A linguagem musical de Heitor Villa-Lobos no *Trio com piano nº 2*.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: PERFORMANCE

Miriam Bastos Rocha[1]
Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
mibastosrocha@hotmail.com

Cecília Nazaré de Lima[2]
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
cecilianl.ufmg.mus@gmail.com

Resumo: Este estudo visa a oferecer subsídios para uma interpretação consciente do Trio nº 2 de Villa-Lobos. Apesar de encontrarmos alguns comentários analíticos sobre o referido trio, eles são insuficientes para o que se objetiva neste trabalho. Considerando a importância da análise na qualidade da interpretação, o estudo pretende desvelar da obra, entre outros aspectos, seus contornos, a organização de seus elementos constitutivos, dados específicos do idioma e da escritura instrumental, a fim de orientar o intérprete para o estudo mais eficiente, visando a uma maior projeção das qualidades dessa obra.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Trio nº 2. Música Brasileira. Performance musical. Análise Musical

The musical language of Heitor Villa-Lobos Piano Trio n. 2

Abstract: This paper aims to provide insight to a conscious interpretation of Villa -Lobos Trio n. 2. Although we find some analytical comments on that trio, they are insufficient for that objective in this research. Considering the importance of analyzing on the quality of interpretation, this study attempts to unveil the work, among other things, its contours, the organization of its constituent elements, specific data of language and instrumental writing to guide the interpreter for the most efficient practice aimed at greater projection of this work qualities.

Keywords: Villa-Lobos. Trio n. 2. Brazilian song. Musical performance. Musical analysis

1. Introdução

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado sobre os três Trios com piano de Heitor Villa-Lobos desenvolvida na linha de performance do programa de pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais[1]. Os trios datam de 1911, 1915 e 1918, respectivamente, e são obras de grande envergadura na música camerística do compositor. Hinson afirma que "estes três trios são praticamente um catálogo de técnica e de idioma pianístico do século XX" (HINSON, 1996: 344)[2]. Considerando a escassez de informações a respeito dos trios, a pesquisa tem como propósito investigar as

influências adquiridas por Villa-Lobos no início de sua carreira e os procedimentos adotados por ele na composição dos trios, com o principal objetivo de oferecer subsídios para uma performance mais consciente do conjunto dessa obra do compositor.

A análise será apresentada com base na perspectiva e nas observações da intérprete-pianista, apesar da relevância de cada instrumento na composição de um trio, ainda mais considerando esta peça em especial, na qual cada instrumento tem uma independência solística. Tradicionalmente, e neste Trio não é diferente, o piano por suas características, entre outras, acústicas, seu potencial de intensidade, volume e ressonância, carrega a grande maioria do material temático, harmônico e rítmico que será apresentado, elaborado e desenvolvido no decorrer da obra. O estudo não se apoia em modelos específicos de análise, mas para os parâmetros musicais analisados e seus relacionamentos foram utilizados conceitos e terminologias apresentados em *Fundamentos da composição musical,* de Arnold Schoenberg.

A contextualização da obra no universo composicional do compositor, da época e do meio artístico que ele compartilhava será também objeto da análise que visa, principalmente, destacar da partitura os elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, texturais e formais que a estruturam, assim como aspectos idiomáticos dos instrumentos. Para Rink (2007), a análise deve ser parte integral do processo da performance e não ser aplicada a ela, definindo-a como um estudo da partitura, com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las.

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

2. O ambiente musical do Rio de Janeiro no início do século XX.

A fim de contextualizar as experiências e o ambiente musical que possivelmente influenciaram Villa-Lobos na época da composição do Trio nº 2 (1915), faremos uma breve explanação do universo musical do início do século XX, no Rio de Janeiro, compartilhado pelo jovem músico.

