

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Pequena Suite de Villa-Lobos
transcrição para viola e piano

IVANA PARIS ORSI



Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Ivana Paris Orsi e aprovada pela Comissão Julgadora em

16/08/2000

Gualberto Estades

Prof./Dr. Gualberto Estades Basavilbaso

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Gualberto Estades Basavilbaso e co-orientação do Prof. Dr. Eduardo Ostergren.

CAMPINAS - 2000

000105892

UNIDADE 3.e
N.º CHAMADA:
I/UNICAMP
Or8p
V. Ex.
TOMBO BC/ 44092
PROC. 16-392101
C D
PREC. R\$ 11,00
DATA 25/04/01
N.º CPD

CM00158461-6

Or8p

Orsi, Ivana Paris

Pequena Suite, de H. Villa-Lobos : transcrição para viola e piano / Ivana Paris Orsi. -- Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Gualberto Estades Basavilbaso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Música para viola de arco. 3. Música - Brasil. 4. Arranjo (Música).
I. Basavilbaso, Gualberto Estades. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

A Nivaldo Orsi, meu marido.

AGRADECIMENTOS

A Jesus Cristo, meu único e suficiente Salvador, responsável por todas as coisas, inclusive por eu ter dado início e fim a este trabalho.
“Maranata”!

Aos meus professores de viola, incansáveis e dedicados mestres, cujas lições encontram-se refletidas neste trabalho:

- José Eduardo Gramani (in memoriam),
- José Eduardo D’Almeida,
- Gualberto Estades Basavilbaso,
- Frederico Barreto,
- Marie-Christine Springuel,
- Natan Schwartzmann,
- Henrique Müller,
- Paulo Gustavo Bosisio.

Aos professores colaboradores:

- Maria Lúcia Pascoal, pela revisão da análise,
- Eduardo Ostergren, pela co-orientação,
- Helena Jank, pelos valiosos conselhos do início.

Ao NIDC – Núcleo de Integração e Difusão Cultural da UNICAMP.

Ao amigo e colega Germano Lobato Fonseca, pela cópia final da partitura (Anexo 1).

À minha família:

- Nivaldo Orsi,
- Matheus Paris Orsi,
- Marina Paris Orsi,
- Ivo José Paris,
- Ana Maria Cortelazzi Paris.

À Discoteca Oneida Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo.

Ao Museu Villa-Lobos.

E aos demais, que de alguma forma contribuíram para a elaboração desta dissertação.

SUMÁRIO

RESUMO.....	xi
“ABSTRACT”	xiii
LISTA DE ABREVIATURAS E SIMBOLOGIA.....	xv
<i>INTRODUÇÃO</i>	1
O PAPEL DAS TRANSCRIÇÕES NO REPERTÓRIO VIOLÍSTICO.....	3
PLANO DO TRABALHO.....	6
1) <i>ANÁLISE</i>	11
INFORMAÇÕES INICIAIS.....	13
1.1) ROMANCETTE.....	17
1.1.1) <i>Micro-estrutura</i>	17
1.1.2) <i>Média-estrutura</i>	18
1.1.3) <i>Macro-estrutura</i>	19
1.1.4) <i>Estudo</i>	20
1.2) LEGENDÁRIA.....	23
1.2.1) <i>Micro-estrutura</i>	23
1.2.2) <i>Média-estrutura</i>	24
1.2.3) <i>Macro-estrutura</i>	25
1.2.4) <i>Estudo</i>	25
1.3) HARMONIAS SOLTAS.....	27
1.3.1) <i>Micro-estrutura</i>	27
1.3.2) <i>Média-estrutura</i>	28
1.3.3) <i>Macro-estrutura</i>	29
1.3.4) <i>Estudo</i>	29

1.4) FUGATO (ALL' ANTICA).....	31
1.4.1) <i>Micro-estrutura</i>	31
1.4.2) <i>Média-estrutura</i>	33
1.4.3) <i>Macro-estrutura</i>	34
1.4.4) <i>Estudo</i>	35
1.5) MELODIA.....	39
1.5.1) <i>Micro-estrutura</i>	39
1.5.2) <i>Média-estrutura</i>	39
1.5.3) <i>Macro-estrutura</i>	40
1.5.4) <i>Estudo</i>	41
1.6) GAVOTTE-SCHERZO.....	43
1.6.1) <i>Micro-estrutura</i>	43
1.6.2) <i>Média-estrutura</i>	45
1.6.3) <i>Macro-estrutura</i>	46
1.6.4) <i>Estudo</i>	46
1.7) SÍNTESE.....	49
1.7.1) <i>Melodia</i>	49
1.7.2) <i>Ritmo</i>	50
1.7.3) <i>Harmonia</i>	52
1.7.3.1) <i>Horizontalização de Acordes</i>	52
1.7.3.2) <i>Harmonia Anacrútica ou Acorde</i> <i>Anacrútico</i>	52
1.7.3.3) <i>Politonalidade</i>	53
1.7.3.4) <i>Tonalidade Ampliada</i>	54
1.7.4) <i>Timbre</i>	55
2) TRANSCRIÇÃO.....	57
INFORMAÇÕES INICIAIS.....	59
2.1) AVALIAÇÃO.....	61
2.1.1) <i>Romancette</i>	61
2.1.2) <i>Legendária</i>	65
2.1.3) <i>Harmonias-Soltas</i>	69
2.1.4) <i>Fugato (all'antica)</i>	73

2.1.5) <i>Melodia</i>	77
2.1.6) <i>Gavotte-Scherzo</i>	81
2.2) INTERPRETAÇÃO.....	89
2.2.1) <i>Romancette</i>	91
2.2.2) <i>Legendária</i>	95
2.2.3) <i>Harmonias Soltas</i>	99
2.2.4) <i>Fugato (all'antica)</i>	103
2.2.5) <i>Melodia</i>	107
2.2.6) <i>Gavotte-Scherzo</i>	111
CONCLUSÃO.....	117
FONTES CONSULTADAS.....	121
GLOSSÁRIO.....	125
APÊNDICE 1 (partitura original).....	141
APÊNDICE 2 (A evolução da viola quanto aos nomes associados a ela, o seu uso pelos compositores e o seu repertório.).....	155
ANEXO (partitura completa [piano e viola] com parte para solista).	---

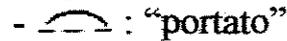
RESUMO

Este trabalho transcreve para viola e piano *Pequena Suite*, escrita originalmente para violoncelo e piano por Heitor Villa-Lobos. Está dividido em quatro partes: *INTRODUÇÃO*, 1) *ANÁLISE*, 2) *TRANSCRIÇÃO* e *CONCLUSÃO*. A Introdução dá uma rápida explanação sobre o papel das transcrições no repertório violístico e expõe o plano do trabalho. A Análise toma contato com a estrutura da Suite em seus aspectos micro, médio e macro e depois, através de um *Estudo*, tira conclusões unindo os três níveis estruturais; logo após, uma síntese aborda os aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e timbrísticos presentes em *Pequena Suite*. A Transcrição apresenta seus principais impasses e soluções (através da análise), objetivos didáticos das peças e regras de interpretação, bem como sugestão de dedilhados e arcadas. A Conclusão é a partitura completa (piano e viola) mais a parte do solista (viola) para a utilização dos instrumentistas.

“ABSTRACT”

This work transcribes for viola and piano *Pequena Suite*, written originally for violoncello and piano by Heitor Villa-Lobos. It is divided into four parts: *INTRODUCTION*, 1) *ANALYSIS*, 2) *TRANSCRIPTION* and *CONCLUSION*. The Introduction gives a brief explanation about the role of transcriptions in viola's repertoire and exhibits the work's plan itself. The Analysis brings to focus the Suite's structure in its micro, middle and macro aspects; a Study offers conclusions uniting the three structural levels; afterwards, a Synthesis approaches the aspects of melody, rhythm, harmony and sound in *Pequena Suite*. The Transcription presents its main problems and solutions (through analysis), didactical objectives of the pieces and interpretative suggestions including fingerings and bowings. The Conclusion is the complete music itself, including the viola and piano score and an independent solo viola part as well.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIMBOLOGIA

- c.: compasso (s)
- v.: veja
- seções das peças: com letra maiúscula, negrito e sublinhado (ex.: seção **A**)
- partes de seções: letra minúscula, negrito e sublinhado (ex.: parte **a**)
- classificação de frases: em negrito e em letra minúscula (ex.: frase **a**);
obs.: o que for igual terá mesmo nome, e o que tiver alterações parciais terá o nome acrescido de ' (ex.: frase **a'**)
- títulos das seções das peças: com 1ª letra maiúscula (ex.: Recapitulação)
- títulos de peças: itálico, com 1ª letra maiúscula
- alturas das notas: em negrito (ex.: **c₁**)
- modos: ex.: D frígio (ré frígio)
- notação alfabética para nomear os acordes:
A = lá / B = si / C = dó / D = ré / E = mi / F = fá / G = sol
- cifras: baseadas em CHEDIK, A. *Dicionário de Acordes Cifrados*¹
- harmonia tradicional: PISTON, W. *Harmony*²
- intervalos: 3ªM e 3ªm = terça maior e menor, 4ªJ = quarta justa, 5ª A = quinta aumentada e menor, e assim por diante
-  : “portato”
-  : “spiccato” partindo da corda (M)
- - : “detaché”
-  : “martelé”
-  : nota presa sem tocar
-  : notas presas com o mesmo dedo
-  : nota curta fora da corda (“spiccato”)
-  : ponto fora da ligadura significa encurtar aquela nota em particular sem parar antes dela
- Pta : ponta do arco
- M : meio do arco
- TA : todo arco
- MS : metade superior do arco
- MI : metade inferior do arco
-  : retomar o arco

¹ 2.ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984. p. 36; obs.: foram utilizadas as cifras recomendadas sem a utilização dos parêntesis em torno da numeração superior a 7.

² 5ed. New York, W.W.Norton & Company, Inc.: 1987.

- I. : 1^a corda (lá)
- II. : 2^a corda (ré)
- III. : 3^a corda (sol)
- numeração sobre as notas da partitura:
 - 0 : corda solta
 - 1 : 1^o dedo (indicador da mão esquerda)
 - 2 : 2^o dedo (dedo médio da mão esquerda)
 - 3 : 3^o dedo (dedo anular da mão esquerda)
 - 4 : 4^o dedo (dedo mínimo da mão esquerda)
- ao ler vocábulos em caixa alta remeter para GLOSSÁRIO
- ao ler numeração entre colchetes (ex.: [1]): buscar a numeração do texto na partitura que o segue
- “simile” (da mesma maneira): aparece marcada na partitura e significa continuar a articulação grafada anteriormente até a próxima indicação
- ao ler texto que envolva números de compassos (ex.: c. 47-48), os mesmos poderão ser consultados nas partituras do capítulo 2 (Transcrição), no APÊNDICE 1 ou no ANEXO
- ao ler texto que contenha unidades estruturais (ex.: frase, período, grupo frásico, seção, “codetta”, Introdução, Recapitulação, Episódio homofônico), as mesmas poderão ser consultadas em 1.x.3) *Macro-estrutura*, Gráfico formal (ex.: 1.1.3) *Macro-estrutura*, Gráfico formal)
- ao ler texto que contenha alturas de notas (ex.: **dó**₃) remeter para GLOSSÁRIO, Tabela de alturas

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O PAPEL DAS TRANSCRIÇÕES NO REPERTÓRIO VIOLÍSTICO

A utilização de transcrições sempre esteve ligada ao meu próprio estudo de viola devido à escassez de material original que seja comparável em qualidade e quantidade aos existentes para o violino. Isto ocorre praticamente em todos os níveis de aprendizado não só com métodos para aperfeiçoamento técnico como também com o repertório dentro dos vários períodos da história da música.

Apesar de todo o esforço de violistas renomados, como William Primrose, Bruno Giuranna e outros, em transcreverem métodos e peças para o nosso instrumento, a simples consulta de catálogos mais recentes de música impressa, tais como o de Zeyringer³ (apesar de seus 1400 itens, aproximadamente) e de Farish⁴, ainda revela algumas lacunas dentro de determinados gêneros e estilos na obra de compositores consagrados. A produção de música brasileira para a viola como solista

³ *Literatur for Viola* (excerto). Hartberg, 1985 (New Edition). Disponível na Internet: <http://nicus.ru.ac.za/~sean/rep2viol.txt>. Capturado em 05 de setembro de 1997, 22:51:12. On line.

⁴ FARISH, M. K. *String Music in Print*. New York: R.R.Bowker Company. 1965.

apresenta ainda mais problemas nesse sentido⁵. As composições que privilegiam o instrumento como solista ou como parte importante de grupos de câmara são, na sua maioria, posteriores a 1931. Compositores brasileiros como Carlos Gomes, Glauco Velasquez, Henrique Oswald, Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone, Frutuoso Vianna e José Vieira Brandão, entre outros, não se dispuseram a compor para viola solista.

O desejo de transcrever para a viola foi, então, inevitável. O próximo passo foi a escolha de uma obra. Dentro do que foi exposto anteriormente o interesse deste projeto recaiu sobre peças de autor brasileiro, anteriores a 1930.

Além de aumentar o repertório do instrumento, este trabalho também pretendeu dar ênfase ao valor didático da obra a ser transcrita. Sob este aspecto, chegou-se à conclusão que o mais indicado seria abranger o nível de aprendizado próximo ao do curso de graduação⁶.

De posse de todos estes pré-requisitos, não foi difícil chegar ao nome de Villa-Lobos. E, após consulta a várias de suas obras para solista, foi selecionada *Pequena Suite*.

Pequena Suite está divididas em seis peças cujos títulos são: 1. *Romancette*, 2. *Legendária*, 3. *Harmonias Soltas*, 4. *Fugato (all'antica)*, 5. *Melodia* e 6. *Gavotte-Scherzo*. É de 1912-1914, foi escrita originalmente para violoncelo e piano⁷ e apresenta, no decorrer de suas peças, alguns dos

⁵ Como pode ser verificado em Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977.

⁶ É difícil estabelecer programas de estudo no Brasil, ainda que seja no nível da graduação; isto porque há problemas intrínsecos ao aprendizado individual, muitas vezes desordenado, daqueles que são candidatos à carreira de músico profissional. O que se percebe é que cada professor ou instituição possui o seu próprio programa. A expressão 'próximo ao nível de graduação' foi inspirado pelo catálogo proposto pelo professor Jeffrey Showell, capturado na Internet (<http://www.arts.arizona.edu/showell/violalit.html>; em 05/14/97, 18:46:52, ver. 2/96), e significa: próximo ao nível em que o aluno possa estar estudando concomitantemente *Suites*, de Bach, *Concerto em Ré*, de Stamitz, *Sonata Arpeggione*, de Schubert ou *24 Caprichos*, de Rode.

⁷ A História nos mostra que várias peças têm sido transcritas para viola originárias para o violoncelo, viola da gamba e outros instrumentos semelhantes em mecânica; esta parece ser uma fórmula testada e aprovada empiricamente e, embora não exclua a discussão sobre o potencial inerente de qualquer peça musical de ser transcrita, o que se avaliou também para a escolha de uma peça foi a vantagem para a aluno de viola em se transcrever algo já dado à luz pelo compositor sob a intenção de se trabalhar especificamente com um tipo de mecânica instrumental (no caso, o das cordas friccionadas por arco, o que já nos garante o aproveitamento da técnica básica desses instrumentos como material necessário para se considerar a peça de valor didático). Além disso, o fato de o violoncelo ser afinado uma 8ª abaixo da viola e de quase todas as peças de *Pequena Suite* terem sido escritas em clave de dó na quarta linha do pentagrama (à exceção de *Harmonias Soltas*) nos oferece a possibilidade de não alterar a parte do piano.

objetos de estudo da técnica pura mais visados pelos instrumentos de cordas: cordas duplas e acordes (*Harmonia Soltas*), exploração da tessitura aguda do instrumento (*Gavotte-Scherzo*), escalas e arpejos em velocidade moderadamente rápida (*Fugato* e *Gavotte-Scherzo*). Oferece também linhas melódicas que exercitam a expressividade (*Romancette* e *Melodia*, principalmente); graça e leveza são privilégio de *Legendária*.

Diversas formas, gêneros e técnicas de composição (formas: binária, binária cíclica, ternária; gênero: suite; técnicas: fugato, politonalidade, tonalidade ampliada) são também oferecidas por esta suite. A associação neo-clássica com a música do passado, e sua maneira simples de exemplificar formas e gênero nela contidos faz de *Pequena Suite* uma obra auxiliar na compreensão de outras composições afins.

Dentro do requisito das possibilidades técnicas para a transcrição, pode-se dizer que , algumas mudanças teriam , obviamente, de ser feitas, sobretudo no que tange à extensão utilizável da viola (que é sensivelmente menor do que a do violoncelo) e até mesmo por questões acústicas⁸.

Além de todas estas qualidades, *Pequena Suite* apresenta ainda mais duas (as quais não tinham sido pensadas como pré-requisitos): é de curta duração (varia em torno de 15min., o que a torna facilmente encaixável em qualquer programa de recital) e, por conter seis peças, é divisível, o que permite que as peças sejam escolhidas de acordo com o seu grau de dificuldade ou mesmo segundo o tempo disponível no recital.

⁸ Os problemas acústicos da viola são particulares de cada instrumento, pois, dentro da família das cordas, é o que apresenta mais e maiores diferenças de construção entre os da mesma espécie. Porém, um problema que parece comum a todas as violas é a carência de 'cor' e profundidade sonora causada pela desproporção entre afinação das suas cordas e tamanho da caixa de ressonância, sendo esta muito menor do que deveria (o mesmo acontece com o violoncelo, mas, neste caso isso, isso é compensado pelas largas paredes e alto cavalete do instrumento; tal compensação na viola seria impossível uma vez que o resultado seria um instrumento muito grande para continuar a ser executado sob o queixo e muito pequeno para a posição do violoncelo). O resposta sonora deste problema da viola é, então: pouca ressonância acima das 5as. posições nas três cordas mais graves, falta de homogeneidade timbrística entre as cordas, ocorrência de um ou dois 'lobos' na extensão do instrumento e notas isoladamente obscurecidas. Estas condições acústicas fazem com que a viola se torne um instrumento de difícil controle por parte do instrumentista e o obriga a corrigir as imperfeições particulares do seu instrumento através de artifícios tais como dedilhados específicos e golpes de arco adequados. Além desses problemas acústicos a viola ainda apresenta alguns de outra natureza, por exemplo: corpo do instrumento muito largo que dificulta o acesso da mão esquerda às posições mais altas e execução sob o queixo que não oferece a possibilidade da posição 'capo tasto' utilizada pelo violoncelo nestes casos; o arco mais pesado (que o do violino) acarreta menor elasticidade dificultando golpes mais ágeis ("staccato volante", por exemplo).

PLANO DO TRABALHO

Logo no começo das pesquisas, chegou-se à conclusão que uma análise acurada de *Pequena Suite* seria de importância capital para a transcrição, uma vez que ela nos ajuda a compreender a linguagem utilizada pelo compositor e a obra propriamente dita; além disso, ela nortearia a nova versão para viola e piano, no nível da escolha de soluções para os eventuais impasses na transcrição, na interpretação e na edição da partitura.

A dissertação prossegue com as seguintes partes: 1) Análise, 2) Transcrição e Conclusão.

Para a organização da análise, baseamo-nos no método proposto por John D. White em *Comprehensive Musical Analysis*⁹. White divide a análise musical em três níveis: micro, média e macro-estrutura. Anterior à análise propriamente dita, há uma pequena introdução chamada neste trabalho de Informações Iniciais que, segundo White, é uma importante fase inicial da análise e contém informações a respeito do compositor e da obra em si (principalmente históricas) que possam ser úteis para o trabalho analítico.

Na micro-estrutura observam-se detalhes de melodia, ritmo, harmonia, forma e textura no menor nível possível; e pequenos detalhes de timbre (som). Pesquisou-se neste nível:

- a) motivos;
- b) densidade (detalhes);
- c) extensão dos instrumentos;
- d) detalhes de harmonias (estruturas dos acordes);
- e) notas estranhas aos acordes;
- f) mudanças de instrumentação (timbre);
- g) movimento conjunto “versus” disjuntos;
- h) eventos melódicos das vozes secundárias;
- i) formas-motivo;
- j) motivos de acompanhamento;
- k) dinâmicas anotadas (nos manuscritos e eventualmente na edição impressa da Casa Arthur Napoleão).

⁹ WHITE, J. D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1994. p. 18-9.

A média-estrutura trata de relações entre frases e outras médio-unidades, tais como cadências e artifícios contrapontísticos. Anotou-se nesta parte:

- a) ponto culminante da melodia;
- b) frases e suas peculiaridades;
- c) cadências (principais);
- d) materiais escalares;
- e) seqüências;
- f) passagens contrapontísticas e polifônicas;
- g) episódio;
- h) harmonia ligada à forma.

