução. Isto não renega sua influência potencial na execução propriamente dita, nem tampouco as novas descobertas que possam ocasionalmente ocorrer durante a execução. Em geral, porém, o processo analítico ocorre no estado (evolutivo) do design e seus achados são assimilados na bagagem geral de conhecimento que sustenta, mas não domina, o ato da *performance* (RINK, 2007, p. 29).

Apesar de não termos nos apoiado em modelos específicos de análise, para os parâmetros musicais analisados foram utilizados conceitos e terminologias apresentados nos *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg (1991).

No que concerne à escuta analítico-apreciativa de gravações, hoje, com o acesso a diversas gravações em CDs, canais na internet, essa tarefa pode ser considerada um campo vasto de pesquisa e estudo. Isso é validado por Gerling, para quem “a escuta de gravações como parte da preparação de uma execução não é uma atividade fora do comum; ao contrário, trata-se de uma prática bem disseminada” (GERLING, 2008, p. 7). Também sobre isso, afirma Cook que gravações são os principais documentos da música como *performance* (COOK, 2007, p.1). Partindo dessas duas argumentações mencionadas, inserimos a análise de gravações como uma ferramenta complementar para o nosso trabalho como intérprete. Esse estudo de escuta e comparação entre diferentes *performances* nos proporciona uma observação mais acurada e mais consciente da partitura e, por meio dele, também verificamos como outros músicos compreendem o *Trio n°1* e quais decisões interpretativas foram tomadas por eles. É o que também observa Gerling, para quem “essas diferenças constituem a essência do que percebemos como interpretações singulares. Escutamos gravações para entendermos como outros músicos, ao interpretarem a mesma partitura, atingem resultados diferentes” (GERLING, 2008, p. 7). Essa opção metodológica também tem merecido a atenção de outros estudiosos como, por exemplo, o filósofo Peter Kivy, que comenta sobre as diferenças individuais de cada interpretação:

[...] sabemos, no entanto, que o número de diferenças é muito superior do que as diferenças de dinâmica entre uma execução de Casals e uma de Janigro, uma execução de Serkin e uma de Horowitz, uma de Toscanini e uma de Bernstein: diferenças no agrupamento das notas, no fraseado, na respiração, na articulação, no valor da pausa, no valor da nota⁵ (KIVY, *apud* GERLING, 2008, p.7).

A partir dessas observações, entendemos, portanto, que uma sutil diferença faz de cada interpretação e consequente *performance*, uma obra única. Ao longo de nossa experiência como *performers*, verificamos como nossas interpretações se transformam. A maturidade que adquirimos como intérpretes, a familiaridade com a obra e com a escrita

⁵“We know, however, that there are many differences other than those of dynamics between a performance by Casals and one by Janigro, a performance by Serkin and one by Horowitz, a performance by Toscanini and one by Bernstein: differences in note grouping, in phrasing, in breathing, in articulation, in rest value, in note value.”

do compositor e a oportunidade de apresentar a obra em público nos propicia diferentes perspectivas ao longo deste processo de construção da interpretação.

A partir de uma análise inicial da partitura observamos alguns parâmetros comuns para a escuta de cada uma das gravações escolhidas: andamentos, variações de agógica, acentuação, contraste de dinâmica, uso do pedal do piano, ênfase nos elementos descritivos e clima/caráter. Outros pontos também observados são os desafios de equilíbrio sonoro, os desafios da realização técnica, a realização da escrita romântica virtuosística da parte do piano, as mudanças de andamento durante os movimentos, a realização do amálgama dos timbres dos três instrumentos, a manutenção rítmica do pulso, os *rubati*, e o controle da defasagem da emissão do som do piano e cordas.

Entre as 9 gravações em CD que encontramos, elegemos 3, por apresentarem algumas características que consideramos ser de suma importância. A primeira escolhida foi a gravação realizada ao vivo pelo Trio da Rádio MEC, em 1960, cujo valor histórico é grande, visto que foi a 1ª gravação mundial da obra. Além desse fator, seus intérpretes Alceo Bocchino, Anselmo Zlatopolsky e Iberê Gomes foram expoentes em sua época e conviveram pessoalmente com Villa-Lobos. Com ele, puderam apreender aspectos inerentes à obra do compositor, conforme veremos nos depoimentos do pianista e compositor Alceo Bocchino, que serão citados neste trabalho.

A segunda gravação escolhida foi a do *AHN Trio*, formado por três irmãs sul-coreanas, Ângela, Lucia e Maria Ahn, que estudaram na Juilliard School de Nova York.⁶ Esse conjunto lançou em 1995 o *CD Paris Rio*, um álbum com o *Trio n°1* de Villa-Lobos e o *Trio* de Ravel. A gravação se destaca pelo alto grau de técnica e virtuosismo das três instrumentistas.

A terceira gravação escolhida foi o trabalho de Tânia Lisboa com a pianista Miriam Braga, o *Violoncelo do Villa*, que contém, nos seus três volumes, toda a obra para violoncelo e piano de Villa-Lobos, além dos três Trios para violino, violoncelo e piano. O *Trio n°1* é apresentado no volume II de 1998, com Yang Zhang ao violino.

Cabe ressaltar que, apesar das gravações escolhidas apresentarem diferentes qualidades técnicas de registro (captação do som), foi possível observar com clareza as escolhas interpretativas de cada conjunto⁷. Destacamos que não é nosso objetivo escolher

⁶Renomada Escola de Música e artes Cênicas fundada em 1905, por onde passam diversos virtuosos. Faz parte do complexo Lincoln Center.

⁷Para fins específicos desta pesquisa, o Trio da Rádio Mec, o AHN Trio e a formação liderada por Tânia Lisboa serão assinalados nesta tese como Trio Bocchino, Trio Ahn e Trio Lisboa respectivamente.

a melhor ou a mais fidedigna realização da partitura, mas sim observar como os intérpretes realizam suas escolhas interpretativas, levando-se em conta as questões por nós levantadas, pois existem diversas alternativas possíveis de interpretação. A finalidade de usarmos estas gravações é de ampliar as ferramentas analíticas para a construção de nossa própria concepção interpretativa e, ao compará-las, podermos confirmar ou não nossas decisões na interpretação da obra analisada.

Quanto à bibliografia utilizada, destacamos alguns trabalhos que consideramos bastante significativos para a construção desta pesquisa: o livro de Manoel Corrêa do Lago (2010), que aborda o modernismo musical na *Belle-Époque*, período em que o Trio foi composto; o trabalho de Paulo Renato Guérios (2009), que nos apresenta uma visão diferenciada da trajetória de Villa-Lobos⁸; o livro de Paulo de Tarso Salles (2011), que aborda os processos composicionais de Villa-Lobos e o livro Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira de Bruno Kiefer (1981), com um importante capítulo que analisa a trajetória e as obras de Villa-Lobos até 1922.

É importante salientar que, para a elaboração deste trabalho, partimos da premissa que muitas das descobertas e soluções aqui apresentadas somente foram possíveis por meio da prática de estudo ao piano e da prática camerística. Sabemos que, além da intuição artística, o músico deve compreender o texto musical com vistas a criar relações internas entre os elementos musicais, que o auxiliarão na compreensão e nas escolhas conscientes de processos de execução que mais bem atendam a reprodução artística da obra. Assim, para esta perspectiva, é importante apresentar o comentário de Guerchfeld que, sob o mesmo ponto de vista, afirma:

Qualquer interpretação consistente decorre de um longo e complexo processo, de natureza inter e multidisciplinar, que abrange inúmeras etapas; as decisões tomadas pelo intérprete devem estar fundamentadas em princípios bem definidos, resultantes de suas investigações, experimentações, leituras e reflexões. A decodificação de um texto musical em todos os seus níveis e o preparo técnico para a realização através de um instrumento decorrem, portanto, de profunda elaboração intelectual (GUERCHFELD, 1996, p. 62).

⁸ O estudo de Paulo Guérios considera a ida de Villa-Lobos a Paris como o despertar do compositor como músico brasileiro. Segundo o autor, os anos que antecederam sua partida para a Europa foram de afirmação profissional. Para tanto, Villa-Lobos procurou mostrar que sabia compor segundo padrões em voga entre os músicos eruditos cariocas, o que significava dominar as estéticas italiana (*bel canto*) e, sobretudo, alemã (Wagner) e francesa (Saint-Saëns, César Franck, Debussy). Da mesma forma, para ser aceito por seus pares, ele evitava a incorporação de elementos ligados à cultura popular. No entanto ao chegar em Paris em 1923 encontrou no cenário cultural da época, a valorização do “exótico”, advindo de culturas distantes e estranhas ao universo francês.

Para fins de organização do conteúdo, a tese foi dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, apresentaremos o contexto histórico do momento em que os Trios foram compostos, a produção de Villa-Lobos na primeira década do século XX, e uma breve descrição dos três Trios com piano de Villa-Lobos. No segundo capítulo, apresentaremos uma reflexão sobre o conceito de idiomatismo pianístico e sua relação com a linguagem musical em obras para piano solo e música de câmara de Villa-Lobos. No terceiro, trataremos do idiomatismo do piano no *Trio n.º1* de Villa-Lobos e faremos algumas considerações sobre as escolhas interpretativas para sua performance, no qual citaremos também as gravações analisadas. Neste capítulo identificaremos e caracterizaremos os procedimentos composicionais empreendidos no momento da concepção da obra por meio de um levantamento de aspectos analíticos do Trio investigado, elencando suas especificações idiomáticas e seus reflexos na interpretação. Para elaboração desse terceiro capítulo, foi imprescindível o estudo técnico-interpretativo da obra musical, a experiência do intérprete acumulada em sua trajetória, resultando na *performance* em concertos da obra pesquisada.

Na conclusão, listaremos os elementos idiomáticos relevantes do Trio e suas implicações na interpretação. Além disso, apresentaremos os resultados advindos da pesquisa e da *performance*, a fim de tentar confirmar nossas hipóteses e responder às questões levantadas.

Esta pesquisa pretende oferecer, aos intérpretes, professores e estudantes, informações que propiciem um contato mais estreito com o *Trio n.º1* com piano e cordas de Heitor Villa-Lobos. Além disso, pretende-se que o estudo dessa obra sirva de referencial para ampliar o conhecimento da linguagem camerística de Villa-Lobos e para um estudo interpretativo de outras obras de câmara do compositor. O trabalho ampliará as discussões sobre a Música de Câmara Brasileira, tendo como foco o *Trio n.º1* para piano e cordas. Esperamos ainda que este trabalho estimule outros grupos a pesquisarem e interpretarem trios brasileiros, o que poderia até mesmo resultar em gravações, que promoveriam a produção nacional e proporcionariam maior conhecimento a respeito desse gênero musical.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 A formação instrumental Trio com piano

O Trio com piano que conhecemos hoje, começou o seu aprimoramento no período do Classicismo. Haydn escreveu diversos trios nos quais a parte do violoncelo, por exemplo, é mais um apoio harmônico para os outros instrumentos do que verdadeiramente uma linha autônoma. “Nos trios para piano de Haydn, encontramos um piano preponderante com participação importante do violino, mas com uma parte altamente subordinada para o violoncelo” (LOCKWOOD, *apud* TALIBERTI, 2015, p. 54). A concepção desses trios é, portanto, de obras para piano solo concertante com acompanhamento de violino e violoncelo.

Esse gênero se consolidou como laboratório privilegiado da prática musical, quando no passado, o único meio de se ouvir música era ao vivo (não havia gravações), assim, comumente surgiam diversas versões de uma mesma obra para que esta pudesse ser ouvida pelo público. Muitas vezes o próprio compositor fazia versões de suas óperas, sinfonias e quartetos ou mesmo estas versões eram realizadas por outro musicista com o intuito de divulgar a obra musical. Podemos citar, como exemplo de transcrição para Trio com piano, a Sinfonia nº2 de Beethoven, realizada por ele mesmo.

Até o período do Romantismo, o Trio com piano foi o gênero mais difundido na música de câmara, ficando atrás somente do quarteto de cordas (SMALLMAN, 1990, p. 2). Ao longo de sua evolução, o piano trio⁹ tem sido considerado como um meio de aprimorar tanto compositores quanto intérpretes (SMALLMAN, 1990, p. 82). Segundo Dunhill, “o gênero Trio com piano é uma das formas de música de câmara mais difíceis de se manipular e que raramente está em equilíbrio satisfatório, tanto do ponto de vista da composição, quanto da sonoridade”. Algumas das questões básicas que dificultam o equilíbrio ocorrem devido à natureza dos instrumentos envolvidos nessa formação camerística, uma vez que estes possuem volume sonoro e maneiras distintas de emissão e de produção do som (Dunhill *apud* SMALLMAN, 1990, p. 82).

⁹Durante o trabalho, ao usarmos o termo Piano Trio ou Trio com piano, estamos referindo a formação camerística piano, violino e violoncelo.

O aperfeiçoamento da mecânica do piano e consequente ampliação da sonoridade possibilitou que o violoncelo, na formação Trio com piano, tivesse maior liberdade e não se limitasse apenas a cumprir a função de dobrar os baixos. Com essa emancipação progressiva, o violoncelo começou a tomar uma fatia maior das passagens importantes de solo. Como resultado, a sonoridade geral da combinação Piano Trio começou a se modificar. As partes agudas do violoncelo, agora mais “cantadas”, dão um caráter ricamente emotivo à obra.

A independência da linha do violoncelo talvez tenha sido o passo mais decisivo para a concretização da forma Trio com piano que conhecemos hoje, que começou a ser esboçada em obras da maturidade de Mozart. Nos trios com piano de Beethoven, assim como nos de Schubert e Brahms, com o advento dos pianos mais poderosos, as duplicações do baixo desaparecem quase por completo, sendo mantidas apenas para fins especiais, como por exemplo a sustentação de um baixo pedal ou o realce de uma melodia importante no baixo. Beethoven, além de trabalhar na emancipação do violoncelo, começou também a dar ao Piano Trio o número de movimentos que encontramos hoje neste gênero, que, até então, contava apenas com três movimentos em sua estrutura formal. Outras contribuições para o gênero dizem respeito ao desenvolvimento da parte central no 1º movimento, que passa a ser mais elaborada, e à duração do Trio, que se torna mais longo, aspectos que antes eram reservados apenas às Sinfonias e aos Quartetos de Cordas.

Nos Trios do século XIX, os três instrumentos passaram a desempenhar papéis mais concertantes. Encontramos maiores solos do violoncelo, os quais, constantemente, tem caráter lírico, como ocorre, por exemplo, no início dos movimentos lentos dos trios de Dvorák e nos trios de Tchaikovsky e de Rachmaninoff.

Poco adagio

Poco adagio

pp *fz* *mf* *p* *pp*

Ex. 1 - Dvorák, *Trio op. 65*, III movimento, c.1-5

Moderato assai (♩ = 68)

Violino

Violoncello

mf molto espressivo

Moderato assai (♩ = 68)

Piano

p

f
molto espressivo

Ex. 2 - Tchaikovsky, *Trio op. 50*, I movimento, c.1-5

The image shows a musical score for Rachmaninoff's Trio op. 9, I movimento, Allegro Moderato, measures 3-6. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a violin part. The piano part has a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some slurs and dynamics like 'p' and 'dim.'.

Ex. 3 - Rachmaninoff, *Trio op. 9*, I movimento, Allegro Moderato c.3-6

Já em relação à escrita para o violino, não houve grandes mudanças, pois, de modo geral, ele sempre foi a "voz principal" na música de câmara. Outro aspecto interessante dos Trios desse período é que muitas dessas obras começam com temas principais em estilo heroico e proporções grandiosas, apresentados por uma ou ambas as cordas. Isso exige uma escrita para o piano voltada para a sustentação da harmonia, o que não o faz menos interessante ou fácil, mas, pelo contrário, implica outros desafios à técnica pianística como o de proporcionar diferentes coloridos timbrísticos à obra.

Resumidamente, ao longo da história do gênero Trio com piano, mais precisamente a partir de Beethoven, essa formação camerística deixa de ser uma sonata para piano com acompanhamento do violino e violoncelo para converter-se em um gênero no qual os três instrumentos têm a mesma importância e dialogam entre si. Essa maior interação entre os instrumentos serviu de modelo para os Trios posteriores. Segundo descreve Basil Smallman em seu livro *The Piano Trio*, o gênero Trio com piano tendia a refletir aspectos de várias formas musicais:

Apesar de seu estilo íntimo e expressivo, o gênero trio tendeu, ao longo de seu desenvolvimento, refletir microscopicamente os principais aspectos de outras formas de música: inicialmente, a sonata clássica, a sinfonia, o concerto, o quarteto de cordas, e ópera, e posteriormente, depois de 1830, a música solo, o grande concerto romântico, e uma variedade de outras formas instrumentais. Desta forma, dificilmente é possível se identificar um único conjunto de técnicas que seja aplicável de maneira uniforme ao gênero trio¹⁰ (SMALLMAN, 1990, p.82).

Em relação ao desenvolvimento do gênero Trio com piano em Beethoven, Taliberti comenta em sua pesquisa que:

Quando Beethoven compunha música de câmara para instrumentos de cordas e piano, o desafio era muito diferente de quando se tratava somente de instrumentos de cordas, em que o discurso musical era mais equilibrado porque os instrumentos integravam a mesma família. A solução encontrada pelo compositor ao usar formações de piano e cordas foi desenvolver uma parceria na qual as características individuais de cada instrumento eram reconhecidas e colocadas de uma forma positiva no conjunto. Se os instrumentos de cordas podiam desenvolver grandes linhas melódicas em legato, sustentando expressivamente as frases com *crescendos* e *diminuendos*, o piano, por sua vez, possibilitava uma variedade de cores, texturas e harmonias, além de uma enorme variedade de ornamentações. Essa valorização individual das qualidades de cada instrumento traz para o conjunto uma participação mais democrática e um resultado mais harmonioso (WATSON; SCHRAMMEK, *apud* TALIBERTI, 2015, p. 55).

Podemos afirmar, portanto, que o gênero Trio com piano foi usado pelos compositores como um laboratório composicional, por meio do qual podiam fazer experimentações de sonoridades para o conjunto, de harmonias, de coloridos timbrísticos e de idiomatismo para os três instrumentos. Esses recursos composicionais também podem ser encontrados no *Trio n.º1* de Villa-Lobos e serão expostos no decorrer deste trabalho. A estrutura do Trio em quatro movimentos que começou em Beethoven, pode ser observada nos três Trios com piano de Heitor Villa-Lobos.

Dentro do cenário nacional, os primeiros trios para piano e cordas foram escritos a partir da segunda metade do século XIX, por Alexandre Levy, em 1882, e Henrique Oswald, em 1884. Segundo Volpe, “os compositores brasileiros tiveram, nesse gênero, o campo de expressão mais íntimo, propício à consolidação da técnica composicional, às experimentações e tentativas de expansão do discurso musical e de superação estético composicional” (VOLPE, 1994, p.145).

¹⁰ Tradução da autora. Texto original: “Despite its intimacy of style and expression the trio genre has tended, throughout its development, to reflect microcosmically major aspects of other forms of music: initially, as we have seen, the classical sonata, the symphony, the concerto, the string quartet, and opera; and subsequently, after about 1830, the keyboard miniature, the solo song, the grand romantic concerto, and a variety of other instrumental forms of a dramatic, lyrical, or virtuosic character. Thus, it is hardly possible to identify a single set of techniques which is uniformly applicable to the genre” (SMALLMAN, 1990, p.82).

No Brasil a prática da música de câmara tornou-se mais expressiva a partir de 1880. Antes disso, contou com uma produção irregular de apenas 5 obras entre as décadas de 1810 e 1870 (VOLPE, 1994, p.24). A vinda de virtuosos ao Brasil (a partir de 1850), os saraus e as sociedades musicais deram um grande impulso para a composição de obras camerísticas dos compositores brasileiros. Nesse período, os clubes musicais constituíram-se em verdadeiros agentes divulgadores tanto da música de câmara produzida pelos nossos compositores como também pela audição de obras de compositores estrangeiros. Algumas dessas sociedades musicais cariocas mantinham conjuntos de câmara permanentes como o *Quarteto Tatti*, já atuante por volta de 1900, o *Trio Barrozo-Milano-Gomes*, que já existia por volta de 1900, e os Concertos de Música de Câmara, associação fundada em 1912, por Francisco Chiafitelli, com a colaboração da pianista Sílvia Figueiredo e do violoncelista H. Hesse de Mello. Dois conjuntos se notabilizaram por uma série de audições de Trios (piano, violino e violoncelo) – o *Trio Barrozo-Milano-Gomes* (Barrozo Netto-, Humberto Milano, Alfredo Gomes) e o *Trio Brasileiro* (Maria Amélia Rezende Martins, Paulina d’Ambrosio, Alfredo Gomes) (ESTRELLA, 1946, p.256).

O grupo camerístico de Paulina d’Ambrósio participou da Semana de Arte Moderna executando os *Trio n°2* e *n°3* de Villa-Lobos e chamou a atenção de Mário de Andrade (1922). Na época, o autor comentou que “com inveja, verificamos há pouco o admirável conjunto de Paulina d’Ambrósio”. Andrade segue o comentário comparando a vida musical de São Paulo e a do Rio de Janeiro ao afirmar que, em São Paulo, não havia uma tradição de música de câmara com bons professores como no Rio de Janeiro e, na conclusão do artigo, ele ainda enfatiza que São Paulo precisava de um quarteto ativo (ANDRADE, 1922, p. 8). Estes importantes grupos camerísticos contribuíram em muito para a divulgação dos Trios de Villa-Lobos, como veremos no decorrer da pesquisa.

Contemporâneo de Villa-Lobos, Henrique Oswald (1852-1931) escreveu três trios para piano, violino e violoncelo: o Trio op. 9 em sol menor (1884), o Trio op. 28 em Ré maior (1897) e o Trio op. 45 em Si menor (1916). Oswald foi considerado, por Estrella, como o primeiro compositor que avulta no gênero camerístico brasileiro (ESTRELLA, 1946, p. 256). Outros compositores brasileiros contemporâneos de Villa-Lobos que também escreveram Trios para piano, violino e violoncelo foram: Alberto Nepomuceno (1864-1920), que compôs, em 1916, o Trio em Fá # menor; Glauco Velasquez (1864-1914), autor de quatro Trios – o I Trio, de 1909, o II Trio, de 1911, e

o III e IV Trios, de 1912 – e Homero de Sá Barreto (1884-1924), que escreveu um Trio em Ré menor, em 1917 (VOLPE, 1994, p. 101 do catálogo).

1.2 A produção de Villa-Lobos na primeira década do século XX: contexto sociocultural e diálogo com outros compositores

Entender o contexto histórico, social, artístico e cultural em que os Trios foram compostos, no início do século XX, e também o anterior àquele momento, possibilita cumprir o objetivo principal deste trabalho, que é abordar o idiomatismo pianístico de Villa-Lobos, no seu *Trio n.º1*, de 1911, na construção de sua interpretação. Também Paulo Renato Guérios acredita na importância desse recurso metodológico ao comentar que

para falar das primeiras composições de Villa-Lobos, não basta analisar a substância musical que ele produziu. O estudo da música não se resume ao estudo do som. Toda composição musical surge em um ambiente social e, para que se entenda o que Villa-Lobos produzia em diferentes momentos de sua trajetória, deve-se conhecer as técnicas composicionais de que ele lançava mão, aquelas que ele afirmava utilizar, o valor atribuído a essas técnicas nos ambientes em que ele se movimenta, o impacto de suas obras e depoimentos sobre as outras pessoas, o impacto que as opiniões dos outros tinham sobre ele, as condições concretas de que ele dispunha para compor e mostrar suas obras, os desejos e anseios que exprimia em música, em entrevistas e em escritos. Somente a exploração cuidadosa de cada momento por que passou Villa-Lobos permite que se fale algo acerca de sua trajetória de vida (GUÉRIOS, 2009, p. 126).

Este autor ainda acrescenta que

para falar de um artista, portanto, não se pode separar sua vida de sua obra. Essa separação apaga a dimensão humana da criação artística[...] a música produzida por um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinada linguagem e estética em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações (GUÉRIOS, 2009, p.20).

Assim como Guérios, acreditamos que conhecer um pouco do cotidiano em que viveu Villa-Lobos no período em que os trios foram compostos nos fornecerá informações valiosas para a compreensão dessa parcela de sua obra.

Especificamente na década de 1910, quando Villa-Lobos compôs os seus Trios com piano, a cidade do Rio de Janeiro, então capital da Primeira República, estava impregnada da cultura francesa. A França era como uma segunda pátria culturalmente

ambicionada pelos jovens artistas brasileiros. Paris era tida como modelo exemplar de cultura e sofisticação. Ouvia-se música de câmara nos saraus domésticos e nos concertos públicos, os quais se tornavam cada vez mais frequentes, e música francesa, que estava presente no repertório dos concertos na capital, como observamos nesta fala de Milhaud:

O papel da França na cultura musical do Brasil é absolutamente preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram ambos diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a Biblioteca desse estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de todo o grupo da S.M.I ou da Schola, assim como todas as obras publicadas de Satie. Os concertos sinfônicos do Rio têm permitido ouvir com frequência obras de Chausson, Debussy, Dukas, D'Indy, Roussel (Milhaud, *apud* LAGO, 2010, p.29)

Wisnick também narra vários depoimentos do compositor Milhaud, que, através de seus comentários, descreve o ambiente cultural no Brasil e afirma haver uma elite bem informada e refinada, o que lhe permitiu conviver com um ambiente afrancesado, mesmo fora de Paris. Sabemos, por exemplo, que Villa-Lobos pôde experimentar este ambiente cultural desenvolvido nas casas da elite carioca, pois seu pai, Raul Villa-Lobos, organizava constantes reuniões nas quais se podia ouvir e fazer música de câmara, além de discutir sobre literatura (ZANON, 2009, p.18).