A cidade do Rio de Janeiro, então capital da Primeira República, estava impregnada da cultura francesa. A França era como uma segunda pátria culturalmente ambicionada pelos jovens artistas brasileiros, e a música de Debussy predominava no

repertório dos concertos na capital. Paris era tida como modelo exemplar de cultura e sofisticação. A música de câmara estava presente nos saraus domésticos e nos concertos públicos que iam se tornando cada vez mais frequentes. O público carioca também escutava Wagner, César Franck, Puccini, Saint Saens, Dukas e Ravel. Esse era o panorama musical vivenciado por Villa-Lobos no início daquela década. Para Kiefer, na década de 1910, a influência mais forte e duradoura em Villa-Lobos foi da música francesa (KIEFER, 1981: 29). Até os títulos de algumas de suas peças daquela época, ou de seus movimentos, eram em francês, como por exemplo, o II movimento do *Deuxiéme Trio* (Trio nº 2), intitulado *Berceuse-Barcarolla*.

O *Deuxiéme Trio,* publicado em 1928 pela editora Max Eschig, tem 4 movimentos: *Allegro Moderato*, *Berceuse - Barcarolla* (*Andantino calmo)*, *Scherzo (Allegro Vivace spiritoso) e Final (MoltoAllegro*). Sua estreia se deu no dia 12 de novembro de 1919, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na interpretação de Fructuoso Vianna (piano), Mário Ronchini (violino) e Newton Pádua (*cello*). A obra foi apresentada durante a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 13 de fevereiro de 1922, com Paulina d'Ambrosio (violino), Alfredo Gomes, (*cello*) e Fructuoso Vianna (piano). A primeira audição do Trio nº 2 fora do território nacional foi em Buenos Aires/Argentina, no dia 1 de junho de 1925, interpretada por Jorge C. Fanelli (piano), Pedro F. Napolitano (violino) e Adolfo Morpurgo (*cello*). Neste concerto, Villa-Lobos foi apresentado oficialmente à crítica argentina, e na plateia importantes críticos e músicos estavam presentes, como a concertista Aline Van Barentzen, pianista para a qual Villa-Lobos dedicou várias obras para piano solo como, por exemplo, o ciclo *Prole do Bebê nº 2*. (GUIMARÃES, 1972: 115).

Na apresentação na Semana de Arte Moderna, o Trio nº 2 teve positiva receptividade do público, como podemos constatar nos comentários da imprensa daquela época descritos por Marcos Augusto Gonçalves em *A consagração do maestro*. Segundo o autor (GONÇALVES, 2012: 95), *O Jornal do Comércio* e a *Folha da Noite* destacaram a boa acolhida ao Trio, sobretudo ao seu segundo movimento, a *Berceuse-Barcarolla,* coroado por frenéticos aplausos.

3. Aspectos estruturais do Trio nº 2

Para Bruno Kiefer,

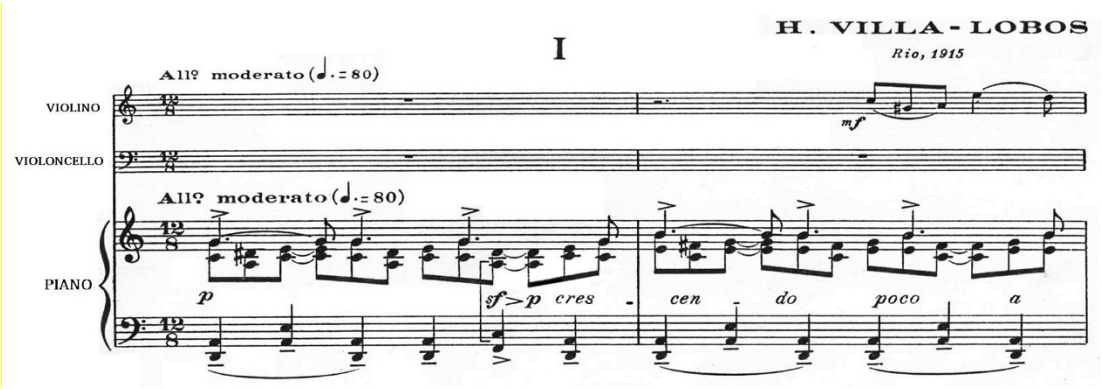
> O Trio em questão é, por todos os títulos, francês. Estão presentes aqui tanto o Pós-Romantismo francês, como Debussy (por exemplo, escalas por tons). Também nesta obra encontramos em profusão acorde de 9ª, 11ª, 13ª e mesmo15ª; quintas paralelas no baixo; progressões de acordes de 11ª, etc. Em termos globais, a obra situa-se mais ou menos no Pós-Romantismo francês. Ouça-se, por exemplo, o último