A macro-estrutura congrega todas as informações colhidas nos dois níveis anteriores (micro e média-estrutura) e as utiliza para deduzir aspectos gerais da forma da peça. Analisa o andamento da peça e a disposição de grandes eventos dentro da extensão total e das considerações gerais quanto a harmonia, textura e ritmo. Pesquisou-se:

- a) forma geral (gráfico formal¹⁰);
- b) textura;
- c) metro.

A escolha dos itens acima baseou-se na sua utilidade para a transcrição e interpretação.

Assim, cada peça é analisada individualmente e em duas partes:

- a) 1ª parte:
 - Macro-estrutura;
 - Média-estrutura;
 - Micro-estrutura;

- b) 2ª parte:
 - um estudo dos principais procedimentos composicionais baseado na reunião dos três níveis estruturais.

¹⁰ O gráfico formal é uma ferramenta que não pertence (pelo menos da maneira como se apresenta neste trabalho) ao método analítico de White mas foi buscado em fonte extra (LaRue, 1989. p. 117-8) dada a necessidade pessoal de se visualizar cada peça como um todo fora da apresentação convencional da partitura.

Ao final da análise há a Síntese que expõe as técnicas de composição presentes nas seis peças da suite.

O capítulo 2 (Transcrição) divide-se em duas partes, que são:

- 2.1) Avaliação – que trata da escolha de soluções para a transcrição propriamente dita com base na observação das fontes obtidas (manuscritos e edição impressa da Casa Arthur Napoleão) e nos resultados extraídos do capítulo 1 (Análise); faz parte desta seção as alterações que se mostraram necessárias à parte do piano dadas as alterações da parte da viola; indicações referentes ao estilo (dinâmicas, dedilhados, regiões de arco) foram anotadas entre parêntesis somente na partitura da Conclusão (ANEXO) e não nesta Avaliação;
- 2.2) Interpretação – que expõe os aspectos didáticos peculiares a cada peça da *Suite*, bem como a sugestão de interpretação adequada de cada um deles (através de golpes de arco, dedilhados, arcadas e detalhes de produção sonora pertinentes) levando-se em conta, principalmente, as questões acústicas e timbrísticas inerentes à viola. Não é intenção oferecer uma interpretação nota por nota ou frase por frase mas apenas orientar o leitor, em linhas gerais, a respeito da interpretação da obra, seguindo a linha proposta por White ao compilar o maior número possível de informações deste tipo.

Na seção 2.2) Interpretação e na Conclusão, embora seja sempre indicada uma forma de realização de golpe de arco, procurou-se não entrar no mérito das diferentes escolas de técnica violinística. De qualquer forma, adotaram-se duas fontes bibliográficas as quais, por seu texto claro e essencialmente didático, além da sua fidelidade à minha própria ideologia como instrumentista, serviram de base para a explanação:

- a) DALTON, David. *Playing the Viola: conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988;

- b) LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. . Rio de Janeiro, [1998?]. 62p. Apostila.

Por fim, a Conclusão sintetiza o material musical contido nas seções secundárias 2.1 (Avaliação) e 2.2 (Interpretação) em forma de partitura pronta para a utilização dos intérpretes.

Para a elaboração da dissertação utilizou-se:

- a) *Modelo de Apresentação Geral de Dissertação* (CPG – I.A . – 1994),
b) *Manual de Normalização: de trabalhos técnicos, científicos e culturais*. 4.ed. rev. e atual. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, de Elizabeth Schneider de Sá (Coord.).

Um Glossário foi introduzido para elucidar o leitor acerca de termos com significação dúbia ou que sejam específicos do vocabulário dos instrumentistas de cordas.

1) ANÁLISE

“Não tomei nem jamais tomarei qualquer posição ou atitude em face de correntes de renovação do pensamento e técnicas musicais; penso que se as minhas obras forem estudadas profunda e seriamente, verificar-se-á que possuo uma maneira muito pessoal e diferente dos outros. Admiro toda inovação em arte, porém critico e reprovo a que foge das leis lógicas da humanidade”.

(H. Villa-Lobos)

1) ANÁLISE

INFORMAÇÕES INICIAIS

“Heitor Villa-Lobos nasceu no Rio de Janeiro a 5 de março de 1887, segundo anotação batismal da Igreja São José, no Rio de Janeiro. (...) Com seu pai, Raul Villa-Lobos, aprendeu noções básicas em música e a tocar o violoncelo e o clarinete. Aos oito anos começou o seu interesse por J. S. Bach, pois estava habituado a ouvir aquela música corriqueira. Duas coisas pareciam-lhe incomum: Bach e a música caipira. (...) Em 1906, teria tomado aulas de harmonia com Frederico Nascimento (violoncelista e compositor português, radicado no Rio de Janeiro; 1852-1924), e algumas lições com Agnelo França (compositor, regente, pianista e professor brasileiro; 1875-1964). Daí por diante, Villa-Lobos foi autodidata completo, respeitador apenas de Nascimento e Francisco Braga (compositor brasileiro, regente e professor de contraponto, fuga e composição do

Instituto Nacional de Música; 1868-1945), os únicos que reconheceram boa parte de sua obra naquela época.(...) Por volta de 1912, Villa-Lobos fez um estudo das partituras de autores clássicos e românticos. Wagner e Puccini exerceram bastante influência sobre o Villa-Lobos desse tempo. A ópera *Tristão e Isolda* foi para Villa-Lobos motivo de êxtase. Recebeu grande influência da orquestração e harmonia wagnerianas, bem como traços da linha melódica pucciniana. Essa foi talvez uma influência passageira pois, no dizer do mestre: ‘- Logo que sinto a influência de alguém me sacudo todo e pulo fora’. Impressionou-o bastante, nessa época, a leitura do *Cours de Composition Musicale*, de Vincent d’Indy (compositor francês, 1855-1931). O método de composição desse autor deixaria traços sensíveis na obra inicial de Villa-Lobos.”¹¹

Dentre as composições mais importantes de Villa-Lobos que sejam anteriores a *Pequena Suite* ou contemporâneas dela podemos citar¹²:

- a) *Suite Popular Brasileira* (p/ violão) – 1908-12,
- b) *Trio no. 1* (p/ piano, violino e violoncelo) – 1911,
- c) *Sonate Fantasie no. 1* (p/ violino e piano) – 1912,
- d) *Izaht* (ópera em 4 atos) – 1913.

Pequena Suite não costuma constar dos catálogos sumários das obras de Villa-Lobos, mas pode ser encontrada nos catálogos contidos em:

- a) MURICY, Andrade. *Villa-Lobos: uma interpretação*. Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação, [19--].
- b) MinC-SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. *Villa-Lobos: sua obra*. 3.ed. ver. atual. aum. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

¹¹ NOGUEIRA, L. *Vida & Obra de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: LN Comunicações & Informática Ltda, 1996. CD-Rom.

¹² Extraídas da lista cronológica das obras importantes de Villa-Lobos contida em: MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 5.ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977. p. 185.

A data de sua composição consta apenas do primeiro dos catálogos acima citados e é de 1913, provavelmente uma alusão ao “copyright” da edição da Casa Arthur Napoleão. Porém, manuscritos fornecidos pelo próprio Museu Villa-Lobos, apontam para a data de 1914 em algumas das peças, como Gavotte-Scherzo e Romancette. Portanto, é impossível precisar a data da composição como um todo ou mesmo das peças em separado. Ademais, elas não parecem ter sido compostas com a finalidade de comporem, a princípio, a *Pequena Suite* (v. 2] Transcrição, Informações Iniciais), mas sim para preencherem outras obras (*Suite Infantil*, por exemplo).

Embora composta logo após uma viagem de Villa-Lobos ao Nordeste (em 1911, ao atuar na Cia. de Operetas de Luís Moreira), quando provavelmente coletou melodias folclóricas, *Pequena Suite* não possui traços folclóricos, mas se nos apresenta mais como um exemplo de música composta à luz da influência dos mestres do compositor, citados anteriormente, para servir, provavelmente, a uma elite carioca consumidora de música européia.

Pela análise que segue, pode-se notar que *Pequena Suite* reúne peças compostas com rigores acadêmicos (v. 1.7] Síntese) aliadas, como melhor explicado em 2.2) Interpretação, à singeleza de linhas melódicas e simplicidade de expressão.

“A sua admiração por J.S.Bach e o estudo constante que fazia de sua obra não podiam deixar de impregná-lo do sentido polifônico dessa obra e da clareza absoluta necessária para bem transmiti-la.”¹³.

¹³ SCHIC, A. S. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989. p. 111.

1.1) ROMANCETTE

1.1.1) *Micro-estrutura*

- MOTIVO



- FORMA-MOTIVO



- utilização simultânea de tercinas e duínas (c. 10 e 15)
- extensão utilizada pelo violoncelo: $f\hat{a}_2 - si_3$
- “ostinato” cromático na parte inferior do piano (c. 11-13)
- utilização habitual de acordes com 7^a e 9^a com algumas ocorrências de 11^a e 13^a (c. 9, 25, 26)
- abundância de notas estranhas aos acordes:
 - *suspensões (ex.: c. 37, no piano)
 - *passagem (ex.: c. 25, violoncelo)
 - * “appoggiatura” (ex.: c. 24, no piano)
- melodia passa para o piano nos c. 9 e 14 ocasionando mudança de timbre
- os saltos melódicos, quando acontecem, são de 3^aM, 5^aJ e 6^am, na seção **A**; a seção **B**, contém mais e maiores saltos (de 3^aM, 5^aJ, 6^am, 7^am e 8^aJ)

1.1.2) Média-estrutura

- ponto culminante aparece na seção A (e na RECAPITULAÇÃO): si_2 , c.6 e c.35, no violoncelo
- a FRASE j é uma EXTENSÃO da frase i e a transição dispensa cadência harmônica
- c. 7-9 promovem a cadência perfeita com dominante secundária:

The image shows a musical score for three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The key signature has two flats (Bb and Eb). Measure 7 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 8 is marked with a piano (p) dynamic and has a 'c. 8' above it. Measure 9 is marked with a piano (p) dynamic. The Cello/Double Bass staff shows the following chords: $V^7_{de V}$ in measure 7, V^7 in measure 8, and I^3 in measure 9. The Violin I staff has a melodic line with a slur over measures 7-9.

- melodia, no violoncelo, (c.11-14), desenvolve-se na escala de C Eóleo
- ESCALA SEMITONADA utilizada nos c. 24-26 (que sugere o CENTRO de Bb) no violoncelo e na parte inferior do piano:

The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The scale consists of the following notes: Bb, C, Db, Eb, F, G, Ab, Bb. The notes are marked with a piano (p) dynamic.

- SEQUÊNCIA modificada (m1 a m4), no violoncelo, e linha quase-contrapontística¹⁴, no piano (c. 19-23):

1.1.3) Macro-estrutura

GRÁFICO FORMAL: FORMA BINÁRIA CÍCLICA (A-B)

- TEXTURA semicontrapontística

¹⁴ V. GLOSSÁRIO, Texturas.

1.1.4) Estudo

O sete primeiros compassos (e também na Recapitulação, c. 30-39), retratam uma harmonia anacrúzica¹⁵ na REGIÃO da tônica relativa: Gm; este trecho contém todo o 1º PERÍODO. Depois disto, a tônica da peça é atingida através de uma cadência perfeita com dominante secundária¹⁶. A seguir temos todo o 2º período que inicia em Bb¹³, logo passando para Bbm (c. 9); é nesta região (da tônica menor) em que termina a seção A (c.18).

A partir do c. 11 e até o c. 14, o 2º período assume a modalidade de Eb Eóleo (que é reforçada pelo acorde de Eb, no acompanhamento); o c. 14 nos levaria a esperar pela reafirmação de Eb no final da frase d; porém o acorde de D^{7^{9b}} é introduzido e dá lugar à “CODETTA”; esta é responsável por levar a harmonia de volta à tônica (Bb), através de cadência perfeita.

A seção B inicia no c. 19 com a utilização repetida na melodia de formas-motivo. Estas formas-motivo são aqui representadas por seqüências. Para acompanhar as seqüências, o compositor se utiliza de um acorde pedal (Dm) e de uma linha quase-contrapontística¹⁷ na parte superior do piano¹⁸.

Na seção B, parte a, observamos maior atividade rítmica do que nas demais seções, pois utiliza mais a figura mais densa¹⁹ do motivo (tercinas); estas contrastam diretamente com a utilização subsequente, na melodia, de formas-motivo mais remotas (c.24-29, 1º GRUPO-FRÁSICO) que tendem à LIQUIDAÇÃO.

¹⁵ V. 1.7.3.1) Harmonia Anacrúzica ou Acorde Anacrúzico.

¹⁶ V. 1.1.2) *Média-estrutura*, gráfico de cadência perfeita com dominante secundária.

¹⁷ V. GLOSSÁRIO, Texturas.

¹⁸ V. 1.1.2) *Média-estrutura*, gráfico: linha quase-contrapontística.

¹⁹ V. GLOSSÁRIO, Densidade.

Ainda na seção **B**, parte **a** (c. 19-29) o compositor faz uso da politonalidade²⁰ (v. gráfico abaixo para melhor visualização):

- a) c. 19 apresenta o acorde de Bbm;
- b) 3º período inicia em Bbm no c. 19, passa a se desenvolver em Dm (c. 20) e depois em D Dórico (c. 21-23);
- c) c. 23 introduz um acorde de V^{7^9} para atingir Bb (c.24), tônica da peça, através de CADÊNCIA perfeita;
- d) nos c. 24-26 a melodia (no violoncelo) e a parte inferior do piano obedecem à escala semitonada que sugere o centro de Bb²¹;
- e) no “anacruzi” do c. 26, o violoncelo inicia a frase i em F#m; esta região é reafirmada pela parte superior do piano (c. 24 – 26) com a seguinte seqüência de acordes : $D^{11} \quad F\#^9 \quad F\#$;
- f) no baixo do piano a harmonia muda de Bb (c.24-26) para B (c. 26) sem preparação (cadência);
- g) no c. 27 a melodia é estendida²² através de uma terceira frase (j) formando o grupo frásico; acompanhando a frase j, o acorde D^{7^9b11} afirma-se como V de VI (VI = Gm, que segue no c. 30).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violoncelo, the middle for Piano Superior, and the bottom for Piano Inferior. The key signature is one flat (Bb). The time signature is common time (C). The score is marked with 'c. 24' at the beginning. The Violoncelo staff has a melodic line with a semitone scale (escala semitonada) circled in red, and an F#m chord. The Piano Superior staff has an F#m chord. The Piano Inferior staff has a semitone scale (escala semitonada) circled in red, and chords D7^9b11 and D7^9b8. The score is marked with '11+' at the end.

²⁰ V. 1.7.3.3) Politonalidade.

²¹ V. 1.1.2) Média-estrutura, gráfico: escala semitonada.

²² V. GLOSSÁRIO, Extensão.

As tessituras dos instrumentos em questão são bastante estáveis: os extremos são atingidos progressivamente.

O RITMO HARMÔNICO varia de seção para seção:

- a) na seção **A**, a mudança de acordes é mais rápida do que na seção **B**;
- b) na seção **B**, c. 19-23 observa-se ritmo harmônico mais lento com a utilização de um pedal (acorde de Dm sustentado) sobre o qual se desenvolve a melodia (frase **f**, tonal, e frase **g**, modal);
- c) na seção **B**, c. 24-28, não apresenta ritmo harmônico uma vez que há uma grande instabilidade harmônica causada pelo efeito politonal.

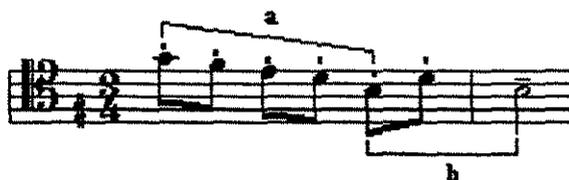
A textura semicontrapontística é a maior característica timbrística da peça.

O violoncelo mantém tessitura médio-aguda e contém praticamente todo o material melódico da peça (exceções: c. 9 e c.14).

1.2) LEGENDÁRIA

1.2.1) *Micro-estrutura*

- motivo, dividido em duas parte: a e b



- forma-motivo



- extensão do violoncelo: $sol_1 - si_3$
- extensão do piano: $ré_1 - si_5$
- c. 4 : Am^{11} (sem 7^a e 9^a)
- c. 13: Bm^{11} (sem 7^a e 9^a)
- grande incidência de notas estranhas à harmonia:
 - * passagem: c. 16, mi_2 e $fá_2$, no piano
 - * “appoggiature”, c. 7, colcheias no 3º tempo, no piano
- melodia formada predominantemente por graus conjuntos; pouquíssimos saltos: de 3^am e M, 4^aJ e um salto de 7^am , separando o período do grupo frásico (c.8)
- mudança de timbre na “codetta” : ausência do baixo do piano até o penúltimo c. e a utilização do recurso do “pizz.” (violoncelo)
- constantes saltos de 3^am e M e 5^aJ , no piano

1.2.2) Média-estrutura

- ponto culminante: si_3 (c. 11, no violoncelo)
- c. 7 (“anacruzi”)-12, no piano, contêm um contraponto à melodia principal (linha semi-contrapontística²³) na linha superior, principalmente, com SEQÜÊNCIAS:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is labeled 'melodia principal' and the lower staff is labeled 'semi-contraponto'. The lower staff has three brackets underneath it labeled 'sa', 'sb', and 'sc'. The second system also consists of two staves, with three brackets underneath the lower staff labeled 'ta', 'tb', and 'tc'. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

- c. 14-16 promovem uma semi-cadência²⁴:

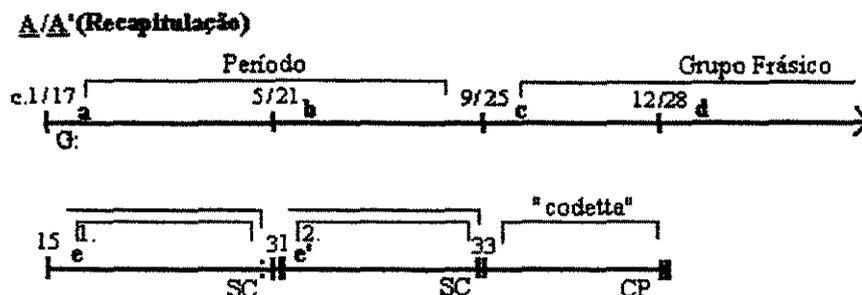
The image shows a musical score for measures 14, 15, and 16. The score is written in 2/4 time and includes a 'rall' marking. The notation shows a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. Below the score, the harmonic progression is indicated as III^2 , $V^2 6^7$, 5 , 3 , V^7 .

²³ V. GLOSSÁRIO, Texturas.

²⁴ V. GLOSSÁRIO, Cadências.

1.2.3) Macro-estrutura

- gráfico formal: forma binária (A - A')



- metro triplo
- texturas quase-contrapontística e semi-contrapontística

1.2.4) Estudo

A peça inicia com textura quase-contrapontística, mas no seu transcorrer esta vai se transformando em semi-contrapontística (a partir do c. 6). Nesta nova textura distinguem-se citações do motivo (c.6), formamotivo (c.9) e “appoggiature” (c.7-8) e o uso preferencial de seqüências²⁵, sempre que possível, em movimento contrário das vozes. Desta forma, a DENSIDADE no trecho dos c. 6-9 é grandemente aumentada.

Já nos c. 1-5, 10-16 e na “codetta” o compositor usa a horizontalização de acordes²⁶, numa textura de quase-contraponto e notas de passagem (c.13-14).

A “codetta” apresenta significativa mudança de timbre, pois não apresenta a voz grave do baixo (no piano) e reafirma a tônica da peça (G). Também representa o ponto onde há maior fator de contraste em *Legendária* pois é o momento em que são abruptamente alterados a dinâmica e o andamento (de “Allegretto” para “Più mosso” e de *p* e *pp* para *ff*).

²⁵ V. 1.2.2) Média-estrutura, gráfico: linha semi-contrapontística.

²⁶ V. 1.7.3.1) Horizontalização de Acordes.

A parte do violoncelo não utiliza uma grande extensão; permanece na tessitura médio-aguda, e trabalha mais com graus conjuntos do que com saltos, ao contrário da parte do piano que apresenta ampla extensão e muitos saltos.

É uma peça curta onde não há modulações²⁷ e a dinâmica²⁸ é bastante estável (*pp* no piano), à exceção da “codetta” (que traz *ff* para os dois instrumentos).

O ritmo harmônico é bastante rápido e a liquidação das formas motivo são preferidas para a finalização do período e do grupo frásico.

²⁷ O termo ‘modulações’ aqui não é mais aquele utilizado para designar mudança de tonalidade, posto que defendemos o conceito de tonalidade única para uma peça tonal; mas significa apenas um passeio por regiões dentro da mesma tonalidade. Desta forma: “modulação promove tendências centrífugas através da quebra dos laços que unem elementos afirmativos [elementos que afirmam uma tonalidade definida]. Se uma modulação leva a uma outra região ou tonalidade, progressões cadenciais podem estabelecer estas regiões” (SCHOENBERG, A. *Structural Functions of Harmony*. New York: W.W.Norton & Company, Inc., 1954. p. 2-3).