O público carioca da época também escutava Wagner, César Franck, Puccini, Saint Saëns e Ravel. Esse era o panorama musical vivenciado por Villa-Lobos naquele período. Para Kiefer, na década de 1910 a influência mais forte e duradoura em Villa-Lobos foi da música francesa. Até os títulos de algumas de suas peças daquela época, ou dos movimentos das obras, eram em francês, como por exemplo o II movimento do *Deuxième Trio* (Trio nº 2), intitulado *Berceuse-Barcarolla* (KIEFER, 1981, p. 29).

Um dos ambientes mais importantes do Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século XX, era a casa de Leão Veloso, onde aconteciam, entre os anos de 1907 e 1917, os *Concertos Íntimos*, cujos repertórios contemplavam o que havia de mais atual na Europa (LAGO, 2010, p. 98). Nininha Veloso Guerra¹¹ (1895–1921) era filha de Godofredo Leão Veloso (1859–1926), professor do Instituto Nacional de Música, e casada com o compositor Oswald Guerra (1892– 1980). Pianista atuante, mantinha-se a par da criação musical francesa mais recente, executando desde 1907, em seus recitais, obras de Debussy e foi responsável por diversas primeiras audições brasileiras de obras desse compositor.

O envolvimento de Nininha com a música moderna parece derivar - em grande parte - da educação musical recebida de seu pai, Godofredo Leão-Veloso.

¹¹Nininha faleceu ainda muito jovem, aos 26 anos na cidade de Paris.

Segundo Milhaud, ele havia treinado Nininha “para tocar muita música contemporânea, cujo gosto ele inculcava em todos que o cercavam, sua filha, seus alunos e até mesmo seu cachorro que respondia pelo nome de Satie” (Milhaud, *apud* LAGO, 2010, p. 95).

Nesses concertos privados, era apresentado um repertório que compreendia obras desde Bach e Rameu até os compositores modernos como Debussy, Fauré, Ravel, Satie, Koechlin, Decaux e Milhaud, dentre os franceses, e Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Frederico Nascimento, dentre os brasileiros (LAGO, 2010, p. 93-107). Como reconhecimento da atuação de Nininha Guerra na cena musical do Rio de Janeiro, Villa-Lobos dedicou à pianista sua obra para piano solo *Kankikis*¹² de 1914, a terceira peça das *Danças Característica Africanas*.

A respeito desses concertos privados, Lago nos mostra que, através de dois testemunhos distintos, de Paul Claudel e de Arthur Rubinstein, soube-se de uma audição em 1918 na casa dos Guerra da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, interpretada no piano, a quatro mãos. Segundo o autor, no diário de Claudel na data de 28/06/1918 consta a observação: “[...] à noite, em casa dos Guerra, a *Sagração da Primavera* a quatro mãos com Milhaud, e o *Pássaro de Fogo* [...]”. Quanto ao testemunho presente nas memórias do pianista polonês Rubinstein, o autor cita:

(...) Milhaud me apresentou a uma família extremamente musical, com quem costumávamos tocar o *Sacre du Printemps* e outras obras a 4 mãos. A filha da casa era uma pianista excelente e ela e Darius nos deram belas apresentações de Sonatas para piano e violino, inclusive uma Sonata muito bonita de sua autoria (LAGO, 2010, p.79).

Nos concertos sinfônicos podemos apontar que algumas obras de Debussy já haviam sido incorporadas ao repertório, como o poema sinfônico *L'Après-Midi d'un Faune*, apresentado em 1908 em primeira audição no Brasil sob a regência de Francisco Braga (1862-1945). Também Nepomuceno, a partir de 1908, foi responsável por um grande número de primeiras audições brasileiras de obras francesas modernas para orquestra: *L'Apprenti Sorcier*, a 1ª Sinfonia e a abertura de *Polieucte* de Paul Dukas; a *Introdução* e *Allegro* de Ravel e a 1ª Sinfonia (*Poème de la Forêt*) de Albert Roussel; a 1ª Sinfonia de câmara (*Le Printemps*) de Darius Milhaud (LAGO, 2010, p. 51-55). Ainda sobre a obra *L'Après-Midi d'un Faune* de Debussy, esta foi executada em 1913, em forma de ballet, juntamente com *La Tragédie de Salomé* (1907), de Florent Schmitt (1870-

¹²Esta peça teve sua primeira audição em 1919.

1958), compositor francês que, segundo Kiefer, “mais tarde, se tornaria importante para Villa-Lobos” (KIEFER, 1981, p.16-17).

Nesse cenário efervescente da década de 1910, Villa-Lobos, ainda um jovem compositor em início de carreira, compôs os três Trios com piano que datam de 1911, 1915 e 1918 e, são obras de grande envergadura na música camerística do compositor. Levando-se em conta a maioria das obras escritas até 1950, concordamos com o comentário de Hinson quando ele afirma que “estes três trios são praticamente um catálogo de técnica e de idioma pianístico do século XX” (HINSON, 1996:344)¹³.

Já no início de sua carreira, Villa-Lobos procurava novos recursos composicionais, sonoridades e timbres diversos e tratava cada voz, conjunto de vozes ou naipe de instrumentos como uma fonte autônoma de sons. Interessavam-lhe, antes de tudo, as dissonâncias que resultavam em harmonias surpreendentes e a combinação inesperada de timbres.

As obras compostas nessa primeira década são: *Pequena Suíte para violoncelo e piano* de 1913; *Danças Características Africanas* de 1914 (para piano solo, depois orquestradas); *Naufrágio de Kleônico*, poema sinfônico de 1916; sonata para violoncelo e piano de 1916; quatro sinfonias, a *1ª Sinfonia* de 1916, a *2ª Sinfonia* de 1917, e as *Sinfonias 3 e 4* de 1919; o *Sexteto Místico*, o *bailado Uirapuru* e o poema sinfônico *Amazonas*, todas de 1917 e obras pianísticas como: *Carnaval das Crianças Brasileiras*, *Simple Coletânea*, *Suíte Floral* e a *Prole do Bebê nº1* de 1918, primeira obra que o fez conhecido internacionalmente através da interpretação do pianista Rubinstein. Além dessas obras, Villa-Lobos compôs ainda, na mesma década, os quatro primeiros *Quartetos de Cordas*; o *Grande Concerto para Violoncelo e Orquestra*; as três sonatas para violino e piano e os três Trios com piano (1911, 1915, 1918). Neves assinala que “Villa-Lobos já era, antes mesmo de se lançar na composição dos *Choros*¹⁴, um músico notável pela sua força interior e pela sua originalidade” (NEVES, 1977, p. 7).

Villa-Lobos afirmou diversas vezes que o livro *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy¹⁵, recém-lançado na época e a que teve acesso através de

¹³Tradução da autora. Texto no original: “These three trios are almost a catalogue of twentieth-century (to that time) pianistic techniques and idioms” (HINSON, 1996, p.344).

¹⁴ Ciclo de obras de 1920 - 1929 que o fez mundialmente conhecido, composto para as mais variadas formações, desde o violão e o piano, passando por grupos camerísticos e chegando a grandes obras sinfônicas.

¹⁵D’Indy foi o principal expoente e divulgador da escola de César Franck (1822-1890), o qual havia dado origem, na França, a uma escola pós-wagneriana mais orientada para a “música pura” do que para o “drama musical”. Este aliava uma linguagem harmônica que incorporava todas as ousadias do (ultra) cromatismo

Godofredo Leão-Veloso, foi de grande importância para sua formação como compositor (NÓBREGA, 1969, p. 14). Em relação às obras de Villa-Lobos do início da década de 1910, Lago comenta que:

(.....) As primeiras obras importantes de Villa-Lobos, compostas entre 1912 e 1915 - entre as quais se destacam os Trios 1 e 2 com piano, as Sonatas para Piano e Violino 1 e 2, a 2ª Sonata para Piano e Violoncelo, os dois primeiros Quartetos de Cordas e a Suíte para Instrumentos de Cordas - mostram a marca do cromatismo franckista (LAGO, 2010, p.30).

Salles, em seu artigo *Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel*, também faz referência à utilização da forma cíclica por Villa-Lobos nestes primeiros anos de formação do compositor:

As obras de Franck e Debussy foram importantes referências para a formação do estilo de Villa-Lobos em seu período inicial. O método composicional de Franck foi analisado e comentado por Vincent D'Indy em seu *Cours de Composition Musicale* (1912), livro que Villa-Lobos estudou em seus anos de formação. E a música de Debussy, que chegou aos ouvidos de Villa-Lobos por volta de 1911 (MARIZ, 1989, p. 43-46), contribuiu decisivamente para sua concepção harmônica e formal (SALLES, 2012, p. 25).

Em outro trabalho sobre o compositor, *Villa-Lobos: processos composicionais*, o autor dedica o primeiro capítulo ao diálogo das obras da primeira fase de Villa-Lobos com os compositores Wagner, Franck e Debussy (SALLES, 2012, p.19). Villa-Lobos, apesar de não ter tido uma educação musical formal, foi autodidata e buscava estar a par dos acontecimentos musicais de sua época. Renato Guérios comenta que as obras produzidas por Villa-Lobos ao longo desta década mostram um compositor preocupado em se posicionar em relação às estéticas do cenário musical erudito, ou seja, ser aceito por seus pares, afastando-se da música popular que ainda era depreciada no Rio de Janeiro até 1920 (GUÉRIOS, 2003, p. 87 e 88). Guérios continua afirmando que “chama a atenção (.....) a quase completa ausência de elementos estéticos ligados à música popular, apesar do contato do compositor com os chorões” (GUÉRIOS, 2003, p. 88).

Em suas obras desse período, percebemos que o compositor emprega alguns recursos composicionais como a utilização “autônoma” dos acordes, descontextualizados das funções harmônicas que desempenhavam na sintaxe tradicional e, portanto, desvinculados de quaisquer necessidades de preparação e resolução, sendo um exemplo a utilização sistemática de acordes paralelos. Também se observa a incorporação ao vocabulário harmônico de uma vasta gama de novos acordes e agregados até então tidos

a uma revitalização de formas e do contraponto bachianos (ex. *Prelúdio, Coral e Fuga* para piano, 1884). Buscava conferir uma unidade/organicidade composicional, através da “Forma Cíclica”.

como “dissonantes” (acordes de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a; acordes por superposição de 4^{as}) (NEVES, 1981, p. 29 e KIEFER, 1981, p. 37, 57). Portanto, podemos afirmar que, na primeira década de sua formação, Villa-Lobos absorvia, através de múltiplas vivências, elementos do Romantismo, Pós-romantismo, Impressionismo e da cultura popular urbana.

1.3. Breve descrição dos três Trios com piano de H. Villa-Lobos

A produção de Villa-Lobos abarca todos os gêneros musicais, de grandes obras sinfônicas até as para instrumento solo, ao qual dedicou grande repertório, como é o caso do violão e do piano. Villa-Lobos também foi um compositor profícuo na música de câmara. Ao percorrermos o catálogo de suas obras, podemos constatar que um terço de sua produção se refere a obras destinadas à música de câmara (ESTRELLA, 1970, p. 7). Todos os concertos realizados até novembro de 1917 com obras do compositor e organizados pelo ele próprio foram de música de câmara e piano solo (GUIMARÃES, 1972, p. 32). Os três Trios com piano destacam-se dentro do vasto repertório camerístico de Villa-Lobos e marcaram importantes acontecimentos dentro de sua carreira como compositor. A estreia do *Trio nº1*, por exemplo, deu-se no primeiro concerto especialmente dedicado às obras de Villa-Lobos, quando este apresentava à sociedade carioca suas primeiras composições. Os outros dois, o 2^o e o 3^o, foram apresentados na Semana de Arte Moderna, marcando outra fase importante na vida do compositor.

Os Trios foram compostos na 1^a fase de Villa-Lobos, tal qual define Tacuchian: “A primeira fase é a de Formação. Vai até 1919 e corresponde à procura de um estilo, a partir do conhecimento do Brasil, da vivência com a música urbana (chorões) e as influências européias (impressionismo)” (TACUCHIAN, 1988, p.103). Mesmo estando nessa fase de busca por um estilo próprio, Villa-Lobos já se impunha como compositor, conforme declara Kater, “compositor de forte personalidade e vasta produção, Heitor Villa-Lobos acabou por impor, já antes da Semana de Arte Moderna, um estilo artístico original e vigoroso” (KATER, 2001, p. 31).

Villa-Lobos tinha apenas 24 anos quando começou a escrever os Trios para piano, violino e violoncelo e ainda sob as influências de Wagner, Puccini, Frank e os impressionistas, o compositor encontrava-se à procura de um estilo que o desligasse das influências europeias e destacasse seus próprios valores. A respeito desse período, em que Villa-Lobos compôs os dois primeiros Trios, Estrella comenta que:

“Pode-se conjecturar portanto, que foi no setor da música de câmara que êle fêz suas primeiras experiências importantes de uma libertação estilística, de uma ousada idiomática, que o levariam, no ano seguinte, à composição da sua primeira grande partitura sinfônica: o Amazonas.” (ESTRELLA, 1969, p.43)

O *Trio n°1*, em Dó menor, escrito em 1911, foi o primeiro trabalho de música de câmara de grande envergadura escrito por Villa-Lobos, constando de quatro movimentos com duração de cerca de 30 minutos. Sua estreia ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 13 de novembro de 1915, no Salão do Jornal do Comércio, no primeiro concerto dedicado às obras de Villa-Lobos, o qual foi um concerto significativo para o compositor, pois apresentava à sociedade carioca suas primeiras composições. Essa estreia teve como intérpretes Humberto Milano (violino), Oswaldo Allioni (violoncelo) e Lucília Villa-Lobos (piano), esposa do compositor. O *Trio n°1*, entretanto, foi publicado somente em 1956, na França, pela editora Max Eschig. É formado por 4 movimentos: *Allegro non troppo*, *Andante sostenuto*, *Scherzo: Vivace* e *Allegro troppo* - Rondó final.

O *Trio n°2 (Deuxième Trio)*, publicado em 1928 pela editora Max Eschig, também é formado por 4 movimentos: *Allegro Moderato*, *Berceuse - Barcarolla (Andantino calmo)*, *Scherzo (Allegro Vivace spiritoso)* e *Final (Molto Allegro)*. Sua estreia ocorreu no dia 12 de novembro de 1919, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a interpretação de Fructuoso Vianna (piano), Mário Ronchini (violino) e Newton Pádua (violoncelo). Após sua estreia, a obra foi apresentada durante a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 13 de fevereiro de 1922, com Paulina d'Ambrosio (violino), Alfredo Gomes, (violoncelo) e Fructuoso Vianna (piano). A primeira audição do *Trio n°2* fora do território nacional ocorreu em Buenos Aires/Argentina, no dia 1 de junho de 1925, cujos intérpretes foram Jorge C. Fanelli (piano), Pedro F. Napolitano (violino) e Adolfo Morpurgo (violoncelo). Nesse concerto, Villa-Lobos foi apresentado oficialmente à crítica argentina e, na plateia, importantes críticos e músicos estavam presentes, como a concertista Aline Van Barentzen, pianista para a qual Villa-Lobos dedicou várias obras para piano solo como, por exemplo, o ciclo *Prole do Bebê n° 2* (GUIMARÃES, 1972, p.113).

A apresentação do *Trio n°2* na Semana de Arte Moderna, em 1922, foi aclamada pelo público; fato que a imprensa da época registrou com destaque. Publicações importantes como *O Jornal do Comércio* e *a Folha da Noite* destacaram a calorosa acolhida da audiência a este Trio, cujo segundo movimento, a *Berceuse-Barcarolla*, foi especialmente coroado com "frenéticos aplausos"(GONÇALVES, 2012, p.95).

A respeito deste *Trio n°2* o pianista Arnaldo Estrella comenta que,

“esse *Trio n°2* é uma obra realmente interessante, quer pela sua qualidade idiomática, extremamente avançada em relação à época e ao meio, como pela estrutura formal que espelha certa experimentação, tendente a alcançar uma unidade temática que se pode relacionar com a forma cíclica César Franck” (ESTRELLA, 1969, p. 41).

Kiefer no seu livro *Modernismo e Villa-Lobos na Música brasileira* traz breves comentários sobre as obras de Villa-Lobos compostas na década de 10. A respeito do *Trio n°2*, o autor relata que:

O Trio em questão é, por todos os títulos, francês. Estão presentes aqui tanto o Pós-Romantismo francês, como Debussy (por exemplo escalas por tons). Também nesta obra encontramos em profusão acorde de 9ª, 11ª, 13ª e mesmo 15ª; quintas paralelas no baixo; progressões de acordes de 11ª, etc. Em termos globais, a obra situa-se mais ou menos no Pós-Romantismo francês. Ouça-se, por exemplo, o último movimento com sua veemência típica de um subjetivismo exaltado, dinamizado por arabescos e figurações rápidas (KIEFER, 1981, p. 37).

Em sintonia com as opiniões de Kiefer e Estrella, Eurico França afirma que o segundo Trio possui uma concepção harmônica mais avançada do que o primeiro, pois há nele um sentido de vagueza tonal criado pelo uso constante de 5ªs e 4ªs justas como elementos de construção da obra. Além desses elementos, observamos também o uso de escalas por tons inteiros. Segundo França, “este trio poderia ser chamado de *Trio das quintas*”, com uma ambientação bastante impressionista, sobretudo pelo tratamento dos instrumentos, da textura e do conteúdo musical, que nos remete à música francesa (FRANÇA, 1979, p. 33). Observa-se ainda que neste Trio há uma unidade que decorre do seu tratamento temático que perpassa por toda a obra (ESTRELLA, 1969, p. 42).

O *Trio n°3 (Troisième Trio)*, composto em 1918 e publicado pela editora Max Eschig em 1929, também é formado por 4 movimentos, *Allegro con moto*, *Assai Moderato*, *Allegretto spiritoso* e *Final (Allegro animato)* com duração aproximada de 41'. Teve sua estreia no dia 21 de outubro de 1921 no Salão Nobre do Jornal do Comércio com Paulina d'Ambrosio (violino), Alfredo Gomes (violoncelo), Lucilia Villa-Lobos (piano). A exemplo do segundo Trio, esse também fez expressiva apresentação na Semana de Arte Moderna, no dia 17 de fevereiro de 1922, tendo como intérpretes os mesmos que o estrearam em outubro de 1921 na cidade do Rio de Janeiro. Numa carta de Villa-Lobos a Iberê Lemos, o compositor relata sua experiência na Semana de Arte Moderna, comentando que foi revestido dos melhores intérpretes e que, no terceiro concerto da Semana, que foi dedicado a Villa-Lobos, ocorreu um fato pitoresco: “de

quando em quando um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucília e a Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim” (VILLA-LOBOS *apud* GUIMARÃES, 1972, p.73).

A respeito desta ideia cíclica de construção do *Trio n°3* Mário de Andrade descreve que:

Construída na concepção de sonata cíclica, o que o distingue especialmente, é a maneira com que o grande artista personalizou a forma cíclica (.....). Em vez duma melodia propriamente, Villa-Lobos concebeu um tema curto, coisa já menos comum na primeira fase dele, e o tratou à maneira dum leitmotif wagneriano. Essa frase reaparece uma centena de vezes durante a peça toda não só na sua integralidade, como numa admirável variedade de formas e desmembramentos diversos em que, feito Bach na Arte da Fuga, Villa-Lobos demonstra à saciedade [*sic*] tudo o que possui de fantasia e invenção. E de técnica. Não há um momento de vazio sonoro, o equilíbrio é perfeito e a realidade polifônica exata na liberdade concertante dos três instrumentos (ANDRADE *apud* WISNIK, 1977, p. 161).

Rubinstein, em sua segunda viagem ao Brasil, em 1920, declarou em uma entrevista que iria fazer executar, nos Estados Unidos, por Thibaut, Pablo Casals e ele, o *Trio n°3*, que lhe foi apresentado, entre outras obras de Villa-Lobos, durante uma audição realizada por alguns amigos do compositor (GUIMARÃES, 1972, p. 47). O fato não pôde ser comprovado, mas por esse depoimento, podemos perceber a boa impressão que o *Trio n°3* causou ao pianista polonês.

Em Paris, o *Trio n°3* foi apresentado dentro da programação da *Exposition D'Art Americains Latin Organisée para la L'Académie Internationale de Beaux-Arts* no dia 4 de abril de 1924, com Souza Lima (piano), M. Larangeiras (violino) e M. Ruben Montiel (violoncelo) (GUIMARÃES, 1972, p.103). Outra apresentação do *Trio n° 3*, que também ocorreu em Paris, já em 1930, teve como intérpretes Oscar Borgeth (violino), Tony Close (violoncelo) e Lucilia Villa-Lobos (Piano). A respeito desta apresentação, George Dandelot, no “Le Monde Musical” do dia 31 de março de 1930, escreveu a seguinte nota, citada por Guimarães:¹⁶

O 3° Trio de H. Villa-Lobos, que é datado de 1918 é uma obra ardente, violenta e repleta de belas páginas. Seria preciso escutá-lo em melhores condições para poder julgá-lo em seu justo valor. Mas deve-se desde já chamar atenção para o 3° movimento (Alegretto spiritoso), uma espécie de Scherzo, que é pleno de boas ideias melódicas, harmônicas e rítmicas.

¹⁶ “Le 3° Trio de H. Villa-Lobos, qui est daté de 1918 est une oeuvre ardente, violente et remplie de belles pages. Il faudrait l’entendre dans de meilleures conditions pour pouvoir le juger à sa juste valeur. Mais on doit, dès maintenant, mettre à part le 3° Mouvement (Alegretto spiritoso) sorte de Scherzo qui est plein de trouvailles mélodiques, harmoniques, et rythmiques. Dans l’ensemble, l’oeuvre dénote un musicien au riche tempérament; les thèmes sont expressifs, chaleureux, les instruments à cordes très judicieusement employés sonnent très bien. En dehors du 3° Mouvement déjà signalé, il faut retenir la belle tenue et la profondeur du Mouvement lent qui dégage une grande force d’expression. Par contre le 1er Mouvement et le final ont semblé un peu long malgré d’éminents qualités” (George Dandelot).

No geral, a obra indica um músico de rico temperamento; os temas são expressivos, calorosos, os instrumentos de cordas empregados criteriosamente soam muito bem. Além do já ressaltado 3º movimento, é preciso lembrar a beleza e profundidade do movimento lento que desprende uma grande força de expressão. Por outro lado, o I movimento e o Final pareceram um pouco longos, apesar das qualidades eminentes (George Dandelot *apud* GUIMARÃES, 1972, p. 165).

Na Argentina, o *Trio n°3* teve sua primeira audição realizada em 28 de maio de 1935, na cidade de Buenos Aires, na Sala del Teatro Cervantes, e foi interpretado pelo Trio Locatelli, Belloto, Russo.

Um dos aspectos que podem ser observados da linguagem composicional deste Trio é a sequência de acordes em movimentos paralelos, um dos processos que o compositor irá utilizar bastante em outras obras para piano como, por exemplo, a *Prole do Bebê n°2*, e que se tornará referência de sua escrita composicional. Podemos notar também maior exploração de efeitos sonoros nos três instrumentos, assim como os acentos deslocados da métrica. Em relação aos aspectos harmônicos do *Trio n°3*, o compositor Lorenzo Fernandez, em seu texto que analisa a contribuição harmônica de Villa-Lobos para a Música brasileira comenta que “é no *Trio n°3* que vamos encontrar em maior número os processos bitonais, alguns bem audaciosos e outros de curioso efeito” (FERNANDEZ, 1946, p. 296). O pianista Arnaldo Estrella também enfatiza características harmônicas desta obra, quando relata que o *Trio n°3* é

Dissonantíssimo, empregando sequências extensas de agregações harmônicas de segundas, nonas, quartas e quintas, manejando-as com a máxima independência, indiferente a leis tonais, pesquisando efeitos sonoros na busca incessante de novas cores, complexo na contraposição de ritmos.....êste trio situou definitivamente o autor como um artista de vanguarda.... (ESTRELLA, 1946, p. 268).

O pianista Souza Lima, amigo de Villa-Lobos e a quem o compositor dedicou algumas obras como o concerto n°2 para piano e orquestra, em uma palestra realizada no dia 11 de novembro de 1967, falou sobre uma das primeiras apresentações das obras de Villa-Lobos aos músicos franceses. A audição a que se refere aconteceu na residência do musicólogo Henri Prunière, onde estavam presentes Paul Dukas, Albert Roussel, Florent Schmitt, entre outros, que se surpreenderam com o *Trio n°3*, conforme relatou o autor:

O *Trio n°3* foi executado por Raul Laranjeira, ao violino, Mario Camerini, ao violoncelo e eu na parte de piano. Não é necessário dizer que aquela obra, cheia das mais pitorescas harmonias e das combinações mais surpreendentes, aliadas a uma fatura instrumental sabiamente apropriada, causaram sensação de verdadeiro espanto naqueles homens totalmente imbuídos de uma dialética essencialmente francesa (SOUZA LIMA, 1969, p. 155).

