Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa

Aloysio Moraes Rego Fagerlande (UFRJ)

Resumo: Estudo de aspectos interpretativos do Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote de Heitor Villa-Lobos, apresentando sugestões relativas à parte do fagote. Interpretação da obra a partir de informações subliminares, importantes para uma melhor compreensão do texto musical. Consideração de procedimentos utilizados pelo compositor, notadamente influenciados pela música popular e folclórica brasileira.

Palavras-chave: Villa Lobos; Trio (1921); música de câmara; sopros.

Abstract: This article is a study on performance practice aspects of Villa-Lobos' Trio (1921) for oboe, clarinet and bassoon, concentrating especially on the bassoon part. It presents an interpretation of the work according to subliminal information that is helpful in providing a better understanding of the musical text. The article also considers the influence of Brazilian popular and traditional music practices in the composition of this work.

Keywords: Villa Lobos; Trio (1921); chamber music; woodwinds.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 70-98, jun. 2010.

> *não há como o setor da música de câmara, na obra de Heitor Villa-Lobos, para nos dar ideia do que foi a sua evolução, a partir de inícios ainda estilisticamente indiferenciados, que o levaria a atingir em tantas obras do porte do Nonetto ou do Trio para instrumentos de sopro, a total expansão da personalidade própria.*
>
> - Eurico Nogueira França, 1976

Considerado por vários musicólogos e estudiosos da obra de Villa-Lobos como uma verdadeira obra-prima, o Trio para oboé, clarineta e fagote, composto no Rio de Janeiro em 1921, é um dos pilares do repertório camerístico para esta formação. O trio de palhetas, assim como o quinteto de sopros, é uma formação tradicional da música de câmara para a família das madeiras. Bem mais recente que o quinteto de sopros, ele começa a despertar o interesse dos compositores a partir da segunda década do século XX, notadamente na França, onde nomes como Darius Milhaud, Jacques Ibert, Bohuslav Martinu, entre outros, se dedicaram a essa formação.

O Trio para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos, é uma obra especialmente complexa e de difícil execução, na qual o compositor apresenta uma série de recursos composicionais jamais presentes, até então, em qualquer obra de câmara brasileira.

Sob o ponto de vista da harmonia, procedimentos novos são encontrados, como a superposição de acordes. No entanto, o grande impacto provocado pela obra se dará no aspecto rítmico, com as polirritmias surpreendentes, além de uma grande variedade de compassos e deslocamentos rítmicos – figuras de três em grupos de quatro, por exemplo – que viriam a ser uma das principais marcas da escrita villalobiana.

O aspecto rítmico como um novo elemento composicional é uma destas características, que apesar de presente em toda a história da música, começou a ser valorizada e redescoberta no início do século XX. O ritmo era um elemento fundamental para Villa-Lobos, que o "considerava um dos aspectos mais importantes de sua obra, juntamente com a sonoridade e sua própria personalidade" (LEE *apud* GUSTAFSON, 2005).[1]

Na década de 1910, Villa-Lobos era um dos jovens vanguardistas cariocas que compunham músicas "modernas", ou seja, inspiradas nas obras do compositor mais "avançado" com o qual os músicos do Rio de Janeiro haviam tido contato até àquela época,

[1] "Villa-Lobos considered rhythm the most important aspect of his compositional principles along with sonority and his own personality".

Claude Debussy (GUÉRIOS, 2003). Camille Saint-Saens, que estivera no Brasil em 1899 (KIEFFER, 1981), também já exercera grande influência nos músicos cariocas. Ainda segundo Paulo Renato Guérios, "[Villa-Lobos] foi um dos primeiros brasileiros a utilizar as técnicas de um compositor que quebrou as regras estabelecidas da arte musical erudita, o francês Claude Debussy" (GUÉRIOS, 2003). Se Richard Wagner ampliou os limites do sistema tonal, "Debussy abriu caminho para novas linguagens musicais, ao incorporar elementos fora da estética dominante ítalo-franco-alemã e ao trabalhar fora das regras do sistema tonal" (GUÉRIOS, 2003). Ao quebrar a regra de encadeamento de acordes de dominante e tônica, ele criou uma impressão de inconclusão e suspensão em suas obras, usando modos antigos ou orientais, acordes dissonantes ou escalas pouco usuais, como a de tons inteiros. Todas essas características podem ser observadas em várias obras do jovem compositor brasileiro.

Villa-Lobos é frequentemente comparado a Igor Stravinsky. Ambos tiveram trajetórias semelhantes, tanto no que tange ao aproveitamento do material folclórico de seus países, como também na "redescoberta" dos clássicos. Para Griffiths, foram "a harmonia de Schoenberg, o ritmo de Stravinsky e a forma de Debussy que maior interesse despertaram e mais importância tiveram para os compositores no decorrer do século" (GRIFFITHS, 1987).

Stravinsky, após a revolução provocada pela *Sagração da Primavera* (1913), além de outras obras orquestrais como *Petrouchka*, *Pássaro de Fogo*, e outras, nas quais a influência do folclore russo está fortemente presente, inaugura um período de predileção pelos instrumentos de sopro, marcada por obras como a *Sinfonias para instrumentos de sopro* (1920), o *Octeto* (1922) e o *Concerto para piano e sopros* (1923), e que se situa entre o fim do período russo e o início do período neoclássico. O próprio compositor afirma que "sem dúvida [buscou] o espírito das *Invenções a duas vozes* de J. S. Bach" (IRCAM, 2006).[2]

É interessante notar que o "período revolucionário" de Stravinsky praticamente se encerra com a sua fase "russa" antes de 1920, para em seguida surgirem as obras para sopros, e só então começar o que se convencionou chamar de fase "neoclássica". Já Villa-Lobos, com sua primeira fase, de formação, totalmente baseada nos compositores franceses como Debussy, teria seu "período revolucionário" com a série dos *Choros,* na década de 1920, para só a partir da década seguinte iniciar o seu período mais clássico, com as *Bachianas Brasileiras*. O *Trio* (1921) para oboé, clarineta e fagote, assim como o *Nonetto* (1923), se enquadram esteticamente neste período dos *Choros*.

[2] "Sans doute avais-je alors à l'esprit les *Inventions* à deux voix de Jean-Sébastien Bach".

De acordo com o catálogo editado pelo Museu Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 1989), a primeira audição do Trio ocorreu a 9 de abril de 1924, em Paris, na *Salle des Agriculteurs*, com instrumentistas de alto nível, como o oboísta Louis Gaudard, o clarinetista Gaston Hamelin, e Gustave Dhérin, professor de fagote do Conservatório de Paris – e que viria a ser professor de Noël Devos,[3] em concerto com suas obras e organizado por Jean Wiéner.

Abordarei neste artigo alguns aspectos que possam proporcionar uma melhor compreensão interpretativa da obra; primeiramente do ponto de vista camerístico, em seguida apresentando algumas sugestões concernentes à técnica do fagote.

Segundo Devos, as principais dificuldades técnicas para se tocar sua música são a sonoridade intensa, a respiração e as articulações.[4] Para a sua interpretação é necessária uma densidade sonora em todos os níveis de dinâmica, o que exige do intérprete esforço e tensão permanentes. A intensidade se faz presente em toda a sua obra de câmara para sopros, o que nos leva também a outras questões extremamente específicas para o fagotista, como a escolha de uma palheta adequada à sua música. Mais dura ou mais flexível, mais sonora, mais brilhante ou mais escura, são vários os parâmetros que devem ser observados quanto à sonoridade.

A segunda dificuldade é a respiração. Marcel Tabuteau[5] considerava o controle da respiração como a mola-mestra para o instrumentista de sopro (EWELL, 1992). Para nós, instrumentistas de palheta dupla, sem o sopro a acionar a palheta, e sua consequente vibração no tubo do instrumento, não existe som. E para soprar é necessário respirar. Naturalmente, respira-se para viver; é uma respiração sem maiores cuidados, totalmente natural e intuitiva. Mas a partir das exigências específicas de um instrumento de sopro, como fraseados, duração de notas, dinâmicas, articulações, etc, somos obrigados a ter um domínio maior sobre nossa respiração. Realizada adequadamente, a respiração ajudará a evitar contrações musculares, sendo um importante mecanismo para manter a plenitude da sonoridade, regular a afinação e facilitar a emissão e o controle nos registros extremos do fagote.

[3] Fagotista francês radicado no Brasil desde 1952.

[4] Comunicação pessoal, Rio de Janeiro, fevereiro de 1995.

[5] Oboísta francês e conceituado especialista em música de câmara radicado em Boston, na década de 1930.

Outro aspecto importante é a articulação. Charles Schlueter, primeiro trompete da Orquestra Sinfônica de Boston por mais de 30 anos, em seu livro *Zen e a Arte do Trompete* define a articulação:

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

Laura Rónai, em seu livro *Em Busca de um Mundo Perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX*, também afirma que "quando falamos da articulação em uma obra musical, estamos nos referindo basicamente à maneira como as notas são emitidas e se conectam umas as outras." (RÓNAI, 2008).