> movimento com sua veemência típica de um subjetivismo exaltado, dinamizado por arabescos e figurações rápidas. De Villa-Lobos, assim como nos o conheceremos, encontraríamos, no máximo, alguns lampejos. (KIEFER, 1981: 37)

Arnaldo Estrella (ESTRELLA, 1946: 266) argumenta que, apesar de aparentemente confuso, o Trio nº 2 tem unidade decorrente do seu tratamento temático, com recorrência das 5as justas e da escala de tons inteiros. Para o pianista,

> Esse Trio nº2 é uma obra realmente interessante, quer pela sua qualidade idiomática, extremamente avançada em relação à época e ao meio, como pela estrutura formal que espelha certa experimentação, tendente a alcançar uma unidade temática que se pode relacionar com a forma cíclica César Franck (ESTRELLA apud PILGER, 2013: 140).

Em sintonia com as opiniões de Kierfer e Estrella, Eurico França afirma que o segundo Trio possui uma concepção harmônica mais avançada do que o primeiro, com um sentido de vagueza tonal através do uso constante de 5as e 4as justas como elementos de construção da obra (Exemplo 1). Segundo o autor, "este trio poderia ser chamado de *Trio das quintas*", com uma ambientação bastante impressionista, sobretudo pelo tratamento dos instrumentos, da textura e do conteúdo musical, que nos remete à música francesa (FRANÇA, 1979: 33).

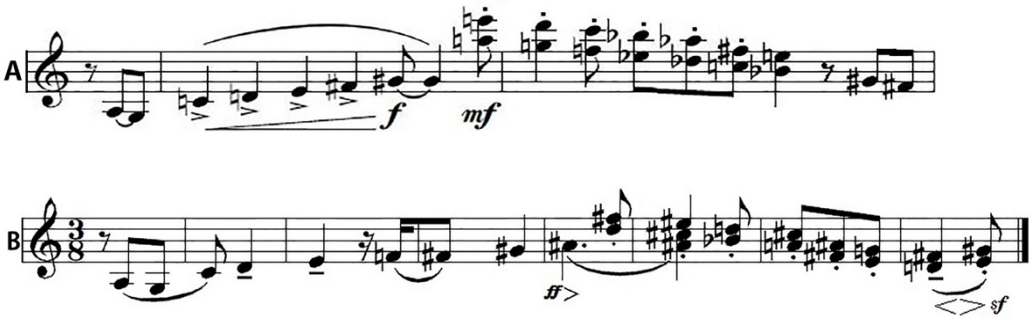


Exemplo 1. Trio nº 2, I Mov., c. 1 e 2. Presença das 5as justas que serão recorrentes na peça.

