



A Sinfonietta n° 1 de Villa-Lobos: reflexões sobre sua gênese e uma questão aberta

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lutero Rodrigues

IA-UNESP – luterodrigues@gmail.com

Resumo: Através de informações contidas no Catálogo de Obras de Villa-Lobos, pode-se deduzir que a *Sinfonietta n°1* foi estreada incompleta, em 1922. A comparação com duas outras fontes manuscritas auxilia a esclarecer esta questão, assim como a gênese formal da obra. Discute-se também as razões de ter sido ela dedicada “à memória de Mozart”. Por fim, elege-se um pequeno trecho da obra para exemplificar possíveis problemas de interpretação, e refletir sobre alguns procedimentos do compositor.

Palavras-chave: Música brasileira. Música orquestral. H. Villa-Lobos. Análise musical.

***Sinfonietta n° 1* by Villa-Lobos: Reflections on its Genesis and an Open Matter**

Abstract: From informations contained at the catalogue of the compositions written by Villa-Lobos one can deduce that *Sinfonietta no. 1* was unfinished by the time of its debut in 1922. The comparison with two other manuscript sources helps with clarifying both this matter as well as the formal genesis of the work. Here are also discussed the reasons why it has been dedicated “to the memory of Mozart”. At last, a brief passage is elected to exemplify possible issues concerning interpretation, and to reflect on some procedures employed by the composer.

Keywords: Brazilian Music. Orchestral Music. H. Villa-Lobos. Musical Analysis.

1. Em busca da forma ideal

Ao aproximar-nos da *Sinfonietta n° 1*, de Heitor Villa-Lobos, deparamo-nos com o mais frequente problema que se apresenta a todos aqueles que se propõem a executar o repertório sinfônico brasileiro: a confiabilidade do material de orquestra – partitura e partes instrumentais – que se dispõe para realizar a tarefa. Em busca de informações sobre a peça, recorreremos ao catálogo de obras do compositor, constatando que ela foi composta em 1916 e possui três movimentos; foi estreada em São Paulo, em abril de 1922, porém, conforme sugere o catálogo, afirmando que, na ocasião, foram executados somente dois de seus movimentos, deduz-se que a obra teria sido estreada incompleta. A *Sinfonietta n° 1* foi editada e publicada, nos EUA, pela *Southern Music Publishing*, cuja partitura serviu-nos como referência e base inicial. À procura de novas fontes, obtivemos cópias de dois manuscritos da obra, existentes no Museu Villa-Lobos, que o mesmo catálogo assim discrimina: “1° e 2° movs.” e “manuscrito original”, ou seja, o primeiro deles contém somente seus dois primeiros movimentos e estaria, portanto, incompleto (VILLA-LOBOS, 1989: 67).

A comparação entre as fontes revelou-nos que a publicação da obra tomou como referência a versão presente no “manuscrito original”, sendo-lhe fiel em todos os detalhes, tais



como as indicações de articulação, dinâmica, andamento e números de ensaio. As mínimas divergências encontradas podem ser creditadas ao processo editorial, estando, portanto, dentro da normalidade. Porém, quando comparamos os dois manuscritos, acentuam-se as diferenças a tal ponto, que somente um trabalho muito mais amplo que o presente poderia revelá-las satisfatoriamente. Grosso modo, entretanto, torna-se evidente que no manuscrito com dois movimentos estão presentes as mesmas seções – geralmente pouco menos extensas, concisas – que no “manuscrito original”, no qual estão elas ordenadas de maneira diversa e redistribuídas em três movimentos, indicando sua posterioridade cronológica, apesar da palavra “original” sugerir o contrário.

O movimento lento manteve-se praticamente inalterado, a não ser pela repetição de uma determinada seção, tornando-se mais extenso. Deu-se o mesmo com sua posição, na obra como um todo, ou seja, continuou sendo segundo movimento. As transformações maiores ocorreram no movimento inicial da obra que é bem mais amplo, na versão em dois movimentos, porque em sua porção central, há uma extensa seção contrastante, de andamento mais lento, que é seguida do retorno dos elementos temáticos do início do movimento, levando-o à conclusão. Esta foi, justamente, a porção da obra que o compositor decidiu redistribuir: tudo aquilo que a pertence e a sucede, vem a constituir o novo terceiro movimento do “manuscrito original”.