A articulação está intimamente ligada à respiração, já que é esta última que proporcionará as condições de realização ideais para a primeira. Uma frase em *legato* ou em *stacatto* tem inúmeras possibilidades de articulação em um instrumento de sopro, principalmente os de palheta dupla, com todos os problemas inerentes à precisão do ataque. Mesmo no século XX perdurou uma certa indefinição quanto aos sinais indicativos do *staccato*. Por exemplo, observando as indicações nas partituras de Igor Stravinsky, notamos uma série de sinais indicando tipos diferentes de *staccato*. Noël Devos sempre afirmou que o fagotista deve trabalhar sobre uma gama de diferentes tipos de articulação, do *staccato martelatto* ao *legato*, já que estes podem ser utilizados como as cores na paleta do pintor, funcionando como um leque variado de opções: cada situação musical merecerá o seu diferente tipo de *staccato*, e sua correta utilização será um diferencial para cada fagotista.[6]

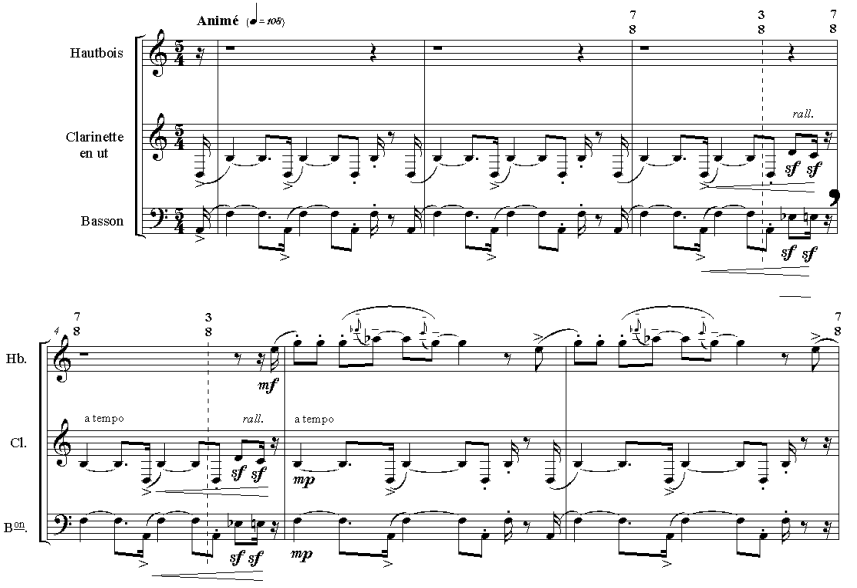
Apresento, a seguir, algumas sugestões interpretativas para os três movimentos do Trio.

[6] Comunicação pessoal durante aulas no Curso de Graduação em Fagote, EM-UFRJ 1980/1985.

1° movimento: Animé (♩= 108)

O início deste movimento se baseia no *ostinato* rítmico de clarineta e fagote, com o impulso rítmico dado pelas anacruses, que determinarão sempre os novos andamentos.

Na partitura original, as anacruses pertencem ainda aos compassos anteriores e seus respectivos andamentos, mas dentro de uma lógica que determina o movimento rítmico a partir do impulso da *arsis*, nada mais natural que elas já determinem, e sejam tocadas, nos novos andamentos.[7] O mesmo se dá com as indicações de dinâmica,[8] que analogamente serão antecipadas. Aqui, a maior dificuldade para o fagotista é timbrar com a clarineta, observando as diferenças no plano de dinâmica e articulações – deve-se tomar cuidado para o *staccato* não soar mais curto que o da clarineta. Villa-Lobos indica também um acento para algumas anacruses, o que deverá ser observado pelos intérpretes.



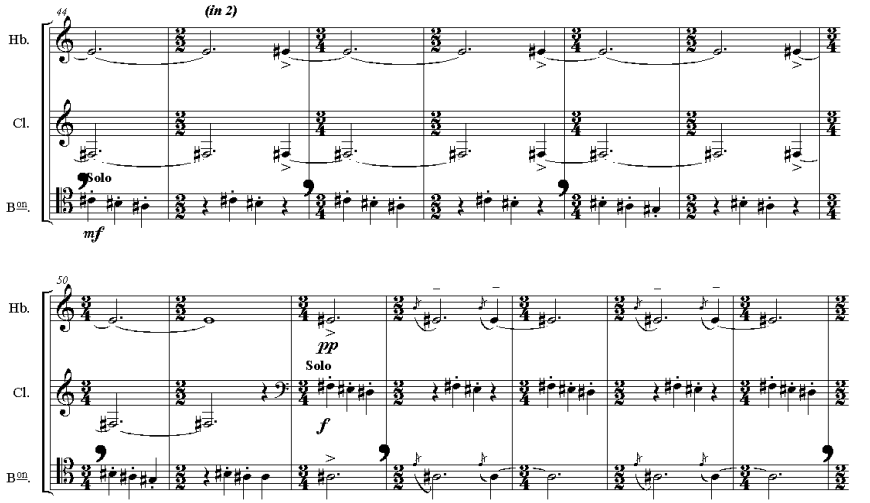
Ex. 1: Trio, 1° movimento, comp. 1 a 6.

[7] Nos exemplos indico a sugestão de *Meno* já para as anacruses citadas.

[8] Nos exemplos também antecipo a indicação da dinâmica junto com as anacruses (c. 12, c. 17, c. 24).

Os melhores pontos para respiração[9] são extremamente evidentes nos compassos com pausas e rallentando indicados (final do c. 3, c. 7 , c. 23) e nas anacruses para os novos andamentos.

Uma longa e importante frase será apresentada pela primeira vez pelo fagote, no compasso 44, e a seguir pela clarineta. A recorrência de material temático, de modo irregular, variado ou mesmo literal, é uma das características deste movimento.



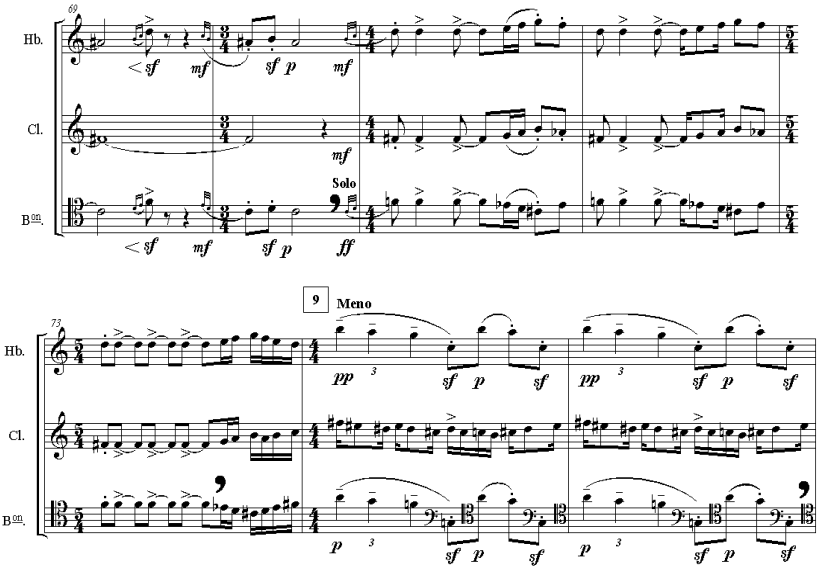
Ex. 2: Trio, 1º movimento, comp. 44 a 56.

O modo de se articular o *staccato,* nesta frase, deverá ser *en dehors* – solista como o compositor pede – apesar da indicação de dinâmica *mf*; esta continua sendo uma questão perigosa para o intérprete, pois os planos de dinâmica devem ser relativos, não absolutos. Da mesma forma que Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig Van Beethoven escrevem os solos para fagote, em suas sinfonias, com indicação de dinâmica *p*, isto não significa que devam ser tocados em *piano*, mas sim com uma sonoridade *dolce*.

Os compassos 71, 72 e 73, com textura homofônica e característica extremamente rítmica, já deverão ser preparados nas apojaturas, nas partes de oboé e

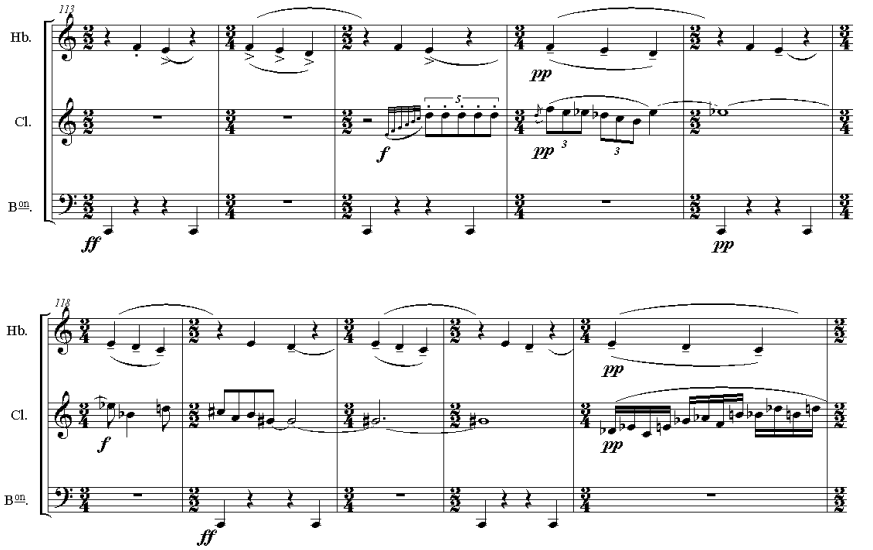
[9] As respirações indicadas nos exemplos estarão sempre na parte do fagote; eventualmente, elas acontecerão simultaneamente com a clarineta e/ou oboé, mas essa não é uma regra geral.

fagote, no compasso 69. Villa-Lobos aponta na partitura a indicação de *Solo* para a parte do fagote, que trabalha com insistência na nota *Fá*. É interessante notar que o compositor indica *ff,* na parte do fagote, e *mf* nas outras duas, para um melhor equilíbrio entre as vozes. Isto é bastante comum em suas obras para sopros, denotando uma constante preocupação quanto à correta instrumentação. As respirações deverão ajudar a enfatizar as síncopas, funcionando como um elemento expressivo adicional.