Com relação ao conteúdo musical que colabora com a "ambientação impressionista" referido por França e aos elementos que dão unidade e caráter cíclico à peça, podemos destacar alguns procedimentos que se relacionam com a construção temática e sua condução harmônica e melódica:

- presença recorrente das 5as justas, em paralelismo, sobretudo na linha do baixo, como na parte inicial do piano, em inversão intervalar (4as justas), ou ainda na construção melódica das ideias musicais (Exemplo 1);

- ampliação tonal, tanto no aspecto linear (condução das linhas melódicas) quanto na verticalidade dos eventos sonoros, gerando instabilidade e indefinição. Neste último caso, destacamos os acordes ampliados pela supeposição também de 5as justas, mas que resultam em sonoridade de acordes com várias terças superpostas, desestabilizando sua função ou definição tonal. Se analisarmos a resultante harmônica dos dois primeiros compassos (Exemplo 1), percebemos, no primeiro, o seguinte acorde constituido de terças superpostas: Ré – Lá – dó – Mi – sol; e, no segundo compasso, mais uma terça é acrescentada, a nota Si, dilatando mais ainda o espectro harmônico e fragilizando uma possível base do acorde;
- Exploração de trechos escalares em tons inteiros, e seus derivados, 3as maiores e acordes de 5ª aumentada, em todos os movimentos da obra, especialmtente no III movimento da peça;
- Recorrência de estruturas melódicas em diferentes movimentos da peça. Este caráter cíclico, referido também por Arnaldo Estrella (apud PILGER, 2013), pode ser observado no desenho rítmico-melódico apresentado no I movimento e que retornará como o tema exposto nos primeiros compassos do III movimento (Exemplo 2).



Exemplo 2. Trio nº 2, comparação do trecho (m.d.) do piano solista no I Mov., c. 116-120 (em A), com o tema do III-*Scherzo* apresentado pelo piano (m.d.), c.1-8 (em B).

Do ponto de vista da estruturação formal, os quatros movimentos seguem a organização sequencial padrão de um trio tradicional, ou seja, um primeiro movimento movido, o segundo mais lento e suave, o terceiro um *scherzo* e o último em andamento movido e de caráter mais vibrante.

No I movimento, podemos identificar um esboço de organização formal que nos remete à tradicional forma sonata dos primeiros movimentos de sonatas, concertos, sinfonias, quartetos, etc. O tema é exposto pelo violino (c. 2 – 5) e reapresentado em seguida, no compasso 5, no *cello,* transposto e variado melodicamente. Esse tema deriva dos elementos apresentados na introdução do piano, como podemos observar no seu início, comparando o primeiro agrupamento rítmico de três sons do piano, com o início do tema no violino: ambos realizam os intervalos melódicos de 4ª diminuta descendente + 2ª menor ascendente (Exemplo 1). Ele será reexposto em outra altura pelo *cello* na seção final da peça, no entanto, essa

reexposição não se fundamenta por uma necessidade tonal, como na sonata clássica, e sim pela unidade que promove ao I movimento. Utilizada no Trio nº 2 com a função conclusiva de uma *coda*, a rememoração temática oferece ao ouvinte/intérprete uma sensação reconfortante, após tantas digressões melódicas e harmônicas ocorridas no decorrer desse primeiro movimento.

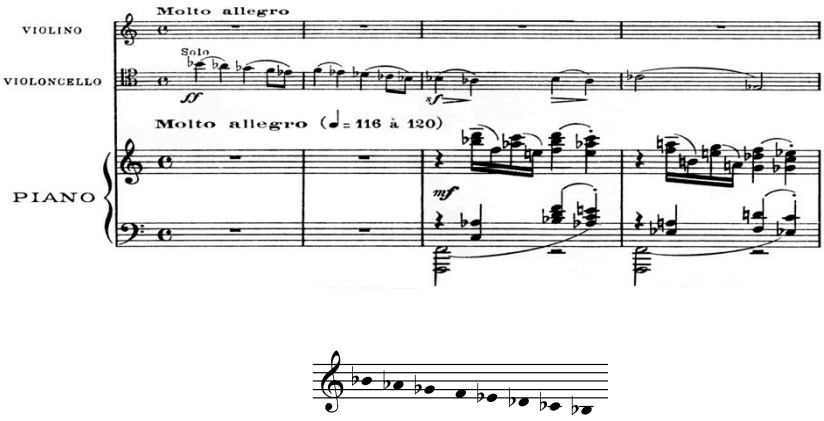
No I movimento, dois outros elementos formais nos remetem à forma sonata: a recorrência do tema inicial no compasso 58, agora em ampliação rítmica e na mesma altura quando apresentado pelo violino, demarcando o início da seção do desenvolvimento; e os 11 compassos (158 ao 168) com intervalos de 5as justas em ambos os instrumentos solistas, violino e violoncelo, com a função de uma retransição, ou seja, um pequeno "segmento conectivo" ou "elemento distanciador" (SCHOENBERG, 1991: 219), que prepara a reexposição temática na seção final da peça anteriormente comentada.