Pelo que expusemos até aqui, podemos afirmar que estes três Trios refletem a assimilação que Villa-Lobos fez das correntes musicais e culturais da época em que eles foram compostos. Pode-se observar também o quanto esses Trios tiveram boa receptividade na época e proporcionaram importante impulso à carreira composicional de Villa-Lobos.

CAPÍTULO II

IDIOMATISMO

2.1 Delimitação do termo

Ao iniciarmos nosso estudo a respeito do idiomatismo pianístico no *Trio n.º 1* de Heitor Villa-Lobos, procedemos a uma pesquisa sobre a etimologia do termo idiomático, que vem do grego (*idiomatikós*) e significa “próprio, particular, especial” (FERREIRA, 1999). Na busca por textos que tratam do idiomatismo, verificamos o seu amplo uso na linguística e a sua recente incorporação ao vocabulário musical.

No artigo intertextualidade idiomática na música, Escudeiro apresenta a seguinte definição de idiomatismo usada na linguística:

Expressões Idiomáticas ou Idiomatismos ou idiotismos são construções ou expressões peculiares a uma língua; locuções ou modos de dizer característicos de um idioma, habitualmente de carácter familiar ou vulgar e que se não traduzem literalmente em outras línguas. São expressões de uso comum, cuja interpretação ultrapassa o sentido literal, e que devem ser entendidas globalmente, e não pelo sentido de cada uma das suas partes (INFOPÉDIA, 2003–2011, in ESCUDEIRO, 2012, p. 201).

Quando o autor cita “locuções ou modos de dizer característicos de um idioma, habitualmente de carácter familiar ou vulgar e que se não traduzem literalmente em outras línguas”, podemos transcrever esta definição para o instrumento musical, de modo que essa se encaixa no que Scarduelli, autor que pesquisou sobre o idiomatismo no violão, afirma:

Idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, suas potencialidades e possibilidades técnicas e timbrísticas e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução (SCARDUELLI, 2007, p. 139).

Ainda segundo Escudeiro:

O que é mais particular do idiomatismo é sua qualidade de apresentar-se uno, dentro da diversidade de elementos que o constituem. (.....) Na música estaria ligada a questões instrumentais, às suas formas de tratar e conduzir a “expressividade”, aos aspectos timbrísticos e à linguagem musical, modal, tonal, pós-tonal, por exemplo, envolvidas na apresentação dos intertextos (ESCUDEIRO, 2012, p. 208).

Diversos autores têm buscado uma definição para o entendimento do termo idiomático na música. No prefácio do livro *Heitor Villa-Lobos o violoncelo e seu idiomatismo* de Hugo Pilger (2013), Salomea Gandelmann introduz dois aspectos do emprego de idiomatismo: o primeiro se refere às características peculiares do instrumento, e o segundo, ao idioma do compositor.

Embora pouco discutido em música, o conceito “idiomatismo” **refere-se não só ao que é característico em um instrumento, mas também na linguagem de um compositor**, que tanto pode desenvolver e enriquecer seus recursos composicionais motivado pelas características idiossincráticas do instrumento (GANDELMANN *in* PILGER, 2013, p.32, grifo da autora).

O que percebemos nas citações colocadas anteriormente é que a palavra idiomatismo está ligada tanto a questões instrumentais, o que é próprio de um instrumento musical, como também refere-se à linguagem musical como definição de idiomatismo (idioma) do compositor.

O violista Kubala, em seu trabalho de mestrado, tem interessantes colocações sobre idiomatismo, chamando a atenção para a diferenciação de alguns aspectos dentro do amplo uso da palavra idiomático. Para o autor, não se pode confundir idiomático com nível de dificuldade. O fato de uma peça ser difícil tecnicamente não significa que não seja idiomática, a obra pode necessitar de um tempo maior de preparação. Deve-se procurar em que aspecto a obra busca valorizar as características do instrumento para o qual foi escrita. Outro aspecto que o autor coloca é o fato do termo idiomático aparecer para os intérpretes associado à comodidade. Neste ponto ele chama atenção para o fato de que, se o compositor escrevesse sempre pensando na comodidade do intérprete, provavelmente a técnica do instrumento não teria evoluído. Segundo Kubala, recursos hoje considerados idiomáticos, inicialmente eram incômodos (KUBALA, 2004, p.47-51).

No livro já citado anteriormente de Hugo Pilger (2013), o autor reforça a ideia de Kubala de que o idiomatismo vai além de ser cômodo. Esses autores acreditam que a técnica do instrumento pode ser ampliada pelos compositores.

A técnica de um determinado instrumento se desenvolve, na maioria das vezes por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, forçam o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece porque os compositores conhecem demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, eles escrevem conscientemente por saberem ser possível tal solicitação; já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que eles ultrapassem a barreira até então aceitável, contribuindo às vezes, sem

saberem, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão (PILGER, 2013, p.243).

Dentro da escrita pianística de Villa-Lobos podemos observar o que os autores relataram em seus trabalhos, uma escrita muitas vezes complexa, de difícil leitura e execução, mas que se encaixa nas mãos. Villa-Lobos apesar de ter obras complexas tecnicamente nos parece idiomático no aspecto da exploração das possibilidades sonoras e tímbricas do instrumento.

Uma escrita pianística idiomática diz respeito à ideia de escrever de maneira apropriada à execução musical no instrumento, envolvendo os recursos técnico instrumentais (tipos de toque, dedilhado ao teclado, o uso dos pedais, ressonância, entre outros) como meios expressivos e decorrentes das características do próprio instrumento. Sabemos, como intérpretes, que compreender os meios idiomáticos utilizados pelo compositor pode ser uma importante ferramenta na construção da interpretação, isso, agregado à análise, ao conhecimento estilístico, à contextualização histórica, permite uma *performance* mais fundamentada e eficiente.

Nas citações a seguir podemos perceber como dois compositores pensam idiomatismo e como na visão deles, esse surge através da técnica do instrumento. O compositor Almeida Prado em uma entrevista concedida a Scarduelli nos conta como ele compõe e como pensa o idiomatismo em suas obras:

Meu mestre, para que eu pudesse compor minha obra para violão, foi Villa-Lobos, porque não me é natural escrever nada para este instrumento. Eu ‘penso piano’ até mesmo quando componho para orquestra, exatamente como Chopin. Não que a minha orquestração seja pianística, não é isso. Da mesma maneira que Beethoven ‘pensa orquestra’ quando escreve para piano – mas é piano da mais alta qualidade – eu ‘penso piano’ em tudo, e depois adapto para orquestra. Já com o violão e com as cordas não dá para pensar assim. Então eu vou tentando, Tateando, alguém toca e eu ouço, porque não é o meu natural, não é minha especialidade o violão (SCARDUELLI, 2007 p. 220).

O compositor György Ligeti nos deixa claro o seu pensamento acerca de idiomatismo pianístico quando compôs os seus estudos para piano¹⁷.

¹⁷Quand j’ai composé mes dix-sept études pour piano, ce n’était pas une oeuvre d’imagination purement acoustique. Ces études pour piano prennent en compte la position des mains, je veux dire les mouvements des dix doigts sur les touches, les dimensions des deux mains et la dimension du piano, éléments qui jouent tous un rôle, parce que j’ai cherché à être réaliste. Je ne voudrais pas écrire des choses injouables. Le plus grand compositeur pour piano c’est Chopin. Frédéric Chopin est un pianiste chez lequel la sensation tactile joue un rôle presque égal à la dimension acoustique. J’ai suivi Chopin dans cette direction. Tous les compositeurs qui pensent piano, Couperin, Scarlatti, Chopin, Debussy, Rachmaninov, en sont

Quando eu compus meus 17 estudos para piano, não era uma obra de imaginação puramente acústica. Esses estudos levam em consideração a posição das mãos, quero dizer o movimento dos 10 dedos sobre as teclas, as dimensões das duas mãos e a dimensão do piano, elementos que desempenham todos um papel, porque eu procurei ser realista. Eu não queria escrever coisas intocáveis. O maior compositor para piano é Chopin. Frédéric Chopin é um pianista para o qual a sensação tátil tem um papel, quase igual ao da dimensão acústica. Eu segui Chopin nessa direção. Todos os compositores que pensam piano, Couperin, Scarlatti, Chopin, Debussy, Rachmaninoff, são exemplos disso. Eu não citei Bach, Mozart e Beethoven porque eles pensam música e não especificamente piano (LIGETI, 2001, p. 42 e 43, tradução da autora).

Em relação à escrita de Villa-Lobos para a música de câmara, o musicólogo Eero Tarasti estudioso de sua obra comenta que:

(...) nesta busca por experimentações sonoras na música de câmara pode-se falar de algum estilo específico, no qual a música surge a partir da técnica de instrumento. Este gênero poderia ser denominado estilo idiomático (TARASTI, 1981, p. 63).

Outras referências sobre idiomatismo, nas quais o emprego da palavra “idiomático” novamente aparece relacionado ao aspecto físico-sonoro do instrumento, também contribuíram para este trabalho.

No trabalho de TULLIO (2005), que trata do idiomatismo em instrumentos de percussão, o autor afirma que:

...na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é [a] utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna (TULLIO, 2005, p.14).

O trabalho de ALVIM (2012) refere-se especificamente ao idiomatismo pianístico. Entre os significados do termo citados pela autora ressaltamos os seguintes:

(...) idiomatismo pianístico “uma propriedade da escrita instrumental que parte de uma exploração eficiente das possibilidades timbrísticas, técnicas e expressivas do piano, resultando numa música percebida como muito mais virtuosística, do ponto de vista das dificuldades técnicas para o intérprete, do que de fato é”.

des exemples. Je n'ai pas cité Bach, Mozart et Beethoven parce qu'ils pensent musique, et pas spécifiquement piano.

(...) “relativo à música que foi escrita tendo em conta as possibilidades técnicas de execução do instrumento”,
“considerando as características e qualidades físicas e sonoras do instrumento. Assim, escrever idiomáticamente para o piano é dito de outra forma, escrever pianisticamente” (ALVIM, 2012, p. 57).

Nos trabalhos supracitados os autores convergem ao conceito de que idiomatismo em uma determinada obra resulta da exploração de aspectos peculiares do instrumento para o qual a obra foi escrita. Conceito que aplicaremos em nosso trabalho.

Em diferentes épocas da história da música verificamos que certos padrões idiomáticos são assimilados por compositores. No Barroco e em parte do Classicismo, por exemplo, as obras eram pensadas para *Cravo* e *Fortepiano*, as composições, portanto, exploravam as características idiomáticas dos instrumentos para os quais foram escritas como a pouca intensidade sonora, nenhuma ou pouca ressonância, a limitada extensão do teclado, toque *non legato* entre outras. Com a evolução dos aspectos físicos e sonoros do piano a linguagem composicional para este instrumento também foi se modificando. Beethoven, por exemplo, ao escrever suas primeiras sonatas dispunha de um piano com a extensão de apenas cinco oitavas e meia. Em algumas sonatas como no exemplo 3, Beethoven, respeitando a extensão limitada do teclado, omite notas interrompendo a continuidade melódica em oitavas do discurso musical. Como a extensão dos instrumentos atuais comporta todas as notas dessa linha melódica, alguns editores optam por acrescentar as notas que faltam no original, colocando-as entre parênteses.



Ex. 4 - Beethoven, Sonata op. 10 n.º 1. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862, I movimento, c.126–131. Nota aguda entre parênteses acrescentada pelo editor (TALIBERTI, 2015, p. 69).

O desenvolvimento pleno de uma escrita idiomática para o piano tomou impulso a partir da evolução do instrumento e do surgimento dos virtuosos no século XIX. Compositores que também eram pianistas, como Chopin e Liszt, por exemplo, contribuíram para o incremento de obras idiomáticas para o piano, explorando ao máximo

as condições físicas e sonoras do instrumento que dispunham na época¹⁸. Nos exemplos a seguir verificamos a exploração das extremidades do teclado, aproveitamento da ressonância dos acordes, toques *legato* e *cantabile*, ampliação da extensão na escritura da mão esquerda, entre outros.

Ex. 5 - F. Chopin, *Estudo op.10 nº12*, c.1-6

¹⁸ Entre as alterações físicas do piano que contribuíram para o desenvolvimento de uma escrita idiomática podemos citar: a extensão do piano aumentada para sete oitavas, o ceppo que antes era de madeira passa a ser de ferro fundido, os martelos deixam de ser revestidos de couro e agora passam a ser revestidos de feltro, as cordas são mais longas e grossas, a fim de aumentar a possibilidade de uma sonoridade mais rica, mais brilhante e volumosa. O piano passa a permitir diferentes gradações de dinâmicas e variados toques (timbres). Os compositores passam a escrever com tessituras ricas e variadas que dependiam do amplo emprego do pedal direito. Alguns dos compositores que são expoentes nas obras para piano do período romântico são, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms. Além dos professores particulares de piano, haviam os recém fundados Conservatórios espalhados pela Europa: Paris (1793), Bologna (1804), Milão e Nápoles (1808), Praga (1811), Karlsruhe (1812), Viena (1817), Londres (1822) e Rotterdam (1829). Aqui no Brasil em 1856 o Rio de Janeiro era conhecido como a cidade dos pianos. Em 1841 foi efetivado o curso de piano no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro (*O Piano no Brasil*, FUCCI AMATO, 2007).

Ex. 6 - F. Liszt, *Estudo Transcendental n°3, c.1-9*

Na música do século XX também ocorreram várias mudanças idiomáticas na escrita musical para o piano, tais como clusters de palma e braço, *glissandos*, tocar diretamente nas cordas do piano, percutir na madeira do instrumento ou na sua caixa de ressonância, todas elas práticas que antes não eram pensadas como idiomáticas, mas que passaram a ser consideradas usuais e idiomáticas no repertório atual.

Ex. 7 - Henry Cowell- *The tides of Manaunaumn, c.22-23*

Entendemos que o pensamento musical e a notação musical influenciam-se mutuamente e que a evolução da escrita depende muito das tensões e interações ocorridas entre ambos. Bosseur comenta que o compositor é levado continuamente a transgredir as normas da notação vigente em sua época, movido pelas necessidades de uma estética sempre em evolução. Desta forma, ele contribui para criar uma notação musical que lhe

faculte imaginar múltiplas extensões de seu pensamento (BOSSEUR *in* MASSIN, 1997, p.99). De forma similar ao que acontece na escrita musical, podemos atestar que o mesmo processo se dá com o idiomatismo do instrumento. Este sofre mudanças de acordo com as ideias musicais concebidas pelo compositor e, essa ideia de mutação colocada anteriormente pode ser percebida à medida que compararmos várias obras com piano de Villa-Lobos. A linguagem composicional tanto desencadeia uma expansão no idiomatismo do instrumento, como o próprio instrumento (estrutura física e sonora) fornece material para instigar a linguagem do compositor, se convertendo em elemento estruturante em seu processo composicional.

A partir das definições de idiomatismo elucidadas, procuraremos apontar alguns aspectos a respeito do idiomatismo pianístico em Villa-Lobos, observando algumas obras para piano solo e obras de música de câmara com piano.

2.2 Idiomatismo do piano em Heitor Villa-Lobos

Apesar de Villa-Lobos não ter sido pianista - seu primeiro instrumento foi o violoncelo e em seguida o violão - podemos afirmar que ele trouxe importantes contribuições para o idiomatismo do piano na música do século XX. Após seu casamento com a pianista Lucília Guimarães, em 1913, e seus constantes encontros com intérpretes como Souza Lima, Arnaldo Estrella, Ana Stella Schic, Tomás Terán, Arthur Rubinstein, entre outros, sua percepção sobre os recursos oferecidos pelo piano foi se modificando. Lucília, frequente intérprete de suas obras, relata que no início do casamento o marido ainda não tocava piano e era ela quem fazia as primeiras execuções parciais das obras que Villa-Lobos compunha (GUIMARÃES, 1972, p.224; MARIZ, 1983, p.38). O musicólogo Béhague afirma que “Villa-Lobos não foi um brilhante pianista, já sua contribuição para a literatura da música do século XX é extraordinária, e tem sido reconhecida por pianistas americanos e europeus” (BÉHAGUE, 1994, p. 58). O pianista Souza Lima no seu texto *Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos* diz:

Suas fórmulas pianísticas não são oriundas de pessoa que tenha formado seu conhecimento tecladístico a poder dos Czerny, dos Clementi e de tantos outros especialistas no assunto. Daí o ineditismo de seus passes técnicos que levam ao executante a um desenvolvimento de maior culminância, revelando sonoridades novas, tanto no colorido como no volume que, às vezes, atinge proporções fora do comum (SOUZA LIMA, 1946, p. 151).

Neste sentido Guérios corrobora com a afirmação anterior dizendo que:

A execução das peças para piano de Villa-Lobos demonstra que ele não teve formação erudita regular para o instrumento: não utiliza as habituais passagens os dedos uns sobre os outros, como se aprende a fazer no estudo de escalas, mas faz com que as mãos saltem em busca das notas. O resultado desse uso intuitivo do instrumento são peças de impressionante beleza (GUÉRIOS, 2009 p. 125).

As obras para piano de Villa-Lobos apresentam certos pontos comuns que foram tornando-se uma referência em sua linguagem composicional: desenhos em quáteras irregulares, ampla melodia acompanhada de grupos de notas ou acordes, polirritmia aplicada em oposição à melodia, uso de acordes por quartas ou quintas em movimento paralelo, planos sonoros bem diferenciados, grande ressonância através do amplo uso do pedal direito, rítmica complexa em decorrência da superposição de estratos independentes, ostinatos, longas notas pedais e acordes em grandes extensões exigindo do pianista flexibilidade e relaxamento muscular. Por meio do estudo de suas obras adquire-se várias competências, como resistência física e de concentração, independência entre as duas mãos e também numa mesma mão (Ex. 6), condução musical de diferentes estratos simultâneos que iniciam e terminam em momentos distintos. Outra característica encontrada é a escrita em três ou quatro sistemas (Ex. 7 e 8) o que permite uma visão mais clara dos estratos, mas, resulta numa leitura mais complexa.

Ex. 8 - H. Villa-Lobos. *Trio n.º 2*, IV movimento, c.38-43. Independência entre as duas mãos e também na mesma mão

This musical score for Ex. 9 features a piano and a violin. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs, containing dense textures of triplets and sixteenth-note patterns. The violin part is in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *fff*. Pedal markings are present at the bottom of the piano part, with a large brace under the right pedal line indicating sustained resonance.

Ex. 9 - H. Villa-Lobos. *Trio n° 2*, IV movimento, c.92-95. Grande ressonância através do amplo uso do pedal direito.

This musical score for Ex. 10 is arranged in three systems. It includes piano and violin parts. The piano part uses a grand staff, while the violin part is in a single staff. The score is characterized by complex textures and dynamic markings such as *fff* and *sf*. Performance instructions like "viale" and "Piano Solo" are included. Pedal markings are used throughout, with a large brace under the right pedal line in the lower system.

Ex. 10 - H. Villa-Lobos. *Trio n° 2*, I movimento, c.113-116. Escrita em três ou quatro sistemas.

Ex. 11 - H. Villa-Lobos. *Trio n.º2*, I movimento, c.61-63. Condução musical de diferentes estratos simultâneos

Villa-Lobos escreveu desde peças simples como as *Cirandinhas* (1925) até o elaborado *Rudepoema* (1921-1926) e a *Prole do Bebê n.º2* (1921), tradicionalmente considerada como um dos ápices da literatura pianística brasileira. O pianista Souza Lima declara que este ciclo poderia chamar-se *Nove Poemas*, tal o interesse que contém, tal a originalidade e tal a sua realização artística, ou ainda *Nove Estudos Transcendentais*, aludindo à sua variedade de contrastes e virtuosismo técnico, constituindo-se num dos pontos mais altos, mais característicos e de maior revelação da personalidade do compositor (Souza Lima in ROCHA, 2001, p.14).

Dentro da fecunda exploração pianística de Villa-Lobos, notamos sua atenção à abordagem pedagógica em suas obras como, por exemplo, nas *Cirandinhas* (1925) e nas *Cirandas* (1926), em que o compositor apresenta a técnica pianística com diferentes dificuldades, empregando, em muitos momentos, a mesma canção folclórica como tema. Nas *Cirandinhas*, são abordados elementos básicos da técnica pianística e, nas *Cirandas*, encontramos peças que exigem um nível avançado de domínio técnico até chegarmos a outras peças virtuosísticas, como a *Prole do Bebê n.º2*, *Rudepoema* e *Homenagem a Chopin* (1949) por exemplo.

3 4 3 1 3 4 3 2 5 4 3 2 3 4 3 1 3 4 3 2 5 4 3 2 3 2 1 4 3 1 2

ff

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

Ex. 12 - H. Villa-Lobos, *Cirandinha n°7 – Todo o mundo passa*, c.10-14

(bem marcada a melodia)

2 3 2 1 2 3 2 1 4 3 2

3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 4 3 5 4

1 2 3 2 1 4 3 2

3 1 2 1 3 1 2 1 3 2 1 3 2 4 3 5 4

Ex. 13 - H. Villa-Lobos, *Ciranda n°6 - Passa, Passa, Gavião*, c.13-16

Andantino

4 1 3 2 1 5 4 3 2 1 4 3 1 5 4 3

p

2 4 5 1 4 1 5 1 3 1 5 1 5 1 3 1

2 1 2 5 4 3 4 3 2 1 4 3 5 4 2 1

5 1 3 1 5 1 5 1 4 1 5 1 4 1 5 1 4 1 5 1 5 1 3 1

Ex. 14 - H. Villa-Lobos, *Cirandinha n°1 - Zangou-se o Cravo com a Rosa*, c.16-23



Ex. 15 - H. Villa-Lobos, *Ciranda n°4 - O Cravo Brigou com a Rosa*, c.1-7

Um exemplo do idiomatismo pianístico de Villa-Lobos no início de sua carreira como compositor e ainda ligado à linguagem do romantismo é o seu único estudo para piano op. 31, escrito em 1914, intitulado *Ondulando*. Este estudo remete, do ponto de vista da escrita pianística, a estudos de Chopin, como por exemplo o op. 10 n° 3 e às *Canções Sem Palavras* de Félix Mendelssohn, como por exemplo as dos op. 19 n°1 e op. 85 n° 4 (Ex. 14, 15, 16 e 17). Neste estudo Villa-Lobos trabalha com três texturas simultâneas, escritas na região média do teclado, onde temos uma melodia *cantabile*, o baixo e a voz intermediária. Estas diferentes camadas exigem do pianista toques e gradações de dinâmicas diferentes nas duas mãos e também numa mesma mão, com a melodia em *legato* que alude à voz humana.



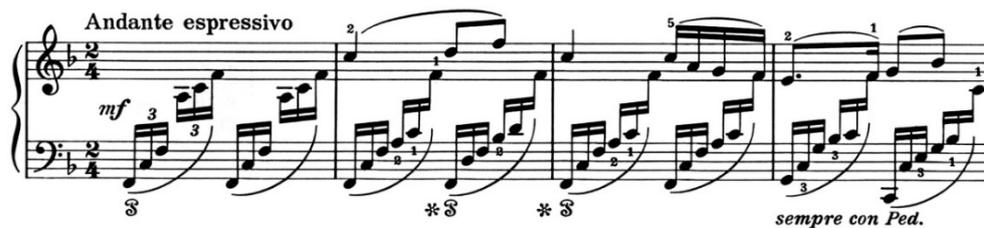
Ex. 16 - H. Villa-Lobos, *Ondulando*, c.1-3



Ex. 17 - F. Chopin. *Estudo op. 10 n.º3*, c.1-2.



Ex. 18 - F. Mendelssohn. *Canções sem palavras, op. 19 n.º1*, c.3-4



Ex. 19 - F. Mendelssohn. *Canções sem palavras, op. 85 n.º 4*, c.1-4

Em contrapartida, também em 1914 e 1915, Villa-Lobos compôs as *Danças Caraterísticas Africanas*, que foram posteriormente apresentadas na Semana de Arte Moderna, nas quais o compositor emprega uma linguagem composicional que remete ao impressionismo, usando o movimento alternado das mãos, escalas de tons inteiros, construção de acordes de 4^{as} e 5^{as} superpostas. Nesse uso de estéticas diferentes em obras compostas em um mesmo período, concordamos com Tarasti, musicólogo e estudioso da obra de Villa-Lobos, que esclarece que “em Villa-Lobos os estilos diferentes estão sincronicamente presentes nas mesmas épocas” (TARASTI, 1995, p.51).



Ex. 20 - H. Villa-Lobos. *Trio n°2*, I movimento, c.61-63. Escalas de tons inteiros.