²⁸ Segundo os manuscritos.

1.3) HARMONIAS SOLTAS

1.3.1) Micro-estrutura

- linhas da melodia do violoncelo e linhas das vozes internas estão predominantemente em graus conjuntos
- motivo longo de 7 notas, subdividido em 2 partes, a e b:



- extensão do violoncelo; $d\acute{o}_1 - sol_3$
- extensão do piano: $f\acute{a}_2 - sol_4$
- saltos de 5^aJ e 6^aM acontecem nos c. 8-10, na parte do violoncelo
- melodia passa para o piano no 2^o período, ocasionando mudança de timbre
- acordes na sua maioria apenas com 7^a, e duas ocorrências de 9^a (c. 34 e 37) e uma de 11^a (c. 24)
- bordadura nos c. 5-7 (e 30-32, na Recapitulação), nas vozes intermediárias, gerando várias linhas de quase-contraponto²⁹ com a melodia principal:

The image shows a musical score with five staves. The top staff is labeled 'melodia principal' and 'c. 4/29'. It is in bass clef, 4/4 time, and contains the 7-note motif from the previous image. The four staves below are labeled 'linhas de quase-contraponto'. They are in treble clef, 4/4 time, and contain various rhythmic patterns and notes that provide harmonic support to the main melody. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

- formas-motivo, na parte do piano (c.14-17):

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two flats. It contains two phrases labeled 'forma-motivo' with brackets above them. The first phrase starts at measure 14. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, and is labeled 'linha de quase-contraponto' below it. It contains a continuous line of notes.

1.3.2) Média-estrutura

- seqüência nos c. 9-10 (s1 e s2)

The image shows a musical staff in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats. It displays a sequence of notes with slurs. Two brackets below the staff label the first two notes as 's1' and the next two notes as 's2'.

- ponto culminante aparece na seção A: sol₃, c. 10 e c. 35
- frases simétricas, geralmente com 4 c. cada, com duas ocorrências de prolongamentos través de duas pequenas extensões³⁰ (c. 12-13 e 40-41): frase **b** e frase **e**
- os c. 22-26 dão lugar a um EPISÓDIO homofônico³¹

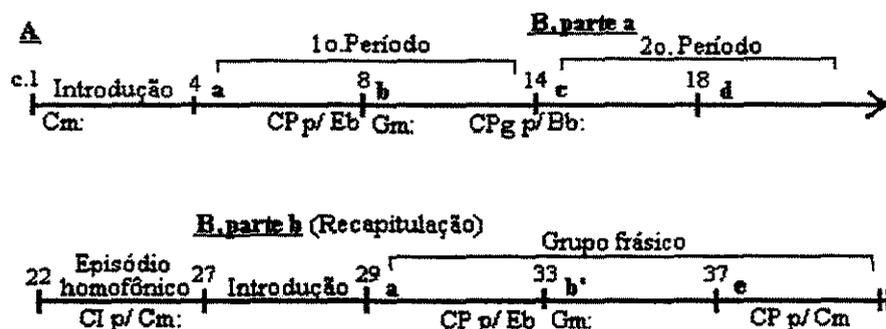
²⁹ V. GLOSSÁRIO, Texturas.

³⁰ V. GLOSSÁRIO, Extensão.

³¹ V. GLOSSÁRIO, Texturas.

1.3.3) Macro-estrutura

- gráfico formal: forma binária cíclica (**A-B**)



- metro quaternário

- textura:

* Quase-contrapontística na seção **A** e na parte **b** da seção **B**

* Semi-contrapontística na seção **B**, parte **a**

1.3.4) Estudo

Em Harmonias Soltas, o compositor trabalha com as seguintes regiões de Cm: Cm(Eb), Gm, Bb; Eb mostra-se como uma região de menor importância, pois, apesar de ser atingido por meio de uma CADÊNCIA perfeita, é imediatamente substituído por Gm.

O ritmo harmônico é bastante lento e a melodia principal, enquanto no violoncelo, tem caráter lânguido; porém, ao passar para o piano, tem o seu andamento mudado através da indicação “Piu mosso” (c.14) e assim também o seu caráter.

O Episódio homofônico³² é o responsável por trazer o “tempo primo” e a região Cm de volta, para a Recapitulação.

O violoncelo é responsável por até 3 vezes da textura e a sua tessitura médio-grave contrasta com a do piano (médio –aguda). O jogo timbrístico resultante desta mistura é a característica mais marcante da peça.

³² V. GLOSSÁRIO, Texturas.

1.4) FUGATO (ALL' ANTICA)

1.4.1) Micro-estrutura

- gráfico das entradas do SUJEITO sobrepostas:

G

1a.)c.1
1a. resp.: mista 4a. abaixo

2a.)c.3
2a. resposta: tonal

3a.)c.9
3a. resp.: modal G-

4a.)c.17
4a. resp.: tonal 4a. abaixo

5a.)c.19

mutação 2

mutação 3

Contrasujeito

mutação 5

mutação 6

coda do sujeito

SD

mutação 4

coda do sujeito

s1

s2

- CONTRA-SUJEITO



- extensão do cello: sol₁ – sib₃
- extensão do piano: lá₁ – sol₅
- predominância de graus conjuntos
- vários acordes com 7^a e 9^a e uma ocorrência com 5^a A (c. 31)
- saltos comparativos:
 - * EXPOSIÇÃO e REEXPOSIÇÃO³³: saltos nunca superiores a 3^aM, mesmo nas vozes que realizam textura homofônica (acompanhamento); exceção: 1 salto de 6^a M (c.6) e no Contra-sujeito (três saltos de 6^aM, um de 7^aM e um de 4^aJ)
 - * SEÇÃO INTERMEDIÁRIA traz mais saltos: de 8^aJ e 10^am nas vozes que realizam textura homofônica e saltos de 6^aM, 6^am e 4^aJ no EPISÓDIO
- *Fugato* inicia na dominante e só atinge a tônica no c. 3

³³ V. *Macro-estrutura*, divisão por seções e planos tonais.

1.4.2) Média-estrutura

- principais cadências:

Cadência imperfeita, c. 16-17

Musical score for an imperfect cadence at measures 16-17. The score is in 2/4 time and G major. The melody (treble clef) ends on a half note G4. The bass line (bass clef) ends on a half note G2. The chord progression is V (G major) followed by I₄⁶ (G major in first inversion). The measure number 'c.17' is written above the melody.

Semi-cadência, c. 32

Musical score for a semi-cadence at measure 32. The score is in 2/4 time and G major. The melody (treble clef) ends on a half note G4. The bass line (bass clef) ends on a half note G2. The chord progression is V⁷deV (D7sus4) followed by V (G major). The measure number 'c.32' is written above the melody.

Cadência imperfeita, c. 48-49

Musical score for an imperfect cadence at measures 48-49. The score is in 2/4 time and G major. The melody (treble clef) ends on a half note G4. The bass line (bass clef) ends on a half note G2. The chord progression is V (G major) followed by I (G major). The measure number 'c.49' is written above the melody.

- seqüências:
c.25-26



c. 29-30



- ponto culminante: sib_3 (c.26)

1.4.3) Macro-estrutura

- divisão por seções e planos tonais:

Estrutura	Exposição	Seção Intermediária	Reexposição	“Codetta”
Compassos	1-17	17-32	33-49	49-50
Descrição	1º stretto + 2ª resposta	2º stretto + Episódio	1º stretto + 2ª resposta	
Região tonal	G	Gm Bb Gm Bb Cm D	G	G

- metro duplo
- TEXTURA:
 - * contrapontística nas vozes que realizam o fugato
 - * homofônica nas demais vozes

1.4.4) Estudo

Quanto ao sujeito, pode-se dizer que é bastante extenso, começando e terminando no 5o. grau de G. Tem oito compassos e apenas a 2a. RESPOSTA lhe corresponde em número de compassos, porém com MUTAÇÕES a partir do 5o. compasso³⁴.

O sujeito e suas respostas (incluindo as duas apresentações da Seção Intermediária) são todos diferentes entre si nos seus últimos compassos.

Assim sendo, temos:

- a) a 1a. resposta mista (real até o seu 4o. compasso e tonal na continuação, c. 3-9);
- b) a 2a. resposta tonal (c. 9-16);
- c) a primeira apresentação do sujeito na Seção Intermediária é uma resposta modal do sujeito, pois o transforma de G em Gm (c. 17-28);
- d) a resposta seguinte é tonal em relação à anterior (c. 19-28).

Villa-Lobos se utiliza freqüentemente, nesta peça, de um determinado tipo de mutação do sujeito: o de transformar na resposta um intervalo descendente em ascendente e vice-versa:

- a) c. 8 e 9, na primeira resposta: mutação 1 e 3;
- b) c. 16, na 2a. resposta: mutação 5;
- c) c. 24, na quarta entrada: mutação 6;
- d) 6c. 24 e 25, na quarta resposta: mutação 2 e 4.

As duas primeiras entradas do sujeito (c. 6-9) estão em “STRETTO” (“stretto” no. 1).

³⁴ V. 1.4.1) *Micro-estrutura*, Gráfico de entradas do sujeito.

A apresentação do sujeito em Gm na Seção Intermediária (c.17-28) tem um acréscimo de quatro compassos (os quais são denominados “CODA” DO SUJEITO, c. 25-28). A terceira resposta representa, junto com a quarta, um outro “stretto” (no. 2). Observa-se seqüência na coda do sujeito (c.25 e 26: s1 e s2³⁵).

O contra-sujeito³⁶ só aparece, em toda a peça, sobreposto à segunda resposta (c.9-17 e 41-49) e vem na mesma voz da primeira resposta. O momento da mudança entre o final da primeira resposta e o início do contra-sujeito se dá quando acontece uma súbita mudança do esquema rítmico que vigorava até então (), e quando inicia a segunda resposta. O contra-sujeito fornece também os elementos rítmicos e melódicos do Episódio.

O Episódio (c.29-33) tem lugar dentro da Seção Intermediária. Admite a progressão Cm, D, Eb, D, Cm, Bb, A e D; o afastamento da região harmônica da tônica (G) torna necessária uma rápida modulação para a dominante (A – D)³⁷.

No RITMO COMPOSTO podemos observar semicolcheias praticamente o tempo todo (c/ raras ocorrências de colcheias); exceção: Episódio: sempre c/ colcheias

Fugato apresenta três seções bastante distintas: Exposição - Seção Intermediária - Reexposição (+ “Codetta”). Quanto à divisão por seções e planos tonais³⁸, esta é, segundo Bruno Kiefer (1981, p. 214), “o único critério para a divisão de uma obra imitativa contrapontística em partes”; evite-se, porém, que esta divisão venha a pressupor um tipo de forma ternária para o *Fugato*.

A Exposição apresenta o sujeito e suas respostas na seguinte ordem:

- a) sujeito (tônica);
- b) resposta mista 4^a. abaixo;
- c) resposta tonal 5^a. composta abaixo;

³⁵ V. 1.4.2) *Média-estrutura*, Seqüências.

³⁶ V. 1.4.1) *Micro-estrutura*, Contra-sujeito.

³⁷ V. 1.4.2) *Micro-estrutura*, Principais cadências.

³⁸ V. 1.4.3) *Macro-estrutura*, divisão por seções e planos tonais.

A Seção Intermediária (c. 17-32) apresenta o sujeito na tonalidade de Gm. Segue em “stretto” uma resposta que inicia na região da tônica relativa da nova região (Bb, c. 19-22) e depois retorna a Gm (c. 23-26). Nos compassos 27 e 28 há uma cadência imperfeita para Bb; logo a seguir temos uma cadência imperfeita para Cm (subdominante de Gm), região na qual permanece por três compassos até haver o retorno para D (dominante de G, tônica da peça) através de cadência imperfeita.

Os quatro últimos compassos da Seção Intermediária (Episódio) apresentam textura homofônica (com maior movimento na voz do soprano); esta voz utiliza elementos rítmicos da primeira parte do contra-sujeito. Esta seção desenvolve o material da exposição através de seqüências³⁹ e apresentações do contra-sujeito incompletas; há também o aumento da velocidade do ritmo harmônico.

A Reexposição se resume na apresentação do sujeito acompanhado de suas duas respostas, exatamente como na Exposição. Para terminar, uma “codetta” de dois compassos (c.49-50).

Villa-Lobos escreve o *Fugato* a três vozes fixas, em textura contrapontística (note-se que as três vozes nunca aparecem juntas em número de três, mas apenas de duas em duas); concomitantemente, mantém mais vozes (em número variável) que se movem em textura homofônica com notas que preenchem a harmonia; estas vozes permanecem no registro médio do piano e as demais (da textura contrapontística) se desenvolvem utilizando tessitura reduzida.

Os extremos de tessitura são atingidos gradativamente.

³⁹ V. 1.4.2) *Média-estrutura*, Seqüências.

1.5) MELODIA

1.5.1) Micro-estrutura

- motivo:



- extensão utilizada pelo violoncelo: ré₁ - lá₃
- acordes com 7^a, 9^a, 11^a e 13^a; exceção: último c. (D⁷)
- nas frases **a** e **b** predominam os graus conjuntos
- nas frases **c** e **d** predominam os saltos de 4^a. e 5^a.
- os centros utilizados são: D⁷⁺⁹¹¹¹³, G⁷⁺⁹¹¹¹³, Bm⁷⁺⁹¹¹¹³⁺, /Bm⁷⁺⁹¹¹¹³⁻
- ritmo “ostinato” no piano:



1.5.2) Média-estrutura

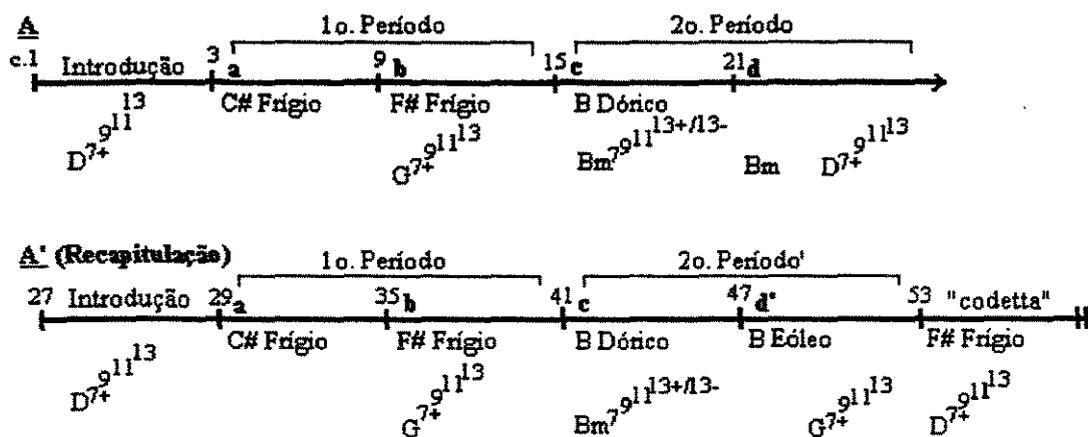
- frases elípticas⁴⁰, com exceção da frase **d**
- melodicamente a peça se desenvolve sobre os modos:
 - * C# Frígio = frase **a**
 - * F# Frígio = frase **b**
 - * B Dórico = frase **c**
 - * a frase **d** utiliza escala tonal de Bm melódica e pedal de ré₁ – lá₁
 - * na seção **A'**, o esquema para as frases **a**, **b** e **c** se repete
 - * frase **d'** = B Eólio
 - * “codetta” = F# Frígio

⁴⁰ V. GLOSSÁRIO, Frase.

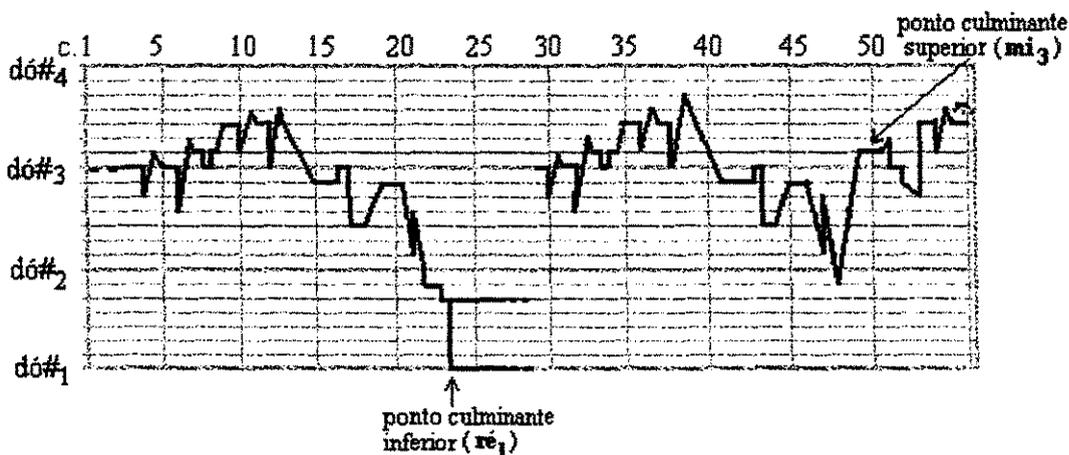
- seqüência dos centros ligeiramente modificada na Seção **A'**:
acréscimo de mais uma ocorrência do centro G (c. 49-52, na frase **d**)
- ponto culminante inferior: lá₁⁴¹, c. 23
- ponto culminante superior: mi₃, c. 49

1.5.3) Macro-estrutura

- gráfico formal: forma binária (**A - A'**)



- GRÁFICO DE CONTORNO MELÓDICO



⁴¹ V. 1.5.4) Estudo.

- TEXTURA: melodia acompanhada; obs.: a parte do piano se encontra em textura homofônica

1.5.4) Estudo

Em *Melodia*, Villa-Lobos não faz uso de cadências. O sentimento de repouso é atingido melodicamente através da LIQUIDAÇÃO do ritmo; em direção ao final das duas seções (A e A'), a liquidação é ainda maior. O contrário também é verdadeiro: à medida em que a DENSIDADE aumenta, o sentido de movimento também aumenta.

A melodia se encontra apenas na voz do solista e cada frase se dá sobre um único centro, com exceção da frase **d**, a qual tem a sua 1ª. SUB-FRASE no centro de Bm e a 2ª. no de D.

Na textura geral da peça, a tonalidade ampliada⁴² é utilizada no acompanhamento, e a modalidade na melodia (com exceção da frase **d**, tonal: Bm melódica + D).

Ritmo Harmônico bastante lento:

- a) centro D = 8c.;
- b) centro G = 6c.;
- c) centro Bm = 8c.;
- d) centro D = 4c.

O piano presta-se a revelar os centros horizontalizados⁴³ em “ostinato”; os acordes completos se repetem compasso a compasso.

O piano é utilizado sempre no registro médio-agudo e o violoncelo passa gradualmente da tessitura aguda para a grave, quando em direção aos finais das seções.

A dinâmica permanece estável, sem mudanças abruptas (*pp* é a dinâmica dominante no piano).

O resultado da mistura entre tessitura e de dinâmica conferem a *Melodia* um timbre bastante particular.

Esta peça apresenta dois pontos culminantes: um dito superior – por ser o mais agudo - (**mi**₃, c. 49) e outro inferior – por ser o mais grave - (**lá**₁, c. 23)⁴⁴.

⁴² V. 1.7.3.4) Tonalidade Ampliada.

⁴³ V. 1.7.3.1) Horizontalização de Acordes.

A edição da Casa Arthur Napoleão indica, no c. 3, ‘*expressivo*’ para a parte do solista e sugere um padrão de dinâmica que se move direta e proporcionalmente à densidade; a dinâmica está associada também à tessitura utilizada pelo violoncelo. Desta forma, quando a figura rítmica é mais densa ou a linha melódica caminha para o agudo, há um aumento de intensidade; o inverso é válido: quanto menos denso o ritmo e mais grave, mais “piano”.

Por fim, a “codetta” traz uma reminiscência do motivo em F# Frígio.

⁴⁴ V. 1.5.3) *Macro-estrutura*, Gráfico de contorno melódico.