No II movimento, *Berceuse-Barcarolla* ou, simplesmente, acalanto, a suavidade desse gênero é preservada. Na textura, predominantemente melodia acompanhada, o piano desempenha simultaneamente as funções de acompanhamento e melodia, muitas vezes dobrando e colorindo timbrísticamente as notas das linhas melódicas do violino e do violoncelo. Nos complexos harmônicos predominam os intervalos de 5as justas, organizados de maneira semelhante ao primeiro movimento, e na métrica, o compasso 6/8 tradicional da *Barcarolla* é substituído, no acompanhamento do piano, por um 10/16 também binário, mas com subdivisão quinaria regular e definida por contornos melódicos repetitivos.

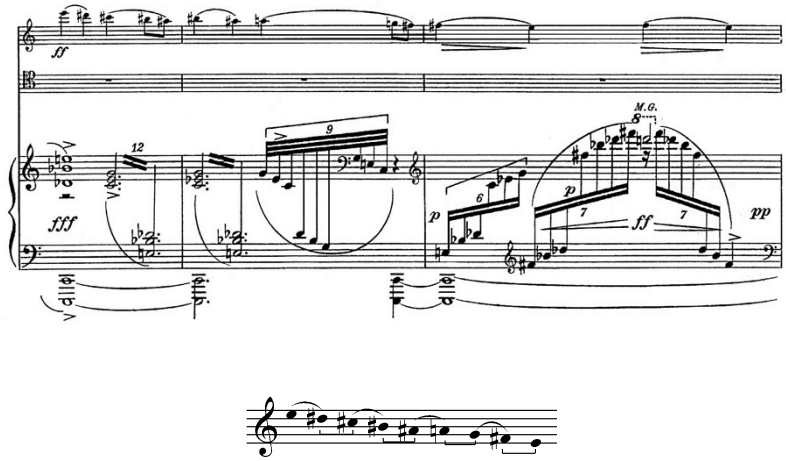
No III movimento, Villa-Lobos mantém as características mais comumente presentes em um *scherzo,* "nitidamente, uma peça instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. A rapidez de movimento impede a frequente mudança harmônica e a variação muito profunda das formas-motivo" (SHOENBERG, 1991: 184). As ideias temáticas se baseiam na escala de tons inteiros tratada não apenas em sua qualidade melódica, mas também harmônica, com as 3as maiores e acordes de 5ª aumentada, sendo possível uma comparação com a sonoridade do Prelúdio nº 2 do livro I – *Voiles,* de Debussy, publicado em 1910 (ver as terças harmônicas descendentes no Exemplo nº 2B, c. 5-8).

No IV movimento, observa-se uma recapitulação do material temático que foi apresentado nos demais movimentos, sobretudo as 5as justas e os tons inteiros. A parte do piano surge mais exuberante com trechos de grande virtuosismo para o pianista e ampla densidade de dinâmica, exigindo atenção especial ao equilíbrio sonoro do conjunto. Além disso, surgem novas formações escalares que serão a base do tema apresentado no início deste movimento e sua variação: a escala frígia da melodia do *cello* (c. 1 - 4), repetida em seguida

pelo piano (c. 7 - 9); e a escala octatônica da melodia do violino nos compassos 11-13, uma variação da melodia frígia do *cello*. (Exemplos 3 e 4)



Exemplo 3. Trio nº 2 , IV Mov., c.1-4. Escala frígia na melodia do *cello*.