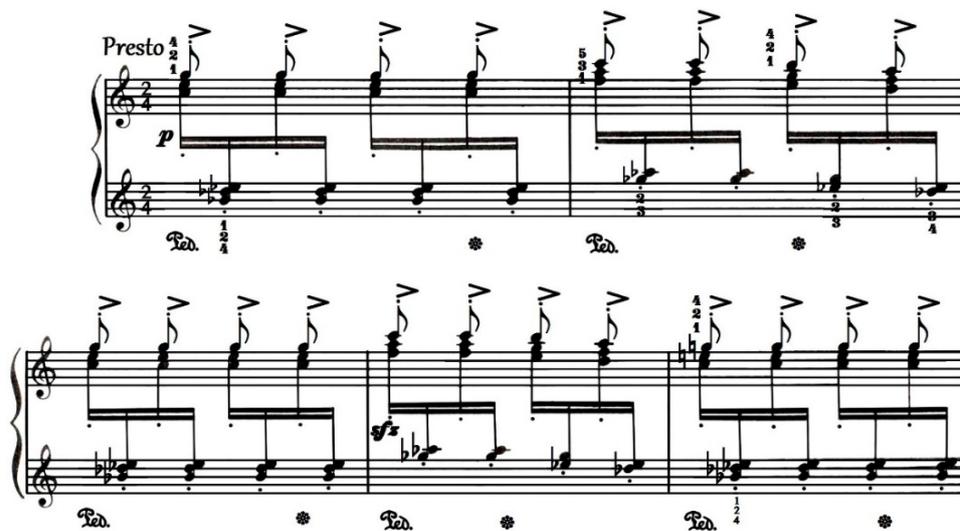
Ex. 21 - H. Villa-Lobos. *Kankikis* c.1-15

Outro aspecto recorrente nas obras para piano de Villa-Lobos é a utilização do fluxo ininterrupto de semicolcheias, que pode ser observado nas obras *Moreninha* e *Polichinelo* da *Prole do Bebê n°1*; *Camundongo de Massa*, da *Prole do Bebê n°2*; *Kankikis*, da coleção *Danças Características Africanas* e *Dansa do Índio Branco*.



Ex. 22 - H. Villa-Lobos, *Moreninha, Prole do Bebê n°1*, c.1-5. Fluxo ininterrupto de semicolcheias

O movimento alternado das mãos no teclado é talvez um dos procedimentos técnicos mais utilizados por Villa-Lobos e aparece em várias obras para piano, como por exemplo nas duas *Proles do Bebê* (*Polichinelo*, da *Prole do Bebê n° 1*, de 1918, e *Ursozinho de algodão e Lobosinho de vidro*, da *Prole do Bebê n° 2*, de 1921).



Ex. 23 - H. Villa-Lobos, *Polichinelo, Prole do Bebê n°1*, c.1-5. Movimento alternado das mãos

Outro recurso composicional recorrente em suas obras para piano é o emprego de frases principais sendo executadas pela mão esquerda, enquanto a mão direita realiza passagens de grande virtuosidade. Alguns efeitos rítmicos são conseguidos através de acentuações da mão esquerda em contratempo, acentuações diversas que alteram a rítmica do compasso.

Ex. 24 - H. Villa-Lobos. *Trio n° 2*, IV movimento, c.58-62. Frases principais executadas pela m.e., enquanto a m.d. realiza passagens de grande virtuosidade.

Villa-Lobos ainda nos seus anos de formação como compositor buscava conhecer os recursos técnicos e expressivos dos instrumentos. Percebemos que em muitos momentos a concepção sonora de Villa-Lobos em uma obra é tão ampla que nos dá a impressão de não ser possível expressá-la em um só instrumento, nos levando a pensar que seria necessária uma orquestra para traduzi-la (Ex. 23). Alceo Bocchino, compositor, pianista e amigo de Villa-Lobos, declarou em uma entrevista a Pilger realizada em 2009: “Villa-Lobos, me chamava quando vinha do exterior e me punha muitas e muitas vezes no piano. “Olha aqui, quer, quer reduzir isso?” Eu reduzi muita coisa da partitura no piano” (BOCCHINO *apud* PILGER, 2013, p.244).

Ex. 25 - H. Villa-Lobos. *Trio n° 1*, IV movimento, c.256-261

Ainda a respeito dessa ligação de Villa-Lobos com Bocchino, temos o relato do pianista referente a um ensaio, onde podemos observar questões associadas ao pianismo do *Trio n°1*, que nos leva a constatar a pouca experiência de Villa-Lobos com o piano no início de suas atividades como compositor.

“Após os primeiros ensaios particulares, Villa-Lobos quis ouvir o seu Trio. Célio Nogueira, Iberê e eu fomos, numa noite à sua casa. Eu estava preocupado porque existem, nesse Trio, algumas passagens pianísticas complicadas. Complicadas até se descobrir o segredo delas, o jeito de sua realização. Eu havia resolvido os problemas, mas continuava apreensivo, ao mesmo tempo me perguntando por que Villa-Lobos escrevera – principalmente certas escalas ascendentes em velocidade - daquela maneira!? Comentando com ele esse momento da obra, aliás de grande brilho e efeito, respondeu-me sorrindo: “Ora, em 1911 eu não conhecia muito bem o piano!...Baseava-me, apenas, no violão”. – Mas o senhor foi fazer logo um Trio que é como um concerto de piano acompanhado de violino e violoncelo? – “E o que acha disso?” - Bom, acho que o senhor realizou o impossível finalizei, e maravilhosamente bem!” (BOCCHINO *apud* PILGER, 2013, p. 139).

O uso da topografia¹⁹ do teclado como elemento do processo composicional é outro dos recursos muito empregado pelo compositor e comentado por diversos autores como Béhague, Salles, Souza Lima, entre outros. A topografia do teclado torna-se fonte

¹⁹O uso topografia do piano é um processo composicional utilizado por Villa-Lobos que consiste em empregar uma sequência de sons que obedecem determinada simetria entre teclas brancas e pretas, gerando motivos, frases e harmonias (Souza Lima, 1968, p.44).

geradora de padrões melódicos e harmônicos, que, no entanto, não obedecem a uma conformação rígida de intervalos; Villa-Lobos utiliza as teclas brancas e pretas como critério de disposição das notas de uma melodia e sua resultante harmônica, por exemplo: uma tecla branca e três pretas, ou uma tecla preta e duas brancas. Após definir o padrão ele o vai repetindo indefinidamente (Ex. 24). A percepção dessas estruturas facilita a leitura de suas obras, sua execução e memorização, pois elas determinam a repetição da forma da mão e do gesto a ser empregado (Ex. 25). Podemos verificar variadas formas de mão e deslocamentos decorrentes do emprego das mais diversas bases escalares sempre em mutação, como nas escalas de tons inteiros e acordes por 4^{as} amplamente empregados no *Trio n°2* ou nas escalas e arpejos por 3^{as} encontradas no *Trio n°1*.



Ex. 26 - H. Villa-Lobos, *O Camundongo de Massa, Prole do Bebê n°2*, c.1-4.



Ex. 27 - H. Villa-Lobos, *O Bozinho de Chumbo, Prole do Bebê n°2*, c.11-12.

Villa-Lobos conferiu à escrita pianística uma rítmica complexa e variada, com sobreposição de ritmos díspares formados por quáteras irregulares, deslocamento dos acentos dos tempos fortes, síncopes variadas, articulações internas no ritmo não

coincidentes com os acentos métricos sugeridos pela fórmula de compasso, acentos apresentados pela indicação *sfz* e ou por harmonias em clusters.

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The time signature is 12/8. The piano part has a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings. The lyrics 'cen - do poco a' are written below the piano part.

Ex. 28 - H. Villa-Lobos. *Trio n° 2*, I movimento, c.1-2. Acentos fora da métrica do compasso e acordes por 4^{as} e 5^{as} superpostas

The image shows a musical score for Piano. The time signature is 12/8. The piano part has a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings. The lyrics 'la main a plat' are written below the piano part.

Ex. 29 - H. Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro, Prole do Bebê n° 2*, c.176-181 – Harmonia em gluster e tocada com a palma da mão.

Como pudemos verificar ao longo deste capítulo, em Villa-Lobos a utilização do idiomatismo pianístico está diretamente ligada ao resultado musical, ou seja, à sonoridade desejada pelo compositor para a obra em questão.

Os aspectos idiomáticos do *Trio n° 1*, serão analisados no capítulo III desta tese, no qual observaremos detalhadamente os pontos que mais geraram dificuldades durante os ensaios preparatórios para a realização da *performance*. São eles: os desafios de afinação, os desafios de equilíbrio sonoro, os amplificadores de ressonância, os desafios da realização técnica (dinâmica indicada para os instrumentos), a escrita romântica virtuosística da parte do piano, as mudanças constantes de andamento durante os movimentos, o amálgama dos timbres dos três instrumentos, a manutenção rítmica do pulso, os *rubati* e o controle da defasagem da emissão do som do piano e cordas.

CAPÍTULO III

TRIO Nº1 DE H. VILLA-LOBOS: REFLEXOS DO IDIOMATISMO DA PARTE DO PIANO NA PERFORMANCE DO CONJUNTO

O *Trio nº1*, em Dó menor, op. 25, escrito em 1911, foi o primeiro trabalho de música de câmara de grande envergadura escrito por Villa-Lobos, constando de quatro movimentos: *Allegro non troppo*, *Andante sostenuto*, *Scherzo: Vivace* e *Allegro troppo e final*²⁰ com duração de ca. de 30 minutos. O *Trio nº1*, entretanto, foi publicado somente em 1956, na França, pela editora Max Eschig. Durante nossa pesquisa, tivemos acesso a três versões completas do Trio: a) arquivo digital do manuscrito autógrafo do compositor (cedido pelo Museu Villa-Lobos), b) manuscrito assinado pelo copista Carlos Gaspar e c) edição da Max Eschig. Tivemos acesso ainda a dois rascunhos de trechos do Trio, em arquivo digital, também cedidos pelo Museu Villa-Lobos. Procurou-se comparar as três partituras para sanar eventuais equívocos de notação, cópia ou de impressão, ou mesmo omissão de sinais, que foram encontrados durante o estudo da obra, porém constatou-se que não havia diferença entre as três versões. A respeito desta questão, Schic relata uma interessante conversa com o compositor, que demonstra o que Villa-Lobos pensava a respeito:

É preciso ainda aduzir que há vários erros de impressão nas várias edições. Alguns são claramente discerníveis (a menos que alguém confunda o erro com extravagância musical!), mas em outras, realmente seria preciso uma correção. Quando Villa-Lobos me assinalava um erro e me ensinava o que fazer, e eu lhe dizia: 'Mas, Maestro, seria necessário corrigir na partitura' -, ele respondia: "Não é preciso; os artistas saberão..." (SCHIC, 1989, p. 114).

O *Trio nº1*, após sua estreia no Rio de Janeiro em 1915, foi reapresentado somente no dia 17 de abril de 1922, em um concerto com obras de música de câmara de Villa-Lobos, agora na cidade de São Paulo, com os intérpretes Leônidas Autuori (violino), Armando Belardi (violoncelo) e Lucilia Villa-Lobos (piano). No programa desse concerto, o *Trio nº1* consta datado do ano de 1913, e não 1911, como aparece no manuscrito e na edição da Max Eschig (GUIMARÃES, 1972, p. 78). Ainda a respeito da data de composição do

²⁰No catálogo das obras de Villa-Lobos este movimento consta como *Allegro non troppo e Rondó Final* (Museu Villa-Lobos, 2009)

Trio, no programa do primeiro concerto realizado no Rio de Janeiro em 1915, organizado pelo próprio Villa-Lobos, o Trio vem com data de 1913 conforme citação de Pilger.

Este trio é o primeiro de uma série de três trios escritos para piano, violino e violoncelo. O 1º Trio foi escrito de 5 de janeiro a 2 de maio de 1913. O 2º de 19 de agosto a 27 de outubro de 1913. O 3º (que ainda não está terminado), principiou em 20 de fevereiro de 1915 (programa primeira Audição, 1915, p.4) (*apud* PILGER, 2013, p. 138).

A despeito destas incongruências, adotaremos aqui como data de referência o ano 1911, como consta na impressão da Max Eschig e também no manuscrito assinado pelo compositor.

O Trio em questão apresenta uma linguagem composicional que remete ao Romantismo, principalmente o Romantismo francês. O pianista Arnaldo Estrella comenta que, “ dos trios, o primeiro, inédito, é um trabalho de mocidade, ardoroso, com laivos de romantismo, contendo já algumas páginas ricas de qualidades que se ensaiavam para amplos vãos posteriores (ESTRELLA, 1946, p. 265).

Corroborando o que afirma Estrella, França diz que o *Trio n.º1* apresenta traços românticos e temas de cunho franckista (FRANÇA, 1979, p.27). Encontramos também alusão a outros compositores franceses, como se pode constatar no 2º movimento desta obra, trecho que remete à peça *O Cisne* (1888), de Saint-Saëns (Exemplos 28 e 29).

The image shows a musical score for the second movement of Villa-Lobos' Trio n.º 1, measures 64-65. The score is for Piano, Violin, and Cello. The tempo is Adagio. The key signature is D minor. The piano part features a prominent melodic line with a dynamic marking of mf. The violin and cello parts provide harmonic support with sustained notes and chords.

Ex. 30 - H. Villa-Lobos. *Trio n.º 1 em Dó menor* de, II movimento, c.64-65

Le Cygne

Andantino grazioso

VIOLONCELLE

PIANO

vcllo

Piano

Ex. 31 - Saint-Saens. *O Cisne*, c.1-4.

Como violoncelista, Villa-Lobos tocava em orquestras dos teatros e cinemas cariocas. Em junho de 1909, executou a peça *O Cisne*, de Saint-Saëns, com Ernesto Nazareth ao piano, conforme o programa representado na Figura 1. Esta observação confirma o contato de Villa-Lobos, desde o início de sua carreira como músico, com obras de Saint-Saëns.

Figura 1 - Programa do Concerto do dia 6 de junho de 1909

Instituto Nacional de Musica * **GRANDE CONCERTO DE CYTHARA**

EM 6 DE JUNHO DE 1909 A' 1 1/2 DA TARDE

Organizado pelos professores **Carlos Tyll e Luiz Kantz**

Com o valioso e gentil concurso dos Maestros Humberto Milano, Ernesto Nazareth, H. Villa-Lobos e alumnas D.D. Herminia, Martha, Ottilia Stoffel e Carmen Barcellos.

PROGRAMMA

1ª PARTE	2ª PARTE
1. ALOIS MAYER—« <i>Ein Traum</i> »—Grande concerto para 2 Cytharas pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.	1. C. F. ENLSLEIN—« <i>Illusões</i> »—Grande fantasia para duas Cytharas, pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.
2. I. C. UMLAUF—« <i>Tausendschön</i> »—Idylle para 3 Cytharas pelo professor Carlos Tyll e discipulas Senhoritas Herminia e Martha Stoffel.	2. A) GOETTERMANN—« <i>4.º Concerto</i> »—Addagio Tarentella. B) SAINT-SAENS—« <i>Le Cygne</i> »—Para violoncello e piano pelos maestros H. Villa Lobos e Ernesto Nazareth.
3. M. HAUSER—« <i>Rhapsodia Hungroise, Op. 43</i> »—Par Violino e Piano pelos maestros Humberto Milar e Ernesto Nazareth.	3. A) I. C. UMLAUF— <i>Op. 298</i> —Serenata. B) AD. HUBER—« <i>Lamento</i> »— Para cythara de arco e cythara, pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.
4. A) I. ROSEN—« <i>Maien Gruss</i> »— Reverie, sólu pa Cythara. B) «CARLOS TYLL»— <i>Recordo</i> , Reverie, solo par cythara, pelo professor Carlos Tyll.	4. I. HOPFÖCK—« <i>Silencio da Floresta</i> »— Idylle, pelo professor Luiz Kantz e discipula Carmen Barcellos.
5. A) ERNESTO NAZARETH— <i>Corbeille de Fleurs</i> —volte. B) « <i>Datuques</i> »—pelo autor.	5. I. C. UMLAUF—« <i>Rhapsodie Hungroise</i> »—Para duas Cytharas, pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.
6. C. T. ENLSLEIN—« <i>Tranmlieben</i> »—Concerto para 2 Cytharas pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.	6. ED. NIKE—« <i>Im Lenze des Lebens</i> »—Valsa para 4 Cytharas pelo professor Carlos Tyll e discipulas Srtas. Herminia, Martha e Ottilia Stoffel.

Fonte: PILGER, 2013, p. 60

Durante nosso estudo, pudemos perceber que Villa-Lobos utilizou em obras posteriores esse mesmo procedimento do II movimento do *Trio nº1*, que associamos ao *O Cisne* de Saint-Saëns, ou seja, o piano executando uma base harmônica direcional, de maneira melodicamente ondulante e ritmicamente regular e movida, sobre a qual o instrumento solista interpreta calmamente as notas que vão construindo a linha melódica. Como exemplo da utilização posterior deste procedimento, citamos a peça escrita em 1916, *O Canto do Cisne Negro*.

O CANTO DO CISNE NEGRO
POEMA - BALLO MÍMICO

Extraído do Naufrágio de Klionikos H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1917)

Adagio non troppo
Violino Sempre na 4ª corda

VIOLINO
OU
VIOLONCELLO

Piano

Sempre ondulando

Molto
gliss

espressivo
sfz

Ex. 32 - H. Villa-Lobos, (1916) *O Canto do Cisne Negro*. Rio de Janeiro: Editora Casa Arthur Napoleão, c.1-3

Neste *Trio nº1* percebe-se a tonalidade oscilante e o cromatismo tão característicos do alto Romantismo e que remetem ainda à escrita de César Franck. No período em que escreveu o *Trio*, Villa-Lobos estudava o tratado de composição *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy, famoso discípulo de César Franck. Percebemos que relações temáticas entre os movimentos sugerem à obra um caráter

cíclico²¹, permitindo-nos dizer que Villa-Lobos estava ciente e atento às práticas musicais das correntes estéticas mais recentes da Europa naquela época. Alguns motivos musicais transitam por toda a peça; podemos constatar o uso recorrente deles. Por estarem tão intrincados nas vozes, em alguns momentos só uma audição mais atenta nos possibilita reconhecê-los em suas variações melódicas e rítmicas (Ex. 31, 32, 33, 34, 35). A respeito dessas relações internas entre motivos, as quais adquirem grande importância na construção da obra, Magnani comenta que César Frank a transforma em um sistema altamente racionalizado. “Nele não se trata apenas do retorno de determinados temas de um andamento para o outro, mas, sim, da geração de todos os temas da obra de algumas poucas células muito bem identificadas” (MAGNANI, 1998, p. 148), o que igualmente pode ser percebido no *Trio n°1* de Villa-Lobos.

The image shows a musical score for the first movement of Villa-Lobos's Trio No. 1 in D minor. It consists of three staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The tempo is marked 'a Tempo'. A red rectangular box highlights a specific melodic motif in the second staff, which consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Ex. 33 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.76-78

The image shows a musical score for the second movement of Villa-Lobos's Trio No. 1 in D minor. It consists of two staves: a bass staff and a treble staff. The tempo is marked 'Andante'. A red rectangular box highlights a specific chordal motif in the treble staff, which consists of a sequence of chords: D4-F4-A4, E4-G4-B4, and F4-A4-C5.

Ex. 34 - Motivo recorrente no *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.18

²¹ Técnica de construção musical, no qual um tema, melodia ou material temático ocorre em mais de um movimento como forma de unificação.

All^o ma non troppo

All^o ma non troppo

All^o ma non troppo

p

Ex. 35 - Motivo recorrente no *Trio n^o 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.37-42

Ex. 36 - *Trio n^o 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.6-8

a Tempo

a Tempo

a Tempo

Ex. 37 - Motivo recorrente no *Trio n^o 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.139

Ao analisarmos os outros Trios de Villa-Lobos para cordas e piano, observamos que, apesar da arquitetura formal nos indicar uma concepção de formas mais livres, principalmente em relação ao período clássico, nota-se uma organização interna, a exemplo do que fizeram os grandes compositores, cujos modelos formais também foram adaptados. Charles Rosen nos traz uma valiosa explicação a respeito da sonata cíclica, que nos auxilia no reconhecimento dos procedimentos e estruturas formais encontrados no *Trio nº1* de Villa-Lobos.

A sonata cíclica é um conceito modificado da forma-sonata clássica, adaptado ao estilo musical predominante do século XIX. Os processos de transformação motivica ganham maior importância do que a polarização entre as áreas tonais. A ideia de variação contínua prevalece e faz com que a textura se torne mais unificada do que normalmente ocorre no estilo clássico, resultando em um efeito “quase hipnótico”. Outra característica importante é o deslocamento do clímax, do final do Desenvolvimento (típico do Classicismo) para a Coda (ROSEN, 1988, p. 392-393) *IN* SALLES, 2012, p. 25-26.

Segundo Paulo de Tarso, também em outras obras de Villa-Lobos, como, por exemplo, nos seus 17 Quartetos de Cordas, 15 deles apresentam algum movimento em forma sonata.

Contrariando o senso comum, que nega o interesse de Villa-Lobos pela forma sonata, observei que no ciclo de 17 quartetos apenas dois deles (Quartetos nº1 e nº5) não apresentam sequer um movimento com alusão a essa estrutura formal; além disso, há quartetos que apresentam até mais de um movimento em forma sonata (SALLES, 2015, p. 11).

Segundo o autor, mesmo Villa-Lobos usando formas europeias, o tratamento harmônico de suas peças é peculiar, com procedimentos próprios na harmonia.

Verificamos ao longo da história que uma das características da forma sonata, a importância da relação entre forma e tonalidade, diminuiu, sendo substituída por outros elementos composicionais estruturais como mudanças de texturas ou desenvolvimentos motivicos. A respeito destes procedimentos, Salles relata que Villa-Lobos tem um tratamento das formas musicais semelhante a outros compositores de sua época.

A abordagem formal, semelhantemente a muitos compositores do século XX como Stravinsky, Schoenberg, Prokofiev e Bartók, não ocorre na articulação entre forma e tonalidade da sonata clássica, mas sim na distribuição textural, motivica e mesmo em relação à macroforma e suas expansões advindas desde o século XIX (SALLES, 2012, p.33).

Percebe-se em todos os movimentos do *Trio n.º1* um turbilhão sonoro e texturas densas, principalmente porque os instrumentistas tocam quase todo o tempo simultaneamente, porém com linhas melódicas independentes. Essa densidade se percebe especialmente no piano, que apresenta uma escrita orquestral, de difícil execução. Isso implica aos intérpretes a necessidade de acordarem entre si uma hierarquia de condução melódica no trabalho de grupo, que refletirá numa busca constante por equilíbrio sonoro entre as partes.

Um aspecto deste Trio que também requer atenção para sua *performance* são as constantes mudanças de andamento ao longo da obra, o que representa um desafio para os intérpretes. Em todo o Trio não há indicação metronômica de andamento nos diferentes movimentos; levamos em consideração as fórmulas de compasso, as figuras rítmicas mais frequentes, o ritmo harmônico, a indicação de caráter, a natureza das linhas melódicas e o idiomatismo de instrumento para realizar as escolhas das variações do fluxo do tempo. Todas essas informações contribuem para encontrar o andamento adequado à obra e ao conjunto. Por envolver elementos objetivos e elementos subjetivos, podemos dizer que essas escolhas são complexas e ao mesmo tempo pessoais. Como parte do estudo, realizamos inicialmente várias marcações de metrônomo para que cada *performer* pudesse estudar individualmente sua parte. Essas marcações foram realizadas em todos os movimentos como parâmetro do quanto acelerar ou retardar, servindo apenas de referência para o estudo individual.

Outra característica do *Trio n.º1* de Villa-Lobos, essa bem mais evidente e objetiva, é o uso da terça de picardia²², empregada no final do 1.º, 2.º e 4.º movimentos. Concluimos que, além do fator surpresa, o objetivo do compositor é alcançar nesses momentos conclusivos uma sonoridade grandiosa, de maior ressonância e brilho, resultando num *grand finale*. Pode-se validar esta afirmação com a observação de que todos os últimos acordes dos movimentos apresentam a indicação da dinâmica *ffff*, exceto o 2.º movimento, que é o de caráter mais lírico, mais *cantabile* e para o qual se indica a dinâmica *f*.

Kiefer descreve de modo geral cinco aspectos fundamentais na técnica de construção nas obras de Villa-Lobos: liberdade formal, invenção contínua, textura polifônica, *ostinato*, notas ou acordes pedais. O autor conclui acerca do pensamento composicional de Villa-Lobos durante o período em que compôs o Trio: “Sua propensão

²² Terça de picardia: terça maior usada no acorde final de algumas composições em tom menor. Recurso muito usado até meados do século XVIII.

para a construção musical mediante invenção contínua não deixa de ser um traço romântico” (KIEFER, 1981, p.57- 58). O processo composicional do Trio poderia ser chamado de *Durchkomponiert*²³, composição contínua sem repetições, apresentando contudo motivos temáticos que permeiam toda a obra em constantes modulações dando unidade. Esta invenção contínua para a qual Kiefer chama a atenção, pode ser facilmente verificada em todo o Trio, alcançando seu ponto máximo no IV movimento, onde o compositor apresenta diversos materiais sucessivamente.

Com o estudo individual da parte do piano e também através da prática dos ensaios do *Trio n°1*, pudemos observar o alto grau de dificuldade técnica exigido dos intérpretes, o que se reflete diretamente na *performance* do conjunto. O violonista Fábio Zanon corrobora esta constatação ao se referir a Villa-Lobos dizendo que “suas obras exigem alta qualidade técnica, do contrário, tendem a soar confusas e pesadas” (ZANON, 2009, p. 81). Juan Orrego também destaca as exigências de virtuosismo das peças do compositor, “especialmente nos instrumentos de cordas, com o emprego de duplas, triplas e quádruplas cordas, de sucessões elaboradas de sons harmônicos e figurações muito rápidas. Isto é frequente em quase todas as suas obras” (ORREGO *apud* FRANÇA, 1973, p. 24).