Ex. 3: Trio, 1° movimento, comp. 69 a 75.

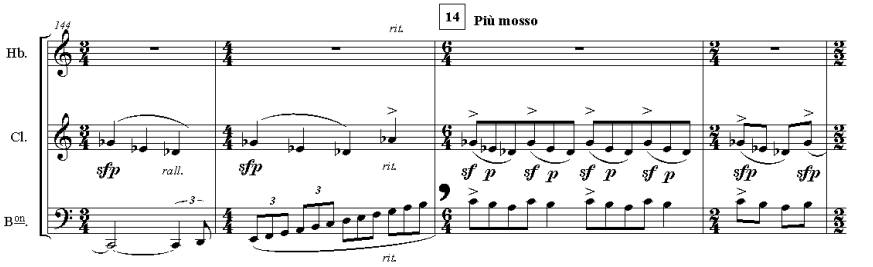
A partir do compasso 115 a clarineta apresenta uma parte totalmente livre, como um improviso em outra tonalidade, sobre o *ostinato,* apresentado pelas partes de oboé e fagote. Em vários trechos ela está escrita na fórmula de compasso 2/4, devendo se "encaixar" dentro da figura rítmica das partes de oboé e fagote, em 3/4 (c. 118, c. 126, c. 138, c. 140); a referência deverá ser compasso 2/4 = compasso 3/4.

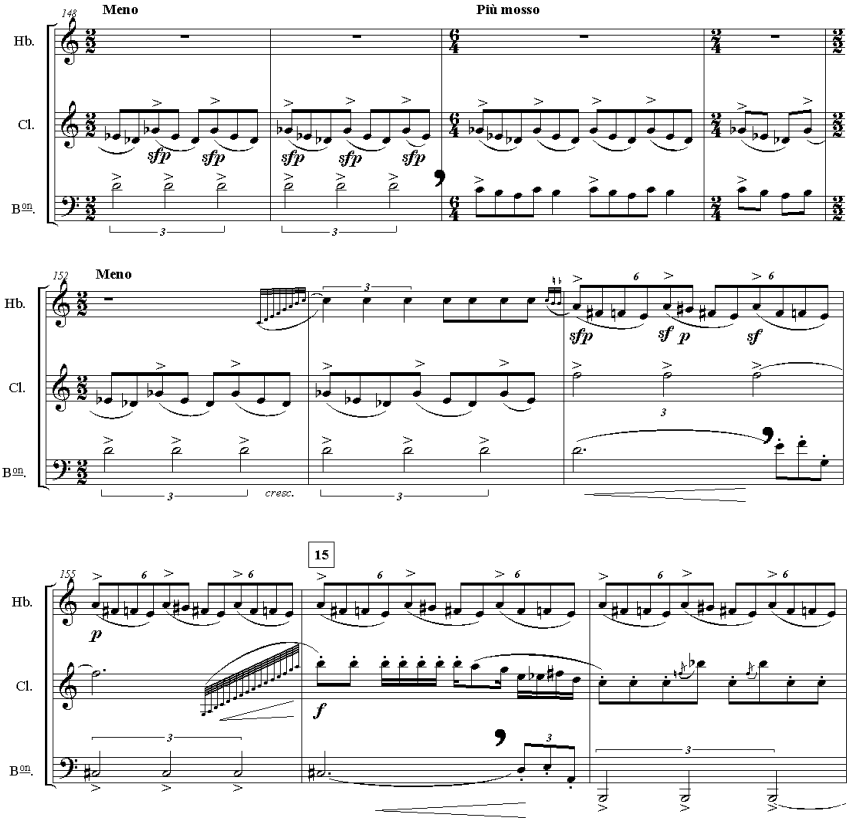


Ex. 4: Trio, 1° movimento, comp. 113 a 122.

No *Meno* do compasso 148 a clarineta mantém a mesma figuração, mas o fagote apresenta mínimas em tercinas, o que provoca um "desencontro" métrico de uma voz contra a outra e gera um movimento mais lento – a indicação de um tempo mais lento reforça esta ideia – apenas pela mudança da figuração rítmica. A mesma polirritmia acontecerá depois, entre o oboé e a clarineta, e a seguir, entre o oboé e o fagote.

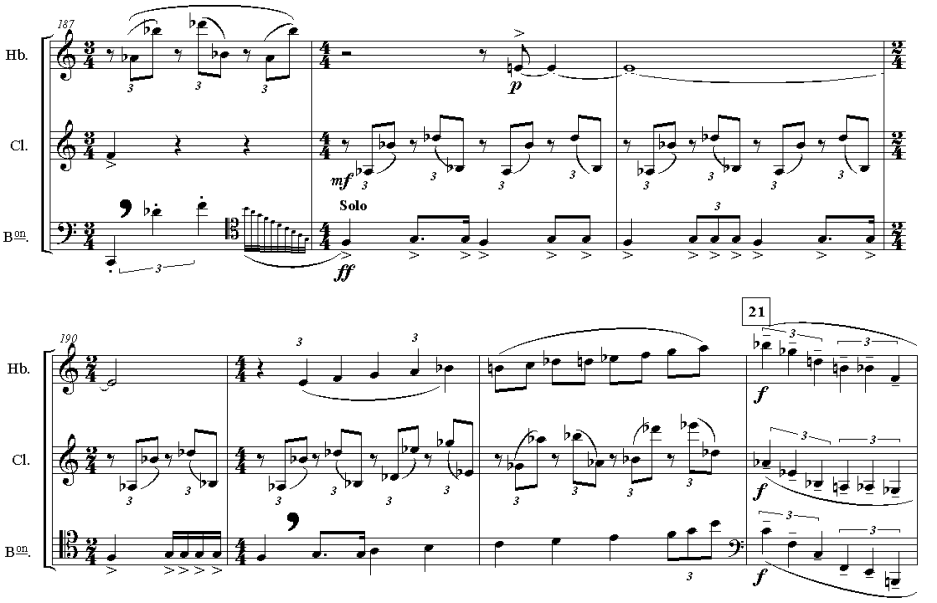
Villa-Lobos trabalha ritmicamente uma pequena célula, ampliando-a e variando-a por vários compassos, como nas partes do oboé (c. 154 a 163) e da clarineta (c. 146 a 153 e c. 164 a 169).





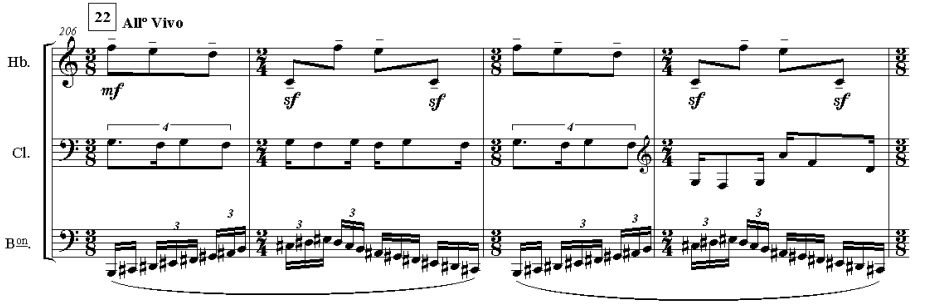
Ex. 5: Trio, 1º movimento, comp.144 a 157.

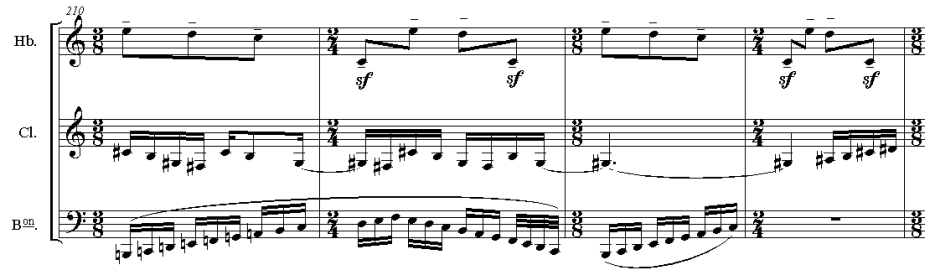
A frase apresentada a partir do compasso 188 no fagote é um exemplo típico da sonoridade intensa, característica de Villa-Lobos. A flexibilidade de fraseado é exigida, desde o grupo de 10 notas em anacruse para o início do solo, como para a dinâmica em *ff* indicada pelo compositor e requerida pela intensidade da frase, sobretudo na parte inicial com os acentos em todas as notas. Novamente, as indicações de dinâmica são diferentes para os três instrumentos. Devido ao solo, a parte do fagote recebe a indicação *ff*, a da clarineta *mf* e a do oboé *p*.