Por fim, as diferentes conformações dos manuscritos da obra tornam evidente que, ao contrário do que foi dito acima sobre sua estreia, ela não estaria incompleta naquela ocasião, porém tratava-se da execução integral de sua versão anterior que possuía somente dois movimentos. As informações sobre a obra que constam do catálogo não se referem a nenhuma outra possível versão e nem sequer permitem a dedução de sua existência. O programa impresso da estreia, ocorrida no dia 14 de abril de 1922, que é reproduzido no livro de Luiz Guimarães, mostra que a *Sinfonietta* – até então não enumerada, evidentemente – foi a primeira peça do concerto dedicado exclusivamente à música de Villa-Lobos, cerca de dois meses após a Semana de Arte Moderna, da qual o compositor fora o maior destaque entre os músicos participantes. Ali estão mencionados os andamentos de seus dois movimentos, sem qualquer alusão a que se tratava de uma obra incompleta (GUIMARÃES, 1972: 77).

Outra questão relevante é a obra ter sido dedicada “à memória de Mozart”, inscrição que não consta do manuscrito da versão em dois movimentos, porém já está presente no programa de concerto da sua estreia. O assunto tampouco é abordado de maneira consensual entre os estudiosos de Villa-Lobos: Bruno Kiefer associa-o à influência clássico-romântica recebida pelo compositor durante sua formação, somando-se ao estudo dos



quartetos de cordas de Haydn (KIEFER, 1986: 19); Lisa Peppercorn, num primeiro momento, cita a obra como *Sinfonietta* “sobre um tema de Mozart” – informação que se repete em seu “Registro de Obras”, ao final do livro – e, posteriormente, “A memória de Mozart” (PEPPERCORN, 1972: 38,56).

A autora certamente se refere ao primeiro tema, do primeiro movimento, o tema recorrente nos demais movimentos da obra, para qualificá-la como sendo construída “sobre um tema de Mozart”. O referido tema, a rigor, não é da autoria de Mozart, mas possui características suficientes para ser qualificado como um tema derivado de seu correspondente, o tema do início do *Allegro*, da Abertura da ópera *A Flauta Mágica*: notas repetidas em contexto de predominante articulação *staccato*, algumas notas acentuadas ao final de compassos, e baixo nível de intensidade sonora. Como resultado dos elementos comuns entre os dois temas, percebe-se uma considerável semelhança de caráter entre eles, a tal ponto que o tema inicial da *Sinfonietta* poderia ser qualificado como um tema mozartiano.



Exemplo 1: Primeiro tema da *Sinfonietta n° 1* (linha superior) e tema da *Flauta Mágica*, de Mozart.

Os demais temas da obra não se assemelham aos de Mozart, havendo sim predomínio dos temas melódicos, à semelhança daquilo que será característico das obras posteriores do compositor. O corte formal da *Sinfonietta* também não se refere ao compositor austríaco, mas sim ao universo do final do romantismo europeu e uma de suas formas preferidas, a forma cíclica, que continuou a exercer grande influência sobre os compositores do início do século XX.¹ Ao redistribuir suas seções, gerando uma nova obra com o mesmo material da anterior, o compositor reforçou sua natureza cíclica, dando ao tema do início, o tema mozartiano, presente em seus três movimentos, um novo significado: o de tema cíclico. Se ainda era tímida a filiação à forma cíclica na versão em dois movimentos – as alusões ao referido tema, durante o segundo movimento, são muito sutis – o novo formato tornou-a inquestionável. O tema mozartiano domina boa parte do terceiro movimento, pois este foi construído com material proveniente do primeiro movimento original, do qual ele era o tema principal, como foi visto anteriormente.