1.6) GAVOTTE-SCHERZO

1.6.1) Micro-estrutura

- motivos:

motivo a)
Seção A, parte 2



motivo b)
Seção A, parte 1



motivo c)
Seção B



- no c. 9 a melodia principal passa para o piano; o violoncelo, então, presta-se à execução de semicolcheias sobre notas dos acordes, no seguinte MOTIVO DE ACOMPANHAMENTO:



- motivos de acompanhamento:

* na seção A e A':



* na seção B:



- extensão do violoncelo:

* na seção A, parte a : sol₁ – ré₄

* na seção A, parte b : fá#₂ – si₃

* na seção B: sol₂ – ré₄

- extensão do piano:

* na seção A, parte a : do₁ – sol₄

* na seção A, parte b : si₋₁ – sol₃

* na seção B: ré₁ – mi₄

- aspecto melódico das vozes internas do acompanhamento (piano):

“appoggiature” (c. 2-3, 3-4, 6-7, 7-8), num quase-contraponto⁴⁵

-textura (quanto ao no. de vozes):

* na seção A = 4 vozes

* na seção B = 9 vozes

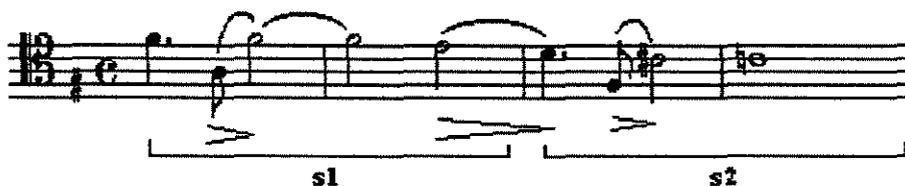
* na “codetta” 3 = 4 vozes

⁴⁵ V. GLOSSÁRIO, Texturas.

- saltos comparativos entre as seções:
 - * 3^aM, 4^aJ, 6^am, 8^aJ são comuns na seção A, parte a
 - * seção A, parte b: saltos no transcorrer das frases (duas ocorrências de 4^a J)
 - * seção B: predomínio de graus conjuntos e pequenos saltos (3^am e 4^aJ no transcorrer das frases); exceção: frase m (com dois saltos de 6^a M)
- mudança de timbre da linha melódica: transferência do violoncelo para o piano, na seção A

1.6.2) Média-estrutura

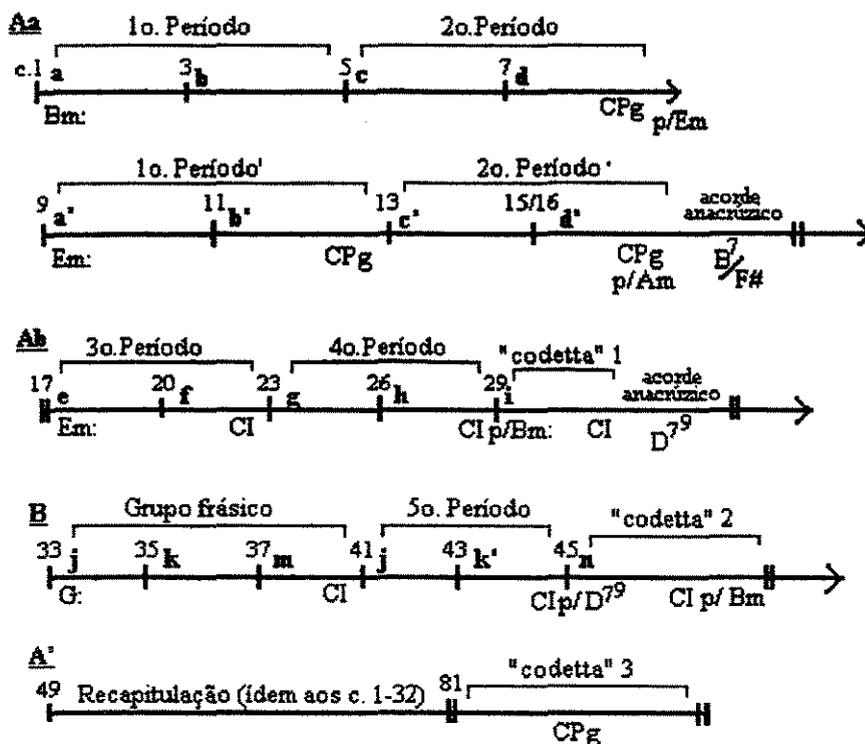
- quando em menor, utiliza escala melódica
- seqüências:



- pontos culminantes das seções:
 - * seção A, parte a: ré₄, c. 6
 - * seção A, parte b: si₃, c. 24
 - * seção B: ré₅, c. 34 e 42

1.6.3) Macro-estrutura

- gráfico formal: FORMA TERNÁRIA (A-B-A')



- metro duplo nas seções **A** e **A'** e quádruplo na seção **B**
- textura: melodia acompanhada

1.6.4) Estudo

Em *Gavotte-Scherzo* os períodos são bastante regulares e simétricos.

O ritmo harmônico é mais lento na seção **B** e o andamento é mais movido ("Più mosso").

A indicação “Tempo de gavotte”, nesta peça nos remete para algumas características da dança antiga e que são válidas para *Gavotte-Scherzo*, a saber: metro duplo, ‘bordão’ no baixo, fraseado claro, melodia em “non legato”⁴⁶, simplicidade de textura; obs.: ocasionalmente, quando duas gavotes aconteciam consecutivamente numa suite, a primeira era repetida “da capo”, o que seria o mesmo princípio do “scherzo”⁴⁷, só que sem o “trio”.

Quanto à sua forma, *Gavotte-Scherzo* apresenta forma ternária. A seção **A** e **A'** funcionam como o “scherzo” propriamente dito e a seção intermediária (**B**) como “trio” do “scherzo”. O contraste entre as seções é proporcionado principalmente por: mudança de motivo temático e motivo de acompanhamento, alteração do andamento anotado (**Più mosso**), menor incidência de saltos, aumento da textura (quanto ao número de vozes) e ritmo harmônico mais lento na seção **B**.

Os motivos de acompanhamento são estáveis por todas as seções. Apenas na seção **B** podemos observar 2 compassos (na “codetta” 2) onde o motivo de acompanhamento da seção **A** é introduzido antecipadamente.

O plano harmônico desta peça utiliza os acordes anacrúzicos como pivôs para atingir as novas regiões tonais, inclusive o retorno à tônica na seção **A'**.

⁴⁶ V. GLOSSÁRIO, Legato.

⁴⁷ LITTLE, M. E. Gavotte. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan Publishers, 1980. v.7, p. 202.

1.7) SÍNTESE

1.7.1) *Melodia*

Quanto às melodias de Villa-Lobos em *Pequena Suite* pode-se dizer que elas obedecem à definição que A. Schoenberg (1990, p. 128) dá para uma melodia bem equilibrada:

“progride por ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro central”.

Seja nas frases assimétricas de *Romancette*, nas frases estendidas⁴⁸ que formam os grupos frásicos, como em *Legendária* e *Harmonias Soltas*, nas longas melodias do *Fugato* ou na simetria de *Melodia* e *Gavotte-scherzo*, percebe-se esta tendência de organização no uso da tensão e do relaxamento em melodias. Nota-se também a utilização de notas relativamente longas (à exceção do *Fugato*), um movimento ondulatório que progride mais por graus conjuntos que por saltos; saltos que evitam intervalos aumentados ou diminutos. Villa-Lobos, nestas peças, usa a dissonância comedidamente e abusa, em *Melodia*, do “cantabile” que, “na música instrumental, desenvolveu-se como uma adaptação livre do modelo vocal”⁴⁹. Dentro do *Fugato*, o compositor utiliza a ‘progressão por ondas’ de maneira mais curta e sucessiva dentro das frases que são muito longas (o sujeito, por exemplo apresenta 3 ondas melódicas de diferentes extensões).

⁴⁸ V. GLOSSÁRIO, Extensão.

⁴⁹ SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Music Composition*. London: Faber and Faber Limited, p. 44.

1.7.2) Ritmo

Ritmicamente, as seis peças de *Pequena Suite* apresentam contraste quanto ao ritmo harmônico: *Romancette* (não muito lento), *Legendária* (rápido), *Harmonias Soltas* (lento), *Fugato* (rápido), *Melodia* (lento), *Fugato* (rápido) e *Gavotte-Scherzo* (lento).

Os motivos por sua vez são bastante explorados através de repetições quase idênticas, como em *Melodia*, ou de suas formas-motivo, como em *Romancette*.

A peça mais extensa, *Gavotte-Scherzo*, preserva sua unidade orgânica⁵⁰ principalmente através da textura de melodia acompanhada que perdura pelas três seções. Porém, algum contraste é útil, a fim de se evitar a possibilidade de monotonia. Através da repetição levemente modificada da primeira seção (**A**) na terceira seção (**A'**) satisfazemos o desejo de ouvir novamente aquilo que fora agradável na primeira escuta e, ao mesmo tempo, temos a nossa compreensão auxiliada.⁵¹

Quanto às formas das peças, que são bem organizadas através de contrastes harmônicos coerentes, nota-se uma preferência por pequenas formas: binária e ternária.

O tempo total de *Pequena Suite* varia em torno de 16 minutos.

Em relação aos andamentos, é de se notar que não haja indicações numéricas para o tempo das peças. O 'clima' ou caráter parece ser bem mais importante para o compositor e por isso a partitura contém indicações ocorrentes do tipo "calmo", "com gracia", "tempo de gavotte", além dos tradicionais "rall.", "affret.", "meno", "Più mosso".

Romancette leva inicialmente a indicação "Molto lento", mas o metro quádruplo (C) e a escrita em colcheias deve levar o intérprete a moderar a lentidão. Além disso, o andamento pode e deve variar de acordo com o fraseado⁵².

⁵⁰ Unidade orgânica denota um estado no qual todas as partes de uma peça musical contribuem para o todo e na qual nenhuma das partes pode existir independentemente. (WHITE, J.D. *op.cit.*, p. 23).

⁵¹ SCHOENBERG, A. *op.cit.* p. 151.

⁵² este trabalho propõe variações desta natureza em 2.2) INTERPRETAÇÃO.

Legendária possui indicação mais específica: “Allegretto”, que denota “algo pouco menos rápido e mais leve do que o “allegro” (...) normalmente classificado entre “allegro” e “andantino” ”⁵³. Em *Legendária*, o termo sugere pouca acentuação métrica e um máximo de fluidez.

Harmonias Soltas está em “moderato”, que significa “com moderação, discreção, sabedoria, nem muito forte, nem muito piano, nem muito rápido, nem muito lento”⁵⁴. Para a terceira peça de *Pequena Suite* todas estas recomendações são válidas.

A história da música nos mostra que o sentido de “allegro” tem variado no decorrer dos diferentes períodos: algumas vezes poderia significar ‘rápido’ e algumas vezes ‘moderadamente rápido’⁵⁵. No caso de *Fugato (all’antica)* a indicação “allegro” define melhor o caráter do que o tempo propriamente dito. Assim, ele deve ser interpretado comodamente rápido e leve.

Melodia é um outro exemplo típico em que a indicação do andamento (“Andantino”) tem mais a ver com o caráter da obra do que com o tempo em si. De qualquer forma não nos esqueçamos de que as diferenças de textura e densidade da música podem influenciar diretamente no tempo⁵⁶. *Melodia* apresenta centros cujos acordes contêm 7^a, 9^a, 11^a e 13^a e estão horizontalizados; há que se verificar um limite mínimo de velocidade a se interpretar esta peça de forma a discernir completamente a harmonia⁵⁷; se este limite for um andamento muito lento pode-se perder o sentido harmônico dos acordes estendidos.

Por fim, *Gavotte-Scherzo* está em “Tempo de gavotte”. Sendo a gavote uma autêntica dança francesa, o andamento correto para uma obra em tempo de gavote deveria respeitar as recomendações para “moderato” (descritas acima, em *Harmonias Soltas*) - nem muito rápida, nem muito lenta - aliadas às de *Melodia*, em que textura e densidade devem ser levadas em conta. “Scherzo”, por sua vez, admite leveza.⁵⁸

⁵³ FALLOWS, D. “Allegretto”. In: *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Washington: Macmillan Publishers, 1980. v.1, p. 266.

⁵⁴ FALLOWS, D. “Moderato”. In: *op.cit.* v. 12, p. 452.

⁵⁵ FALLOWS, D. “Allegro”. In: *op.cit.*, v. 1, p. 268.

⁵⁶ FALLOWS, D. “Andantino”. In: *op.cit.*, v. 1, p. 398.

⁵⁷ V. sugestão em 2.2) INTERPRETAÇÃO.

⁵⁸ Para encerrar a discussão sobre o tempo das peças, poderíamos citar Neumann (1993, p. 81-2): “O tempo é o mais vulnerável e enganoso de todos os elementos da interpretação. A princípio, não há um tempo ‘autêntico’ que supra todas as circunstâncias de interpretação de qualquer peça musical. Há sempre uma certa variação, mais ou menos estreita, dentro da qual nós podemos especular se o compositor poderia ter estado satisfeito.” Além disso, poderíamos supor que músicos capazes, com bom gosto e capacidade de julgamento baseados em sua própria experiência, ao estudar uma peça

1.7.3) *Harmonia*

O compositor explora a harmonia através da utilização de técnicas de composição universais, a saber:

1.7.3.1) Horizontalização de Acordes

Desmembramento de um acorde no decorrer de um trecho. Um exemplo:

“...um movimento de vozes externas, onde a voz superior ascende uma terça e o baixo descende uma oitava, preenchendo intervalos de um acorde pode ser chamado de horizontalização de um acorde. Ele confere expressão a um acorde, no caso de uma harmonia estrutural.”⁵⁹

1.7.3.2) Harmonia Anacrútica ou Acorde Anacrútico

Tipo de harmonia ou acorde normalmente utilizado para finalizar uma seção antes de introduzir a próxima (normalmente uma recapitulação)⁶⁰.

A harmonia anacrútica ou acorde anacrútico introduz a tônica em seu sentido tonal mais definido. Dentro deste conceito, Villa-Lobos introduz a tônica de *Romancette* (Bb) através de sua tônica relativa (Gm), a

musical deveriam estar aptos a executá-las corretamente; no caso do aluno, este encargo fica obrigatoriamente por conta do professor cuja vivência musical acaba inevitavelmente por influenciar o pupilo. A questão então reside no fato de que se o intérprete puder pesar cuidadosamente todos os subsídios fornecidos pelo compositor através da partitura, tais como o metro, expressões de andamento, o caráter geral, a leveza ou densidade da textura, a acústica 'seca' ou não, a natureza das melodias, a especificação do ritmo de danças (se for o caso), por exemplo, então o resultado que obterá será mais parecido com uma escolha artística e autêntica do que aquele que poderia extrair de regras, tradições, indicações metronômicas ou de doutrinas.

⁵⁹ SALZER, F. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. 2v. New York: Dover Publications, Inc. 1962. p. 16.

⁶⁰ SCHOENBERG, A. *op.cit.* p. 156.

qual perdura pelos sete compassos iniciais da peça (e também na Recapitulação).

A inovação de Villa-Lobos, está na apresentação de quase todo o tema principal da peça dentro de uma harmonia anacrúzica, restando as últimas notas apenas para a cadência perfeita com dominante secundária, já sobre a tônica (Bb). Assim, pode-se resumir, harmonicamente, os primeiros 9 compassos de *Romancette* em:



The image shows a musical score for the first 9 measures of a piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. Below the bass staff, the chords are labeled: VI, v7º de V, v7, and I¹³.

Em *Gavotte-Scherzo*, Villa-Lobos utiliza por duas vezes a harmonia anacrúzica de apenas um acorde: entre as seções **A** e **B**; estes acordes representam a dominante com 7ª. da região harmônica da seção **A**, parte **a** (c. 16) e da seção **B** (c. 32).

1.7.3.3) Politonalidade

Em *Romancette*, a inclusão de episódios politonais vem para criar instabilidade harmônica num determinado trecho (c. 19-27).

O politonalismo de Villa-Lobos, em *Pequena Suite*, é aquele em que novos efeitos sonoros são obtidos com o recurso de notas estranhas ao tom estabelecido. Aqui, o efeito politonal acontece sem que apareçam tonalidades verdadeiramente independentes⁶¹.

⁶¹ V. 1.1.4) *Estudo*.

1.7.3.4) Tonalidade Ampliada

LaRue (1989, p. 39-43) explica muito bem os procedimentos de ampliação da tonalidade:

“Os compositores estenderam rapidamente seus recursos harmônicos durante o século XIX em busca principalmente do sentimento ou da cor descritiva. Essas expansões se produziram com tal rapidez que não se pode desenvolver nenhuma gramática ou sintaxe capaz de proporcionar a devida base estrutural. Como resultado, esse crescimento muito bem vindo tendeu também a descentralizar ou inclusive a demolir o caráter centrípeto que possui a tonalidade unificada. A tradição tão persistente, em começar e em terminar as obras na mesma tonalidade ou área tonal nos mostra, sem dúvida, que muitos compositores têm seguido percebendo o sentido de uma unidade tonal básica, inclusive ao encarar experimentos muito radicais.”

Como características desta ampliação da tonalidade presentes em *Pequena Suite*, podemos citar:

- a) diatonismo ampliado – sobreposição de terças em acordes mais extensos do que o habitual e mudança de modo (maior ou menor) sobre o mesmo grau; é o caso em quase todas as peças da suite, em especial *Melodia*, pois esta possui acordes com até 13ª sempre; apenas *Fugato (all'antica)* foge ao diatonismo ampliado como uma regra, pois apresenta apenas quatro acordes que têm no máximo a 9ª;

- b) cromatismo – inclusão de acordes alterados: em *Gavotte-Scherzo* podemos notar acordes de 6^a francesa (c. 22, 31, e na Recapitulação); porém todas as peças apresentam alterações nas notas dos graus das escalas utilizadas, especialmente nas 5^{as}, 7^{as}, 9^{as} e 11^{as} que são frequentemente aumentadas ou bemolizadas;
- c) neomodalidade – exploração do sabor antigo das escalas modais; é o caso de *Romancette* (c. 10-14) e *Melodia* (em todo o material melódico da peça);
- d) dissonância estrutural – que acrescenta a 6^a ou a 7^a ao acorde, inclusive de tônica, como uma estrutura vertical contínua, e não mais uma dissonância que haveria de resolver; como exemplo disso, podemos citar primeiramente *Melodia* (que termina num acorde de D⁷⁺) e *Harmonias Soltas* (que termina no acorde de Cm⁷⁺), e depois acordes de I¹¹ e I¹³, em *Gavotte-Scherzo* (c. 1, 2, 29, 32, 33, 47, 81, 82);
- e) politonalidade – descrita em 1.7.3.3.

1.7.4) Timbre

Segundo Anna Stella Schic (1989, p. 93-4) “o compositor tinha uma preocupação extrema com a cor sonora (timbre) e a manutenção dos planos sonoros das peças que escrevia”; estes planos sonoros são definidos por dinâmicas rigidamente anotadas para as vozes em questão; isso em função da inteligibilidade da mensagem passada por sua música:

“Apesar da distância que separa as primeiras das últimas obras, tanto do ponto de vista da realização formal como do conhecimento intrínseco da técnica pianística, as características essenciais do estilo de Villa-Lobos que aparecem e se acentuam com o tempo, estão presentes desde o início: figuras constituídas de grupos de acordes, acentuações sobre os tempos fracos, combinações complexas de ritmos diferentes, tudo contribui para a originalidade do seu estilo, da mesma

maneira como certas combinações timbrísticas em sua obra orquestral assinalam de imediato a 'cor villalobiana'.⁶²

⁶² SCHIC, A. S. *op.cit.*, p.106.

2) TRANSCRIÇÃO

“No tocante às minhas próprias transcrições existiram algumas que se originaram a partir da inveja, por assim dizer. (...) Eu invejei a senhorita Bidú Sayão naquela impressionante e longa linha de melodia com a qual ela pasmou a todos nós nas *Bachianas Brasileiras no. 5* de Villa-Lobos, e eu tive um grande momento de prazer fazendo caber oito “cellos” em duas mãos sobre o piano”.

(W. Primrose)

2) TRANSCRIÇÃO

INFORMAÇÕES INICIAIS

As fontes que serviram de base à transcrição foram, além da edição impressa da Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia., Rio de Janeiro, 1913):

- a) *Romancette* – um rascunho (incompleto) e uma cópia, doados ao Museu Villa-Lobos por ‘Família Guimarães’; paradoxalmente, o que parece ser um rascunho data de 1914 e a cópia de 1913; a cópia traz a assinatura de Villa-Lobos logo no início e o título “*Pequena Suite* (no.1)”;
- b) *Legendária* – duas cópias (uma contendo apenas a parte do violoncelo e outra completa); a completa traz a inscrição ‘cópia de M. Candéal’ (sem data) e também ‘no. 2’;
- c) *Harmonias Soltas* – um rascunho (incompleto) e uma cópia incompleta (assinada e datada por Villa-Lobos – 1913); o rascunho traz a seguinte anotação: ‘no. 3 da *Suite Infantil*’; ‘*Suite Infantil*’ está riscado e substituído por ‘*Pequena Suite*’;
- d) *Fugato (all’antica)* – um rascunho com poucas rasuras que contém até o c. 28 da peça e que se encontra na tonalidade de Lá^b;

- e) *Melodia* – um rascunho que contém até o c. 52, com indicação *D.C.* ao ♩ ; os três compassos restantes foram anotados, aparentemente pelo próprio compositor, num papel que já continha uma cópia (de outra pessoa) de *Legendária*; logo no início traz a inscrição ‘*Suite Infantil*’;
- f) *Gavotte-Scherzo* – cópia manuscrita, datada e assinada por Villa-Lobos (Rio, 1914) com a seguinte inscrição: ‘(sobre a inversão de um thema de Lee)’.