Ex. 6: Trio, 1º movimento, comp. 187 a 193.

Entre os compassos 206 e 221 podemos observar um trecho em polirritmia, com total independência das três vozes. O fagote apresenta uma nova figuração, extremamente virtuosística, alterando escalas de *Si Maior* e *Dó Maior*, o que proporciona uma sensação de movimento, até então inexistente.

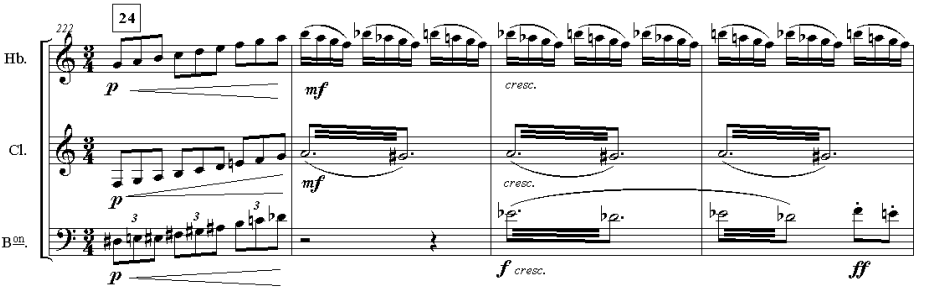


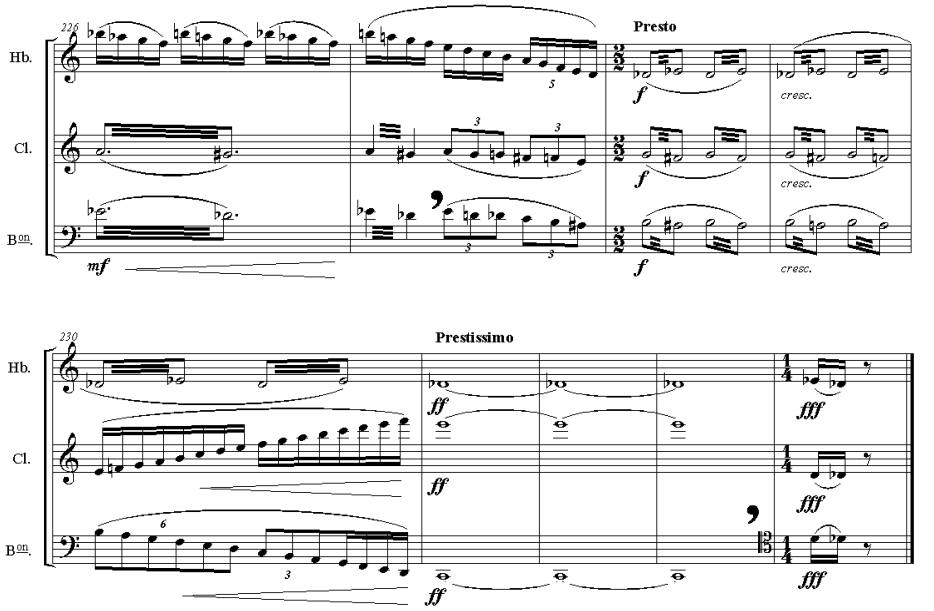


Ex. 7: Trio, 1° movimento, comp. 206 a 213.

Estes compassos são de extrema dificuldade técnica para o fagote. O fagotista deverá ter cuidado na alternância da figuração, nas escalas a partir do compasso 206; em si maior. A figuração começa sempre com duas semicolcheias (c. 206, c. 208, c. 216, c. 220); quando passa a dó maior, o início é com a tercina de semicolcheias (c. 210, c. 212, c. 218), como no restante de ambas as escalas. No primeiro caso, o aspecto técnico é extremamente mais difícil, e a melhor referência para uma boa sincronia será sempre a parte do oboé, que apresenta a frase já conhecida desde o início do movimento. Os melhores pontos de respiração serão sempre antes das escalas.

Nos últimos compassos desse movimento (c. 222 ao fim), Villa-Lobos utiliza *tremoli* sucessivos**,** inicialmente na clarineta e fagote, depois no oboé, até o acorde final, DoM c/9ª m, com uma resolução na 9ª do acorde. A própria figuração rítmica gera um acelerando natural na execução, reiterado pelas indicações de *Presto* e *Prestissimo,* nos últimos compassos.

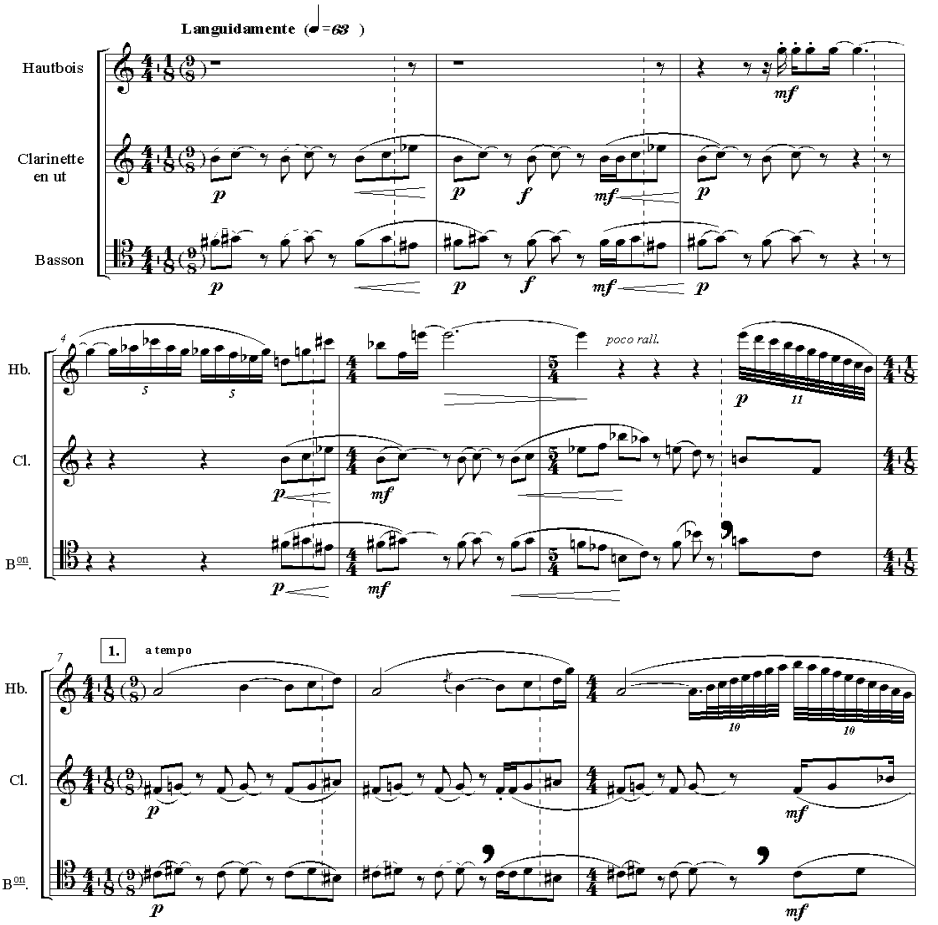




Ex. 8: Trio, 1° movimento, comp. 222 ao fim.

2° movimento: Languisamente (na cópia manuscrita) ou Languissement (Ed. Max Eschig, 1928) (♩= 63)

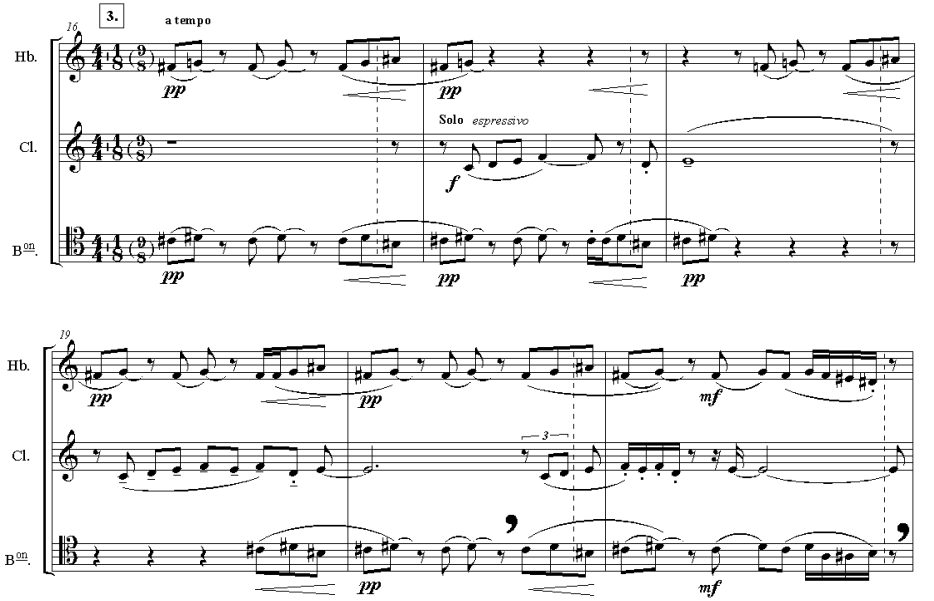
O segundo movimento do *Trio* apresenta, do início ao compasso 28, um insistente *ostinato,* exposto inicialmente pela clarineta e fagote, enquanto o oboé apresenta uma frase que parece improvisar sobre as outras duas vozes.