A preocupação de Villa-Lobos com o elemento timbrístico e o seu gosto pela cor e pelo virtuosismo instrumental levaram-no a valer-se de tudo que o interessava na procura de efeitos sonoros inovadores, resultando, assim, em uma música na qual a marca fundamental de seu idiomatismo está na sonoridade própria e exuberante que conseguia criar. No *Trio n°1* observamos em alguns momentos passagens que procuram criar efeitos resultantes do uso de todo o potencial sonoro e de ressonância do piano, assim como também da exploração do potencial sonoro do conjunto.

Vários recursos introduzidos pelo compositor na parte do piano deste Trio são recorrentes em suas obras para piano solo como, por exemplo, o movimento alternado das mãos com efeito percussivo e timbrístico, os grandes saltos, o uso de toda a extensão do teclado, a abundância de pedal, a superposição de texturas que exploram simultaneamente as extremidades do teclado, entre outros. Em relação à escrita para o conjunto, encontramos superposição de camadas autônomas, nas quais cada instrumento

²³ *Durchkomponiert* ou *Through-composed*, se refere à estrutura de uma canção que traz elementos novos no seu transcorrer sem repetição - Dicionário Grove de Música: ed. Concisa/ed.por Stanley Sadie (1994).

apresenta uma escrita rítmica diferente, resultando em um efeito sonoro peculiar e complexo, para o ouvinte, e de difícil execução para os intérpretes. Salles comenta que à medida que a técnica de Villa-Lobos evolui ele se apropria de uma crescente liberdade que resulta em camadas cada vez mais autônomas – independentes rítmica e harmonicamente (SALLES, 2011, p. 73 e 74).

Compreendemos que cabe ao intérprete escolher a maneira de realizar a obra musical e que, para obter sucesso, é fundamental que esteja convencido de suas escolhas, e que essas sejam pensadas em conjunto, uma vez que trata-se de uma obra camerística. A seguir, detalhamos os aspectos idiomáticos e interpretativos que julgamos significativos de serem mencionados em cada movimento.

3.1 - I Movimento, *Allegro non troppo*

Este movimento apresenta profusão de ideias, contrastes de materiais composicionais fortemente articulados, diversas modulações que passam por tonalidades distantes entre si, resultando numa complexidade harmônica e formal. Assim, a partir de uma breve análise do I movimento, como meio de auxiliar na percepção da arquitetura formal, elaboramos o quadro abaixo.

EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO
C.1-5	C.6-34	C.35-60	C.60-100	C.101-141
INTRODUÇÃO	TEMA A Tema em formação	TEMA B Tema Central	Tema central explorado nos três instrumentos alternadamente.	Reexposição incompleta com caráter de <i>Coda</i>

Quadro 1 - Estrutura formal do I movimento do *Trio nº1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos

Conforme demonstrado no quadro acima, este Trio apresenta o I movimento dividido em três grandes seções: exposição, desenvolvimento e reexposição. Pensamos ser esta estrutura derivada da forma sonata, levando em consideração o tratamento motivico, textura e não em função da organização tonal do período clássico.

A introdução foi inserida dentro da Exposição, uma vez que, na Reexposição, ela retorna antecipada por uma retransição ao final do Desenvolvimento, integrando-se, assim, a essa seção A'. Além disso, a introdução conduz a um tema A indefinido, em construção. O tema B será o tema central, inclusive cíclico nos três movimentos subsequentes. Dessa forma, a Introdução e tema A se associam e se integram na função de anteceder o tema B, protagonista do movimento.

Ao iniciar a *performance* do Trio, o primeiro desafio que os intérpretes encontram consiste na sincronia entre os três instrumentos, que executam a mesma linha melódica numa tessitura de três oitavas. Este é um recurso composicional de Villa-Lobos para evitar o uníssono e ampliar a ressonância do conjunto, mesmo em textura monofônica, e o colorido tímbrístico, o que pode ser observado também em outras obras do compositor (FRANÇA, 1973, p.23). Outro aspecto que demanda atenção para este início, também pelo fato de todos os instrumentos executarem a mesma linha melódica, é a afinação das cordas com o piano, dada a diferença de afinação entre instrumentos temperados e não temperados.

Como mencionado, tivemos acesso ao manuscrito autógrafo por Villa-Lobos e também a pequenos esboços do Trio, sendo que um deles particularmente nos auxiliou a compreender a sonoridade pretendida pelo compositor para o início do Trio. Ao examinarmos a parte do piano do esboço do 1º movimento (Figura 2), uma particularidade que nos chamou a atenção em relação à diferença entre esse manuscrito e a edição final foi a introdução em oitavas nas duas mãos. Além dessas oitavas oferecerem grande dificuldade de execução (nos remetem a passagens de concertos românticos para piano e orquestra, como, por exemplo, os de Liszt, Chopin, Brahms, etc), elas sugerem uma sonoridade com grande ressonância para esta introdução.

O que isso nos indica? Acreditamos que Villa-Lobos tenha se dado conta de que sua escrita era tão apoteótica para esse início (6 vezes em textura monofônica) que não iria causar o impacto da chegada ao acorde de dó menor, no c.6. Por outro lado, as oitavas executadas em *pp* e em andamento rápido causariam grande dificuldade de sincronia de ataque dos instrumentos e equilíbrio de dinâmica. Com a retirada das oitavas nas duas mãos na parte do piano, como vemos na edição publicada, é possível a realização da passagem com maior leveza e fluência, assim como a efetiva realização da dinâmica em *pp* inicial e o sincronismo do gradativo *cresc. poco a poco*.

Figura 2 - Manuscrito I movimento c.1-12.



Fonte: Acervo Museu Villa-Lobos

Allegro non troppo

VOLINO

Allegro non troppo

VIOLONCELLO

Allegro non troppo

PIANO

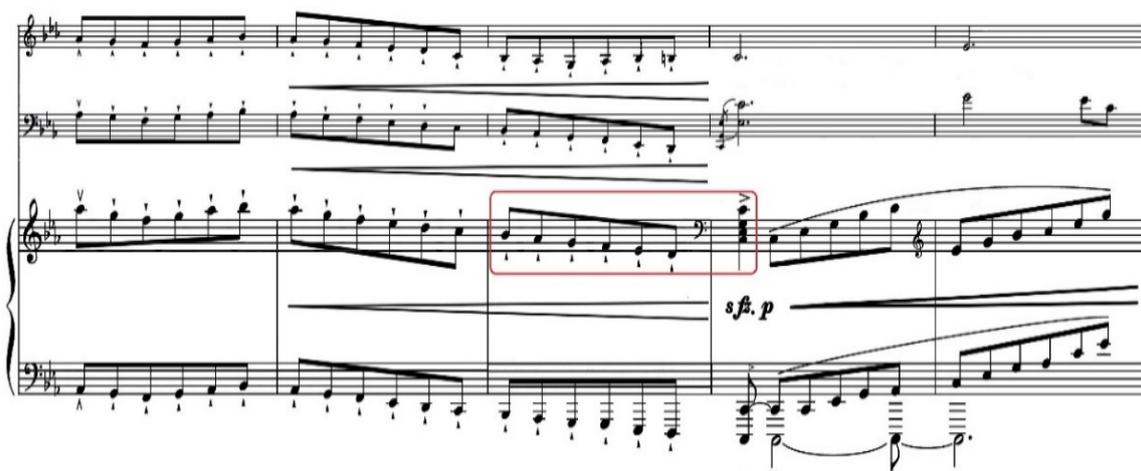
A printed musical score for the first movement of Villa-Lobos' Trio No. 1. It features three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The tempo is marked "Allegro non troppo". The score includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "cresc. poco a poco" (crescendo poco a poco). The music is written in 3/4 time and D minor. The score shows the first few measures of the piece, with the piano part providing a harmonic accompaniment for the violin and cello.

Ex. 38 - Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento, c.1-5.

O piano, por suas características percussivas, confere a esta passagem precisão na emissão das notas, que é reforçada pelos acentos (“v”) e *staccati* indicados na partitura. A linha melódica inicial, em oitava nos três instrumentos, deve soar como *tutti* orquestral e ser executada com precisão rítmica e de articulação. É extremamente importante para os intérpretes vivenciarem juntos a impulsão rítmica e a articulação dos *staccati*. Para essa precisão, recomenda-se observar os acentos na nota da cabeça de cada compasso indicado na partitura do c.1- 3 (Ex. 36). Em relação às cordas, os músicos optaram, para obtenção de um ataque mais preciso, iniciar com o arco bem próximo da corda, com articulação *staccato* e, gradualmente, com o aumento da dinâmica, ampliar o uso do arco para obter maior volume sonoro. Para os intérpretes, ter consciência e percepção mais precisa do tempo de ataque e de emissão de cada um dos instrumentos auxilia no processo de obtenção de um pulso comum para o grupo. Elaine Goodman aborda a cooperação entre os componentes do conjunto e, segundo a autora, os intérpretes de música de câmara atuam reciprocamente de diversas maneiras para manter o andamento comum, criando uma ilusão de sincronia. A autora aconselha a manutenção do estado de alerta dos intérpretes, antecipando e reagindo ao movimento e ao som dos demais componentes do conjunto (GOODMAN, 2006, p.185). Cook amplia o sentido de sincronia — aspecto primordial na prática camerística — comentando esta negociação de tempo como uma construção social.

Os músicos não mantêm o tempo porque cada músico está tocando em função de alguma batida objetiva, unificada, como acontece quando os músicos de estúdio tocam em função de uma *click track*, usando fones de ouvido. O ‘tempo’ que um quarteto de cordas mantém é algo negociado entre os músicos no decurso da *performance* (como também nos ensaios que provavelmente a precedeu); o tempo objetivo de ‘duas vezes mais longo’ e ou ‘da metade de’ como se vê na partitura é só um ponto de partida inicial, um enquadramento dentro do qual a negociação acontece (COOK, 2007, p. 6).

No final desta passagem de caráter introdutório, optamos por fazer um pequeno *cedendo* ao mesmo tempo que o *crescendo* indicado na partitura, preparando o c.6, onde, no primeiro tempo do violoncelo, temos um acorde e um *sfz* na parte do piano. Esse é o momento em que Villa-Lobos afirma claramente a tonalidade de Dó menor, como podemos observar no exemplo abaixo:



Ex. 39 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.3-7

Das gravações que elegemos para este trabalho, verificamos neste trecho inicial que Trio Bochino enfatiza a métrica do compasso sem fazer *rall.* antes do c.6. Por sua vez, o Trio Ahn faz acentos fora da métrica do compasso com grande *rall.*, preparando o c.6, e o Trio Lisboa faz acentos enfatizando a métrica do compasso, com pequeno *rall.*, preparando o c.6. Verificamos que, embora Villa-Lobos não tenha apresentado por escrito essa intenção, duas das gravações realizam esse pequeno *cedendo*, que foi também a nossa opção.

Em seguida ao trecho introdutório (c.1-5), os três instrumentos se dividem em vozes diferentes e uma melodia *cantabile* começa a se esboçar nas cordas, exigindo um *vibrato* largo e intenso. Chamo atenção para a dificuldade de execução dos arpejos da parte do piano nos c.6 -7, onde acordes de 7^a na m. d. se sobrepõem a acordes com 6^a na m.e., criando distinta conformação anatômica simultânea entre as mãos. O pianista precisa ter o cuidado de não acelerar a execução destes arpejos ascendentes para que o tempo permaneça estabilizado, facilitando a integração do grupo.

Durante o trecho que compreende os c.6 ao c.34 acontecem seguidas modulações cromáticas típicas da linguagem musical do Romantismo que só se estabilizará com a chegada do tema central no c.35. Villa-Lobos utiliza-se de uma série de modulações que passam por tonalidades muito distantes entre si, o que gera uma concepção tonal global de cromatismo. Como intérprete, é importante observar estes coloridos harmônicos para realização de mudanças de timbres. Este aspecto da construção tonal da forma sonata foi observado por Rosen em seu livro sobre Forma Sonata em que o autor declara:

Para muitos compositores, como para Schumann, a exposição não cria uma polarização, mas apenas um sentido de distância. A polarização é enfraquecida por meio de um desvanecimento cromático ao fazer a aproximação à segunda tonalidade ²⁴ [...] (ROSEN, 1988, p. 390)

Nesta parte A, em que aparece o tema em formação, enquanto, a partir do c.19 o violino e o violoncelo apresentam uma melodia expressiva, a parte do piano realiza fragmentos de escalas com função de ambientação harmônica, em figuras de semicolcheias nas duas mãos. Cabe ao pianista manter o tempo, dando atenção à igualdade de toque dessas semicolcheias, fazendo com que soem exatamente juntas, o que constitui uma dificuldade técnica peculiar a esse tipo de gesto musical da escrita pianística, principalmente pelo fato da passagem ser em andamento rápido e com dinâmica *p* e *pp*. Outro aspecto relevante é a pedalização deste trecho. Recomendamos que a troca do pedal seja realizada com muita clareza para que os outros intérpretes do conjunto percebam cada início do grupo de quatro semicolcheias, uma vez que, neste trecho a escrita do piano tem a função de condutor rítmico do conjunto. Outro aspecto relevante na interpretação deste trecho encontra-se entre os c.23 e 24, no qual optamos por fazer uma respiração, valorizando o *pp* súbito, do c.24, e procedemos à mudança de timbre de modo a fazer o c.24 mais expressivo. Durante a escuta das gravações, constatamos algumas diferenças singulares na interpretação deste compasso. O Trio Bochino faz súbita mudança de timbre sem respiração entre os c.23 e 24, por outro lado, o Trio Ahn valoriza a passagem com uma larga respiração entre os dois compassos e grande mudança de timbre ao realizar o *pp*, e o Trio Lisboa, segue o cromatismo descendente escrito para a m.e. do piano iniciado no c.16 de forma contínua, sem respiração até o c.34, onde a tonalidade do tema central é afirmada -, sem realizar grandes mudanças agógicas e sem ressaltar o *pp* do c.24.

Chamo a atenção para as chaves de dinâmicas com a indicação *crescendo* e *decrescendo* nos c.25-28 na parte do piano. Essas nuances da dinâmica coincidem com as notas longas dos instrumentos de cordas, resultando em um amalgamento sonoro com o vibrato realizado por eles e tornando a sonoridade do grupo mais expressiva.

²⁴ For many composers, as for Schumann, the exposition creates not a polarization but only a sense of distance. The polarization is weakened by a chromatic blurring of the approach to the second tonality.

Ex. 40 - Trio n° 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento, c.25-28

No final desta seção (c.29-34), o movimento das oitavas do baixo da m.e. do pianista apresenta uma intensificação rítmica do cromatismo descendente, levando ao tema central de forma decisiva. Sugerimos que esses baixos, em oitavas, soem mais pronunciados, caracterizando uma condução harmônica e rítmica que guiará os outros intérpretes ao *allargando* que precede o tema central. No c.33 e 34 a condução do *allargando* se inicia com o piano, passando em seguida para o violoncelo. Sugerimos valorizar o *allargando* e o *diminuendo* como prepação para a exposição do tema central, que será apresentado inicialmente pelo violino. Valoriza-se, desta forma, o início de um dos momentos mais *cantabile* do I movimento, o tema central. Observando as gravações, percebemos que cada conjunto camerístico encontrou soluções diferentes para este trecho: o Trio Bochino realiza o *allargando*, porém, optou por não fazer o *diminuendo* no c.34, o Trio Ahn apresenta tanto o *allargando* quanto o *diminuendo*, e o Trio Lisboa, realiza o *diminuendo*, porém sem *allargar*.

Ex. 41 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento, c. 29-34

A partir do c.35 o tema central, em desenho melódico descendente, é apresentado através de um diálogo entre violino e violoncelo em sonoridade expressiva e *legato*, momento de primazia das cordas. Recomendamos que as cordas pensem em dois planos sonoros de dinâmica, enquanto se revezam na apresentação do tema central: no primeiro momento o violino deve projetar a sonoridade, para em seguida se colocar num segundo plano sonoro, enquanto executa as semicolcheias. Durante a realização desse trecho é importante usar vibrato contínuo, arcos longos com suaves mudanças.

Nessa mesma seção, a parte do piano apresenta uma escrita em arpejos com função de suporte harmônico, e, por conta disso, sugerimos que as modulações sejam conduzidas e as matizes sonoras tratadas como pontos imprescindíveis para a interpretação. Uma das dificuldades de interpretação nesse trecho, refere-se à sincronia do conjunto e isso devido à superposição da métrica binária e ternária. Enquanto as cordas executam uma subdivisão ternária simples, a parte do piano apresenta uma divisão binária composta (6/8), conseqüente da ligadura de fraseado indicada na partitura, como se pode verificar no exemplo 40. Ouvir-se mutuamente — condição básica para a prática camerística — e ter consciência da divisão binária contra a ternária, auxilia na sincronia

do conjunto. Tal ideia de superposição binária e ternária pode ser verificada com clareza na interpretação do Trio Ahn.

Ex. 42 - *Trio n.º 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.35-40

Ainda neste trecho, alguns coloridos harmônicos requerem um pouco mais de tempo de preparação, como a chegada ao c.47. Nesta passagem, além do colorido da mudança harmônica, é importante preparar a entrada da linha melódica expressiva do violoncelo no primeiro tempo do c.47.

Ex. 43 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.44-49

Esse diálogo, que vem acontecendo de 4 em 4 compassos entre as cordas, é subitamente interrompido no c.50 por quadratura de 1 em 1 compasso, por nova configuração rítmica, o que resulta num adensamento da polifonia e do ritmo que culminará no c.60, início do Desenvolvimento. Chamamos atenção para o impulso deste novo ritmo. É comum que esse acúmulo de tensão, motivado pelo adensamento rítmico e polifônico, seja acompanhado por um *acelerando*, mas recomendamos que os intérpretes não acelerem nesse trecho; acreditamos que o aumento do andamento diminuiria a tensão pretendida pelo compositor.

Ex. 44 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.50-52

Nessa mesma seção, nos c.54-56, observa-se, na parte do piano, uma sequência de fusas muito rápidas em gesto ascendente, que resulta em um efeito sonoro de glissando. Sugiro a alternância das mãos para a execução deste trecho, evitando assim a passagem do polegar, que poderia comprometer a rapidez e a fluência do gesto musical. Sugerimos também dar a devida importância ao terceiro tempo dos c.54-56, motivo pontuado da m.d²⁵. da parte do piano. Destacamos as gravações do Trio Lisboa e do Trio Ahn, cuja opção interpretativa é de valorizar este motivo pontuado do piano.

Ex. 45 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.54-56. Sugestão de realização

Nos compassos seguintes, c.57-59, que conduzem ao momento mais sonoro deste movimento, deparamo-nos com uma escrita pianística, tipicamente romântica, de arpejos que transitam por toda a extensão do piano, aludindo a passagens, por exemplo, de obras pianísticas de Chopin e Liszt. Estes arpejos fortemente direcionados para o grave têm como função separar as partes adjacentes, configurando-se como elemento de pontuação; o trecho conduz à seção do Desenvolvimento (c.60-100). Atenção também deve ser dada à afinação do violino nos c.56-58, devido ao registro agudo.

²⁵ Durante o trabalho usaremos mão direita (m.d.) e mão esquerda (m.e.)

Ex. 46 - Trio n° 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento, c.57-59. Sugestão de realização

Como resultado de minha experiência pessoal, sugiro que os arpejos do c.59 sejam distribuídos nas duas mãos, conforme demonstrado no exemplo acima. Esta alternância entre m.d. e m.e. evita a passagem de polegar, proporcionando mais fluência ao trecho, e também possibilitando um *crescendo* mais eficaz desde o c.57. O pianista Richerme, em relação a este aspecto da técnica pianística, realça que “não havendo passagem, todavia, a velocidade de uma sequência pode ir muito além” (RICHERME, p. 168).

Esses arpejos, quase uma cadência, culminam no c.60, quando, pela primeira vez os três instrumentos realizam a mesma linha melódica (tema central), agora com indicação de andamento *Meno* e de caráter *Grandeoso* (Ex. 45). Neste compasso, o piano com o baixo em dobramento na região do Dó -1, acrescido do dobramento da melodia nos três instrumentos nas oitavas 3 a 5, confere maior volume ao conjunto, resultante dos harmônicos produzidos e sustentados pelo pedal.

A partir desse momento (Desenvolvimento), o tema central passeia pelos três instrumentos, que se alternam no protagonismo das frases. Sugerimos que se planeje bem o equilíbrio sonoro desta passagem, valorizando as diferenças de timbres dos instrumentos. O violoncelo — neste trecho com notas agudas —, em razão das características do instrumento, deverá prestar atenção à afinação, que dependerá, em grande parte, da escolha de um bom dedilhado.

Ex. 47 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento c.60-61

No trecho que se segue, a partir do c.75, o violoncelo apresenta a melodia central deste movimento, enquanto a m.e. do pianista e o violino dialogam com um fragmento melódico expressivo em tercinas. Este trecho requer uma sonoridade amalgamada entre a m.e. do pianista e o violino; conseqüentemente, é importante que as notas escritas para a m.d. da parte do piano sejam executadas de forma discreta e transparente. Sugerimos que violino e piano executem suas partes de forma mais contida para que se possa alcançar um equilíbrio sonoro adequado, de forma que a linha do violoncelo seja ouvida e percebida, pois, afinal, ele está expondo o tema principal do movimento. Mais uma vez o violoncelista necessita escolher um bom dedilhado e dedicar atenção à afinação. Na análise de gravações, percebemos que os Trios Bochino e Lisboa demonstram bem essas considerações de sonoridade que acabamos de fazer, enquanto o Trio Ahn prioriza a parte do piano.

Ex. 48 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.75-78

Podemos perceber na parte do piano, a partir do c.75, um *acelerando* escrito, que se inicia com tercinas em colcheias, em seguida passa para quatro semicolcheias e prossegue em fusas num movimento de mãos alternadas. No aspecto interpretativo, chamamos atenção para a parte da m.d. do piano a partir do c.79, onde se faz necessário uma pulsação precisa a fim de se evitar que o andamento retarde - em razão do contínuo e repetitivo movimento da m.d. - ao acompanhar a frase da m.e., dificultando o *acelerando* escrito, que só será interrompido no c.82, com a indicação *poco a poco rallentando* (Ex. 46, 47 e 48).



Ex. 49 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.79-81

Vale ressaltar que o movimento alternado das mãos utilizado no primeiro movimento desse Trio nos c.82- 83, tornar-se-á um dos procedimentos técnico-pianísticos mais usados por Villa-Lobos, aparecendo em várias de suas obras para piano solo posteriores, como *Polichinelo* da *Prole do Bebê n° 1* (1918), algumas peças da *Prole do Bebê n° 2* (1921), bem como a *Dança do Índio Branco* (1936). No trecho a seguir, podemos observar como esse movimento de alternância das mãos cria um adensamento sonoro que conduz ao momento em que o piano, agora desempenhando o papel de protagonista, realiza a melodia principal, em acordes na dinâmica *ff* (Ex. 48). Para a interpretação deste trecho, decidimos fazer um *rall.* bem evidente e uma respiração entre os c.83 e c.84, valorizando a apresentação do tema central em sua máxima amplitude sonora, agora executado pelo piano em textura acordal²⁶. Observando as gravações,

²⁶ Definição de Textura Acordal: Chordal is a perfectly acceptable, and very useful, conventional term referring simply to texture consisting essentially of chords, its voices often relatively homorhythmically related (BERRY, 2014, p.192). Textura acordal é um termo convencional perfeitamente aceitável, e muito útil, que se refere simplesmente à textura formada essencialmente de acordes, suas vozes frequentemente relacionadas homoritimicamente (tradução da autora).

verificamos que o Trio Bochino também emprega esta respiração para ressaltar o momento grandioso e de grande amplitude sonora indicado pelo compositor.

Ex. 50 - Trio n.º 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento, c.82-87

No trecho que antecede a Reexposição, c.96-99, o piano realiza um trêmulo no baixo, evocando tímpanos, enquanto as cordas executam acordes arpejados, aumentando a ressonância do grupo. Observa-se também que, neste trecho, o compositor utiliza novamente a superposição da métrica binária e ternária que ocorreu na apresentação do tema central a partir do c.35, porém agora invertida: com piano em métrica ternária e cordas em métrica binária. Cabe ressaltar que todos estes elementos sobrepostos — superposição de métricas, o baixo do piano evocando tímpanos e as cordas arpejadas — criam grande ressonância, tornando o trecho mais denso, conduzindo à Reexposição. Esse momento sonoro de grande proporção é inesperadamente interrompido pela reexposição da introdução em dinâmica *pp* súbito. Estes elementos mencionados requerem uma observação mais cuidadosa pelos intérpretes, a fim de se conseguir realizar as súbitas mudanças, criando um grande efeito de contraste entre as seções. Agora, com indicação de *Più animato*, o início da reexposição é apresentado

com um caráter mais leve, *giocos*, com uma escrita mais rarefeita do que na exposição, resultado do não dobramento da linha descendente das cordas pelo piano, que, neste momento traz um pulso rítmico criado pelo efeito dos acordes em *pp* e *staccato*. Esses acordes devem soar bem curtos e o mais *p* possível para não comprometer a leveza e fluência do conjunto (Ex. 50 e 51).