Quanto à transcrição em si adotou-se a regra geral de mantê-la o mais próximo possível do original. A utilização pelo original da clave de dó na quarta linha favorece a transcrição “in loco” para a viola. Os trechos oitavados são justificados individualmente na AVALIAÇÃO de cada peça.

Na interpretação partiu-se dos seguintes pontos básicos:

- a) arcadas baseadas no princípio de “arsis” e “tesis” do discurso musical que é favoravelmente realizável através das arcadas \vee e \sqcap , respectivamente;
- b) dedilhados embasados pelo resultado acústico segundo as intenções do fraseado.

2.1) AVALIAÇÃO

2.1.1) *Romancette*

O manuscrito de *Romancette*, datado e assinado pelo próprio compositor (Rio, 1913) é bem claro e contém informações detalhadas de dinâmica e andamentos; algumas modificações com relação à edição da Casa Arthur Napoleão foram encontradas:

- a) c. 9: *mf* apenas para a linha superior do piano (sub-frase);
- b) c. 17: sem “rall.”, para o solista e o piano;
- c) o c. 19 inicia sem dinâmica marcada para o solista; adotou-se então o *mp* para que esteja um plano acima do piano; pois “acima de todos os instrumentos de cordas, a primeira necessidade da viola é de ‘calor’ e ‘profundidade de cor sonora’ ”⁶³;
- d) o *ff* do c. 20 (no piano) foi transferido para o c. 22 para estar em coerência com o “cresc.” contínuo do solista;
- e) c. 37: sem “poco rall”, para o solista e o piano.

[1] (c. 9) *p* acrescentado para o final da frase

[2] (c. 36) a nota entre parêntesis foi abolida da transcrição por não constar do manuscrito

⁶³ FORSYTH, C. *Orchestration*. New York: Dover Publications, Inc. 1982. p. 382; a linha melódica estar um plano sonoro acima de qualquer outro evento concomitante é uma premissa que norteará todas as decisões por dinâmicas daqui por diante, sem citação. Esta é uma sugestão do próprio Villa-Lobos e estará mais detalhada em 2.2) INTERPRETAÇÃO.

Romancette

Molto lento

Viola

p *f* *p* *calmo*

Piano

pp *mf* *p* *calmo*

6

ff *f* *p* [1] *mf*

f *mf* *pp* *mf*

12

a tempo

poco rall. *affret.* *dim.*

poco rall. *a tempo* *affret.* *dim.*

Più mosso

19

mp *ff* *rall.*

p *cresc.* *ff* *rall.*

24

p meno *rall.*

meno *rall.*

Tempo I

29

p *f*

pp

34

p *ff* *f* *p*

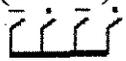
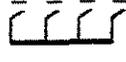
calmo *poco rall.*

p *f* *mf* *p*

calmo *poco rall.*

[2]

2.1.2) Legendária

- [1] (c. 1) os pontos sobre as colcheias soltas constam das cópias manuscritas, bem como da edição impressa e foram mantidos na transcrição.
- [2] (c. 1) as cópias manuscritas não trazem indicação dinâmica para o solista (apenas a expressão '*con gracia*'), e a cópia de M. Candeal (que contém a parte do piano) traz somente *pp* para o piano; o solista em *p* estará um plano acima do piano.
- [3] (c. 5) pontos sobre as colcheias adicionadas à transcrição por coerência da articulação vigente no motivo, parte b⁶⁴.
- [4] (c. 11) estas duas notas ligadas constam da cópia da parte do violoncelo e da edição impressa e foi mantida a ligadura na transcrição para preservar o aspecto "legato" de todo o fraseado no grupo frásico, que contrasta neste pormenor com o 1º período (em geral, em "staccato").
- [5] (c. 13) indicação de harmônico para esta nota encontra-se na cópia de M. Candeal e é realizável apenas no violoncelo; na viola não existe harmônico que faça soar o ré₃.
- [6] (c. 16) um dos manuscritos fornece a indicação de articulação ; e o outro (que coincide com a edição impressa) indica ; a segunda opção foi preferida por ser coerente com o compasso equivalente da casa 2 e com a indicação de "rall".
- [7] (c. 15 e 17) divergência quanto às notas do acorde entre manuscrito e edição impressa. O manuscrito, porém, é bastante claro e foi escolhido para dar suporte à correção, com a inclusão da nota fá# nos acordes da linha superior do piano.

⁶⁴ V. 1.2.1) *Micro-estrutura*, Motivo.

- [8] (c. 19) “**Più mosso**” aparece em duas das três fontes consultadas e portanto foi mantido.
- [9] (c. 22) as notas em “pizz.” foram oitavadas por carência de extensão da viola no grave; também para evitar inversão do acorde e aproveitar a ressonância das cordas soltas (**sol**₂ e **ré**₃).
- [10] (c. 22) as três fontes divergem quanto à dinâmica do último acorde em “pizz”. A transcrição optou pela dinâmica **mf** por tratar-se de acorde formado por duas cordas soltas e uma nota em 1^a POSIÇÃO; o **mf**, neste caso, garante-nos ressonância suficiente para ser bem audível e não o torna agressivo.

Legendária

Allegretto[1]

Viola

con gracia
p [2]

Piano

pp

[3]

6

[4]

12

[5]

1.

[6]

rall.

[7] *rall.*

17

2

Più mosso [8]

[9] *pizz.*

[10] *mf*

rall.

ff

ff

2.1.3) *Harmonias Soltas*

[1] (c. 3) ligaduras não constam das cópias manuscritas. Foram adicionadas em função das notas mais longas dos intervalos conjuntos para que estas não fossem repetidas. Exceções:

- a) c. 8, 9 e 33, 34;
- b) c. 37 ;
- c) c. 40.

Obs.; estas exceções devem-se principalmente ao fato de que ...

“num tempo “moderato”, deve-se tomar o cuidado de não colocar muitas notas na mesma ligadura [na viola] para não estrangulá-la”⁶⁵.

[2] (c. 3) *mp* foi a dinâmica geral adotada para *Harmonias Soltas*, pois “ao se executarem cordas duplas deve-se lembrar que o arco não está servindo satisfatoriamente a nenhuma delas; o resultado é uma perda de pureza e de flexibilidade do som, menos notada no *p* do que no *f*”⁶⁶.

[3] (c. 7) no trecho dos c. 7-12 anotou-se “cresc.” para *mf* e “dim.” para *mp* porque a textura geral (quanto ao número de vozes) aumenta e temos uma gradual elevação do contorno melódico em direção ao ponto culminante com sua posterior queda e conseqüente relaxamento da tensão apoiada pela harmonia.

[4] (c. 8) a transcrição sugere (entre parêntesis) pausa de semínima neste ponto para que se repita o *ré*₃ que segue, mas não o *sib*₃ que deve ser uma mínima em seu valor integral.

[5] (c. 9) pausa de semínima sugerida para que se evidencie que o *lá*₃ já fora abandonado e que se evite repeti-lo na troca de arco.

[6] (c. 11) a articulação em “PORTATO” dá maior ênfase ao segundo grupo de notas (*sol*₂ – *mi*₃) pois ele representa um “anacruzi” do que segue.

⁶⁵ FORSYTH, C. *op.cit.* p. 390.

⁶⁶ FORSYTH, C. *op.cit.* p.386.

- [7] (c. 14) mudança de instrumentação e de textura da melodia principal (agora no piano, sem graus conjuntos) sugerem alteração de andamento para um mais rápido, até o final da seção **B**, parte **a**; nos três últimos compassos do trecho (c. 19-21) a textura geral é grandemente aumentada o que sugere “rall.” progressivo para o retorno ao tempo inicial no Episódio (c. 22-26). E também porque ele já contém a 8^a (**sol**₃ – **sol**₄) em “ostinato” que já é uma antecipação à Recapitulação.
- [8] no trecho dos c. 14-21, o piano deve estar um plano sonoro acima do solista; anotou-se *mf* para o primeiro instrumento, uma vez que as fontes consultadas não oferecem indicação de dinâmica para ele neste trecho; no c. 22 a situação se inverte com *p* para o piano e *mf* para o solista.
- [9] (c. 1) esta peça foi completamente oitavada por carecer de extensão no grave e para que se aproveitasse ao máximo o esquema de cordas soltas contidas nos acordes e previsto pelo original.

Harmonias Soltas

Moderato

Viola

Piano

p *pp*

[1] [2] *mp*

6 [3] *cresc.* [4] [5] *mf* *dim.* [6]

Più mosso [7]

12 *mp* *rall.* *p*

rall. *mf* [8]

Tempo I

18

Musical score for measures 18-23. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has two flats. Measure 18 features a *poco rall.* marking and a *mf* dynamic. The tempo is marked **Tempo I**. The music includes a melodic line in the upper right and a complex accompaniment in the lower staves.

24

Musical score for measures 24-29. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has two flats. Measure 24 features a *mp* dynamic. The tempo is marked **Tempo I**. The music includes a melodic line in the upper right and a complex accompaniment in the lower staves.

30

Musical score for measures 30-35. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has two flats. Measure 30 features a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The tempo is marked **Tempo I**. The music includes a melodic line in the upper right and a complex accompaniment in the lower staves.

36

Musical score for measures 36-41. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has two flats. Measure 36 features a *dim.* marking and a *mp* dynamic. The tempo is marked **Tempo I**. The music includes a melodic line in the upper right and a complex accompaniment in the lower staves.

2.1.4) *Fugato (all'antica)*

- [1] (c. 1) não há indicação de andamento no manuscrito; “Allegro”, como sugerido pela edição da Casa Arthur Napoleão, é um andamento cômodo se levadas em consideração as figuras empregadas nas vozes da textura contrapontística () ou nas de textura homofônicas () .
- [2] (c. 3) *mf* para a viola reflete a preocupação com a tessitura utilizada pelo instrumento (*sol*₁ – *sib*₃, a mesma do violoncelo), que significa um registro médio-grave, que tende a se tornar demasiadamente escuro na viola; as cordas sol e dó quando atingidas por saltos podem necessitar de maior peso do arco para que haja ‘profundidade de cor sonora’⁶⁷ .
- [3] (c. 1) a articulação em “STACCATO” para o piano foi sugerida para estar em concordância com a da viola.
- [4] (c. 1) o piano deve se limitar, nas vozes da textura homofônica, a um *pp* capaz de dar o devido suporte às outras vozes.
- [5] (c. 8) a única exceção à dinâmica em *pp* para as vozes em textura homofônica deve estar neste ponto, pois trata-se de um acorde de dominante (c. 8-9) que, embora não resolva na sua tônica, aparece repetido em esquema de “appoggiatura” (primeiro acorde mais forte que o segundo) dando lugar à 3^a entrada do sujeito (*mp* > *p*). O manuscrito coloca pausa entre estes dois acordes e ela foi mantida na transcrição (o mesmo acontece na Reexposição). Obs.: a pausa entre acordes também é válida para os compassos 25 e 26 [5b], e não consta da edição impressa pela Casa Arthur Napoleão; as ligaduras sobre os acordes nestes compassos nos remete para as seqüências que os acompanham na linha superior do piano, no mesmo esquema de “appoggiatura” citado anteriormente.

⁶⁷ FORSYTH, C. *op.cit.* p. 382.

- [6] (c. 22) a versão transcrita altera, na parte do piano, a articulação proposta pela edição da Casa Arthur Napoleão (); a transcrição utiliza colcheias com ponto () porque esta é a articulação vigente no manuscrito neste trecho e para que ela esteja coerente com o restante das articulações em colcheias no decorrer da peça.
- [7] (c. 50) o último acorde do piano deve estar em *p* por sua tessitura aguda.

Fugato (all'antica)

Allegro [1]

Viola

Piano

[3] *p* *simile* *mf* [2] *simile*

[4] *pp* (senza pedal da capo al finè)

6

p *simile* *mp* [5] *p* *mf*

12

cresc. *mf* *mf*

18

simile *mf* *simile* *p* [6]

23

[5b]

28

tr

Tempo I

Tempo I

rall. *p*

pp

34

simile *mf* *simile*

40

p *simile* *mp* *p* *mf*

45

cresc. *poco rall.* *mf* *pizz.*

poco rall. *p*

[7]

2.1.5) *Melodia*

- [1] (c. 3) *Melodia* foi completamente oitavada para que se mantivesse uma característica muito peculiar do seu gráfico de contorno melódico⁶⁸: uma ondulação que leva a melodia de um ponto (dó#₃, c. 3) no registro médio do violoncelo, com uma ligeira elevação para um ponto culminante menor⁶⁹ (fá#₃, c. 9) para depois descer gradativa e lentamente até o foi chamado de ponto culminante inferior (no grave: ré₁), nos c. 22-25.
- [2] (c. 4) o manuscrito do compositor não traz nenhum tipo de ligadura (também provavelmente porque, aparentemente, é apenas um rascunho) a não ser o de som sustentado. Além disso, as frases longas que se deitam sobre um único centro harmônico, que são elípticas em sua construção, remete-nos para uma interpretação pouco ou quase nada articulada. Assim, o “portato” é o golpe de arco indicado para as colcheias e semínimas. Num trecho em “andantino”, como em *Melodia*, é prudente dividir o arco em meio à sub-frase.
- [3] (c. 3) o manuscrito não traz dinâmica alguma anotada para o solista, apenas *pp* para o piano. A dinâmica adotada na transcrição para toda a peça, no solista, foi *p* para que se mantenha um plano sonoro acima do do piano; para este fim, *p* já é suficiente para a 1^a corda dado o seu timbre penetrante⁷⁰.
- [4] (c. 7) aqui, a indicação de “LEGATO” aparece como fator de contraste ao “portato” anterior e obedece à mesma regra de divisão da sub-frase, exposta em [2].
- [5] (c. 12) o 1^o harmônico natural foi conferido a esta nota porque é comum à interpretação violoncelística e foi uma maneira de se homenagear o solista original de *Pequena Suite*.

⁶⁸ V. 1.5.3) *Macro-estrutura*, Gráfico de contorno melódico.

⁶⁹ V. 1.7.1) *Melodia*.

⁷⁰ FORSYTH, C. *op.cit.* p. 391.

[6] (c. 22, 26, 48 e 51) a ausência de cadências harmônicas sugere “ritenuto” e/ou ralentando bem dosados nos finais de frase, períodos e seções. Apenas estes quatro pontos, considerados mais importantes por se tratar de finais de seções, foram anotados.

[7] (c. 42) indicação que coincide com a seção A (c. 15-16).

Melodia

Andantino

Viola

Piano

pp

[1] [2]

[3]

[4] [5]

7

13

[6] *a tempo* [6]

rit. *rit.*

rit. *a tempo* *rit.*

27 *a tempo*

p

pp

34

[7]

48 [6] *Molto lento*

rit. *rall.* *rall.*

pp *rall.*

2.1.6) Gavotte-Scherzo

O manuscrito de *Gavotte-Scherzo*, a exemplo do de *Romancette*, contém informações detalhadas de dinâmica e andamentos, bem como todas as articulações especificadas. Alguns pequenos detalhes foram adicionados à transcrição ou retirados da edição da Casa Arthur Napoleão. São eles:

- [1] (c. 1) *pp* é a indicação correta para o piano pois aparece na Recapitulação no manuscrito.
- [2] (c. 1) pontos com traço aparecem apenas na transcrição para representar uma articulação em “non legato”⁷¹ (à semelhança do que se faz na execução das obras de Bach); o mesmo acontece na antecipação deste motivo de acompanhamento no final da seção **B** (c. 47-48); neste final de seção, deve-se dar grande ênfase no abandono do “legato” vigente até então, inclusive com a retirada do pedal. Obs.: os traços refere-se principalmente a que não se encurtem demais as semínimas em questão. O mesmo acontece na “codetta” 3.
- [3] (c. 3, 7, 11 e 15) quanto às ligaduras da 1^o período há grande controvérsia entre o que figura no manuscrito, segundo as repetições do mesmo trecho, e na edição impressa; não parece haver coerência alguma de articulação, pois algumas ligaduras parecem ter sido ‘esquecidas’ pelo compositor no próprio manuscrito e foram novamente abandonadas na edição citada. Tentou-se, pois, neste trabalho uniformizar a escrita do 1^o período tal como figura no manuscrito, na seção **A**.
- [4] (c. 3) “poco rall.” neste trecho aparece no manuscrito.

⁷¹ V. GLOSSÁRIO, Legato.

[5] (c. 4 e 52) correção da parte do piano⁷²:



Obs.: a edição da Casa Arthur Napoleão, na Recapitulação (c.52), além da alteração inexplicável no padrão rítmico do motivo de acompanhamento ainda mantém a nota fá#₂ no segundo grupo de colcheias, ao invés de mudar para a nota correta (que consta do manuscrito): sol₂. O trecho também foi corrigido.

[6] (c. 8) *mf* foi uma dinâmica adicionada apenas por precaução para que o solista permaneça um plano sonoro abaixo da linha superior do piano que contém a linha melódica principal da peça.

[7] (c. 12) a nota dó₄ (natural) consta apenas do manuscrito e das gravações citadas nas Fontes Consultadas, e foi mantida na transcrição porque o trecho encontra-se em Mim.

[8] (c. 47) no manuscrito, uma ligadura prolonga até o compasso seguinte esta nota e isto foi mantida na transcrição.

[9] (c. 84) correção da parte do piano na edição da Casa Arthur Napoleão (último compasso): complementação do compasso anterior ao no. 1.

[10] (c. 34 e 42) a oitava acima destas primeiras frases dos períodos da seção **B** (c. 33-34 e 41-42) foi utilizada para o aproveitamento das cordas soltas no acorde; porém, ela ocasiona a transformação de um intervalo de 2^a m em 9^a m entre a última nota destas sub-frases oitavadas e as primeiras das que as seguem, não oitavadas; tentou-se minimizar esta deformação melódica através de um recurso

⁷² Segundo Anna Stella Schic (1989. p. 114) “é preciso ainda aduzir que há vários erros de impressão nas 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 a partitura’ - ele respondia: ‘- Não é preciso; os artistas saberão...’”.

composicional de retorno à oitava original como mostra o seguinte gráfico:

original:



transcrição:



6. Gavotte-Scherzo

Tempo de gavotte

Viola

Piano

f [1] [4] *poco rall.*

pp [2] *simile* *simile* *poco rall.* [5]

5

[3] *poco rall.* *mf* [6]

poco rall. *f*

9

simile

[3] [3] *poco rall.* [7]

poco rall.

13

poco rall. *rall.*

[3] [3] *poco rall.* *rall.*

17

Musical score for measures 17-20. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with slurs.

21

Musical score for measures 21-24. Similar to the previous system, with triplets in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

25

Musical score for measures 25-28. Continuation of the melodic and accompaniment patterns.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand melodic line concludes with a fermata. The word "rall." is written above and below the staff.

33 **Più mosso** [10]

f
mf

37 *poco rall.*

poco rall.
poco rall.

41 *a tempo* [10]

a tempo
a tempo

45 [8] [2] *(senza pedal)*

[2]
(senza pedal)

49 **Tempo I**

poco rall.

pp

simile

simile

poco rall.

[5]

53

poco rall.

mf

poco rall.

f

57

simile

poco rall.

poco rall.

61

poco rall.

rall.

poco rall.

rall.

3-3

65

3 3 3

70

3 3 3 3

75

3 3 3 3

poco rall.

poco rall.

80

Allegro [9] *pizz.*

accelerando *f* *mf*

accelerando *simile* *f* *p*

senza pedal

2.2) INTERPRETAÇÃO

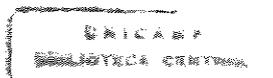
“O maestro [Villa-Lobos] gostava de suas melodias bem cantadas, como se fosse uma voz humana, clara e potente, os acentos rítmicos bem marcantes, sobretudo quando estiverem em oposição com o tempo; as cores, em geral expostas sem timidez, empregando-se uma dinâmica bem diversificada, segundo os planos da construção; brilho mas ao mesmo tempo clareza, ousar tocar as notas, empregar bastante pedal, mas com muito cuidado para não embaralhar, ele dizia: “cacofonia”, mas tudo bem exposto”.⁷³

Nos aspectos técnico-didáticos abordados por cada peça destacam-se a forma e a textura como importantes elementos para o aprendizado dos recursos técnicos de composição utilizados pelo compositor dentro do gênero ‘suite’ e que nos fala algo sobre o seu estilo pessoal ou, em muitos casos, sobre o estilo vigente no mundo musical erudito da época em que ele viveu. O aluno intérprete não deve estar alheio a estas considerações sob pena de não discernir a obra totalmente e com isso não interpretá-la corretamente.