Ex. 9: Trio, 2° movimento, comp. 1 a 9.

A emissão do grupo de notas iniciais – fá♯ e sol♯ – constitui-se na maior dificuldade técnica para o fagotista no início deste segundo movimento. Já a partir do compasso 7, com a mudança de harmonia, a emissão das notas fica mais confortável – dó♯ e ré♯. Em termos camerísticos, o fagote ainda em textura homofônica com a clarineta, deve-se observar a parte do oboé, quase cadencial, e esperar com calma a resolução de suas passagens mais difíceis.

A partir do compasso 16, esse *ostinato* passa a ser apresentado pelo oboé e fagote, com um pequeno motivo, confiado então à parte da clarineta. A configuração métrica proposta pelo compositor é de 4/4+1/8, com 9/8 entre parênteses - mas podemos pensar também em um 3/4+3/8, o que de certa forma torna este movimento melódico mais fluente, com o 3/8 do final do compasso preparando a transição ao compasso seguinte.

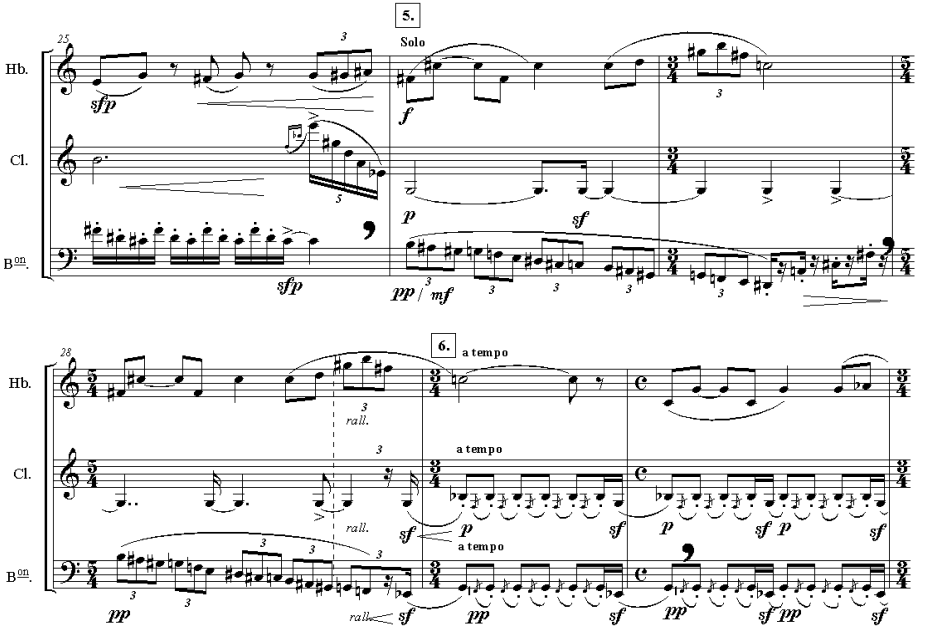


Ex. 10: Trio, 2° movimento, comp. 16 a 21.

A formação dessa frase – o solo do oboé no compasso 25 – tem origem no *ostinato,* apresentado no início do movimento pela clarineta e fagote, e que irá gerar o motivo rítmico mais importante a partir do compasso 69. Como bem observou Marlos Nobre, Villa-Lobos utiliza bastante "o sistema da criação contínua, quando parte de elementos simples e vai acumulando e apresentando novas ideias, derivadas de materiais anteriores ou totalmente novas" (MARTINS *apud* NOBRE, 2007: 10).

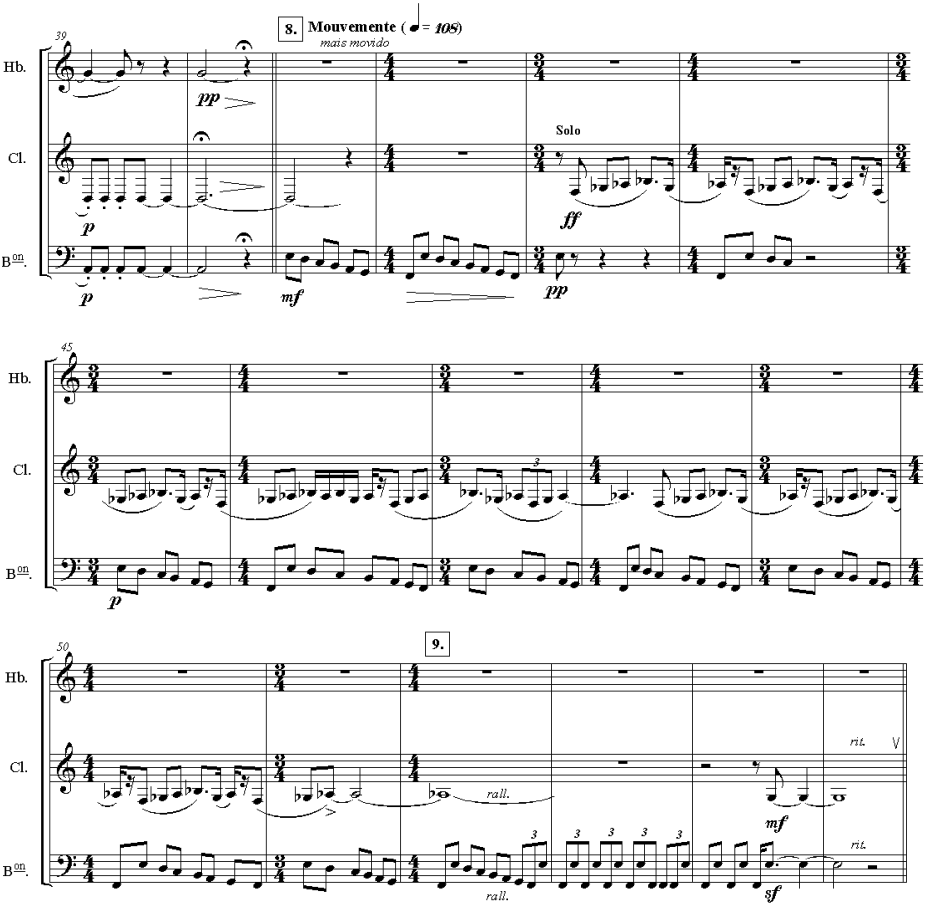
No compasso 25 surge na parte do fagote uma figuração que se tornará bastante comum na obra de Villa-Lobos: o ritmo deslocado. Figura característica do choro, o compositor a utiliza com muita frequência em suas obras. Aqui existem quatro grupos de

três semicolcheias em três tempos, e quando se pensa na questão dos ritmos brasileiros subentendidos, esta é uma ocasião para se acentuar levemente o início de cada grupo de três (sempre o fá♯). Há ainda uma sugestão de mudança da indicação de dinâmica: no compasso 26 a parte do fagote poderá ser tocada em *mf*, deixando o *pp* indicado apenas para o compasso 28, como um pequeno eco. Os pontos de respiração também poderão acontecer, antes destes dois compassos.



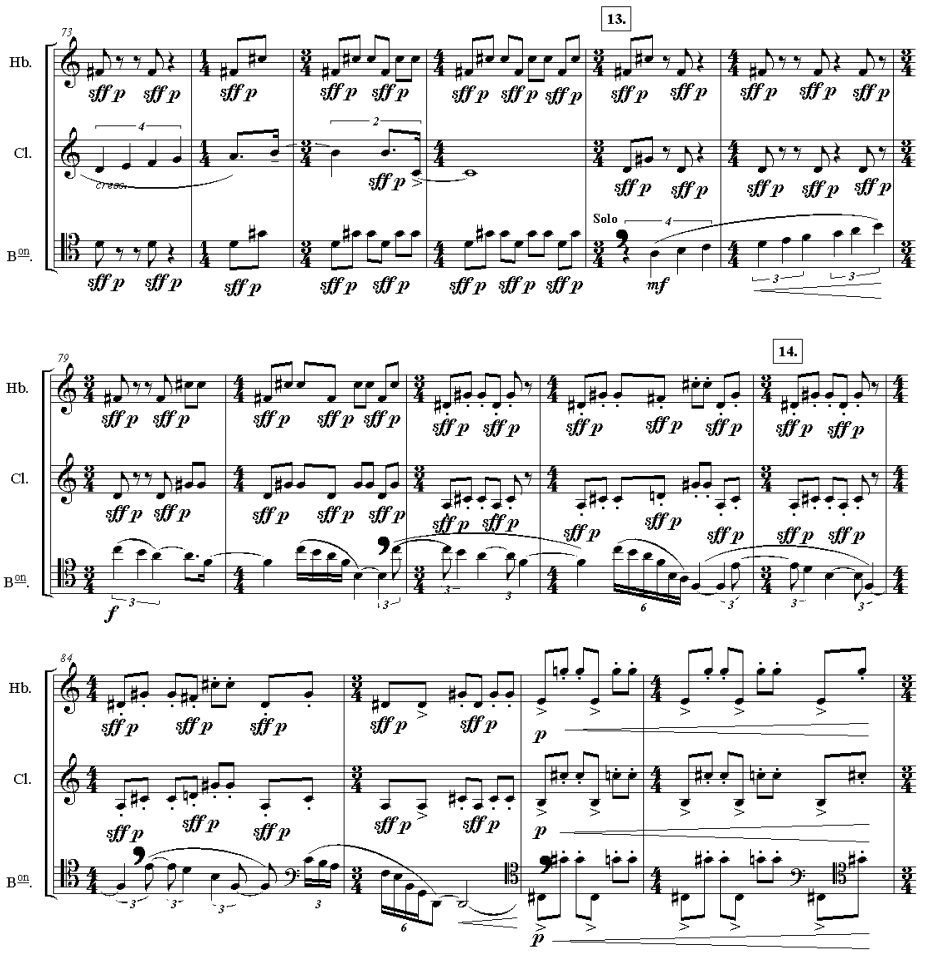
Ex. 11: Trio, 2° movimento, c.25 a c.30.