The musical score for Ex. 51 consists of three staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, and the bottom staff is for the Piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features dynamic markings such as 'cresc.' and 'poco a poco', and performance instructions like 'allarg.' and 'cresc.'.

Ex. 51 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.96-100

The musical score for Ex. 52 consists of three staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, and the bottom staff is for the Piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features dynamic markings such as 'f', 'pp subito', and 'cresc.', and performance instructions like 'Iº Tempo (Più animato)'.

Ex. 52 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.101-104

Ainda nesta seção, a partir do c.114 (Ex. 51), observa-se na parte do piano notas com *tenutas*, internas aos acordes em *staccato*, que criam uma melodia em dobramento à linha do violoncelo. O pianista deverá realçar essa voz intermediária, adequando seu timbre ao do violoncelo e, pelo caráter melódico desta passagem, sugerimos que seja realizada em *legato*. A dificuldade técnica apresentada nesse trecho consiste na habilidade do pianista produzir, na mesma mão, uma melodia em *legato*, enquanto realiza acordes em *staccati*. É interessante observar que, neste trecho, a escrita do compositor realça a hierarquia das vozes: violino em *staccato* e *p*; piano com acordes em *staccato* em *p*, apresentando uma voz intermediária melódica com acentos e *tenutas*, que deve timbrar com a frase solista do violoncelo. Deve-se ficar atento a todas essas indicações para se obter uma melhor interpretação. Como resultado da nossa prática de conjunto, percebemos que, para as frases melódicas do violoncelo — em dinâmica *f cantabile* — se destacarem do conjunto, elas devem ser “cantadas” intensamente para resultarem no equilíbrio sonoro desejado. A partir do c.128, decidimos por um breve recuo na dinâmica dos três instrumentos, com o objetivo de valorizar o momento de maior amplitude sonora do movimento que será alcançado nos c.135-141.

Ex. 53 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.113-122

No final deste movimento, a partir do c.135, Villa-Lobos explora a ressonância grandiosa do conjunto, consequência do adensamento da textura, no qual o piano apresenta acordes nas duas mãos, com um amplo pedal de ressonância sustentando os baixos. Enquanto isso, o violino realiza um trinado escrito e o violoncelo enfatiza a realização do *crescendo* através da sustentação das mínimas pontuadas.

Ex. 54 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, I movimento, c.135-141

Chamamos a atenção para que a sonoridade *fff* seja mantida pelos três instrumentos, como indicada pelo compositor, valorizando o efeito surpresa e a ressonância ampliada da terça de picardia, mantendo o “fôlego” até o final. Nesse sentido, prescreve Arnaldo Estrella ao descrever o ambiente sonoro desejado por Villa-Lobos na interpretação de suas obras:

Para interpretar Villa-Lobos é necessário um fôlego poderoso (...) sonoridade densa, profunda, ‘gorda’, como dizia Villa-Lobos, sem vazios (...) tecla calcada a fundo (no instrumento de teclado); arco ‘à la corde’ no instrumento de arco; (...) *legato* e *cantabile* intenso (nas páginas líricas) (ESTRELLA, 1970, p. 18).

3.2 - II Movimento, *Andante sostenuto*

O 2º movimento do *Trio n°1*, em Sol menor, com indicação de *Andante sostenuto* apresenta, contudo, várias divisões internas de andamento como *Lento*, *Adagio*, *Quasi adagio*. Pode-se verificar que em poucos momentos este movimento está escrito em forma de trio instrumental, isso porque apenas em duas passagens os três instrumentos tocam juntos. Em nossa análise formal encontramos a estrutura que pode ser verificada no quadro 2 e será usada como referência na elucidação deste movimento.

INTRODUÇÃO	SEÇÃO A			SEÇÃO B	CODETA
C.1-19	C.20- 63			C.64-79	C.80-86
<i>Andante sostenuto,</i> <i>Lento, Andante</i>	<i>Sostenuto, Quasi adagio, Adagio,</i> <i>Meno do adagio</i>			<i>Adagio</i>	<i>Adagio</i>
Predominância Solo Piano (Inserção de tema violino c.10-15)	Cello e piano c.20	Violino e piano c.32	Três instrumentos c.46	Cello e piano	Três instrumentos

Quadro 2 - Estrutura formal do II movimento do *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos

Este movimento se inicia com o piano como solista durante 9 compassos, nos quais Villa-Lobos apresenta o mesmo perfil melódico descendente do motivo central do I movimento. Como mencionado anteriormente, a forma cíclica, um legado de César Franck, foi bastante explorado por Villa-Lobos em várias de suas obras, durante seus anos de formação.



Ex. 55 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.1-2



Ex. 56 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.6-8

Ao final desse trecho solista do piano, acordes na mão direita e oitavas em trêmulo na mão esquerda, evocando tímpanos - recurso utilizado para prolongar o som por tempo indeterminado -, mostra-nos mais uma vez um pianismo robusto, sonoro, característico da escrita pianística de Villa-Lobos. Esse trecho em *crescendo* conclui na cadência suspensiva com acorde de Mi maior, Dominante de Lá menor, tonalidade da entrada do violino com dinâmica *p* na seção seguinte, *Lento*. Aconselho que este contraste de dinâmica, reforçado pela mudança de andamento indicada, seja cuidadosamente observado pelos intérpretes de modo a obter o efeito surpresa da sonoridade *cantabile* do violino. Apesar das gravações mostrarem maneiras distintas de condução da frase inicial do piano, faz-se presente, em todas elas, a mudança súbita da dinâmica na entrada do violino. Observamos, porém, que o Trio Bochino, ao realizar o *lento* em andamento mais rápido que o *andante sostenuto*, ameniza o resultado desejado.

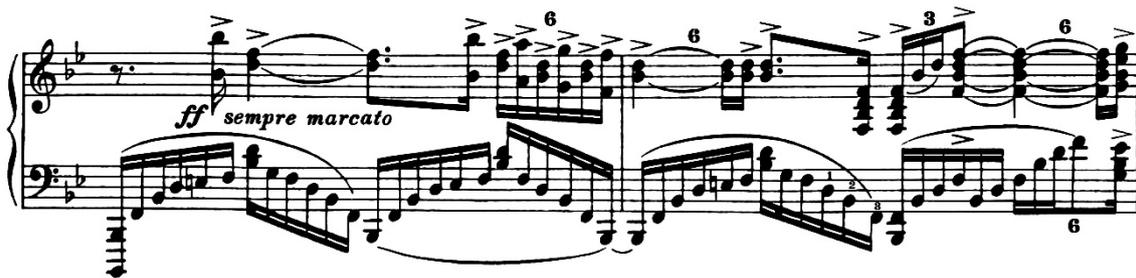
Ex. 57 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.8-12

A partir deste momento, o compositor trabalha, em sua maior parte, a estrutura do movimento em seções alternadas entre duo de violino e piano e duo de violoncelo e piano, predominando a textura de melodia acompanhada. O pianista deve estar atento às mudanças de timbre, de dinâmica e agógica durante os momentos em que o violino e o violoncelo revezam os solos.

Em relação ao idiomatismo pianístico do segundo movimento, alguns trechos nos remetem a compositores como Saint-Saëns, César Franck, Chopin e Rachmaninoff. Como exemplo de idiomatismo romântico, podemos citar os c.15-16, nos quais, em mais um trecho solista do piano, nota-se uma alusão a alguns prelúdios para piano de Rachmaninoff, em que os arpejos constroem um acompanhamento ondulante e uniforme, numa rítmica estável.



Ex. 58 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, II movimento, c.15-16



Ex. 59 - Prelúdio op. 23 n°2 de Rachmaninoff, c.3-4.

No primeiro trecho de interlocução do violoncelo com o piano, a partir do c.20, o compositor apresenta um diálogo fortemente lírico entre os dois instrumentos. Esta passagem requer que o pianista dê atenção especial à sua m.e., que dialoga com o violoncelo, ou mesmo, em alguns momentos, dobra a melodia (Ex. 58). Cabe ao pianista buscar um timbre que se matize com a sonoridade *legato e cantabile* do violoncelo. Nas gravações analisadas, observamos que o Trio Bochino em todo este trecho trata o tempo de forma muito livre, com *rubatos* no piano em toda a seção. Em nossa interpretação, optamos por manter um tempo mais estável, valorizando bem a melodia que está também presente no piano.

Musical score for Violino and Piano. The Violino part is at the top, starting with a rest and then playing a melodic line marked *ff*. The Piano part is below, with a complex texture of chords and moving lines, marked *p* and *ff*.

Ex. 60 - *Trio nº 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.29-32. Piano e violoncelo dobrando a melodia

Nesse trecho de duo de violoncelo e piano, já podemos perceber leve atmosfera seresteira, fruto da influência da música popular urbana nas obras do compositor e que se tornarão mais perceptíveis em obras posteriores: os impulsos melódicos, fluentes e *cantabiles* nas linhas graves desses instrumentos que lembram os acompanhamentos do violão seresteiro.

Musical score for Violoncello and Piano. The Violoncello part is at the top, marked *sostenuto*. The Piano part is below, marked *cresc.* and *cantabile*.

Ex. 61 - *Trio nº 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.20-22

Ex. 62 - *Viola quebrada* (1929), modinha de Mário de Andrade e harmonização de H. Villa-Lobos, c.11 a 13.

Ex. 63 - *Seresta nº 5 Modinha* (1926), H. Villa-Lobos, c.7 e 8.

Chamamos a atenção para a interpretação dos c.25-27, nos quais o piano apresenta uma linha melódica interna, protagonista, realizada pelas duas mãos alternadamente - ora na m.d. ora na m.e- o que acarreta grande dificuldade para manter a mesma qualidade timbrística na sua realização (Ex. 62). Observamos que dentre as gravações analisadas, a gravação feita pelo Trio Ahn é a opção interpretativa que mais se assemelha à nossa neste trecho.



Ex. 64 -Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, II movimento, c.25-27

Na seção seguinte, *Quasi Adagio*, Villa-Lobos trabalha a estrutura em duo de violino e piano, com outro tipo de acompanhamento do piano. Enquanto o violino apresenta uma melodia expressiva e melancólica, a escrita do piano traz um acompanhamento sincopado, o qual acrescido à essa melodia, confere um caráter modinhesco à passagem. Aqui a função do piano é de um condutor rítmico e harmônico para a melodia do violino.

Ex. 65 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, II movimento, c.33-36

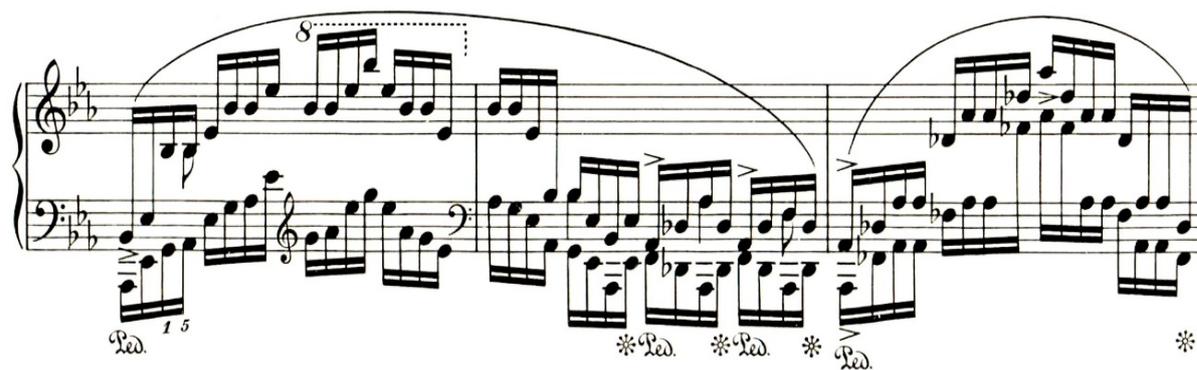
No final desta seção, no c.45, temos um *rallentando* - o qual conduz ao *Adagio* - cujo tempo final, pela sua importância em nossa interpretação, sugerimos que seja o tempo do *Adagio* seguinte. Acreditamos que isso facilita a sincronia do conjunto para a execução do trecho posterior.

Como mencionado anteriormente, apenas em dois momentos os três instrumentos tocam juntos. A primeira vez será no ponto culminante do movimento, exemplo 64, e, a segunda, no final do movimento. Em ambas as passagens, a amplitude sonora do conjunto é destacada.

The image shows a musical score for the Trio n.º 1 in D minor by Heitor Villa-Lobos, II movement, measures 46-47. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The tempo is marked 'Adagio'. The Piano part is characterized by arpeggiated figures, with dynamic markings 'sf' and 'pp'. The Violin parts play sustained chords and moving lines. The score includes a measure rest in the Piano part at the beginning of the excerpt.

Ex. 66 - *Trio n.º 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.46-47

No trecho correspondente ao ponto culminante (c.46 - 53), uma das passagens mais expressivas desse II Movimento, a escrita do piano apresenta-se em arpejos ascendentes e descendentes, o que nos reporta ao idiomatismo de Chopin em seu estudo de arpejos op.25 n.º12.



Ex. 67 - Estudo op. 25 nº12. F. Chopin, c. 27-29

A partir do c.46, início do *Adagio*, estão superpostos três diferentes estratos: o piano realiza uma escrita de arpejos em 16 fusas; o violino apresenta uma melodia larga e sentimental; e o violoncelo assume as síncopes que eram realizadas pelo piano no trecho anterior, mantendo a condução rítmica e o caráter associado aqui à modinha. Esse trecho demanda dos intérpretes uma delicada busca de equilíbrio sonoro entre os três instrumentos e a procura de um trabalho timbrístico mais apurado. Nesta seção, cuja função da parte do piano é criar movimento, direcionamento e dar o suporte harmônico para a passagem, a dificuldade reside no fato de que o pianista realize todos os arpejos de maneira fluente e em dinâmica *pp*. Para obter equilíbrio camerístico, sugerimos que o pianista toque com uma intensidade particularmente reduzida do c.46-50, podendo mesmo o pedal de *una corda* ser utilizado. O andamento foi pensado, levando-se em consideração não só cada parte separadamente, como também o conjunto. Após experimentarmos a execução do trecho em M.44 a M.56, a semínima, optamos por tocar com a pulsação em M.48, a semínima, o que nos permitiu uma execução possível, mais fluente e satisfatória. A escolha do andamento levou em consideração, tanto a possibilidade do violino realizar a melodia bem cantada e fluente, quanto uma maior clareza na realização da parte rápida arpejada do piano e a manutenção do caráter rítmico das síncopes do violoncelo. Vale informar que na parte do violoncelo, no c. 48, falta um bemol na nota Lá do quarto tempo²⁷. Nas gravações analisadas, constatamos algumas diferenças que descrevemos a seguir: o Trio Ahn dá destaque à escrita virtuosística do piano, realizando os arpejos em intensidade mais sonora do que os outros instrumentos do conjunto; no Trio Bochino, a dinâmica empregada nos permite perceber com clareza

²⁷Esse erro aparece na cópia de Carlos Gaspar e na Max Eschig.

o solo do violino, contudo não se percebe os repetidos ataques sincopados do violoncelo; no Trio Lisboa, constatamos que o equilíbrio sonoro é realizado da mesma forma como o nosso grupo camerístico entende a passagem.

Na seção *Meno*, a partir do c.54, as cordas trabalham com ritmos iguais e em cordas duplas; atenção especial deve ser dada para a afinação desse trecho. Como parte de nosso trabalho, as cordas ensaiaram algumas vezes sozinhas ou somente em dueto com os trêmulos do baixo realizados no piano, pedal de Dominante. Esse estudo objetivou dar suporte para melhor afinação das cordas.

Ex. 68 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.54-56

No depoimento de Bocchino transcrito abaixo, percebemos o quanto Villa-Lobos era minucioso e sabia exatamente o que desejava na interpretação dos seus ritmos, como os do c.58 (Ex. 67).

No movimento lento, desse mesmo Trio n°1, há um pequeno grupo alterado de cinco notas simples que me fez passar por maus momentos. Villa-Lobos obrigou-me a repetir inúmeras vezes esse trecho que acompanhava um solo de violino. “cuidado – dizia-me ele – mais iguais.....não estão bem.....entre a quarta e quinta notas há diferença...etc e etc (Bocchino *apud* PILGER, 2013, p. 174).



Ex. 69 -Trio n.º1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, II movimento, c.58-59

Após esse trecho (c.60 -63), a escrita vai se dissipando e logo dá início a uma seção em andamento lento, *Adagio*, na qual se pode ouvir uma melodia (c.64-79) realizada pelo violoncelo, momento em que o compositor explora a sonoridade *cantabile* do instrumento solista, um dos principais e mais tradicionais elementos idiomáticos do violoncelo. A realização desse trecho requer alguma flexibilidade de tempo para os dois intérpretes, pianista e violoncelista, devido à mudança de caráter e às longas frases *cantabile* do violoncelo. Na busca por uma interpretação mais expressiva, o controle excessivo da regularidade estrita de tempo da linha do piano pode causar artificialidade na execução, comprometendo as frases do instrumento solista. A respeito deste processo que envolve a prática camerística Goodman salienta que:

Cada intérprete escuta continuamente as matizes expressivas de seus companheiros, como as flutuações de tempo, as gradações de dinâmica e as mudanças de articulação, o timbre e de entonação.A concentração de cada músico está dividida entre controlar seu próprio som e atender ao som que produzem os demais intérpretes do grupo. Como resultado, realizam pequenos ajustes, consciente ou inconscientemente no equilíbrio e na qualidade do som do grupo ao longo da interpretação (GOODMAN, 2006, p. 187).

A escritura pianística desta passagem nos remete aos compositores franceses da época, Fauré, Franck e Saint-Saëns. Neste trecho solista do violoncelo, o compositor procura criar um efeito de ondas, por meio da escrita em arpejos do piano, em dinâmica *pp*, que exige do pianista executar com um toque leve e claro, com ampla ressonância do instrumento, através do uso do pedal (Ex. 68). Este trecho nos reporta ao *Canto do Cisne Negro*, peça de Villa-Lobos para violoncelo e piano, que foi escrita posteriormente, em 1916 (Ex. 30). Além da função de sustentação harmônica e de colorido timbrístico, o

piano apresenta uma melodia em contraponto ao violoncelo, o que demanda habilidade técnica do pianista, que deverá reforçar em alguns momentos o contracanto à linha melódica do violoncelo (c.72- 79).

The image displays two systems of musical notation. The top system shows the piano part (treble and bass clefs) and the cello part (bass clef). The piano part is characterized by dense, arpeggiated figures with many beamed notes, creating a shimmering texture. The cello part provides a more melodic counterpoint. Both parts are marked 'a Tempo'. The bottom system continues the same musical material, showing the intricate interplay between the piano's arpeggios and the cello's melody.

Ex. 70 - Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, II movimento, c.72-73

Convém salientar que no c.71, na sequência de arpejos ascendentes e descendentes, o pianista precisa resistir à tendência de acelerar no movimento descendente e realizar com convicção o *poco rallentando* indicado na partitura. Essa agógica indicada por Villa-Lobos auxilia na clareza da exposição da linha melódica escrita para a mão esquerda do pianista e prepara o retorno à linha melódica *cantabile* do violoncelo.

No final do II Movimento, seção que consideramos uma *codeta* (a partir do c.80), retornam os três instrumentos tocando juntos e explorando a ressonância do conjunto. Nos c.81-84, o compositor apresenta, na escrita para a m.e. do pianista, fragmentos ascendentes e descendentes de escala cromática, cujo idiomatismo nos remete à obras de Liszt, como, por exemplo, na sua *Ballada nº2*. Apesar de não haver nenhuma indicação de dinâmica, sugerimos ao pianista buscar um efeito sonoro realizando o *crescendo* e *decrescendo* para criar uma sensação de movimento. Sugerimos ainda que os acordes da mão direita sejam executados em dinâmica *pp*, a fim de não pesar e manter a fluência da passagem (Ex. 70).

Ex. 71 - F. Liszt, *Ballada n°2*, c.169-172

Ex. 72 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento, c.81-82

Nas gravações abordadas verificamos que o Trio Ahn trata a parte do piano com grande virtuosismo, dando ênfase aos fragmentos ascendentes e descendentes da escala cromática em fusas, ficando a frase do violoncelo menos destacada dentro do conjunto.

O *allargando* dos 4 últimos compassos juntamente com o *rallentando* indicado nos dois últimos compassos são pontos que necessitam ser pensados em conjunto e realizados de forma proporcional, a fim de conservar o sentido fraseológico do trecho até o final do movimento. Compete ao violoncelo conduzir o andamento da *Codeta* a partir do c.81 até o final do movimento. No c.85, devido esse instrumento iniciar a frase num registro grave é aconselhável que faça estas primeiras notas com sonoridade um pouco mais projetada, de modo que os outros músicos possam entender com clareza o *rall* indicado. Nas *fermatas* desse compasso, optamos em realizá-las mais longas e explicadas. A terceira *fermata* da parte do violoncelo entendemos como uma anacruse para o acorde de Sol maior. Para enfatizar esse final do movimento em terça de picardia, o violoncelista se utiliza de um arco para a anacruse e um arco para a nota final.

The image shows a musical score for the Trio n°1 in D minor by Villa-Lobos, measures 83-86. The score is in 3/4 time and features a cello part and a piano accompaniment. The cello part has markings for 'allarg.' and 'rall.' and includes a fermata. The piano accompaniment also has 'rall.' markings and a fermata. The key signature is D minor and the time signature is 3/4.

Ex. 73 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, II movimento, c.83-86

3.3 - III Movimento, *Scherzo-vivace*

No 3º movimento deste *Trio nº1* temos um *Scherzo-vivace*, movimento com caráter de *Scherzo*, porém não propriamente em forma *Scherzo*. Schoenberg define *Scherzo* como uma peça nitidamente instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos, comumente apresentada em compasso ¾, e, quanto ao caráter, prioritariamente jocoso e espirituoso (SCHOENBERG, 1991, p.184). Algumas das características que encontramos neste movimento são: vivacidade, brilho, entusiasmo e energia. Como na maioria dos *Scherzos* de Beethoven, este se inicia em tonalidade maior. No que tange à estrutura formal, a obra apresenta as seguintes divisões descritas no quadro abaixo:

SEÇÃO A			SEÇÃO B	SEÇÃO A'	CODA
C.1-49			C.50-180	C.181-260	C.261-280
a c.1	b c.29	a' c.37	<i>Quasi andantino, a tempo do 1º meno, Meno, a tempo do 1º meno, Tempo 1º</i>	<i>Vivace 1º tempo</i>	<i>Prestissimo</i>
<i>Vivace</i>	<i>Meno</i>	<i>Allegro ma non troppp</i>			

Quadro 3 - Estrutura formal do III movimento do *Trio nº1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos

Para o trabalho inicial deste movimento, cabe ressaltar que o primeiro compasso (Ex. 72) demandou uma atenção especial por parte dos intérpretes, pois apresenta uma sequência de entradas realizadas em cada tempo do compasso, iniciando-se com o violoncelo em *pizzicato*, a seguir, o piano em *staccato* e no terceiro tempo, o violino, também em *pizzicato*. Sugerimos atenção especial para a sincronia destas entradas subsequentes, momento no qual, o violoncelista tem a responsabilidade de deixar claro, com um gesto e com a respiração, o impulso que dará o andamento inicial desse movimento. Nas gravações selecionadas para nossa escuta analítica, a maior diferença

encontrada foi entre os andamentos escolhidos por cada trio. Ao aferirmos os andamentos metronômicamente, verificamos que o Trio Ahn realiza o *Scherzo* bem rápido, com a mínima pontuada M. 104, enquanto o Trio Bochino apresenta em andamento mais lento, com a mínima pontuada M. 84 e o Trio Lisboa com a mínima pontuada M. 88. Optamos realizar a mínima pontuada entre M. 88 e M. 92, ou seja, bem próxima às escolhas do Trio Bochino e do Trio Lisboa, por considerarmos que se assemelha mais ao caráter jocoso e espirituoso de *Scherzo*.

Ex. 74 - *Trio nº1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.1-6.

Logo no início do movimento, sugerimos ao pianista imaginar o som do piano como o *pizzicato* dos outros instrumentos, realizando os *staccati* curtos, como se estivesse pinçando as cordas do piano, associando sua sonoridade à das cordas. Para conseguirmos a sonoridade desejada, optamos também por colocar o pedal *una corda* nesses 12 primeiros compassos. Este tipo de sonoridade do piano, advindo de um toque mais curto e respeitando a indicação de dinâmica *ppp*, confere equilíbrio sonoro, leveza e um timbre novo ao conjunto. Chamamos atenção também para o equilíbrio do *pizzicato* entre os dois instrumentos de corda - para a execução da parte do violino, em *pizzicato pp*, aconselhamos um pouco mais de projeção da sonoridade de modo a obter melhor equilíbrio do conjunto. Devido às diferentes características físicas entre os dois instrumentos, - natureza e tamanho do instrumento - o violoncelo tem maior ressonância do que o violino. Desta forma, o *pizzicato* do violino pode passar despercebido dentro do grupo, devendo o violinista procurar maior ressonância do seu *pizzicato* através da

posição do dedo que belisca a corda, conseguindo assim fazer um *pizzicato* que seja equilibrado com o do violoncelo.