Podemos perceber, em *Pequena Suite*, que as texturas quase-contrapontística, semi-contrapontística, contrapontística ou a simples incursão de pequenos elementos melódicos nas vozes que executam motivos de acompanhamento são uma constante, ficando a única exceção com *Melodia*, através da textura homofônica. Deve-se ressaltar qualquer movimento novo das vozes envolvidas nas diferentes texturas, seja na parte do solista ou na do piano.

As peças de *Pequena Suite* apresentam peculiaridades de interpretação que serão expostos individualmente nesta parte do trabalho, porém cabe aqui algumas sugestões gerais:

⁷³ SCHIC, A. S. *op.cit.*. p. 114.



a) a respeito das linhas melódicas:

“Desde que é natural do discurso falado elevar-se a voz ao aumentar-se a tensão e abaixá-la no relaxamento, é também natural conferir um senso de intensificação para uma melodia ascendente e de relaxamento para uma que cai. “(...) Devemos tomar o cuidado apenas de não exagerar em ‘abrir’ e ‘fechar’ as melodias aonde não há indicações dinâmicas pois “quando nós abordamos obras que não têm marcações de dinâmicas, nós podemos supor que há pouca necessidade de variedade dinâmica”⁷⁴;

b) quanto ao “vibrato”:

“Deve-se manter um movimento contínuo e suave da mão esquerda de modo a todas as notas terem vida, (...) não cometendo o pecado de parar o movimento vibratório indiscriminadamente sem razão musical aparente, por exemplo, ao tocar o quarto dedo ou antecipar uma mudança de posição”⁷⁵;

c) quanto ao ritmo:

evidenciar qualquer movimento polirrítmico, semi ou quase-contrapontístico das vozes;

d) quanto aos planos sonoros:

dividir os planos da construção musical e interpretá-los de maneira clara: o que for mais importante deve soar mais;

e) quanto à forma: o que é repetido deve necessariamente retomar todas as características da primeira exposição (andamento, dinâmica e caráter geral, por exemplo)

⁷⁴ NEUMANN, F. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York, Schirmer Books, 1993. p. 175.

⁷⁵ DALTON, D. *Playing the Viola: conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988. p. 158.

2.1) *Romancette*

Aspectos técnico-didáticos abordados:

- a) “legato”;
- b) forma binária cíclica;
- c) textura quase-contrapontística e semi-contrapontística.

Romancette oferece uma ótima oportunidade de se lidar com o “legato”. Deve-se manter o som estável e isto, neste caso, significa dosar cuidadosamente velocidade e pressão, lembrando que elas são inversamente proporcionais no momento em que se necessita realizar uma nota longa com dinâmica constante, evitando um efeito de abre e fecha indesejável. Esta peça admite uma sonoridade mais rica, som mais denso, grandes extensões de dinâmicas (fortes mais audíveis e “pianos” mais sonoros). No tocante à produção do “legato” não se deve perder de vista os valiosos conselhos de William Primrose publicados por Dalton (1988, p. 91): “alunos devem ser ensinados que enquanto o arco está sobre uma corda, ele deve se aproximar da próxima corda de uma maneira tal que, quando a nova corda é atingida, haverá uma mudança no nível do arco pouquíssimo percebida. No momento da mudança deveria haver um momento o mais breve possível de cordas duplas”.

As ligaduras anotadas pelo compositor para a interpretação do violoncelo são perfeitamente aplicáveis na viola, com apenas uma exceção:

[1] (c. 6) na frase **b** a ligadura original foi mantida mas a divisão do arco alterada: *mf* consome muito arco nesta situação e executar cada ligadura em dois arcos previne o instrumentista de aumentar a pressão, pois em “dim.” isso se tornaria inadequado. “Num tempo “moderato”, deve-se tomar o cuidado de não colocar muitas notas na mesma ligadura para não estrangulá-la”⁷⁶.

[2] (c. 9) *p* foi anotado para o final de frase

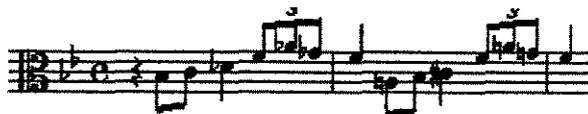
⁷⁶ FORSYTH, C. *op.cit.* p. 390.

Quase toda a frase **a** pode ser tocada em uma única corda (sol); porém, o ideal é que a 2ª sub-frase (c. 2-3) promova uma transição (envolvendo uma corda solta) para que a 3ª sub-frase (c. 4) seja executada já na corda ré, em 1ª posição. Isso evita que a continuação da frase na corda sol torne o som comprometido por falta de reverberação.

Na frase **b** (c. 5-9) acontece o contrário: ela inicia na corda ré, em *p*, e, se permanecer na mesma corda ao crescer para *ff*, no c. 6, pode produzir um efeito maior de tensão e envolvimento e não adquire (despropositadamente) o timbre penetrante da corda lá em uma única nota de apoio, em 1ª posição. Ao decrescer para *p*, no último c. da frase, a troca para a corda sol já no c. 7 é recomendada.

No 2º período (c. 9-14) temos a oportunidade de usar cordas soltas duas vezes (*ré*₃ e *sol*₂, c. 12 e 13). Isto é recomendado até mesmo para o *sol*₂, que é nota longa e de apoio, para que “seja induzida a cor resultante dos harmônicos obtidos; isso adiciona ‘glamour’ ao som do instrumento”⁷⁷. Deve-se apenas tomar o cuidado de vibrar o 3º dedo na corda ré.

Na seção **B**, a frase **f** (c. 19-20) sugere, na parte do solista, uma alternância de duas vozes:



Na interpretação, deve-se alternar as cordas também para aproveitar a diferença timbrística entre elas (cordas sol e ré). Na frase **g** (c.21-22), este efeito vai se diluindo e a permuta de cordas torna-se

desnecessária. A “appoggiatura” do c. 23 (), embora sem ligadura, deve ser realizada em “dim”.

Em *Romancette*, devemos dar especial atenção na parte do piano, a todo movimento semi ou quase-contrapontístico das vozes. E também, dentro da harmonia politonal dos c.24-28, deve-se dar ênfase ao baixo do piano, que realiza a escala semitonada e logo a seguir o acorde de B.

⁷⁷ DALTON, D. *op. cit.* p. 91-2.

O andamento de *Romancette* pode variar muito de acordo com o fraseado, segundo suas implicações melódicas, harmônicas e rítmicas (conforme estudado em *1ª Análise*), para evitar monotonia. A sugestão é:

- a) 1º período (c. 1-9): $\downarrow = 48$, devido à harmonia estável, pouco movimento quase-contrapontístico das vozes intermediárias do piano;
- b) 2º período (c. 9-14 e “codetta”): $\downarrow = 60$, devido à presença de um ritmo harmônico, inclusive com a inclusão de episódio modal na melodia;
- c) 3º período (c. 19-23): $\downarrow = 108$, devido ao “Più mosso” anotado somado a um dispositivo politonal (acorde pedal sobreposto por seqüências modificadas) que gera grande tensão neste trecho;
- d) grupo frásico (c. 24-29): $\downarrow = 40$, devido à politonalidade; obs.: a frase j (c. 28-29) tem uma tendência à diluição deste aspecto e leva a um *ralentando*;
- e) 1º período’ (c. 30-39): $\downarrow = 48$, ídem ao 1º período.

“*Ritardandi*” podem, de uma maneira geral, ser mais largos e longos.

O pedal pode e deve ser usado praticamente o tempo todo no piano, porém com troca freqüente, respeitando sempre as mudanças de acordes.

Romancette Viola

Molto lento

1
p *f* *p* *Vcalmo*

6
ff *f* *p* [2] *mf*

12
poco rall. *a tempo* *affret.* *dim.*

Più mosso

19
mp *mf* *f* *ff* *rall.* *p* *meno*

24
p *mf* *rall.*

Tempo I

29
p *f*

34
calmo *p* *ff* *f* *poco rall.* *p*

2.2.2) *Legendária*

Aspectos técnico-didáticos abordados:

- a) “SPICCATO” e “legato”;
- b) forma binária;
- c) textura quase-contrapontística e semi-contrapontística.

Legendária é bastante concisa no seu tamanho e também econômica na utilização das dinâmicas. Recomenda-se “um som claro, bem centrado, com “vibrato” bem controlado [estreito e suave], arcadas que enfatizem as ligaduras internas das frases e dinâmicas [variações naturais] em níveis moderados.”⁷⁸

Esta é uma peça onde o meio do arco (M) deve ser priorizado. Porém, em direção às casa 1 e 2 a metade superior vai sendo gradualmente introduzida em “DETACHÉ” para atingir a fermata dos c. 16 e 32 com maior quantidade de arco.

Já na frase a (c. 1-4) deparamo-nos com uma alternância entre o “spiccato” das notas com ponto e notas longas em mínimas. Deve-se tomar o cuidado de manter o arco sempre na região do meio (M).

A corda lá foi evitada nesta peça dado o seu timbre “muito penetrante”⁷⁹ que difere grandemente das outras cordas utilizadas (sol e ré); e a extensão reduzida da melodia (sol₂ – si₃) permite-lhe ser interpretada totalmente nas duas cordas centrais, à exceção do “pizz.” final.

O último acorde (em “pizz.”) deve ser executado pela mão direita, neste caso, sobre o espelho e em diagonal à posição das cordas do instrumento; isso produz maior e melhor ressonância, reforçada pela dinâmica em *mf*.

Algum “RUBATO” deve ser sutilmente utilizado em *Legendária* para se evitar uma associação com um ritmo estilizado de valsa.

As vozes que devem ser evidenciadas na textura quase-contrapontística e semi-contrapontística de *Legendária* são, preferencialmente:

⁷⁸ GOLDSMITH, P. Playing Musically. *Strigs Magazine*, 3p. Nov., 1994. Disponível na Internet: http://www.zvonar.com/PamelaGoldsmith/articles/Playing_Musically.html. Capturado em 06 set. 99. On line.

⁷⁹ FORSYTH, C. *op.cit.* p. 391.

- a) motivo (c. 6) e forma-motivo (c. 9)⁸⁰
- b) sequências, na linha superior do piano, c.7-9 e c.10-12⁸¹;
- c) reminiscências do motivo, no piano, na “codetta”.

O andamento sugerido para esta peça é $\text{♩} = 52$ e $\text{♩} = 66$ para a “codetta”.

O pedal deve ser utilizado apenas para segurar pelo tempo possível as notas do baixo do piano que necessitem ser abandonadas antes de ter sua duração terminada. Subordiná-lo, porém, às notas em “staccato” do motivo ou sua forma-motivo.

⁸⁰ V. 1.2.1) *Micro-estrutura*, forma-motivo.

⁸¹ V. 1.2.2) *Média-estrutura*, linha semi-contrapontística.

Legendária

Viola

Allegretto

M²

con gracia
p

p
mf

p
rall.

Più mosso

TA

rall.
ff
mf
pizz.

2.2.3) *Harmonias Soltas*

Aspectos técnico-didáticos abordados:

- a) cordas duplas e acordes em “legato”;
- b) forma binária cíclica;
- c) textura quase-contrapontística, semi-contrapontística e homofônica.

“A execução simultânea de duas cordas exige, em princípio, o dobro da pressão e maior velocidade de arco. (...) A voz principal deve ser ressaltada, o que exige uma diferenciação de pressão a ser usada em uma e outra corda. A corda solta tem tendência de soar sempre com maior intensidade. (...) As mudanças de corda em “legato” são realizadas através da corda do meio. O ponto de contato também deve ser modificado, principalmente em intervalos onde as notas se encontram muito distantes uma da outra. Neste caso, o ponto de contato deve ser balanceado, ficando entre uma e outra posição.”⁸²

A partir do c.7, e até o c. 11, temos uma sucessão de acordes. Neste caso em especial “há um peso extremo por se tratar de acordes de três notas; deve-se aproveitar ao máximo o emprego das cordas soltas”⁸³.

No contexto de textura quase-contrapontística e semi-contrapontística de *Harmonias Soltas* as cordas duplas devem soar juntas em todos os seus valores pelo fato de significarem duas vozes distintas. Exceções foram encontradas apenas nos c. 9-10, onde, ao encontrarmos acordes de três notas podemos nos valer do que Dalton (1988, p. 106) transcreveu de William Primrose: “em polifonia existe o que Ysaÿe costumava chamar de “les notes oubliées” ou ‘notas esquecíveis’: estas são notas que, uma vez em acordes, podem ser executadas apenas levemente ou até mesmo abandonadas completamente”, em função da melodia principal.

Os acordes devem ser tocados com o arco partindo da corda, com o cuidado de ‘quebrá-lo’ o mínimo possível: “não mova o braço do arco, mas deixe que o arco, os dedos e o pulso façam todo o trabalho”⁸⁴. Um exemplo: nos c. 10-11, em que temos três acordes, o próprio peso do arco associado à pressão dos dedos sobre o arco e ao peso do já rebaixado

⁸² LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro, [1998?]. p. 54.

⁸³ FORSYTH, C. *op.cit.* p. 385.

⁸⁴ DALTON, D, *op.cit.* p. 102.

cotovelo vai fazer com que o acorde não soe áspero⁸⁵. Para salientar a melodia da 1ª voz, “toque duas cordas e então adicione a 3ª enquanto move o arco na direção do cavalete, aumentando a velocidade”⁸⁶.

Na parte do piano, deve-se ressaltar:

- a) bordaduras⁸⁷, c. 5-7, na linha superior e c. 6-7, na linha inferior;
- b) 2º período, c. 14-21, pois são formas-motivo.

Em *Harmonias Soltas*, o andamento inicial (para todo o 1º período) e na Recapitulação (grupo frásico) pode variar de $\text{♩} = 54$ até $\text{♩} = 60$, aumentando-se a velocidade nos momentos onde aparecem as seqüências (c. 9-10) devido ao aumento de tensão na melodia em direção ao ponto culminante (sol₃, c. 10, e na Recapitulação). A terceira frase (e) do grupo frásico deve já estar de volta ao **Tempo I**, valendo-se da diminuição de tensão das seqüências da frase anterior e da queda da melodia.

Para o 2º período (c. 14-21) sugere-se praticamente dobrar o andamento: $\text{♩} = 56$. Durante todo este trecho a viola deve segurar as cordas duplas (sib₂ – fá₃) sem “vibrato”, pois todo o interesse melódico está no piano.

Usar pedal o tempo todo, observando as trocas de acorde.

⁸⁵ DALTON, D., *op.cit.* p. 102.

⁸⁶ DALTON, D., *op.cit.* p. 106.

⁸⁷ V. 1.3.1) *Micro-estrutura*, linha de quase-contraponto.

Harmonias Soltas

Viola

Moderato

Musical notation for the Moderato section, measures 2 through 12. The piece is in 4/4 time. Measure 2 starts with a dynamic of *mp*. The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3) and bowing marks (V). Dynamics change to *p* at measure 7, *mf* at measure 9, *dim.* at measure 10, and *mp* at measure 11. A *cresc.* marking is present at the beginning of measure 7.

Più mosso

Musical notation for the Più mosso section, measures 13 through 18. The tempo is slower than the previous section. Measure 13 begins with *rall.* and *p (senza vibrato)*. The notation features long, sweeping lines across the staves, indicating sustained notes or glissandi.

Tempo I

Musical notation for the Tempo I section, measures 19 through 23. Measure 19 starts with *poco rall.*. Measure 20 begins with *mf (vibrato)*. The notation consists of long, horizontal lines across the staves, suggesting sustained notes.

Musical notation for the Tempo I section, measures 24 through 29. Measure 24 starts with *mp*. The notation includes various fingerings and bowing marks.

Musical notation for the Tempo I section, measures 30 through 35. Measure 30 begins with *cresc.* and *mf*. The notation includes various fingerings and bowing marks.

Musical notation for the Tempo I section, measures 36 through 41. Measure 36 starts with *dim.* and *mp*. Measure 37 has *dim.* and *p*. Measure 38 has *dim.* and *p*. Measure 39 has *p*. Measure 40 has *p*. Measure 41 has *p*. The notation includes various fingerings and bowing marks.

2.2.4) *Fugato (all'antica)*

Aspectos técnico-didáticos abordados:

- a) “spiccato”;
- b) textura contrapontística e homofônica.

“As trocas de dinâmica resultam inevitavelmente da maneira pela qual a textura é manipulada”⁸⁸. “Nós devemos estar atentos para o fato de que, em polifonia, duas ou mais melodias podem estar em pé de igualdade em importância, mas também que partes subordinadas não devem ser nem ressaltadas inoportunamente e nem obscurecidas, mas audíveis o bastante para produzir o suficiente suporte.”⁸⁹ Assim, as vozes que já realizaram a exposição do tema e que entraram no contra-sujeito, ou as vozes da textura homofônica devem receber especial atenção. O seguinte esquema geral pode ser útil:

- a) *mf* para as entradas do sujeito, à exceção da 1ª entrada (no piano), em *p*, devido à sua tessitura aguda e por estar ainda sozinha nesta textura;
- b) “dim.” antes das próximas entradas nas demais vozes;
- c) *mf* para o Episódio (c. 29-33) com “dim”. e “rall”. para a Reexposição;

O “spiccato”, neste contexto, “não pode ser pesadamente acentuado ou áspero”⁹⁰. Para tanto é necessário que se realize o movimento pendular do golpe de arco ocasionando uma fase aérea menor do que a da corda, manter o arco inclinado, o ponto de contato perto do espelho, cotovelo mais baixo do que o punho.⁹¹

O “pizz.” em cordas soltas no c. 49 deve ser realizado pela mão direita sobre o espelho, para maior ressonância.

O andamento indicado para *Fugato* é : $\text{♩} = 104$.

Não se deve usar pedal algum nesta peça.

⁸⁸ WHITE, J. *op.cit.* p. 268.

⁸⁹ NEUMANN, F. *op.cit.* p. 184.

⁹⁰ GOLDSMITH, P. *Playing Musically*. *Strigs Magazine*, 3p. Nov., 1994. Disponível na Internet: http://www.zvonar.com/PamelaGoldsmith/articles/Playing_Musically.html. Capturado em 06 set. 99. On line.

⁹¹ LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *op. cit.* p. 25.

Recomendações especiais quanto ao “vibrato”:

- a) o “vibrato” contínuo, exposto anteriormente pode e deve ser utilizado aqui só que “mais curto, discreto e suave”, como sugere Geminiani⁹²;
- b) usar apenas como ornamento, da metade em diante da duração do sol_3 (c.17-18), o que significa dar a ele maior amplitude e rapidez, progressivamente.⁹³

⁹² DONINGTON, R. Vibrato. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan Publishers. 1980. v. 19, p. 698.

⁹³ DONINGTON, R. Vibrato. In.: *op. cit.* v. 19, p. 698.

Fugato (all'antica) Viola

Allegro

M (*spiccato ostinato*)

2
mf *simile*

7
p

13
cresc. *mf*

19
mf *simile*

24
trill.

29
Tempo I
3 2
rall. *mf* *simile*

37

42
cresc.

47
poco rall. *mf* *pizz.*

2.2.5) Melodia

Aspectos técnico-didáticos abordados:

- a) “legato” e “portato”;
- b) forma binária;
- c) textura: melodia acompanhada.

Deve-se dar atenção especial aos ataques e às finalizações de ligaduras, pois elas devem ser quase imperceptíveis. Assim transcreve Dalton (1988, p. 99) as palavras de Primrose: “- no seu tratado sobre o violino⁹⁴, Leopold Mozart defende este tipo de golpe no grande “legato” que começa de maneira macia, faz crescer em som, e então morre aos poucos. Isso pode ser aplicado tanto a uma nota curta quanto a uma longa. Uma nota começa sem ataque e termina sem um final marcado e isso é controlado entre o 2º dedo (indicador) e o polegar. Pode-se praticar começando a nota sem absolutamente nenhum ataque, e então aplicar um pouco de peso à medida em que a nota prossegue num processo rápido e retirar o peso sem parar abruptamente antes da troca de arco”.

Para o “portato”, devemos voltar à combinação do segundo dedo com o polegar da mão direita (movimento de pronação/supinação⁹⁵); não deve haver interrupção do arco antes do ataque de cada nota em “portato”, mas tão somente um pouco mais de peso sobre cada nota, como

se estivesse escrito: .

A textura de melodia acompanhada nos remete para uma execução da parte do piano totalmente subordinada à do solista.

O andamento de *Melodia* não deve exceder $\text{♩} = 48$.

“Ritenuito” e ralentando em finais de frases e seções são permitidos e recomendados dada a ausência de cadências harmônicas.

O “vibrato” nesta peça deve ser usado como ornamento: deve ser estreito e rápido (exceção: c. 23-26, onde não se vibra), com prioridade para o “vibrato” de pulso (mais suave).

O pedal sugerido é de compasso a compasso ou até duas vezes por compasso, de troca muito rápida, para acompanhar o “legato” do solista.

⁹⁴ MOZART, L. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. London: Oxford University Press, 1951 citado por DALTON, D. *op.cit.*, p. 99.