Entre os compassos 41 e 55 há um interessante jogo na métrica proposta por Villa-Lobos – apesar da fórmula variar entre 3/4 e 4/4, o que observamos são frases que se sobrepõem à métrica dos compassos.



Ex. 12: Trio, 2º movimento, comp. 39 a 55.

Entre os compassos 69 a 87 surge uma das mais fascinantes subseções deste movimento – novamente, a figuração rítmica escrita sobrepõe-se à métrica dos compassos existentes. Devemos pensar em fórmulas de compassos 6/8 e 2/8, em vez de 3/4 e 1/4? Até porque encontraremos sempre dois instrumentos nesse *ostinato* rítmico e um terceiro cantando uma frase acima deste movimento.

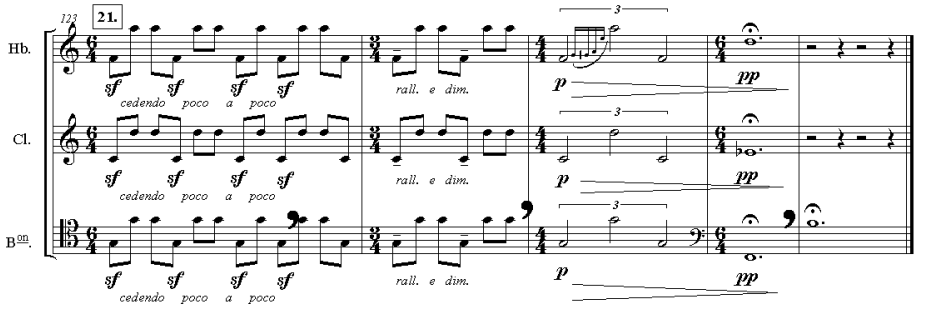


Ex. 13: Trio, 2° movimento, comp. 73 a 87.

Esta passagem (c. 77 a 85), indicada *solo* para o fagote, é de grande dificuldade técnica, principalmente no modo de se tocar a síncopa, constante do início ao fim do trecho. Ela transmite a sensação de "pairar" sobre o acompanhamento rítmico de oboé e clarineta, quase como se improvisasse; seu caráter será de *cantabile*. Novamente a intensidade sonora se faz necessária, mesmo com a indicação de *mf* na partitura - é uma longa frase, densa, apresentando também pequenas passagens com intervalos perigosos

para articulação em *legato*, como as sextinas de semicolcheias (c. 82). Os melhores pontos para respiração são antes do início do solo (c. 77), antes da anacruse para o compasso 81 e antes do *Mi* (c. 84).

Até o final deste movimento, Villa-Lobos apresenta variações sobre o motivo rítmico inicial, mas acalma e diminui pouco a pouco, através da própria escrita, terminando com uma inusitada nota solo para o fagote!

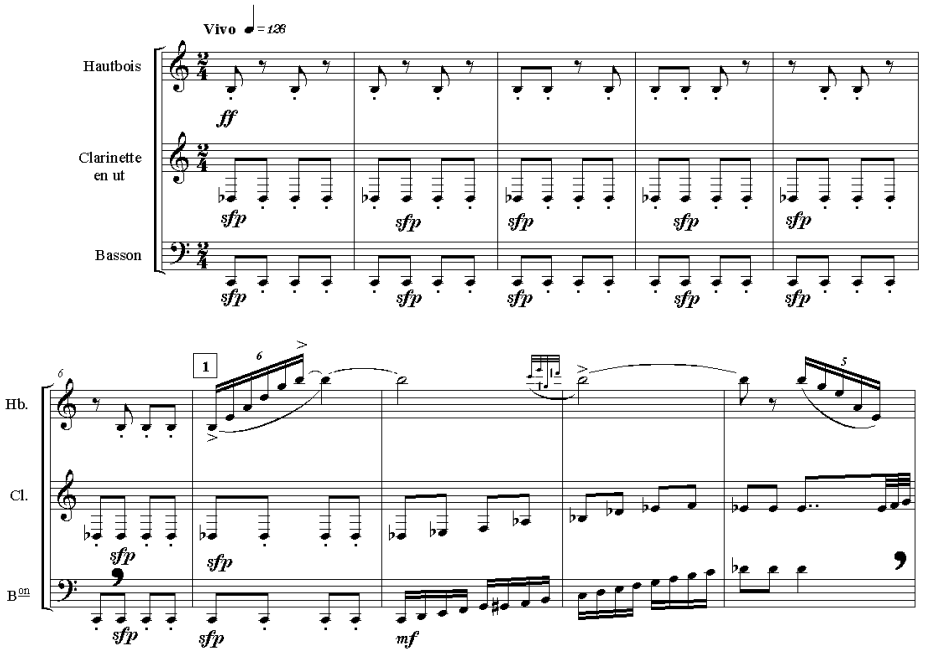


Ex. 14: Trio, 2° movimento, comp. 123 ao fim.

O maior desafio neste final de 2° movimento é manter a resistência. Villa-Lobos exige bastante do fagotista, com os grandes saltos, os acentos diferentes em quase todas as notas, e, para terminar, um grande *diminuendo* na nota *Fá* grave, já em *pp*, antes da última nota si. Todos os pontos para respiração deverão levar em conta o cansaço e a resistência necessária para uma adequada execução musical.

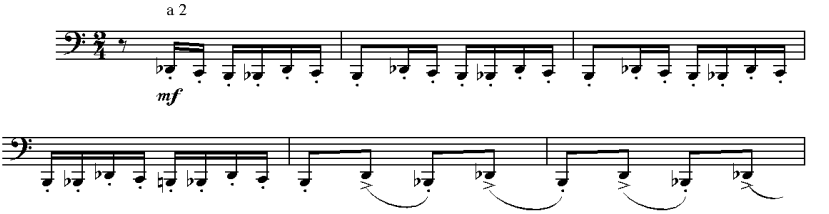
3° movimento: Vivo (♩= 128)

O início deste movimento é caracterizado por um forte *ostinato* rítmico, marcado pela figura de colcheias da clarineta e do fagote, em um intervalo de 2ª menor; ela estabelecerá o acentuado caráter rítmico do movimento.



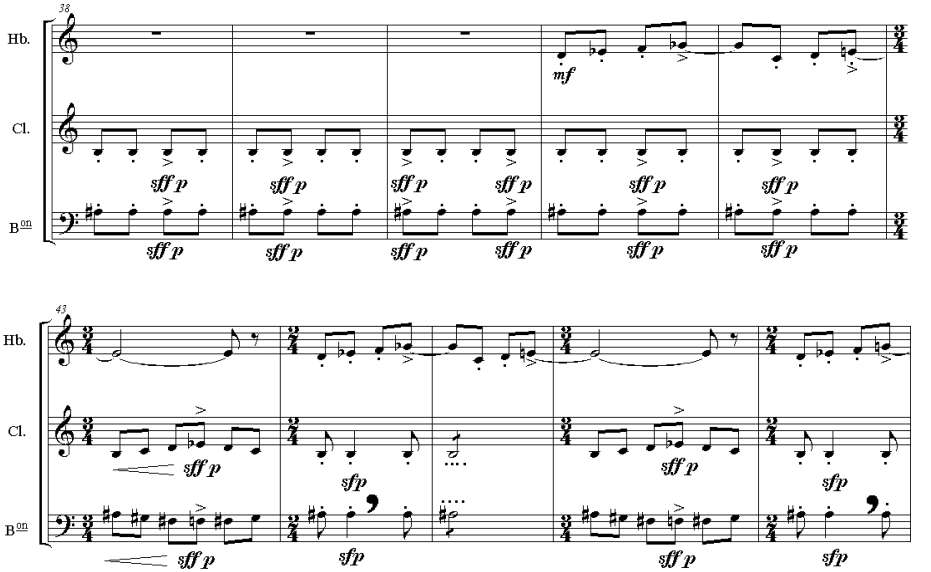
Ex. 15: Trio, 3º movimento, comp. 1 a 10.