No trecho que se segue, sugerimos que o pianista pedalice com o pedal direito somente nos c.6-12, enfatizando a sonoridade mais prolongada das mínimas, momento que também corresponde à mudança de *pizzicato* para arco na parte do violino. Temos então três timbres distintos, violoncelo em *pizzicato*, violino com arco e piano acompanhando a articulação do violino. Recomendamos cuidado para não pesar, de forma a manter a leveza do caráter *Scherzo*, desejado pelo compositor. Verificamos que a alternância entre o uso de *pizzicato*, arco e harmônicos nos instrumentos de cordas nos indica a importância que Villa-Lobos dá ao espectro timbrístico na construção do caráter deste movimento.

Ex. 75 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.7-12.

Neste *scherzo*, um dos aspectos de complexidade encontrados na interpretação em conjunto, consiste nas constantes mudanças de andamento, que saem de seções mais lentas e *cantabiles* para trechos mais rápidos e rítmicos. Para uma *performance* de excelência é importante manter o pulso do grupo e ter contato visual entre os intérpretes para que as mudanças de tempo aconteçam sincronizadas. Cada grande seção deste movimento é subdividida em pequenas partes, tendo cada uma delas um andamento diferente. Algumas das indicações marcadas são: *Allegro ma non troppo*, *Quasi andantino*, *Meno*, *a tempo do 1º meno*, *Prestissimo*. Com todas essas mudanças de andamento, que intercalam partes mais rápidas e fluentes com alguns trechos de caráter mais *cantabiles*, os intérpretes precisam estar atentos para que a cada volta ao *Tempo Primo* retomem o andamento inicial sem perder a vivacidade, mantendo o caráter

brilhante e *giocosso* do *scherzo*. A respeito deste controle sobre as mudanças de andamento na *performance*, Sloboda comenta que: “Manter uma peça em tempo constante ou retornar ao tempo inicial após uma variação não é uma tarefa trivial” (SLOBODA, 2008, p.128).

Para uma interpretação mais viva, mais fluente, optamos por pensar o compasso ternário como um único tempo (pulso na mínima pontuada), cuidando para não acentuar o terceiro tempo; todavia, em alguns momentos, acentos *rfz* confrontam a métrica do compasso, uma vez que se encontram em tempo fraco do compasso. A valorização desses acentos indicados pelo compositor quebra a acentuação tradicional do compasso ternário *F – f – f* e realça o efeito rítmico diferenciado dessas passagens. Em outros momentos, as mudanças súbitas de dinâmica também demandam ser enfatizadas, visto que resultam num efeito especial, de elemento surpresa.

A seção B, diferentemente da seção A em que encontramos uma predominância de articulação em *stacatto*, necessita ser executada em *legato*, reforçando o *cantabile* indicado por Villa-Lobos a partir do c.57. O piano será responsável por conduzir o andamento do conjunto nesta seção. Entre os c.57-72, observamos uma passagem em que o piano e instrumentos de cordas se alternam na execução da melodia, construída por fragmentos de escalas diatônicas. Na parte do piano, essa melodia é acompanhada por terças em colcheias, o que dificulta o equilíbrio sonoro na realização da alternância entre as mãos (Ex. 74). Para a execução dessas terças, cujo papel é determinante na manutenção do pulso, faz-se necessário garantir sua regularidade de toque, em especial quando o acompanhamento passa de uma mão a outra. Aconselhamos que as terças sejam executadas com sonoridade particularmente *pp* para não interferir na projeção da melodia que transita pelas duas mãos do pianista e pelas cordas. Como parte do trabalho camerístico, aconselhamos ao pianista a busca constante de sintonia com a sonoridade do instrumento de corda com que esteja dialogando ou dobrando. Durante a audição das gravações, observamos que, por conta do compartilhamento temático que acontece entre os instrumentos de corda, existe a tendência de não valorizar a parte do piano, o que não representa nossa opção interpretativa.

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both marked 'a Tempo al Iº meno'. The bottom staff is for the Piano, marked 'mf cantabile'. The music is in D minor and 3/4 time. The score shows several measures of music with various rhythmic patterns and dynamics.

Ex. 76 - Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, III movimento, c.57-61

Continuando na seção B, do c.83 ao c.104, apesar de haver acentos na voz intermediária da parte do piano, optamos por interpretá-los ressaltando a nota superior dos acordes, enfatizando uma melodia já recorrente (Ex. 75).

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both marked 'Meno'. The bottom staff is for the Piano, marked 'p'. The music is in D minor and 3/4 time. The score shows several measures of music with various rhythmic patterns and dynamics.

Ex. 77 - Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, III movimento, c.83-87

A partir do c.91 até o c.104, as cordas executam notas longas, enquanto o piano continua apresentando a melodia recorrente do trecho anterior, agora, porém, com outro acompanhamento mais movido. Consideramos importante fazer com que os ataques do violino e do violoncelo sejam executados bem simultâneos, com mesmo tipo de vibrato. Sugerimos a mudança de arcada a cada compasso, realizando os mesmos *crescendi* e *diminuendi* presentes na parte do piano.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Piano. The score is in 3/4 time and features three staves. The tempo is marked "a Tempo al Iº meno". The key signature has one flat (D minor). The Piano part includes dynamic markings "ff" and "p".

Ex. 78 - Trio n.º1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, III movimento, c.91-94

Prosseguindo nesta seção B, a partir do c.105 há uma mudança de caráter em que observamos um trecho em *staccato*. Chamamos a atenção para que a qualidade dos *staccati* e dos *pizzicati* seja constante, buscando precisão rítmica, equilíbrio de toque e de sonoridade entre os três instrumentos. Nos c.113- 116, a passagem demanda do pianista sobreposição de toques, *staccato* na linha superior em ritmos pontuados (que proporciona um caráter de leveza) e *legato* em notas longas na linha intermediária que deverá ser valorizada, pois é onde ocorrem as mudanças harmônicas. É necessário atenção do pianista para não diminuir o andamento, mantendo o caráter dançante, a clareza e leveza de todo o trecho.

The image displays a musical score for the Trio n°1 in D minor by Heitor Villa-Lobos, specifically the third movement, measures 105-118. The score is presented in two systems. Each system consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Piano (bottom). The key signature is D minor (one flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, *pp*, *mf*, and *arco*. Performance instructions include *Tempo Iº* and *pizz.* (pizzicato). The Piano part features complex rhythmic patterns and articulation, including staccato and accents.

Ex. 79 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.105-118

Entre os c.142-156 encontra-se uma passagem que demanda o estudo atento da superposição de métricas, piano em binário e cordas em ternário, para conseguir a sincronia do conjunto. O piano deve tocar com rigor metronômico, o que auxilia a execução das cordas (Ex. 78). Para a realização dos c.141-144, optamos por não usar o pedal de ressonância do piano, executando o trecho bem *staccato*, valorizando assim as pausas e o ritmo juntamente com o violoncelo.

The image shows two systems of musical notation for a Trio. The first system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line has a melodic line with some grace notes and a dotted line indicating a continuation. The piano accompaniment features complex chords and textures, with dynamic markings like *mf* and *p*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a dotted line indicating a continuation. The piano accompaniment includes a *staccato* section and a *legato* section with resonance.

Ex. 80 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.140-152

O trecho entre os c.157-177 demanda atenção especial das cordas em relação à afinação e à sincronia, enquanto o piano assume a função de apoio harmônico (Ex.79). Para efeito de estudo, recomenda-se que as cordas ensaiem separadamente para obterem uma boa afinação, e manutenção do tempo, usando a mesma articulação. Recomenda-se às cordas ajustar a homogeneidade da qualidade do golpe *spiccato* na dinâmica *pianíssimo*, sem acelerar o andamento. Aspectos que devem ser valorizados neste trecho são: a superposição da linha em *staccato* das cordas à linha do piano em *legato* com ressonância das notas longas pelo uso do pedal, e o timbramento das notas superiores dos acordes do piano. Observamos, nas gravações analisadas, que o Trio Bochino faz uma separação entre os c.156 e 157 e recomeça a passagem em um andamento mais lento. Os outros dois Trios, Ahn e Lisboa, mantêm o andamento rápido até a finalização deste trecho.

Ex. 81 - *Trio n.º 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.159-172.

Dentro da seção A', nos c.209-220, que recebem indicação *Grandeoso*, Villa-Lobos explora a amplitude sonora do conjunto, contrastando com as seções de caráter leve em *pizzicato* que predominaram até o momento nesse movimento. Esta passagem também explora a extensão do piano, empregando as extremidades do teclado com amplo uso do pedal de ressonância. Na comparação deste trecho das gravações, observamos que o Trio Lisboa valoriza o *rall*, sustenta o andamento no *Grandeoso* valorizando também o *allargando*, opção interpretativa que mais se assemelha com a nossa escolha, onde procurei aplicar um toque mais denso e profundo para os acordes do piano. O Trio Ahn revela outra possibilidade de interpretação ao manter um caráter mais leve para a passagem.

Ex. 82 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.209-220

No c.225, as cordas têm indicação de dinâmica *ff* sobreposta à dinâmica *pp* em *staccato* no piano. Durante nossas *performances*, verificamos que as cordas poderiam, logo após o ataque, diminuir um pouco a dinâmica para que a melodia realizada pelo piano se sobressaísse. Este jogo de dinâmicas *f* e *p* resulta num diálogo de pergunta e resposta entre cordas e piano, e se torna muito interessante quando valorizado, além de realçar o caráter *giocososo* e *scherzando*. Chamamos atenção para que o pianista escolha um toque aveludado, não *martelato* na realização do *ff* das notas longas. Ao ouvirmos as gravações, constatamos que o Trio Bochino optou por uma solução interpretativa em que as cordas mantêm a dinâmica *ff*, o que resulta em não reforçar a resposta do piano, enquanto que o Trio Lisboa e principalmente o Trio Ahn valorizam este efeito de pergunta e resposta entre as cordas e o piano. Villa-Lobos experimenta nestre trecho timbres diferentes nas cordas, através da alternância entre *pizzicatos* e arco. Na parte do violino pode ser observado um *pizzicato* misto, que em andamento rápido traz desafios ao intérprete. No meio da linha em *pizzicato* aparecem colcheias com uso de arco.

Ex. 83 - *Trio n.º1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.225-231

Uma das principais características deste movimento é a riqueza dos diversos símbolos referentes à dinâmica e acentos que Villa-Lobos emprega. Recomendamos que os intérpretes façam várias experiências e que as nuances tanto de *crescendo* quanto de *diminuendo* sejam precisas, buscando uma homogeneidade na intenção do grupo de que o efeito desejado pelo compositor seja alcançado. A respeito deste aspecto interpretativo, Estrella comenta que apesar de Villa-Lobos colocar sempre em suas obras vários acentos, como: <, ^, *rf*, *sf*, isto não implica em executá-los com um toque *martelato*. Esses acentos indicam que as notas devem ser cantadas profunda e individualmente, dando ênfase na linha melódica com uma maior projeção sonora. O intérprete deverá estar sempre atento, verificando a exigência do texto musical em que os acentos estão inseridos (ESTRELLA, 1970, p.18).

3.4 - IV Movimento, *Allegro Troppo e Final*

O 4º movimento, *Allegro Troppo e Final* tem a forma de um Rondó. O plano tonal deste movimento é ampliado, passando por muitas tonalidades afastadas de Ré bemol Maior, tonalidade indicada na armadura de clave no início do movimento. Possui assimetrias que podem ser percebidas no tamanho das frases e das seções que, em alguns momentos, não reapresentam o tema como no original. Este movimento caracteriza-se por empregar em toda sua extensão materiais contrastantes, que nos dão ideia de uma invenção contínua, procedimento muito empregado por Villa-Lobos e já comentado no

início deste capítulo. Para um melhor entendimento da estrutura formal deste movimento apresentamos o quadro abaixo:

SEÇÃO A	SEÇÃO B	SEÇÃO A'	SEÇÃO C	SEÇÃO A''	CODA <i>Rondo presto</i>
C.1-23	C.23-40	C.41-94	C.95-142	C.143-161	C.162 -260
Fugato em Ré bemol M. Articula com a seção B por superposição	Textura mista: piano - melodia acompanhada; violino e violoncelo - polifonia não imitativa	Ampliado o tema do fugato em Lá bemol M.	Grande C, com novos temas, novas ideias contrastantes de caráter melódico	Volta do A com a ideia do fugato em Mi bemol M. <i>Allegro giusto</i> , ideia do tema com ritmo diferente.	Em Dó menor (Tonalidade do Trio)

Quadro 4 - Estrutura formal do IV movimento do Trio nº 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos

Um dos grandes desafios na performance deste IV movimento é a sequência de elementos distintos e a sua extensão – é o movimento mais longo do Trio. Para a interpretação deste movimento os intérpretes precisam ter resistência física e de concentração, com múltiplas demandas técnicas do ponto de vista motor e musical. O pianista Arnaldo Estrella comenta o que Villa-Lobos pensava sobre a interpretação de suas obras:

Villa-Lobos suportava que um artista tivesse deslizes técnicos ao abordar a sua obra, frequentemente ingrata, do ponto de vista da execução, pelas dificuldades inumanas que opõe ao cantor, ou ao instrumentista. Mas o que Villa-Lobos não suportava era o desinteresse, a falta de vitalidade, a execução insôssa (ESTRELLA, 1970, p. 18).

Como já citado anteriormente, Bocchino teve oportunidade de tocar o Trio para Villa-Lobos, relatando suas dificuldades em executar as sequências rápidas de arpejos em toda a extensão do teclado. A pianista Anna Stella Schic, intérprete e amiga de Villa-Lobos, descreve alguns conselhos que recebeu diretamente do compositor:

O Maestro gostava das suas melodias bem cantadas, como se fosse uma voz humana, clara e potente; os acentos rítmicos bem marcantes, sobretudo quando estiverem em oposição com o tempo; as cores, em geral expostas sem timidez, empregando-se uma dinâmica bem diversificada, segundo os planos da construção; brilho mas ao mesmo tempo clareza, ousar atacar as notas,

empregar bastante pedal, mas com muito cuidado para não embaralhar, ele dizia: “cacofonia”, mas tudo bem exposto (SCHIC, 1989, p.114).

Em decorrência da diversidade de materiais e da extensão do movimento, indicaremos cada seção do Rondó.

Seção A

A seção A inicia em textura de contraponto imitativo, tipicamente utilizada na música instrumental barroca, cujo maior expoente J. S. Bach, compositor que Villa-Lobos admirava desde criança, quando ouvia sua tia Zizinha tocando os *Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado* (ZANON, 2009, p. 18).

O Tema do fugato, com forte característica de salto descendente em 8ª e anacruse, é primeiramente apresentado pelo violino, posteriormente respondido pelo violoncelo e, finalmente, pelo piano. Por ser o primeiro a apresentar o tema, o violino tem a responsabilidade de indicar o andamento, a articulação e o caráter a ser seguido pelos demais integrantes do conjunto.

The image shows the first three measures of the Trio n°1 in D minor, IV movement by Heitor Villa-Lobos. The score is written for Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is 'Allegro troppo e Final'. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 3/2. The first measure shows the violin playing a descending eighth-note pattern starting on G4, followed by the cello and piano. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf).

Ex. 84 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.1-3

Tendo como referência os diálogos estabelecidos de Villa-Lobos com a obra de Bach, em que o equilíbrio rítmico e a articulação são pontos fundamentais para a interpretação, optamos em realizar o tema com um som curto, *non legato* e toque preciso. Harnoncourt comenta que a “grosso modo, eu diria que a música anterior a 1800 fala e a música posterior a esta pinta” (HARNONCOURT, 1998, p.49). Manter este caráter

articulado a todo momento em que aparece o fugato, demanda concentração para se conseguir uma regularidade contínua de andamento e toque. Aconselho especial atenção ao andamento, pois a articulação mais curta impulsiona a aceleração do andamento individual dos intérpretes. O tempo estável, preciso, além de auxiliar na concretização do caráter por nós proposto, colabora para a excelência da realização da parte virtuosística do piano. O pedal direito do piano deverá ser utilizado com muita cautela, pois esta textura não requer reverberação, que em demasia poderá prejudicar a percepção dos elementos motivicos da seção. Nos c.10-12 optamos por fazer um *allargando* para enfatizar a chegada à *fermata* do c.12, a qual tem indicação de *Molto Longa* e está na tonalidade de Ré bemol. As arcadas escolhidas pelas cordas para o caráter do fugato são separadas, como se fosse um *spiccato* horizontal, utilizando mais ou menos $\frac{1}{4}$ do comprimento do arco, em sua metade inferior. Para terminar a seção inicial, as cordas optaram por executar as três cordas dos acordes ao mesmo tempo e vibrar para obter sonoridade mais cheia e alcançar a dinâmica *ff* indicada.

The image shows a musical score for the Trio n°1 in D minor by Villa-Lobos, measures 8-12. The score is in 3/4 time and features a fugato section. It includes staves for Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part shows a complex texture with triplets and a final fermata marked 'Molto Longa'. The score is in D minor and includes dynamic markings such as *ff* and *mf*.

Ex. 85 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.8-12

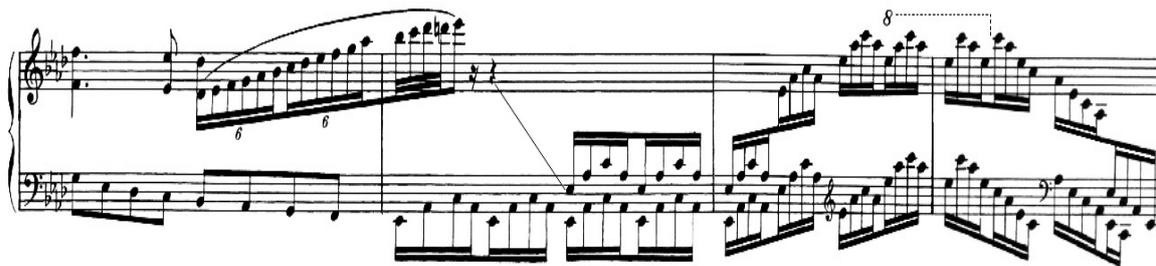
A exposição do Tema, a partir do c.12 na tonalidade de Fá menor, deve seguir os mesmos padrões de toque e articulação sugeridos anteriormente.

Ex. 86 -Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.12-16

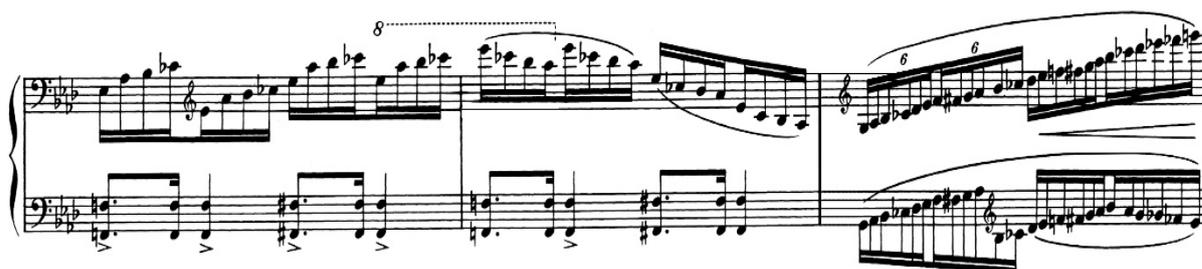
Dentre as gravações escolhidas, o tratamento da dinâmica varia pouco; a diferença está no andamento e na articulação empregada nos três instrumentos. Destacamos a gravação do Trio Bochino como a opção mais lenta de andamento e com toque *legato*, tanto no piano quanto nas cordas, o que se mantém durante todo o trecho em estilo fugato. O Trio Ahn, em outra alternativa de interpretação, executa em andamento nitidamente mais rápido e com articulação quase *staccato* no piano e nas cordas. Por outro lado, o Trio Lisboa realiza um toque intermediário em relação às outras duas gravações, *non legato*, em todo o trecho.

Para a realização do estilo fugato cabe ao pianista cuidar para não transformar a linguagem de característica polifônica em linguagem harmônica; deve ressaltar as linhas melódicas que se movimentam de modo a fazer ouvi-las independentes, o que implica em timbres e toques distintos numa mesma mão ou entre m.d. e m.e..

Como pode ser observado nos três exemplos seguintes, o piano em todo este movimento é tratado com muito virtuosismo, apresentando escalas ascendentes rápidas, arpejos em toda a extensão do teclado e trechos como solista. Esta escrita requer do pianista alto grau de proficiência técnica, devendo superar as dificuldades de execução do seu instrumento de modo a garantir entrosamento musical, sonoro e interpretativo com os demais instrumentistas do conjunto. Para Magnani “O piano detém uma situação de protagonista na música de câmara, sendo o instrumento guia em torno do qual se concentra e se difunde o discurso musical” (MAGNANI, 1989, p. 265).



Ex. 87 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.22-25



Ex. 88 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.152-154



Ex. 89 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.61-65

Seção B

A seção B caracteriza-se por uma textura mista, estando o violino e o violoncelo em diálogo polifônico não imitativo, enquanto o piano, na maior parte, acompanha os dois instrumentos. Agora as cordas apresentam linhas bem cantadas, porém devem concentrar-se em escutar o piano, que, entre os c.23-28, executa uma das partes complexas do movimento: longos trechos virtuosísticos em sucessão de escalas e

arpejos abrangendo grande extensão do teclado. Nos c.29 a c.37 decidimos fazer o andamento um pouco mais movido, sendo guiados pela mudança do ritmo harmônico, que se torna mais acelerado. Sugerimos que o pianista planeje com cuidado a condução de seus acordes, que devem ser executados com leveza, seguindo o sentido harmônico e as intenções musicais dos instrumentos de corda.

The image shows a musical score for the Trio n°1 in D minor by Heitor Villa-Lobos, measures 29-31. The score is written for piano and strings. The piano part is in the upper staves, showing complex arpeggiated chords and a melodic line. The string part is in the lower staves, showing a melodic line. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score is in a single system with four staves.

Ex. 90 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.29-31

Seção A'

Começando na anacruse do c.41, o piano, agora solista, inicia esta seção em estilo fugato novamente, agora em Mi bemol. Este trecho demanda escolha de toques que possibilitem realçar as diferentes vozes, buscando clareza na articulação e diferenciação de qualidade sonora numa mesma mão para a realização das vozes do fugato (linhas independentes). Trata-se de outro trecho complexo e virtuosístico para o pianista, onde encontramos arpejos ascendentes na m.d., enquanto a m.e. realiza uma escala descendente em movimento contrário (Ex. 87).

Para esta segunda exposição do fugato em A' sugerimos seguir os mesmos padrões interpretativos descritos anteriormente quanto à execução em A. Um longo trecho do piano como solista sofre intervenções das cordas que apresentam o tema do fugato aumentado. Aconselhamos que as cordas retomem a articulação *non legato* e mantenham o pulso estável a fim de que o caráter do fugato esteja presente. Esse rigor das cordas facilita para que a parte do piano seja executada com maior clareza e segurança. O Trio Ahn realiza o fugato apresentado pelo piano com bastante *staccato* contrastando com as notas longas das cordas.

Ex. 91 - Trio n.º 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.40-48

Para a primeira entrada das cordas nesta seção, no c.45, observamos pela nossa prática, o desafio colocado ao violinista: a afinação da nota Dó 6 em *p*. Resolvemos a dificuldade da passagem estabelecendo que o violoncelo ataque sua nota com uma sonoridade um pouco mais projetada, com o objetivo de dar estabilidade à afinação do violino, o qual deve iniciar em dinâmica *pp*.

A partir do c.84, Villa-Lobos prepara a mudança de caráter que irá predominar em grande parte da seção C. O compositor cria na parte do piano uma voz intermediária, e enfatiza essa melodia interna com acentos em cada uma das notas; essa melodia deverá ser timbrada com as cordas, amalgamando a sonoridade. Este trecho exige uma habilidade refinada do pianista, pelo uso de toques e intensidades diferentes numa mesma mão - *legato* na voz intermediária e articulações leves e curtas nas 8^{as} em *staccati*. Nos c.85 para c.86 optamos por uma pequena respiração com a intenção de enfatizar a mudança harmônica e o *pp* indicado na partitura, dando outro colorido timbrístico ao trecho.

meno e calmo
rall. meno e calmo
rall. meno e calmo

Ex. 92 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.82-88

Ainda nesta seção, a partir do c.90-94, um diálogo entre os três instrumentos conduz a um dos momentos mais expressivos do Trio, a seção C. Sugerimos que na última fermata do trecho (c.94) as cordas aguardem a ressonância do acorde do piano diluir-se, acompanhando com um *diminuendo* o declínio natural do som. Isto sublinhará nosso entendimento de cadência finalizante e expectativa para o trecho que se segue, início da seção C. Constatamos que os Trios Ahn e Lisboa não conferem particular atenção à passagem, inclusive à mudança de andamento.

velli
NITE

Ex. 93 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.90-94

Seção C

Esta seção C apresenta novas ideias e mudança de caráter, agora predominantemente melódico, *cantabile e espressivo*, com indicações de andamentos mais tranquilos, como *Molto Meno, Lento, Più lento*. Porém, nesta grande seção C também há um trecho em *Allegro* e para concluir, um andamento mais tranquilo, *Moderato*. Schoenberg, a respeito das grandes formas-rondó, afirma que “o caráter da seção C deve contrastar com o caráter das seções A e B, sendo ela habitualmente mais longa e mais elaborada que as seções anteriores” (Schoenberg, 1991, p. 236).