⁹⁵ V. GLOSSÁRIO, “Portato”.

Quanto à dinâmica, deve-se ressaltar que *p* é uma indicação geral, mas que pode ser flexibilizada levando-se em conta a densidade e a tessitura da melodia de modo que quando a figura rítmica for mais densa ou a linha melódica caminhar para o agudo poderá sofrer um sutil aumento de intensidade; o inverso é válido e cabe lembrar que este é um procedimento natural.

O fato de *Melodia* ter sido completamente oitavada oferece ao aluno a possibilidade de se exercitar nas qualidades timbrísticas e expressivas da corda lá, em *p* e “legato”.

Melodia Viola

Andantino

2

p

8

14

II.

21

rit.

a tempo

a tempo

2

29

p

36

43

rit.

Molto lento

50

rall.

rall.

Detailed description: This is a musical score for Viola, titled 'Melodia'. The piece is in G major and 2/4 time. The first section is marked 'Andantino' and begins with a dynamic of *p*. The score consists of eight staves of music. The first staff starts with a measure containing a '2' above the staff. The second staff begins at measure 8. The third staff begins at measure 14 and ends with a double bar line and a 'II.' marking. The fourth staff begins at measure 21 and contains markings for *rit.*, *a tempo*, and *a tempo* with a '2' above the staff. The fifth staff begins at measure 29 and starts with a dynamic of *p*. The sixth staff begins at measure 36. The seventh staff begins at measure 43 and ends with a *rit.* marking. The eighth staff begins at measure 50 and is marked 'Molto lento' with *rall.* markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

2.2.6) *Gavotte-Scherzo*

Aspectos técnico-didáticos abordados:

- a) “spiccato”, “portato”, arpejos, acordes;
- b) forma ternária;
- c) textura: melodia acompanhada.

Quanto aos golpes de arco utilizados na interpretação de *Gavotte-Scherzo*, pode-se dizer:

- a) “spiccato” partindo da corda (τ) é utilizado no motivo da peça e foi o golpe escolhido para que as notas em questão sejam incisivas no seu início mas no seu final adquiram uma ressonância típica do movimento pendular do arco. A recolocação do arco na corda a seguir é extremamente rápida mas deve existir e ser evidente;
- b) “spiccato” é indicado para o trecho em que o solista realiza o motivo de acompanhamento (c. 9-15, e na seção A', c. 57-63); sobre este golpe de arco, nos adverte Primrose (DALTON, 1988, p. 101): “o “spiccato” é reiniciado a cada vez que o arco atinge a corda”; desta forma não se deve deixar que o “spiccato” se torne apenas um saltar involuntário da vareta do arco sobre a corda; iniciar o trecho partindo da corda (τ);
- c) “portato” é indicado para as articulações escritas da seguinte maneira: , na seção A, parte b (c. 17-32); manter o arco contínuo e dar pequenos acentos, como explicado em 2.2.5) *Melodia*.

Na seção B (c. 33-47) acontecem acordes; devemos seguir as mesmas recomendações feitas em *Harmonias Soltas*: manter o cotovelo direito baixo, deixar o peso do braço e do próprio arco fazerem todo o trabalho e não adicionar pressão extra, para que o som não se torne áspero. Há duas séries de acordes quase seguidos (c. 33-34 e 41-42); o primeiro pode ser quebrado, mas os dois que seguem devem ser tocados em simultaneidade de cordas, uma vez que não há tempo suficiente para quebrá-los. O acorde quebrado pode começar a partir da corda, porém os seguintes (que acontecem logo após duas colcheias em “spiccato” devem

vir do ar, num “ataque de cima para baixo, posicionando-o pouco acima da corda central”⁹⁶, com rápida sustentação individual da corda mais aguda que faz parte da melodia; atacar mais próximo ao espelho e mudar o ponto de contato rapidamente para perto do cavalete.

Nos c. 1 e 5 acontecem arpejos rápidos em “legato”; a mesma regra dada acima para a execução dos acordes funciona aqui também dada a sua velocidade. Ao interpretar estes arpejos lembrar sempre que fazer uso da gravidade através da posição baixa do braço direito irá provocar o arco a descansar na corda com facilidade; o movimento deve, neste caso, partir da corda e continuar mesmo além do ponto em que o arco a deixa.⁹⁷

Quanto à textura da peça (melodia acompanhada), deve-se ressaltar apenas que a parte do piano executa a melodia principal nos c.8-16, e isso deve estar um plano sonoro superior a qualquer outra coisa concomitante. Além disso, enquanto está realizando apenas acompanhamento, o piano revela algum aspecto melódico de suas vozes internas, sob a forma de “appoggiature” (c. 2-3, 3-4, 6-7 e 7-8), em mínimas com acento; na interpretação geral isto deve ser audível.

O pianista não deve usar pedal até o c. 8 dada a indicação do compositor de “staccato” (através de pontos sobre as notas) e também porque era uma característica da gavote barroca o fraseado claro, melodia em “non legato”. Depois disso pode-se usar algum pedal:

- a) duas vezes por compasso depois do c. 8 ;
- b) duas vezes por compasso na seção **B** (c. 33-46), segundo as trocas de harmonia.

Obs.: na antecipação do motivo de acompanhamento da seção **A'**, parte **a**, no final da seção **B** (c. 47-48), deve-se evidenciar novamente o “staccato” para contraste.

O andamento varia de seção para seção, mas, em cada uma, permanece estável:

- a) seção **A** e **A'** (c.1-32 e 49-80): $\downarrow \approx 52$;
- b) seção **B** (c.33-48): $\downarrow \approx 58$;
- c) “codetta” 3 (c. 81-84): $\downarrow = 100$.

⁹⁶ LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *op. cit.* p.31.

⁹⁷ DALTON, D, *op.cit.* p. 108.

O “pizz.” da última nota do solista não deve ser executado muito para dentro do espelho, pois precisa ser bem marcado ritmicamente dado o seu imediatismo após um acorde do piano. Vibrar para garantir maior ressonância.

Gavotte-Scherzo

Viola

Tempo de gavotte

f *poco rall.* *poco rall.* *simile* *poco rall.* *rall.* *I.* *II.* **Più mosso** *rall.* *f* *I.* *poco rall.*

41 *a tempo*

44

48 **Tempo I**

poco rall.

52

poco rall.

56 *simile*

59

poco rall.

62

poco rall. rall.

65

71

77 **Allegro**

poco rall. accelerando *pizz.* *mf*

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A conclusão deste trabalho é a partitura completa (piano e viola) mais a parte do solista (viola) para a utilização dos instrumentistas (ANEXO) em forma de edição crítica (com parêntesis quando as anotações forem particulares desta edição). A parte da viola traz, além da transcrição em si, uma explicação dos sinais utilizados para sua correta interpretação, uma vez que estes sinais podem mudar de escola para escola. A partitura completa

Um 'Prefácio' acompanha a partitura para passar ao aluno, resumidamente, alguns aspectos levantados por este trabalho, relevantes para a melhor compreensão da obra e sua conseqüente melhor interpretação.

FONTES CONSULTADAS

- BASAVILBASO, G. E. *Origens e Desenvolvimento Técnico da Viola*. Campinas, 1995. 296p. Tese de Doutorado em Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- BERLIOZ, H. e STRAUSS, R. The viola. In.: *Treatise on Instrumentation*. New York: Dover Publications, 1991. p. 60-74.
- BOYDEN, D. D. Viola. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in twenty volumes. Washington: Macmillan Publishers, 1980. p. 808-14.
- BLATTER, A. The Viola. In.: *Instrumentation/Orchestration*. New York: Schirmer Books, 1980. p. 51-5.
- BROWN, H. M., WESTRUP, J.; HOPKINS, G.W. Orchestration. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in twenty volumes. Washington: Macmillan Publishers, 1980. v. 13. p. 691-700.
- CHEDIAK, A. *Dicionário de Acordes Cifrados*. 2.ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984.
- COOPER, P. Fugue. In.: *Perspectives in Music Theory: an historical-analytical approach*. 2.ed. New York: Harper and Row Publishers, 1981. p. 182-190.
- DALTON, D. *Playing the Viola: conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- ECO, H. *Como se Faz uma Tese*. 13.ed. Tradução por Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1996. Tradução de: Como se fa una tesi di laurea.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977.

- ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA. 2.ed. Mexico.D.F.: Editorial Atlante, S.A., 1948. 3v.
- FARISH, M. K. *String Music in Print*. New York: R.R.Bowker Company, 1965.
- FORSYTH, C. The Viola. In.: *Orchestration*. New York: Dover Publications, Inc., 1982. p. 381-404.
- FRANÇA, E. N. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmera*. Rio de Janeiro, MEC/DAC – Museu Villa-Lobos: 1976.
- GOLDSMITH, P. Playing Musically. *Strings Magazine*, 3p. Nov., 1994. Disponível na Internet: http://www.zvonar.com/PamelaGoldsmith/articles/Playing_Musically.html. Capturado em 06 set. 99. On line.
- GROUT, D. J. *A History of Western Music*. 3.ed. New York: W.W.Norton & Company. 1980.
- HENRY, E. Form in Melody. *Music Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1985. v. 1, p. 241-61.
- HILL, W. H., HILL, A. F.; HILL, A. E. Stradivari's Violas. In.: *Antonio Stradivari: his life & work (1644-1737)*. New York: Dover Publications, 1963. p. 94-108.
- KENNICOTT, P. The Return of the Piano Transcription. In.: *Classical Pulse*. [s.l.], v. 4, p. 11-2, 14-5. june/july. 1994.
- KIEFER, G. *História e Significado das Formas Musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KURT, A. The Mechanics of Musical Instruments. In.: *The Art of Accompanying and Coaching*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965. p. 21-5.

- LaRUE, J. *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1989.
- LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro, [1998?]. 62p. Apostila.
- MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 5.ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977.
- MAYER-SERRA, O. *Musica y Musicos de Latinoamerica*. México, D.F.: Editorial Atlante, S. A., 1947.
- MICHELS U. *Atlas de Música*. Tradução por León Mames. Madrid: Alianza Atlas, 1985. Tradução de Atlas zur Music. v. 1.
- NEUMANN, F. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York, Schirmer Books, 1993. p. 175.
- NOGUEIRA, L. "Vida & Obra de Heitor Villa-Lobos". Rio de Janeiro: LN Comunicações & Informática Ltda, 1996. CD-Rom.
- PISTON, W. The Viola. In.: *Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1955. p. 65-79.
- SHANET, H. Why did J.S.Bach transpose his arrangements? *The Musical Quaterly*, [s.l.], v. XXXVI, n. 2, p. 180, Apr. 1950.
- SCHIC, A. S. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989.
- SCHNEIDER de SÁ, E. (Coord.) *Manual de Normalização: de trabalhos técnicos, científicos e culturais*. 4.ed. rev. e atual. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Music Composition*. London: Faber and Faber Limited, 1990.

- SCHOENBERG, A. *Structural Functions of Harmony*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1969.
- VILLA-LOBOS, H. Pequena Suite. In: LISBOA, T.; BRAGA, M. *O Violoncelo do Villa: complete works for violoncelo and piano, vol. 1*. London: Meridian, 1997. 1 CD (64min32s). Faixas 9-14 (12min26s). Gravação de som.
- VILLA-LOBOS, H. Pequena Suite. In: HUST, R.; APTER, D. (*Enesco, Cello Sonata e Villa-Lobos, Pequena Suite*). Bremen: Marco Polo, [19--]. 1 CD. Faixas 1-6 (12min48s). Gravação de som.
- VILLA-LOBOS, H. Pequena Suite. In: RANNER, M. D.; COCCARELLI, J. C. *Festival Villa-Lobos 1982: 2º concurso internacional de violoncelo*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, Fundação Nacional Pró-memória, 1983. 1 disco (51min49s), mono. Lado A, faixa 1 (15min46s). Gravação de som.
- VILLA-LOBOS, H. Pequena Suite (Romancette, Legendária, Melodia e Fugato [all'antica]). In: DelCLARO, A .L.; IMENES, M. L. *Recital Violoncelo e Piano*. São Paulo: Phonodisc, 1977. 1 disco, estéreo. Lado B, faixas 2-6. Gravação de som.
- VILLA-LOBOS, H. *Pequena Suite*. (partitura) violoncelo e piano. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1913. Museu Villa-Lobos: AN-154.
- WHITE, John. *Comprehensive Analysis of Music*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1994.
- ZEYRINGER. *Literatur for Viola* (excerto). Hartgberg, 1985 (New Edition). Disponível na Internet: <http://rucus.ru.ac.za/~sean/rep2viol.txt>. Capturado em 05 de setembro de 1997, 22:51:12. On line.

GLOSSÁRIO

Cadências

- perfeita: cadência autêntica (V – I) que apresenta os acordes em posição fundamental e com a tônica na linha do soprano no último acorde; representa o tipo de cadência mais conclusivo;
- imperfeita: cadência autêntica que por qualquer motivo (outras inversões do acorde, por exemplo) não obedece às regras descritas para cadência perfeita; é do tipo menos conclusivo;
- semi-cadência: qualquer cadência que termine no acorde de dominante; indica uma parada parcial numa sentença inconclusiva;
- plagal: do tipo IV – I.

Centro

Acorde que não apresenta função harmônica definida.

“Coda” do sujeito

Fragmento livre que torna uma resposta do sujeito mais extensa do que o normal, principalmente para preencher um espaço até a próxima entrada ou seção.

“Codetta”

“As “codette” [plural] são, antes de tudo, cadências, e servem como reafirmações do final de uma seção. Motivicamente, elas podem ir da simples repetição de pequenos elementos a formulações independentes.”⁹⁸

Contra-sujeito

Contraponto que figura numa peça de estilo fugato como elemento melódico acompanhador de algumas das intervenções do sujeito e da resposta que sobrepõe.

Densidade

“É a frequência relativa da ocorrência de qualquer som numa melodia ou textura, e dessa maneira, é uma função do ritmo. Aumentar a densidade faz crescer o sentimento de movimento.”⁹⁹

“Detaché”

“Do verbo “détacher”, em francês, que significa separar, desligar.” Golpe de arco que, “em princípio, requer um movimento contínuo, com o arco mudando de direção a cada nota, sem qualquer tipo de interrupção, a não ser a causada pela própria mudança.”¹⁰⁰

⁹⁸ SCHOENBERG, A. *op.cit.*, p. 189.

⁹⁹ WHITE, J.D. *op.cit.*, p. 125.

¹⁰⁰ LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *op.cit.* p. 19.

Episódio

“O episódio interrompe o fluxo normal de uma seção; ele se mantém sobre progressões que não modulam.”¹⁰¹

Escala semitonada

Escala criada pelo compositor para servir aos seus propósitos mas que, todavia, não se enquadra nos padrões mais comumente utilizados como, por exemplo, o da escala maior ou menor. É específica deste trabalho e composta por tons, semitons e notas enarmonizadas.

Exposição

Parte da obra em técnica fugato que apresenta o sujeito, as respostas, e o contra-sujeito em todas as vozes que participam da textura polifônica.

Extensão

“A extensão (de uma frase, por exemplo) é habitualmente produzida pela repetição de um elemento. Se a extensão não for uma simples repetição de um segmento, ela será, habitualmente, uma elaboração motívica a ser desenvolvida a partir das formas-motivo precedentes.”¹⁰²

¹⁰¹ SCHOENBERG, A. *op.cit.*, p. 189.

¹⁰² SCHOENBERG, A. *op.cit.*, p. 189.

Em *Pequena Suite* as extensões produzem uma terceira frase, como no caso de *Romancette*, *Legendária* e *Harmonias Soltas*, formando os grupos frásicos ou são simplesmente uma repetição de uma cadência, como em *Harmonias Soltas*, c. 12-13, a “codetta”.

Forma binária

“Como regra geral à qual podem haver exceções, a forma binária deve conter duas seções com três ou mais frases em cada uma delas.”¹⁰³

“Uma importante variante da forma é o padrão conhecido como **forma binária cíclica**, na qual há um claro retorno ao material temático inicial”¹⁰⁴, chamado neste trabalho RECAPITULAÇÃO.

Formas-motivo

“O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida. As repetições literais preservam todos os elementos e relações internas. As repetições modificadas, criadas através de variação, geram variedade e produzem novo material (formas-motivo) para utilização subsequente.”¹⁰⁵

Forma ternária

Forma em três seções em que “parece mais simples e talvez mais lógico considerar-se forma ternária apenas quando há uma seção intermediária de extensão substancial construída de um material temático consistentemente novo.”¹⁰⁶

¹⁰³ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 91.

¹⁰⁴ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 93-4.

¹⁰⁵ SCHOENBERG, A. *op.cit.* p. 37.

¹⁰⁶ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 94-5.

Frase

“Frase é a menor unidade musical que exprime uma idéia mais ou menos completa. Ela varia em extensão e normalmente termina num ponto de repouso pleno ou parcial.”¹⁰⁷ Algumas vezes uma nova frase pode começar no mesmo ponto de conclusão ou cadência da frase precedente criando o que se chama **elisão fraseológica**.

Frases elípticas

Ver **elisão fraseológica** , em FRASE.

Gráfico de contorno melódico

Gráfico inspirado no modelo de J.D.White¹⁰⁸, que descreve o perfil melódico das partes exteriores de uma composição, a saber, soprano e baixo. O interesse deste trabalho na utilização de tal gráfico recaiu somente sobre *Melodia*. Grafou-se somente o perfil da voz do soista uma vez que o acompanhamento resume-se a um “ostinato” de pouca extensão e com pouco ou quase nenhum interesse melódico. O gráfico em si possui dois eixos: vertical e horizontal, que traduzem, respectivamente, alturas (notas) limítrofes para a melodia e números de compassos.

¹⁰⁷ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 71-3.

¹⁰⁸ *Op.cit.* p. 261.

Gráfico formal

Gráfico que mostra as principais ocorrências fraseológicas e harmônicas de uma peça num sentido geral (quanto à forma) e particular (quanto aos seus elementos constituintes) ao mesmo tempo. Utiliza uma ‘linha de tempo’ que situa todos os elementos através da numeração dos compassos. Este gráfico foi inspirado por aquele idealizado por Jan LaRue, em seu *Guidelines for Style Analysis* (1970)¹⁰⁹ e utiliza a seguinte bula:

- a) letras minúsculas, em negrito, para nomear frases (ex. **a**, **b**, etc);
- b) chavões delimitadores (do tipo ) para definir períodos, grupos frásicos, “codette” e casas 1 e 2;
- c) letras maiúsculas, em negrito e sublinhadas para designar o início de seções (ex.: **A**);
- d) cifras para demonstrar os principais eventos harmônicos;
- e) siglas, tais como CP, CI, SC, CPg para definir, respectivamente: cadências perfeita, imperfeita, semi-cadência e plagal.

Demais eventos são apontados textualmente sobre a ‘linha de tempo’.

Grupo frásico

“Um grupo de três ou mais frases unidas que não apresente o sentido de duas partes de um PERÍODO pode ser chamado de grupo frásico.”¹¹⁰

¹⁰⁹ HENRY, E. *Music Theory*. v. 1. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1985. p. 246.

¹¹⁰ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 86

“Legato”

Do verbo “legare”, em italiano, que significa ligar. Em música, “significa conectar suavemente, sem a mínima quebra, dois sons. O “legato” pode ser combinado, mas não necessariamente, com uma ligadura sobre várias notas para os instrumentos de cordas (notas executadas com o arco na mesma direção)”.¹¹¹

“Non legato”, terminologia mais usual dos pianistas na interpretação de obras barrocas, define uma articulação de pausas entre as notas em questão que, porém, não as torna tão incisivas e penetrantes quanto notas em “staccato” propriamente dito.

Liquidação

“A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos de uma idéia musical, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico.”¹¹²

Motivo

“O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica logo no início da peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente utilizado como ‘germe’ da idéia.”¹¹³

¹¹¹ DONINGTON, R. Legato. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan Publishers. 1980. v. 10, p. 610.

¹¹² SCHOENBERG, A. *op.cit.*, p. 59.

¹¹³ SCHOENBERG, A. *op.cit.* p. 35.

Motivo de Acompanhamento

“Seu tratamento consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia.”¹¹⁴

Mutações do sujeito

“A troca de uma nota, na resposta do sujeito, pela superior ou inferior da que lhe corresponderia se fosse o sujeito imitado rigorosamente.”¹¹⁵

Período

“Denominação de um trecho musical que possui uma clara estrutura de duas partes (normalmente de duas frases paralelas) com um sentido de antecedente e conseqüente entre as duas partes, usualmente atingido por meio de elementos harmônicos.”¹¹⁶

“Portato”

Do verbo “portare”, “em italiano, significa levar, conduzir. (...) caracteriza-se pela articulação – ou acentuação – de diversas notas em uma mesma arcada” (ΠΟΥΥ). “O efeito sonoro é parecido com o ‘detaché’. (...) Surge do movimento de pronação/supinação do antebraço que significa um movimento de rotação do antebraço, produzido através da articulação rádio-ulnar, transmitido ao arco através do dedo indicador para conferir àquele maior ou menor

¹¹⁴ SCHOENBERG, A. *op.cit.* p. 108.