Estes compassos iniciais exigem uma ótima técnica de emissão no grave, para o fagotista, sobretudo do *staccato*. O ataque em qualquer passagem musical que apresente repetição constante de notas graves deverá ser sempre na ponta da palheta, para facilidade de emissão. Um exemplo típico e contemporâneo do próprio Trio é o início da segunda parte do *Choros 10* (1926), na entrada *soli* dos fagotes:



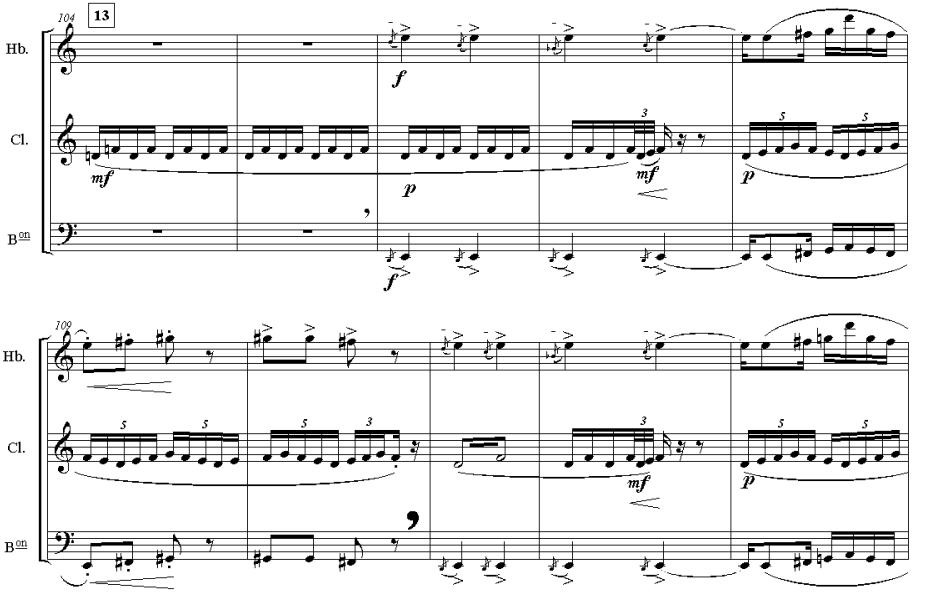
Ex. 16: *Choros 10*, entrada de fagote (a 2) no início da segunda parte.

Novamente, Villa-Lobos procura deslocar a acentuação tradicional de um compasso 2/4, marcando na partitura acentos somente na clarineta e fagote e gerando um compasso 3/8 dentro do 2/4. Devido a esta acentuação, e com a parte do oboé em outra marcação, há uma sensação de polirritmia (c. 38 a 44).



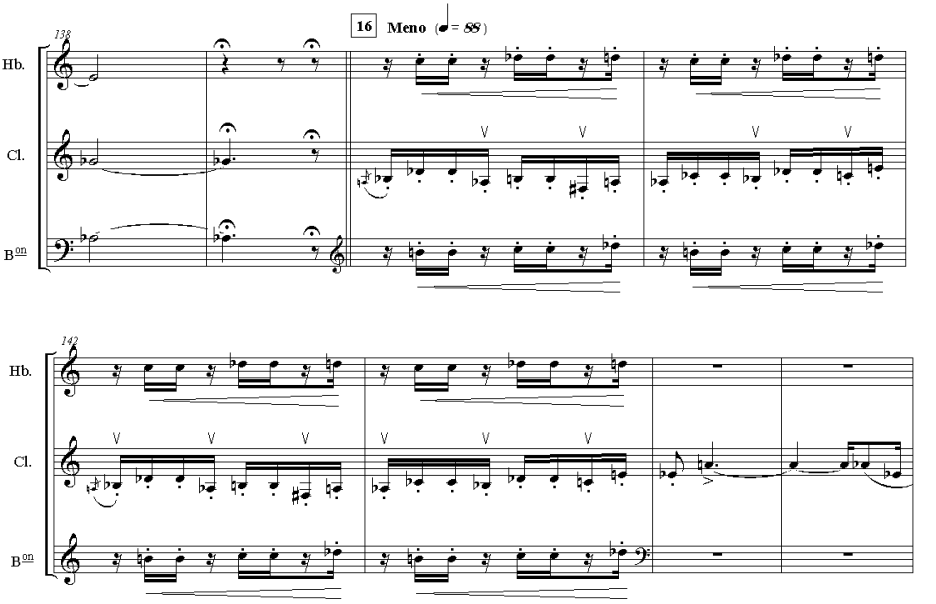
Ex. 17: Trio, 3° movimento, comp. 38 a 47.

A frase apresentada pelo oboé e fagote, a partir do compasso 106, requer extrema leveza de articulação, nas apojaturas iniciais e, sobretudo, nos acentos dos compassos 115 e 116, com uma acentuação característica da figuração do *choro*, o ritmo deslocado, com o ternário dentro do quaternário.



Ex. 18: Trio, 3° movimento, comp. 104 a 113.

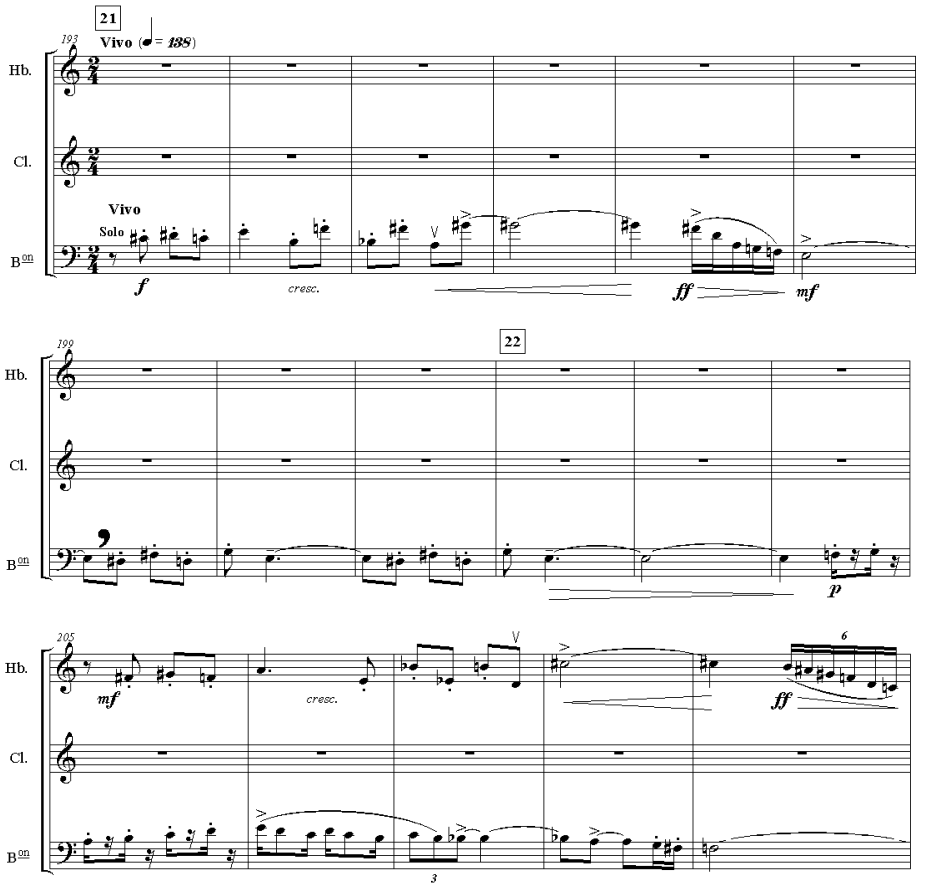
Entre os compassos 140 e 192 a textura será diferente, com diversas sequências de solos e duos, a partir da frase derivada dos compassos 117 e 118 da subseção anterior. O ritmo de *baião* fica logo caracterizado pela acentuação proposta pelo compositor, além do acompanhamento das partes de oboé e fagote, onde as pausas acontecem exatamente nas notas acentuadas do solo da clarineta. Esta nova figuração rítmica, dentro do 2/4 definido na partitura, transforma-se em 3/16 + 3/16 + 2/16.



Ex. 19: Trio, 3° movimento, comp. 138 a 145.

Quando a frase retorna no fagote, nos compassos 157 a 169, o próprio compositor indica *bien rythmé* e *exagérez les accents*, pois é justamente com os acentos que se fará notar a pulsação do baião - 3/16 + 3/16 + 2/16. Este é outro trecho em que a força e vitalidade de Villa-Lobos se fazem presentes. Não se pode tocar esta frase de modo indiferente, pois é preciso muita energia para a interpretação.

A parte final deste terceiro movimento inicia-se com uma textura totalmente contrapontística. Há que se ter atenção na entrada do *fugato* (c. 193): sempre com o cuidado de obedecer às indicações de acento propostas por Villa-Lobos – é necessária grande precisão rítmica. Os pontos de respiração deverão ajudar o impulso rítmico. É interessante notar os acentos indicados por Villa-Lobos.