2. A questão aberta



Dentre os diversos procedimentos composicionais da *Sinfonietta n.º 1* que despertaram nossa atenção, existe um, em especial, que nos intrigou, localizado um pouco antes do *più mosso* final do seu terceiro movimento. Mais exatamente, a 14 compassos antes do número 13 de ensaio, as duas linhas do *divisi* dos violoncelos em oitavas, dobradas em uníssono com os fagotes (voz superior) e com a linha superior dos contrabaixos (voz inferior), por sua vez também em *divisi*, são os responsáveis por fazer-se ouvir, durante 6 compassos, uma configuração do tema mozartiano, num contexto de intensa sonoridade. Eles são auxiliados pelo uníssono dos dois trombones, dobrando também a voz inferior, porém estes instrumentos não possuem perfil melódico exatamente igual aos demais instrumentos envolvidos na mesma tarefa: enquanto aqueles tocam grupos de 4 semicolcheias, ora ascendentes ora descendentes, ao final de cada 2 compassos, os trombones também tocam semicolcheias, mas repetindo as mesmas notas tocadas anteriormente, sem realizar os movimentos ascendente ou descendente.

Como o andamento deste trecho é *molto allegro*, observando a última indicação de tempo que está em vigor, a primeira explicação do estranho fato que nos vem à mente é o possível cuidado do compositor, para não dificultar em demasia a parte dos trombones, evitando assim os referidos movimentos na execução das notas rápidas. Esta hipótese cai por terra quando observamos alguns outros trechos da obra, nos quais é requerida, dos mesmos instrumentos, a execução de semicolcheias semelhantes, em movimentos descendentes e andamentos rápidos; num deles,² estariam ainda mais expostos no contexto, sem contar com o auxílio de outros dobramentos.

Para tentar solucionar o enigma, recorreremos, uma vez mais, à comparação das fontes disponíveis. Constatamos facilmente que não há qualquer contradição entre a partitura editada e o “manuscrito original”; restava o manuscrito da versão em dois movimentos. Esperávamos encontrar algum possível erro de cópia que poderia elucidar a questão, porém, deparamo-nos com a confirmação dos mesmos procedimentos existentes nas demais fontes. Insistimos em observar, mais vezes, cada detalhe do manuscrito, até que nos veio a hipótese que solucionaria a questão: a parte escrita para os trombones, em todas as fontes, na verdade seria destinada aos tímpanos; o manuscrito em dois movimentos, mesmo confirmando as demais fontes, abria-nos esta possibilidade através de um pequeno desvio de escrita que passamos a descrever.

No manuscrito em dois movimentos, antes do início dos sistemas, a linha que corresponde a cada instrumento encontra-se indicada por signos – algumas vezes quase indecifráveis, mas familiares ao compositor – que estabelecem a dita correspondência.

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 30 of a manuscript for a work titled 'Sinfonietta'. The score is arranged in two systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trompa), Trombone (Tromboni), Percussion (Perc.), and Strings (Str.). The notation is dense, featuring various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture. At the bottom of the page, there are some handwritten notes and a date: '1990.11.21.62'.

Exemplo 2: Página 30 do manuscrito da versão da *Sinfonietta*, em dois movimentos.

No primeiro sistema da página 30, exatamente aquela em que ocorre a referida passagem, a linha que corresponde aos trombones, linha inferior do grupo dos metais que possui ainda trompas e trompetes, a única das três que está indicada com clave de Fá,³ não



contém, casualmente, signo algum que a identifique. Ao mesmo tempo, a linha imediatamente inferior a ela corresponde aos tímpanos – estes, sim, identificados – os quais, também casualmente, nada têm o que tocar no início da linha. O compositor, ao adicionar a participação dos tímpanos, a partir do terceiro compasso da página, teria cometido um engano, escrevendo-os na mais próxima linha superior, previamente destinada aos trombones.

Mais uma indicação do ocorrido surge ao início do sistema inferior da mesma página, quando os tímpanos – indicados na linha correta – tocam uma única colcheia. Esta nota, que concluiria a participação destes instrumentos, iniciada no sistema anterior, de maneira lógica, caso a referida parte anterior fosse dada aos trombones, tornar-se-ia a única colcheia, tocada isoladamente, em toda a *Sinfonietta*. Supomos que, por esta razão, ela foi suprimida da versão posterior da obra, inclusive sua edição.