¹¹⁵ ZAMACOIS, J. *Curso de Formas Musicales*. 6.ed. Barcelona: Editorial Labor, S.A. , 1985. p. 88.

¹¹⁶ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 86.

pressão; neste movimento antebraço, punho e mão formam uma linha reta.”¹¹⁷

Posição

Indicação de localização da mão esquerda sobre o espelho do instrumento de cordas, de maneira que os dedos possam tocar do 1º dedo na corda mais grave ao 4º na corda mais aguda sem mover o braço para trás ou para frente. Mudanças de posição são normalmente indicadas pelos compositores ou editores através de dedilhados acompanhados dos numerais romanos I, II, III e IV designando as quatro cordas (da mais aguda para a mais grave).¹¹⁸

Recapitulação

É o “retorno ao material temático inicial de uma peça musical na sua região tonal original na metade ou imediatamente antes do final da segunda seção. Este retorno não precisa estar completo mas deve ser substancial o suficiente para ser identificado como uma reexposição. A Recapitulação é normalmente preparada por alguma ênfase sobre a dominante nos momentos que precedem o retorno à tônica.”¹¹⁹

Reexposição

Reapresentação do sujeito e suas respostas no tom principal para terminar a obra em técnica fugato.

¹¹⁷ LAVIGNE, M. A.; BOSÍCIO, P. G. *op.cit.* p. 15, 40.

¹¹⁸ MONOSOFF, S. Position. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicicians*. Washington: Macmillan Publishers, 1980. v. 15, p. 150.

¹¹⁹ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 93-4.

Região harmônica

“O conceito de regiões é uma consequência lógica do princípio da ‘monotonalidade’. De acordo com esse princípio, toda digressão a partir da tônica é considerada como estando ainda dentro da tonalidade, direta ou indiretamente, próxima ou remotamente relacionada a ela. Em outras palavras, há apenas uma tonalidade numa peça, e todo segmento outrora considerado como uma outra tonalidade é apenas uma região, um contraste harmônico dentro daquela tonalidade.”¹²⁰

Resposta

Imitação do sujeito em uma peça de técnica fugato. Pode ser:

- a) real - imitação rigorosa do sujeito uma 5ª acima deste;
- b) tonal – imitação livre do sujeito, uma 5ª ou 4ª acima deste;
- c) mista – a que inicia real e se transforma em tonal, ou vice-versa.

Ritmo composto

“O termo ritmo composto pode ser usado para descrever a articulação rítmica geral resultante entre todas as vozes de uma textura contrapontística. O ritmo composto de qualquer textura polifônica pode ser notado ou grafado através de uma única linha de notação rítmica.”¹²¹ Por exemplo:

¹²⁰ SCHOENBERG, A. *Structural Functions of Harmony*. New York/London: W.W.Norton & Company, 1969. p. 19.

¹²¹ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 211.



Ritmo harmônico

“Ritmo ou padrão rítmico da progressão harmônica numa passagem musical; ou seja, a frequência de troca de acordes ou de suas funções.”¹²²

Rubato”

Do verbo “rubare”, em italiano, que significa ‘roubar’. Roubar o tempo, por exemplo, de uma ou mais notas, ou de frases inteiras no discurso musical; alargar além do tempo matematicamente disponível; algo mais devagar ou esticado. Uma vez que o tempo antes ‘roubado’ é restaurado em seguida, ‘tempo emprestado’ seria uma descrição mais acurada.¹²³

¹²² THE NEW GROVE dictionary of music and musicians. Washington: Macmillan Publishers, 1980. v. 8, p. 165.

¹²³ DONINGTON, R. Rubato. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan Publishers, 1980. v. 16, p. 292.

Seção Intermediária

Parte de uma obra em técnica fugato na qual se apresentam o sujeito e a resposta (completos ou em partes) em um ciclo de regiões tonais da tonalidade principal, conferindo à peça uma expansão tonal.

Seqüências

“Uma seqüência é, no sentido estrito, uma repetição de um segmento ou unidade em sua integridade, incluindo a harmonia e as vozes de acompanhamento transpostas para outros graus. O tratamento seqüencial não é sempre completo: pode ser aplicado tanto à melodia quanto à harmonia, sendo os outros elementos variados mais ou menos livremente. Tais casos podem ser descritos como **seqüências parciais ou modificadas.**”¹²⁴

“Spiccato”

Do verbo “spiccare”, em italiano, que significa destacar. Golpe de arco que se caracteriza “por um movimento cíclico, elástico e pendular, que faz com que as crinas do arco saiam da corda após cada nota.”¹²⁵

¹²⁴ SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Limited. 1990. p. 60.

¹²⁵ LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *op.cit.* p. 24.

“Staccato”

Do verbo “staccare”, em italiano, que “significa destacar, separar, desligar. O termo “staccato” “normalmente refere-se à execução de uma série de notas, intercaladas por pausas”, ainda que estas pausas não estejam escritas.¹²⁶

“Stretto”

Do verbo “stringere”, em italiano, que significa apertar, estreitar. Neste caso, é o contraponto que resulta da entrada precipitada da resposta, ou seja, antes do final da apresentação total do sujeito.

Sub-frase

É a subdivisão da frase. “Onde a frase é tipicamente de quatro compassos de extensão, a sub-frase tem freqüentemente dois compassos. Estas extensões, é claro, não são padrões, mas escolhas meramente convenientes feitas pelos compositores.”¹²⁷

Sujeito

É a principal idéia musical em que está baseada uma peça em técnica fugato.

¹²⁶ LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. *op.cit.* p. 27.

¹²⁷ HENRY, E. *Music Theory*, v. 1. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1985. p. 83.

Tabela de alturas¹²⁸

The image shows a musical staff with two systems of notes. The first system has notes labeled 16, 32, 64, 128, and 256. The second system has notes labeled 512, 1024, 2048, and 4096. Below the staff, there are two rows of solfège notation: "do₂ si₂" and "do₋₁ si₋₁ do₁ si₁ do₂ si₂ do₃ si₃ do₄ si₄ do₅ si₅ do₆ si₆ do₇". Above the staff, there are two "8va" labels with arrows pointing to the notes.

Texturas

Melodia acompanhada

“Uma única linha melódica com um simples acompanhamento acordal.”¹²⁹

Homofônica

“Uma textura na qual todas as partes têm ritmos aproximadamente idênticos (e simultâneos).”¹³⁰

Semi-contrapontística/Quase-contrapontística

“O semi-contraponto possui indicações temáticas e também motivicas, porém não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo e as imitações canônicas, mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes.

¹²⁸ LLOYD/R, L. S. Pitch notation. In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan Publishers, 1980. v. 19, p. 788. il.

¹²⁹ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 247.

¹³⁰ WHITE, J.D. *op.cit.* p. 247.

“O quase-contraponto nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia. (...)”

“A utilização de um contracanto também pode ser considerada um dispositivo semi-contrapontístico. Frases ou segmentos contrapontísticos são muito usados para embelezar uma repetição. Deve-se dedicar atenção especial aos casos em que a harmonia se torna mais rica devido ao movimento das vozes.”¹³¹

Contrapontística

“Textura que consiste de duas ou mais linhas melódicas diferentes em que ocorre justaposição de notas [alturas] e ritmo”.¹³²

¹³¹ SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Limited. 1990. p. 111.

¹³² WHITE, J.D. *op.cit.* p. 247.

APÊNDICE 1 – Partitura original de *Pequena Suíte*, para violoncelo e piano
(edição impressa pela Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 1913):

Pequena Suíte

1. Romancette

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1913)

The musical score is presented in three systems. Each system contains a Violoncello staff (top) and a Piano staff (bottom). The Violoncello part features a melodic line with various dynamics (p, f, p) and articulations (trills, slurs). The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The first system is marked 'Molto lento' and 'calmo'. The second system continues the piece. The third system includes tempo changes: 'poco rall.', 'a tempo', 'affret.', and 'rall.', along with dynamic markings like 'dim.' and 'p'.

Copyright © 1913 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro
Editora Arthur Napoleão - Rio de Janeiro
Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 154

Più mosso.

mf *rall.*
p *ff cresc.*

meno

meno *meno*

rall. **Tempo I.**

rall. *rall.* **Tempo I.**
p *pp* *mf*

calmo

calmo *calmo*
p *mf poco rall.* *p*

2. Legendária

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1913)

Allegretto.

Violoncello. *p con gracia*

Piano. *pp*

Più mosso.

ff *piaz.*

rall.

Copyright © 1913 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro
Editora Arthur Napoleão - Rio de Janeiro
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 154

3. Harmonias soltas

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1913)

Moderato. *(vibrando)*

Violoncello.

Piano.

p *pp*

cresc. *f* *sf p*

Più mosso.

p

Copyright © 1913 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro
Editora Arthur Napoleão - Rio de Janeiro
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 154

First system of a musical score. It consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a grand staff (treble and bass) at the bottom. The key signature has two flats. The tempo markings are *poco rall.* and *a tempo*. The dynamic marking *sf* is present. A slur covers the first two staves.

Second system of a musical score. It consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a grand staff (treble and bass) at the bottom. The key signature has two flats. The tempo marking is *a tempo*. The dynamic marking *p* is present. A slur covers the first two staves.

Third system of a musical score. It consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a grand staff (treble and bass) at the bottom. The key signature has two flats. The tempo marking is *a tempo*. The dynamic markings *cresc.* and *sf-p* are present.

Fourth system of a musical score. It consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a grand staff (treble and bass) at the bottom. The key signature has two flats. The tempo marking is *a tempo*. The dynamic markings *dim.* and *p* are present.

AN - 154

4. Fugato (all'antica)

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1913)

Allegro (all'antica)

Violoncello.

Piano.

pp *sfz sfz sfz p*

sfz *mf* *p*

Copyright © 1913 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro
Editora Arthur Napoleão - Rio de Janeiro
Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 154

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings such as *sfz*, *mf*, and *p*.

Second system of musical notation, including the instruction **Tempo I.** and dynamic markings *rall.* and *pp*.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *sfz* and *sfz*.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings *rall.* and *pizz.*, and ending with a *mf* marking.

5. Melodia

II. VILLA-LOBOS
(Rio, 1913)

Violoncello. *Andantino.*
mf espressivo

Piano.
pp e molto legato

dim. *pp* *rall.*

Copyright © 1913 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro
Editora Arthur Napoleão - Rio de Janeiro
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 154

a tempo

mf

a tempo

f

molto lento

rall.

mf

m. g.

mf dim. e poco a poco rall.

pp

rall.

6. Gavotte-Scherzo

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1913)

Tempo de gavotte..

Violoncello.

Piano.

Copyright © 1913 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro
Editora Arthur Napoleão - Rio de Janeiro
Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 154

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part is written in treble and bass clefs. The word *cantabile* is written above the piano part. The system contains four measures.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. It contains four measures.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. It contains four measures.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The word *rall.* is written above the piano part in the third measure. The system contains four measures.

Più mosso.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with a forte (*ff*) dynamic. It features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) instruction. The piano part includes several triplet figures and chordal accompaniment.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with a *poco rall.* (poco rallentando) instruction. The lower staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, marked with a *dim. e poco rall.* (diminuendo e poco rallentando) instruction. The piano part continues with triplet figures and chordal accompaniment.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with an *a tempo* instruction. The lower staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, also marked with an *a tempo* instruction and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part includes triplet figures and chordal accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef. The lower staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part continues with triplet figures and chordal accompaniment.

Tempo I.

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a grand staff below it with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the grand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff structure. The melodic line in the top staff continues with slurs and a fermata. The piano accompaniment in the grand staff includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano).

Third system of musical notation. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The grand staff continues with piano accompaniment, including a dynamic marking of *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and a *rall. molto* (rallentando molto) instruction. The grand staff continues with piano accompaniment, including a dynamic marking of *p* (piano) and a *rall.* (rallentando) instruction.

cantabile

accel. **Allegro vivace.** *pizz.*

APÊNDICE 2 - A evolução da viola quanto aos nomes associados a ela, o seu uso pelos compositores e o seu repertório.

	Nome	Uso	Repertório
Séculos XV, XVI e XVII	<p>- Até 1500, o termo 'viola' designava qualquer instrumento de arco; suas variações, de acordo com as regiões eram:</p> <p>França: "vièlle Alemanha: "fidle Itália: "viola"</p> <p>- No século XVI, a "viola da braccio"- Termo usado na Itália – era um instrumento de arco que já possuía vários membros em sua família</p> <p>- Antes de 1550, a viola era conhecida por "lira da braccio", uma "fiddle" renascentista</p> <p>- Nos idos de 1600, em Veneza, o termo 'violino' quando utilizado sozinho, podia querer dizer 'viola' (violino contralto), tão bem como 'violin proper'</p> <p>- No sec. XVI, 'violetta" significava 'gamba' ou 'violino', dependendo do contexto</p>	<p>- A viola era utilizada para executar as vozes do meio; nos conjuntos a quatro vozes utilizavam-se duas violas; nos a cinco vozes, três violas. Por causa disto, durante esta fase os "luthiers" produziram um grande número de violas com vários tamanhos (de contralto a tenor), porém, elas mal podiam ser executadas sob o queixo (como exemplo podemos citar uma viola de 1574, de Andrea Amati, da Itália, com 47cm de corpo e, de 1690, uma de Stradivarius, com 48cm)</p> <p>- As cordas dos instrumentos eram de tripa descoberta, o que lhes conferia uma potência sonora bastante modesta</p>	<p>- Antes de 1750, a viola foi raramente tratada como solista em qualquer contexto, limitando-se a realizar a harmonia da partes intermediárias</p> <p>- Toda obra virtuosística desta época, que é executada hoje em dia, é transcrita de outros instrumentos, tais como o violino, o violoncelo, a viola da gamba, a "viola d'amore" e outros</p> <p>- Há música de câmara com viola desta época (de Corelli, Bach, Handel e Vivaldi) que, por serem contrapontísticas, conferem à viola uma parte de igual interesse à dos outros instrumentos; inclusive sabe-se que Geminiani promoveu a viola a concertino em seus "concerti grossi"; a <i>Suite no.1</i>, de Bach, em Dó, contém importante passagem para 2os. violinos e violas em uníssono</p> <p>- A viola foi usada já para conseguir colorido timbrístico, como no <i>Concerto para violino</i>, em Lá, de Vivaldi, em que a viola se junta a dois violinos somente para acompanhar o solista no movimento lento, que</p>

			dispensa instrumentos mais graves
Séculos XVII e XVIII	<p>- O termo 'viola' foi especificado de acordo com o uso: viola "alto" (1ª viola) viola tenor (2ª viola) ex.: <i>Concerto</i>, de Handel, op. 3, no. 1, na edição Walsh, de 1735 e <i>Sinfonie e Concerti a Cinque</i>, de Albinoni</p> <p>- Na França, os conjuntos a cinco partes possuíam as três partes intermediárias interpretadas por violas (todas com afinação em dó, mas com tamanhos diferentes): "haute-contre" ou "haute-contre taille" (contralto ou contralto tenor: viola I), "taille" (tenor: viola II) e "quinte" ou "cinquiesme" (quinte: viola III)</p> <p>- "Bratsche", em alemão teria sido uma corrupção de "braccio", em italiano</p> <p>- No século XVII, o nome "viola da braccio" foi substituído por "viola da braccio"</p> <p>"Violetta" neste período se referia à viola (violino contralto)</p>	<p>- Após 1700, os modelos menores de violas eram preferidos</p> <p>- Durante o século XVIII, o tipo de música de conjunto exibida uma textura a quatro partes com a distribuição orquestral de dois violinos, uma viola e uma parte de violoncelo-baixo</p> <p>- O número de violas construídas na primeira parte do sec. XVIII foi sensivelmente menor do que o do período precedente: além da questão da fixação do quarteto de cordas com apenas uma viola, podemos citar a dificuldade de execução de violas muito grandes sob o queixo e o tipo de música de câmara prevalescente na época que era a de "trio sonata" (que não usava a viola); assim, do século XVII, sobreviveram apenas 11 violas "Stadivari", contra 500 violinos</p> <p>a corda dó já apresentava revestimento, o que ampliava sua potência sonora</p>	<p>- Após 1750, a viola já aparece como solista em obras de Telemann, Stamitz, Mozart</p> <p>- Como camerista com parte importante: trio para viola, clarineta e piano e duos de Mozart</p> <p>Aparecem os primeiros violistas virtuosos (Carl Stamitz, nos idos de 1792) motivados pela escrita de crescente virtuosismo dos compositores que, por sua vez, estavam ligados à mudança de conceito de música de câmara, em que cada parte era executada por um único instrumento; neste novo contexto, o violista não se sentia entediado em tocar apenas notas de harmonia (à exceção das fugas, em que as partes possuem igual importância).</p> <p>- Compositores a exemplo de Haydn já procuravam escrever, para as partes intermediárias, motivos temáticos ou melodias inteiras, partes em "obbligato" e figurações virtuosísticas (op. 33 e além)</p>

<p>século XIX</p>	<p>- Em 1800, a viola sofreu várias alterações (como o violino), tendo aumentada a tensão de suas cordas e a sua potência sonora;</p> <p>- Para facilitar o dedilhado e o deslize da mão esquerda:</p> <ul style="list-style-type: none"> *aumentou-se a extensão do braço e do espelho *colocou-se barra harmônica maior e mais pesada *adicionaram-se cordas um pouco mais pesadas e revestidas (todas) *cavalete um pouco mais alto <p>- Em 1785 houve o aperfeiçoamento do arco, marcando uma nova era na técnica dos instrumentos de cordas: o novo modelo "tourte" suprimiu a cremalheira e a trocou pelo parafuso que faz arranjos; recuou a alça para deixar a crina mais à vontade, com a ajuda do botão na extremidade; estas mudanças ocorreram em função das novas composições (de Vivaldi, Corelli, Bassani) que requeriam maior sutileza técnica;</p> <p>- Em 1876, Hermann Ritter introduz a "viola alta" (construída por K. A. Hörlein), com 48cm. de corpo; esta viola foi utilizada por Wagner na orquestra de Bayreuth; isto demonstra a</p>	<p>- A partir de 1790, a igualdade técnicas das partes e o avanço da técnica da viola pode ser observada na música de câmara (ex.: últimos quartetos de Mozart e de Beethoven (com o uso incomum da corda dó no agudo - 5ª posição)</p> <p>- Na orquestração de Beethoven, as violas frequentemente dobram os 2os. violinos ou os violoncelos</p> <p>- O primeiro a escrever música para viola solista, antes de 1800, foi Mozart, na sua <i>Sinfonia Concertante para Violino e viola K364/320d</i>, em 1779, em que se usa até a 7ª posição, no final do último movimento, c. 439; as dificuldades técnicas, em pé de igualdade com o violino, são imprevistas</p> <p>- No sec. XIX, a maioria dos violistas iniciaram seus estudos no violino (esta é uma prática ainda mais apreciada no sec. XX)</p> <p>- No sec. XIX, os compositores não escrevem tão difícil para viola como para o violino, mas sentem-se muito atraídos pelo seu potencial timbrístico que embeleza temas líricos (ex.: Brahms no seu <i>Quarteto em Sib</i> e o 1º movimento do <i>Réquiem Alemão</i>)</p> <p>- Como concerto original para viola posterior a 1800 podemos citar aqueles</p>
-----------------------	---	---

		<p>preocupação com a melhoria da acústica do instrumento, porém uma viola deste tamanho fica restrita a executantes de braços muito longos</p>	<p>escomendados por vistuosos como <i>Haroldo na Itália</i>, encomendado por Paganini</p> <p>Como sonatas para viola e piano podemos citar as de Brahms (op.120, 1895), arranjada pelo próprio compositor a partir do original para clarineta;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Brahms também usou a viola como "obbligato" em obras para piano e canto
<p>Século XX</p>			<ul style="list-style-type: none"> - Na orquestra, a esta altura, já se usa no naipe das viola o recurso "col legno" (Schoenberg), glissandos, harmônicos, "pizz." bartok (Bartok), "ponticello" (Berlioz) - Depois de Beethoven, as partes das cordas na música instrumental em geral cresceu gradualmente em dificuldade como se nota na música de Berlioz, Brahms, Verdi, Tchaykowsky e outros compositores - Nos concertos modernos a viola solista tem apresentado uma série abundante de grandes dificuldades técnicas; isso acontece em grande parte por influência de violistas altamente capacitados que muitas vezes encomendam a obra para que eles mesmos a executem (é o caso de Lionel Tertis, com <i>Concerto</i>, de Walton; de William Primrose, com <i>Concerto</i>, de Bartok; Hindemith, que na tradição

			.de Mozart, compunha e executava obras para viola) - Em recitais já é comum a apresentação dos <i>Caprichos</i> , de Paganini, transcritos do violino
--	--	--	--