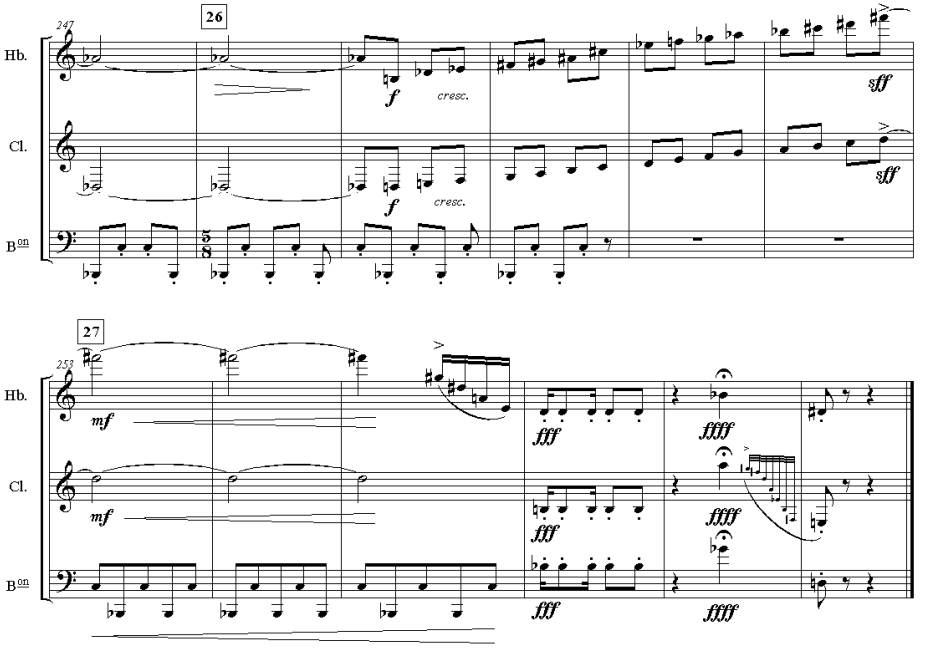


Ex. 20: Trio, 3° movimento, comp. 193 a 209.

As células rítmicas das partes de clarineta e fagote conduzem ao grande final, em um acirramento da tensão rítmica conduzida pelo fagote, com um detalhe absolutamente espetacular – a partir do compasso 248, enquanto o oboé e a clarineta continuam no 2/4, o fagote passa a um 5/8.

Assim como o movimento inicia com um forte *ostinato* rítmico, ele encerra da mesma forma, agora em sentido mais amplo, com a insistência na figura das duas colcheias repetidas – Villa-Lobos não indica nenhuma mudança de tempo, métrica, ou qualquer outro

tipo de equivalência. Do ponto de vista interpretativo, adotei a equivalência de tempo entre os compassos, ou seja, compasso 2/4 no oboé e clarineta = compasso 5/8 no fagote, já que toda a pulsação da seção é baseada neste *ostinato*, constituindo-se então o 5/8 em apenas uma variação rítmica em uma das vozes, apresentada para quebrar a quadratura e gerar um *accelerando* em direção ao *ffff* final.



Ex. 21: Trio de palhetas, 3° movimento, comp. 247 ao fim.

Considerações finais

Esta obra revela a afinidade de um grande artista com a complexa estrutura musical de seu tempo. Trata-se com certeza de uma das grandes peças camerísticas do século XX, escrita dentro de um perfil vanguardista, que poucos compositores ousaram dedicar ao repertório da música de câmara na década de 1920. O trio de palhetas, ao longo dessa época, tornou-se uma formação tradicional da música de concerto, assim como o quinteto de sopros. Já tendo a experiência interpretativa deste repertório, percebo que nenhuma outra obra iguala-se ao *Trio* de Villa-Lobos, em termos de complexidade de composição e execução musical.

Salvo algumas obras esporádicas – como a *Abertura* de Bernardo de Souza Queiroz, datada de 1814, cujo Largo inicial apresenta um grande solo de fagote - é em 1921, com o *Trio*, que se estabelece o grande marco inicial da escrita para o fagote no Brasil. O próprio Villa-Lobos volta a utilizar o instrumento de modo extremamente virtuosístico no *Quinteto em Forma de Choros*, alguns anos mais tarde (1928), e, a partir daí, compositores de relêvo começam a dedicar partes importantes ao instrumento, como Camargo Guarnieri em seu *Choros n° 3* (1929), além de Lorenzo Fernandez com o seu Quinteto para Sopros Op. 37 (1926), a primeira obra composta para essa formação no país.[10]

A partir de minha experiência interpretativa, baseada no acúmulo de informações musicais e enriquecida com estudos históricos, estéticos e analíticos, procurei abordar os principais pontos significativos da obra, oferecendo sugestões interpretativas tanto no aspecto camerístico como na solução de problemas essencialmente fagotísticos.

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

A partitura ainda não é música, e o processo pelo qual o intérprete transformará em sons os símbolos gráficos colocados em um pedaço de papel se tornará mais completo na medida em que o músico tenha mais informações para tal. Segundo o regente Leopold Stokowsky:

> temos que concluir que nosso sistema de notação é extremamente limitado... Alguns acreditam que devemos meramente reproduzir mecanicamente as marcas na partitura, mas eu não acredito nisso. Nós [intérpretes] devemos defender o compositor contra a concepção mecânica da vida ... Nosso dever é dar ao ouvinte a inspiração que o compositor teve. (McGILL, 2007)[11]

[10] Ambas foram recentemente gravadas pelo Quinteto Villa-Lobos, no CD Quintetos de Sopro Brasileiros 1926-1974 (Selo RadioMEC, 2007).

[11] One must realize that our system of notation is extremely limited... Some believe that one should merely mechanically reproduce the marks on the paper, but I don´t believe in that. We must defend the composer against the mechanical conception of life… Our duty is to give to the listener that inspiration that the composer had."

Como em todo processo interpretativo, sempre surgem novas ideias, seja nos ensaios como em concertos, para várias questões desta obra. Não no que diz respeito a grandes conceitos estruturais, mas a pequenos detalhes, que variam um pouco em cada apresentação. Salas diferentes, climas diferentes, palhetas diferentes, públicos diferentes, tudo contribui para que um concerto ao vivo jamais seja igual a outro. O intérprete sempre experimenta transformações diárias, o que contribui para tornar a arte interpretativa cada vez mais viva. É o retrato de um instante, de um momento, com todas as suas peculiaridades e particularidades, que jamais se repetirá.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

AZEVEDO, Luis Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BEAUFILS, Marcel. *Villa-Lobos-musicien et poète du Brésil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, [19--].

BLUM, David. *Casals et l'art de l'interprétation*. Paris: Buchet/Chastel, 1980.

CAMDEN, Archie. *Bassoon technique*. London: Oxford University Press, 1962.

CASCUDO Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

EWELL, Terry B. A bassoonist's expansions upon Marcel Tabuteau's "drive". *The Journal of the International Double Reed Society*, Idaho, n. 20 (1992), p. 27-30.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. *Bachianas Brasileiras nº6: uma abordagem histórico-analítico-interpretativa*. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

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

GUERCHFELD, Marcelo. A pesquisa em música na universidade brasileira: práticas interpretativas. *Boletim do X Encontro Anual da ANPOM*, 2004.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

IRCAM. *Igor Stravinsky: Octuor*. Note de Programme du Festival d'Automne à Paris, 1980. Disponível na internet: <http://brahms.ircam.fr/works/work/12224/#program> Consultado em 24 ago. 2006.

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

KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LANGWILL, Lyndesay G. *The bassoon and contrabassoon*. London: Ernest Benn, 1975.

LEE, Sun Joo. *A study on nationalistic expression of the choro in Heitor Villa-Lobos´s chamber works with bassoon*. Cincinatti, 2005. Tese (Doutorado em Música) - University of Cincinatti, 2005.

McGILL, David. *Sound in motion: a performer´s guide to greater musical expression*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977.

MARTINS, David Souza. *Gestos musicais na Fantasia Concertante para piano, clarinete e fagote de Heitor Villa-Lobos*. Goiânia, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2007.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos: o choro e os choros*. São Paulo: Musicália-Ricordi, 1977.

NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: The Music*. New York: Pro/Am Music Resources Inc., 1991.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 1ª ed., 2007.

RONAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. "Tédio de Alvorada" e "Uirapuru": um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana*, n. 20 (mai. 2005).

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos e Stravinsky. *Revista do Brasil*, v. 4, n. 1 (1988), p. 101-106.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson, NC: McFarland. 1995.

THURMOND, James Morgan. *Note grouping: a method for achieving expression and style in musical performance.* Fort Lauderdale: Meredith Music Publication, 1991.

Partituras

VILLA-LOBOS, Heitor. *Trio pour hautbois, clarinette et bassoon*, fotocópia de manuscrito realizado por F. Paes de Oliveira. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972.

Aloysio Moraes Rego Fagerlande é doutor em música pela UNIRIO com a tese "O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos" (2008) e Mestre pela EM-UFRJ com a tese "Bachianas Brasileiras n. 6 de Heitor Villa-Lobos" (1995). Tem especialização em Musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música, com a monografia "Ciranda das Sete Notas" (1989) e graduou-se sob a orientação de Noel Devos na EM-UFRJ. Realizou curso de aperfeiçoamento com Gilbert Audin, CNR de Rueil-Malmaison, França, obtendo o "Prix de Virtuosité" (1986-1987, bolsista Capes) e estágio com Gerald Corey, no National Arts Centre Orchestra em Ottawa, Canadá (1994). É Professor Adjunto de fagote da EM-UFRJ e desde 1997 é fagotista do Quinteto Villa-Lobos.