Há alguns outros argumentos que caminham na mesma direção da nossa hipótese: o primeiro deles, que não haveria nenhuma razão técnica para os trombones não executarem exatamente o mesmo perfil melódico que fagotes e os demais instrumentos de cordas envolvidos na passagem, como já foi comentado anteriormente, causando estranheza; por outro lado, os trombones também podem executar aquilo que lhes foi proposto, com conforto, porém a parte é mais idiomática para os tímpanos, com seus abruptos e repetidos saltos característicos de quintas ascendentes e descendentes, provocados pelas históricas limitações técnicas do instrumento; por fim, a escrita da parte, tal como se apresenta no manuscrito, é mais característica das partes de tímpanos que de trombones, com os típicos recursos de abreviatura encontrados em infinitas obras manuscritas, tal como evitar a escrita de notas repetidas, tão características dos instrumentos de percussão.

Entretanto, quando se trata de possíveis erros cometidos por compositores consagrados, tem-se sempre, naturalmente, uma postura reticente, cuidadosa. Seria este um caso isolado na obra de Villa-Lobos, ou já há estudos anteriores que denunciam sua ocorrência em outras obras do compositor? Encontramos resposta num comentário esclarecedor, com uma referência muito próxima ao acontecimento que aqui estudamos.

Como já foi dito, sabe-se que a orquestração, isto é, a partitura orquestrada, era feita diretamente no papel vegetal e à tinta, tomando por base suas anotações prévias. Ao fazer a partitura definitiva ocorria, não raro, um engano bastante curioso nas mudanças de folha. Na época de Villa-Lobos era comum o uso de papel vegetal, ou seja, as mesmas folhas usadas por engenheiros e arquitetos na apresentação de seus projetos. Nessas folhas era impossível escrever no verso, portanto, cada página deveria ser escrita em folhas diferentes. Em um trecho da *Melodia Sentimental*, [...] ao mudar de folha, os tímpanos param subitamente de tocar para retornarem na página seguinte (DUARTE, 2009: 72-73).



Ao que tudo indica, o próprio compositor não deu importância à questão que levantamos, pois os materiais de orquestra disponíveis da *Sinfonietta n° 1* nunca foram modificados e, nas poucas execuções que a obra tem recebido, aparentemente, continua-se a adorar o texto escrito, sem questionar aquela específica passagem, principalmente porque a divergência sonora, entre o que tocam os trombones e os demais instrumentos que se ocupam do mesmo elemento temático, num contexto de forte intensidade, torna-se quase imperceptível. Assim sendo, mesmo a recente gravação internacional que a obra recebeu, na Alemanha, com a Orquestra da Rádio de Stuttgart, sob a direção do regente norte-americano Carl St. Clair, dentro do projeto da gravação integral das sinfonias de Villa-Lobos, manteve-se fiel ao texto, utilizando os trombones de acordo com o que se encontra escrito.

Referências:

- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: Institute of Latin American Studies; University of Texas, 1994.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?: subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.
- GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade: 1912-1935*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL – Fundação Pró-Memória, 1986.
- PEPPERCORN, Lisa M. *Heitor Villa-Lobos: Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*. Zürich: Atlantis, 1972.
- Faltam catálogo e partitura.
- VILLA-LOBOS, SUA OBRA. 3. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonietta n° 1: à memória de Mozart*. S. l.: Southern Music Publishing, 1955.

Notas

¹ Villa-Lobos afirmou haver estudado assiduamente, por volta de 1912, o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy, compositor francês que, juntamente com César Franck, foi um dos principais adeptos da forma cíclica (BÉHAGUE, 1994: 46).

² 6 compassos antes do número de ensaio 9, no terceiro movimento, os dois trombones em uníssono tocam 4 semicolcheias descendentes, em nível de dinâmica *forte*, sem estarem sendo dobrados por nenhum outro instrumento. O andamento é somente um pouco mais lento, pois o *molto allegro* final irá iniciar no referido número de ensaio 9.

³ É exatamente a sétima linha, contando de cima para baixo.