No início da seção C, c.95, Villa-Lobos explora a textura de melodia acompanhada, requisitando do pianista outro tratamento da sonoridade do piano, agora com função de criar coloridos timbrísticos (Ex. 92). Violoncelo e piano continuam dobrando a linha melódica do final da seção B, porém com a indicação *calmo e espressivo*, e *cantabile*. Percebe-se o cuidado de Villa-Lobos em enfatizar a sonoridade desejada para a parte do piano, com o propósito de amalgamar com o som do violoncelo, cujo potencial melódico-expressivo é uma das características idiomáticas mais conhecidas do instrumento. Para realizar toda esta parte expressiva, aconselha-se às cordas muito vibrato, porém com o uso de arco leve, sem pressão. O Trio Bochino é o único que interpreta da maneira que entendemos a passagem, sendo que o Trio Ahn ressalta a linha melódica da m.d. do piano.

The musical score for Ex. 94 consists of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Viola, and the bottom for Piano. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Molto meno'. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The piano part is marked 'cantabile' and 'calmo e espressivo'. The violin and viola parts are marked 'Molto meno' and 'mf espressivo'. The piano part has a 'rall.' (rallentando) marking at the end of the second measure.

Ex. 94 - *Trio n.º 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.95-96

A partir do c.103, o diálogo entre o violoncelo e o violino conduz o trecho, enquanto o piano sustenta essa conversa com coloridos harmônicos e timbrísticos. Os acentos nas mínimas, no primeiro tempo de cada compasso da parte do piano, indicam que a execução delas, das mínimas, seja timbrada, sem prejuízo da realização dos arpejos, que devem ser executados sem acentos para alcançar equilíbrio sonoro e uma atmosfera serena e mágica, sublinhada na partitura pela indicação *expressivo*.

Ex. 95 - *Trio n.º 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.103-106

Seguindo esta passagem, nos c.112-116, o violoncelo se coloca em segundo plano, enquanto um breve diálogo do violino com o piano se desenvolve. Observamos que o Trio Ahn realiza um *acelerando* desde o compasso 112 e grande *diminuendo* para a entrada do *Allegro* no c.118, efeito interessante na realização da articulação dos trechos. Optamos porém em seguir as indicação da partitura, enfatizando a participação do piano nas *tenutas* em cada semicolcheia do compasso, no *pesante* e *rall.*, preparando assim o próximo trecho, momento em que o piano será o protagonista heroico. Corroboramos com nossa opção a interpretação do Trio Bochino, que segue estritamente as indicações da partitura.

Ex. 96 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.112-116

Ex. 97 - Trio n°1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.117-121

No *Allegro*, a partir do c.118, mais uma vez o ataque das cordas deve ser mais decisivo e cabe ao pianista salientar o rítmico bem marcado escrito para a m.d.. A complexidade dessa passagem para o piano faz-se presente nos acentos deslocados da métrica do compasso na m.e., em oposição à m.d., que lidera o conjunto. Para o violoncelo, além da afinação, deve-se atentar para a dinâmica que não deverá ser forte o tempo todo, como sugerido entre os c.118-133, em que verificamos as indicações de dinâmica *f*, *ff* e *fff*. Sugerimos adequar a dinâmica do violoncelo ao conjunto.

Seção A''

No *Allegro giusto* que se inicia no c.143, Villa-Lobos apresenta no violino e violoncelo o estilo imitativo do fugato inicial, mas agora com características rítmicas do c.50 do I movimento (Ex.42). Cabe ao pianista dar o andamento de forma clara e precisa para o conjunto, conduzindo ritmicamente com a m.e. todo trecho. Na m.d. a escrita apresenta predominância de arpejos e alguns fragmentos de escalas. Sugerimos que, para não perder a fluência do trecho e não comprometer a atmosfera de leveza que evoca o caráter inicial do movimento, sejam realizados estudos para trabalhar especificamente os reflexos relativos aos deslocamentos destes arpejos. Optamos também em utilizar pouco pedal de sustentação para manter a sonoridade articulada e marcada da m.e..

Ex. 98 - *Trio n°1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.143-145

Coda *Rondo-presto*

A Coda *Rondo-presto* tem função tonal e estrutural, conduzindo a harmonia para Dó menor, tonalidade do I movimento e que consta no título do Trio. O andamento rápido, o caráter brilhante e a articulação predominante em *non legato* ajudam na criação de um caráter alegre e dançante desta última parte.

O piano neste trecho final deve atentar em tocar bem junto com as cordas, por isso recomendamos que o pianista siga a linha melódica executada por elas. O pedal de ressonância pode ser usado, desde que de maneira curta e discreta, respeitando o caráter ligeiro. Para o violoncelista, a Coda é o trecho mais difícil tecnicamente. Recomenda-se estudar buscando um bom dedilhado e repetindo muitas vezes, lentamente, para uma boa execução. Ainda na parte do violoncelo, devido às constantes mudanças harmônicas, é bom salientar os acidentes de alguns trechos para não se equivocar. Após a escolha do andamento adequado ao conjunto, o pianista precisa manter uma pulsação regular, sem correr, pois é um trecho de difícil execução para as cordas. Para o violino, demanda muito precisão de afinação durante as longas passagens em semicolcheias, em andamento rápido. Essas semicolcheias ornamentam uma melodia muito similar à do violoncelo. Ter consciência deste desenho melódico e estudar ressaltando as notas dessa melodia, ajuda tanto na afinação do violino, quanto na condução da parte do piano.

The image shows a musical score for the Coda *Rondo-presto* of Trio n.º 1 in D minor by H. Villa-Lobos, IV movement, measures 162-167. The score is in 3/8 time and D minor. It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Piano. The tempo is Rondo-Presto. Dynamics include *mf*, *f*, and *pp*. The piano part has a complex rhythmic pattern with many slurs and accents.

Ex. 99 - *Trio n.º 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.162-167

Como opção interpretativa para o trecho seguinte, c.202-233, recomendamos destacar o diálogo entre as cordas, bem como valorizar as síncopes da parte do piano, que resultam num balanço (movimento) que acompanha o diálogo das cordas. Sugerimos uma dinâmica *p* nos c.231- 233 para, no c.234, enfatizar a surpresa harmônica da tonalidade de Dó maior em *ff*.

Ex. 100 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.222-235

Observamos que dentre as gravações analisadas, o andamento do Rondo é mais rápido na gravação do Trio Ahn, cujos intérpretes enfatizam o *Meno (poco grandeoso)* dos 6 últimos compassos da *Coda*, demonstrando com esse contraste o término da peça. O Trio Bochino e o Trio Lisboa executam todo o trecho da *Coda* em andamento mais lento, sendo que o último realça a melodia em diálogo do violino e violoncelo durante todo o trecho.

The image shows a musical score for three staves: Violin, Viola, and Piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'allarg.', 'Meno (Poco grandeoso)', 'fff', and 'pesante'. The Piano part features a 'pesante' marking and a 'fff' dynamic. The Violin and Viola parts also feature 'fff' dynamics and 'allarg.' markings. The score ends with a double bar line.

Ex. 101 - *Trio n° 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.256-261

Sugerimos, para estes 6 últimos compassos, atenção para que as dinâmicas *fff* e *ffff* sejam mantidas pelos três instrumentos, valorizando o efeito surpresa e a ressonância ampliada da terça de picardia, mantendo o “fôlego” até o final.

CONCLUSÃO

Conforme demonstramos ao longo deste trabalho sobre o *Trio n°1*, em Dó menor, Villa-Lobos empregou um tratamento solístico nos três instrumentos, o que trouxe desafios individuais e também para a *performance* do conjunto. Como resultado desta pesquisa, mostramos que um dos maiores desses desafios é saber graduar a intensidade da dinâmica em um discurso que apresenta vários pontos culminantes com emprego de força orquestral na parte do piano. Também destacamos que a exploração dos contrastes de sonoridade, o equilíbrio entre os instrumentos, as mudanças de andamento, o emprego de matizes sonoras sutis nas seções de caráter mais expressivo e a sincronia entre os três instrumentos são alguns dos fatores determinantes para uma boa *performance* do Trio estudado.

A análise musical do *Trio n°1* nos possibilitou compreender sua macroforma e, destacamos os elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, texturais e formais, assim como aspectos idiomáticos dos instrumentos. Quanto à escuta analítica de gravações, nos permitiu observar as escolhas interpretativas de outros grupos camerísticos sobre peculiaridades do Trio, proporcionando-nos uma percepção mais acurada e mais consciente da obra.

Nas sugestões de execução apresentadas, o piano foi o referencial e para ele direcionamos as orientações, uma vez que é o instrumento de domínio desta pesquisadora. Percebemos que o piano, neste Trio, exerce vários papéis como acompanhador, solista, condutor rítmico e harmônico. Observamos ainda que o Trio demanda do intérprete pianista soluções técnicas e de interpretação diferentes para cada situação. Destacamos também, no trabalho, algumas características idiomáticas do piano encontradas no *Trio n°1*, dentre as quais podemos citar as grandes diferenças de dinâmica, o amplo uso do pedal de ressonância, o uso de arpejos em toda a extensão do teclado, a condução de vozes distintas simultaneamente, os acordes com 10 ou mais sons, o *cantabile*, o *staccato*, a sustentação dos baixos em notas longas, a superposição de acordes e a repetição de notas, além do uso simultâneo das extremidades do teclado e de grandes proporções de volume sonoro do piano, longas notas pedais e acordes em grandes extensões exigindo do pianista flexibilidade e relaxamento muscular.

Observamos no decorrer do trabalho que Villa-Lobos explora diferentes aspectos da técnica pianística, exigindo do intérprete domínio de variadas habilidades

motoras como independência entre as duas mãos, toques distintos e simultâneos, saltos nas duas mãos e deslocamento rápido por toda a extensão do teclado.

Entre os desafios encontrados para a *performance* em conjunto abordados durante o trabalho estão o equilíbrio sonoro, os desafios da realização técnica, a realização da escrita romântica virtuosística da parte do piano, as mudanças de andamento durante os movimentos, a realização do amálgama dos timbres dos três instrumentos, a manutenção rítmica do pulso, os *rubati* e o controle da defasagem da emissão do som do piano e cordas.

Por meio do estudo deste Trio pudemos como pianista adquirir várias competências, como resistência física e de concentração, independência entre as duas mãos e também entre os dedos de uma mesma mão, condução musical de diferentes estratos simultâneos que iniciam e terminam em momentos distintos. Quanto ao trabalho camerístico, pode-se acrescentar outras competências adquiridas em relação à escuta, manutenção de um pulso comum a todos, negociação quanto ao equilíbrio sonoro, escolha das lideranças, ou que instrumento deve ser realçado ou ser posicionado em segundo plano dentro de uma determinada passagem, a busca por sonoridades que se amalgamassem.

Por ser esta uma tese em *Performance Musical*, ao longo destes anos de doutoramento tivemos a oportunidade de tocar em público o *Trio n°1* e o *Trio °2* e não poderíamos deixar de registrar os momentos em que tivemos contato com o público. Verificamos, a partir dessas experiências, como nossas interpretações se transformaram em razão das diferentes variantes que trouxeram vida nova a cada *performance*, como o piano disponível para a apresentação, a acústica de cada sala em que tocamos e o público. Nesse período, tivemos oportunidade de tocar em duas cidades do interior de Minas Gerais, para alunos do Curso Superior em Música da UFMG e da UEMG, em outro país, na Sérvia, onde não se tem contato constante com a música brasileira e onde o *Trio °1* de Villa-Lobos nunca havia sido interpretado ao vivo. Entre os instrumentos usados nas *performances*, podemos citar desde um piano de $\frac{1}{4}$ de cauda até um piano cauda inteira, e de diversas marcas, como Yamaha, Fritz Dobbert, Steinway e Bechstein. Quanto aos locais dos concertos, tocamos em teatros, galerias e auditórios de escola de música, o que demandou adaptações que, em sua maioria, ocorriam no momento da *performance*.

Vale registrar ainda a participação do público no processo de construção da *performance*, o que nos fez perceber a importância da encenação performática como meio de se transferir ao ouvinte a interpretação. Alguns relatos interessantes chegaram a nós.

Um ouvinte disse que ficou “prestando atenção no bastão dos dois instrumentos de cordas, como eles se movimentavam juntos”; outros relataram que perceberam “que os instrumentos conversavam um com o outro”; ou que, em vários momentos, ficaram emocionados. Tudo isso enriqueceu o trabalho e nos deu mais incentivo e confiança de que estávamos sendo entendidos pelo público. Afinal, “as performances... ao contrário das partituras, estão no coração do mundo do ouvinte... [enquanto que] as obras musicais, no mundo dos ouvintes, simplesmente não existem” (MARTIN *in* COOK, 2006, p. 8).

Com este trabalho, esperamos contribuir para a conscientização cada vez maior de que o intérprete necessita que suas análises interliguem estrutura, significado e expressão para que seus resultados sejam apresentados de maneira eficiente através da *performance*. Esperamos ainda que as reflexões aqui apresentadas contribuam para outros intérpretes em seu processo de estudo, aprendizado, interpretação e *performance* do *Trio n°1* de Villa-Lobos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Por uma visão de música como performance*. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. *Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)* - Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2012.

ANDRADE, M. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 4ª ed. 2006.

_____. “Pianolatria”, in *Klaxon* nº1, São Paulo, maio 1922.

BARRENECHEA, Lúcia. GERLING, Cristina Capparelli. *Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades*. In: GERLING, Cristina (Org.) Três estudos analíticos. Villa-Lobos, Mignone, C. Guarnieri. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin, ILAS, 1994.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Courier Corporation, 2014.

CASTAGNA, Paulo. *Impressionismo, modernismo e nacionalismo no Brasil*, in Apostila do curso *História da Música Brasileira* 14– Instituto de Artes da UNESP, 2004, São Paulo.

CATÁLOGO Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música, 2001, 758 p.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22. Tradução Fausto Borém

_____. *Mudando o objeto Musical: abordagens para a análise da performance*. Tradução Beatriz Magalhães Castro. Revista "Música em Contexto", V.1, 2007, UNB.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro: Art Nova, 1974. 177 p. Tradução de Luiz Paulo Horta.

ESCUDEIRO, Daniel. *Intertextualidade Idiomática na Música: apontamentos para um conceito e prática no século XXI*. In: Anais do II SIMPOM 2012. p. 200-210.

ESTRELLA, Arnaldo. *Música de câmara no Brasil*. Boletim Latinoamericano de Música, 1946, Vol.6, p. 255-281.

_____. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. Museu Villa-Lobos, 1970.

ESTRELLA, Arnaldo. *Villa-Lobos na música de câmara*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, V. 3, 1969, p. 37-46.

FERNANDES, Rommel. *Heitor Villa-Lobos: Third sonata for violin and piano*. Northwestern University Evanston, ILLINOIS, 2007.

FERNANDEZ, Lorenzo. *A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música Brasileira*. Boletim Latino-Americano de Música. Volume VI, 1946, p.283-300.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Evolução de Villa-Lobos na música de câmara*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2ª edição, 1979.

_____. *Villa-Lobos: síntese, crítica e biografia*. 2ª ed. português e espanhol. Programação de Ação Cultural do MEC, 1973.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *O Piano no Brasil*. Anais Anppom, 2007.
http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf

GONÇALVES, Marcos Augusto. *A consagração do maestro*. In: Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012. V. 14.

GOODMAN, E. “*La interpretación em grupo*”. *La interpretación musical*. (Editor John Rink). Madrid: Alianza Música, 2006, p.183-198.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o Ambiente Artístico Parisiense: Convertendo-Se em um Músico Brasileiro*. MANA 9 (1):81-108, 2003.

_____. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GERLING, Fredi Vieira. *O tempo rubato na Valsa de Esquina N.º 2 de Francisco Mignone*. Claves n.º 5 - Maio de 2008, p.7 a 19.

GUERRA-PEIXE, César. *O índio das Arábias*. In *Revista do Brasil IV/I*, 1988, p. 41-44.

GUERCHFELD, Marcello. *Pesquisa em práticas interpretativas: situação atual*. In: ENCONTRO ANNUAL DA ANPPOM, 9, Rio de Janeiro, Anais, GGE, Rio do Janeiro, 1996.

GUIMARÃES, Luís e colaboradores. *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade*. Rio de Janeiro, 1972.

HARNONCOURT, N. *O Discurso dos sons*. Jorge Zahar Editor, RJ. 1998.

HINSON, Maurice. *The Piano in Chamber Ensemble - An Annotated Guide*. Indiana University Press. 1996.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos uma introdução*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1987.

HURON, D.; BEREC, J. *Characterizing idiomatic Organization in music: a theory and case study of musical affordances*. Ohio State University Library, Columbus: Empirical Musicology Review, V. 4, 2009, p.103-122.

KATER, Carlos. *Aspectos da modernidade de Villa-lobos*. *Em Pauta*, Revista do Curso de Pós-Graduação, UFRGS, V.1, jun. 1990, p. 52- 65.

KIEFER, Bruno. (1981). *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento.

KUBALA, Ricardo. *A escrita para viola nas sonatas com piano Op. 11 n°4 e Op. 25 n°4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Música Universidade Estadual de Campinas, 2004, p. 47-51.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Editora Releer, 2010.

LIGETI; György; CHOUARD, Claude-Henri. György Ligeti: compositeur. In: CHOUARD, Claude-Henri. *L'oreille musicienne: Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*. Paris: Gallimard, 2001, p. 33-48.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MASSIM, Jean; Brigitte Massin. *História da Música Ocidental*. Editora Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Gilberto. "A Música" in Affonso Ávila, ed., *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.127-137.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

_____. *Villa-Lobos, O Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

NÓBREGA, Adhemar. In: *Presença de Villa-Lobos*. Vol. 2. (2ª.ed) Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1982.

_____. *Roteiros de Villa-Lobos*. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, V. 4, 1969,p. 7-26.

PILGER, H. V. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba, PR: Editora CRV, 2013.

RICHERME, Cláudio. *A Técnica Pianística: uma abordagem científica*. São Paulo, AIR Musical Editora, 1996.

RINK, John. *Análise e (ou?) performance*. *Cognição & Artes Musicais / Cognition & Musical Arts* 2, 25 - 43. © 2007 o autor.

ROCHA, Miriam Bastos. *Aspectos técnico-pianísticos da Prole do bebê nº2 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Mestrado interinstitucional UFMG/UNIRIO/CAPES, 2001.

ROSEN, C. *Sonata forms*. London and New York: Norton, 1988.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALLES, P. T. *A Música de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922*, In: *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, V. 14.

_____. *Haydn, segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de cordas nº 7 de Villa-Lobos*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, 2012, p.27-38.

_____. *Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel*. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 25-43.

_____. *Villa-lobos: Desafiando a teoria e análise*. *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: LATEAM - Laboratório de Teoria e Análise Musical, 2012, V.1. p.81-95.

_____. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: UNICAMP, 2011

_____. *Villa-Lobos em perspectiva*. I SIMPÓSIO NACIONAL VILLA-LOBOS: OBRA, TEMPO E REFLEXOS – R.J. Texto apresentado parcialmente como palestra no 53º Festival Villa-Lobos, UFRJ, em 18/11/2015.

SCARDUELLI, Fabio. *A Obra para Violão de Almeida Prado*. 2007. Dissertação Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas, 2007, p. 139-146.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: ed. Imago, 1989.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

SLOBODA, John A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*; tradução Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina, 2008. p. 87-132.

SMALLMAN, Basil. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford, 1990.

SOUZA, Lima. *Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos*. Boletim Latino-Americano de Música. Volume VI, 1946, 149-155.

_____. *Meu convívio com Villa-Lobos*. In *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969. V. 3, p.151-169.

TACUCHIAN, Ricardo. *Villa-Lobos e Strawinsky*. In *Revista do Brasil*, V.I, 1988, 101-106.

TALIBERTI, B. Viviane. *Trio op. 97, “Arquiduque”, de Beethoven: um estudo sobre sua interpretação*. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos the Life and Works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina/Londres: McFarland & Company, Inc.,1995.

_____. *Paradigmas do Estudo sobre Villa-Lobos*. In *Presença de Villa-Lobos*, tradução de Marja Parno Guimarães. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1981, p. 49-67.

THOMPSON, Ellen. *Teaching and Understanding Contemporary Piano Music*. Neil A. Kjos Jr., San Diego, California, 1976.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas*. Tese de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2005.

VOLPE, M. A. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*. Dissertação (mestrado) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1994.

_____. *Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística*. Revista Música, São Paulo: v.5, n.2, 1994, p.133-151.

WALLS, Peter. *La interpretación musical*. (Editor John Rink). Madrid: Alianza Música, 2006, p.183-198.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ZANON, Fábio. *Villa-Lobos. Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2009.

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

BEETHOVEN, L. *Sonata op. 10 n° 1*. Leipzig: Breitkopf & Haertl, 1862.

CHOPIN, F. *Etüden – Urtext*- G. Henle Verlag München, 1983.

COWELL, Henry. *The tides of Manaunaumn*. Copyright MCMXXII by Breitkopf In. New York. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP397806-PMLP191883-Cowell_-_3_Irish_Legends.pdf. Acessado 20/11/2017.

DVORAK, A. *Trio op. 65* Dover Publications, INC, New York. 1988.

LISZT, F. *Balladen*, Urtext- G. Henle Verlag. München. 1996.

LISZT, F. *Douze Études d'Exécution transcendante*. G. Schirmer, Inc. New York, 1932.

MENDELSSOHN, F. *Lieder Ohne Worte – Urtext*- G. Henle Verlag München, 1981.

RACHMANINOFF, S. *Preludes for piano – Booseuy & Hawkes Music Publishers Limited*. Revised 1992.

RACHMANINOFF, S. *Trio op. 9* – Disponível em <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP261925-SIBLEY1802.25844.2339-39087008990535score.pdf>. Acessado 10/11/2017

SAINT-SAENS, C. (1922). *O Cisne*. Edição de H. Pilger (2013, p. 61).

TCHAIKOVISKY, P. *Trio em lá menor op. 50* - Disponível em <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP01963-Tchaikovsky-trioOp50.pdf>. Acessado 10/11/2017.

VILLA-LOBOS, Heitor. (1917) *Canto do Cisne Negro*. Rio de Janeiro: Editora Casa Arthur Napoleão, p.9-19.

_____. *Cirandas*, Coleção de 16 peças sobre temas populares brasileiros Fermata do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Casa Arthur Napoleão, 1968.

_____. *Cirandinhas*, coleção de 12 peças fáceis sobre temas populares brasileiros de rodas infantis para piano; Fermata do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Casa Arthur Napoleão, 1968.

_____. *Deuxième Trio*, ME. COPYRIGHT: © 1928 by ME.

_____. *Modinha*, Seresta nº 5. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1926.

_____. *Ondulando, Estudo op.31*, Rio de Janeiro: Editora Casa Arthur Napoleão, n.d. (ca.1920)

_____. *Premier Trio*, Publicação: Max Eschig, COPYRIGHT: © 1956 by ME.

_____. *Prole do Bebê nº2*, Publicação: Max Eschig, COPYRIGHT: © 1927 by

_____. *Prole do Bebê nº1*, COPYRIGHT: Dover Publications, INC, 1996.

_____. *Trio nº1*, Manuscrito Acervo do Museu Villa-Lobos. New York. 1996

_____. *Viola quebrada*. Canções típicas brasileiras. Paris: Max Eschig,. 1929.

GRAVAÇÕES EM ÁUDIO

AHN, Ângela; Lucia, AHN; AHN Maria; *AHN Trio*. Villa-Lobos e Ravel Trios. Chesky Records, 1995. cd.

BRUCOLI, Fábio; Mauro; BRUCOLI; Paulo BRUCOLI. *Aulustrio - Pianos Trios 1 & 2*, piano Clássicos Editorial Ltda, 2001. Cd.

PINTO, Ayrton; DEL CLARO Antonio; BERNETTE, Yara. *Villa-Lobos: Trio No 1 & 3. Artistrio*, Arcobaleno, 1989.

ROCHE, Joesph; HELLER, Camilla; BETTS, Donald. *The Macalester Trio*, Golden Crest Records. 1981.

SPILLER, Antônio; HUMESTON, Jay; DUPHIL, Monique. *Piano Trios #1, #3*. Marco Polo, 1991.

WILSCHER, Florian; SCHICKEDANZ, Katrin; ANTUNES, Rosângela. *Villa-Lobos Trio*, Oehms Classics, 2009.

YOSHIOKA Airi; JOHNER Sibylle; KENT Adam. *Damocles Trio*. Claves, 2009. Cd.

ZHANG, Yang; LISBOA, Tânia; BRAGA, Miriam. *O Violoncello do Villa, V.2*. Meridian, 1998.

ZLATOPOLSKY, Anselmo; GROSSO, Iberê Gomes; BOCCHINO, Alceo. Trio da RÁDIO MEC, *Heitor Villa-Lobos: um trio, uma sonata e onze canções*. Gravação realizada em 1960. Cd (1997).