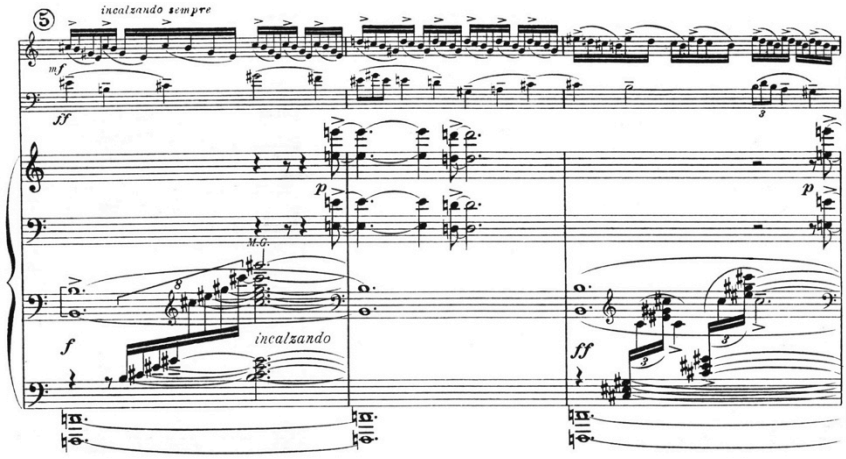


Exemplo 4. Trio nº2 , IV Mov., c.11-13. Escala octatônica na melodia do violino.

3. Aspectos idiomáticos e da escritura da instrumentação

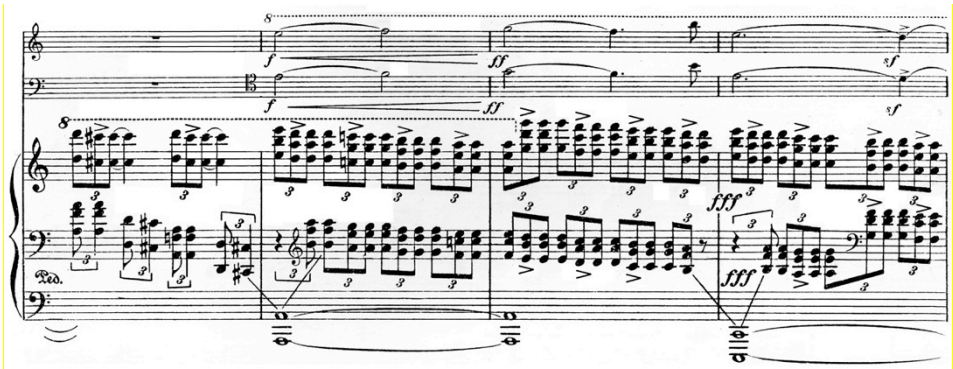
O Violonista Fábio Zanon comenta que as obras de Villa-Lobos exigem alta qualidade técnica do intérprete, do contrário o resultado sonoro tenderá a soar confuso e pesado (ZANON, 2009: 81). Juan Orrego também destaca as exigências de virtuosismo das peças do compositor, "especialmente nos instrumentos de cordas, com o emprego de duplas, triplas e quádruplas cordas, de sucessões elaboradas de sons harmônicos e figurações muito rápidas. Isto é frequente em quase todas as suas obras". (ORREGO apud FRANÇA, 1973: 24).

No Trio nº 2 de Villa-Lobos os três instrumentos são tratados como solistas, gerando dificuldades na interpretação individual e na performance do grupo. Em alguns trechos, a superposição de diferentes estratos rítmicos dos instrumentos dificulta em muito o equilíbrio e o entrosamento do conjunto (Exemplo 5). Paulo de Tarso comenta que à medida que a técnica de Villa-Lobos evolui ele se apropria de uma crescente liberdade que resulta em camadas cada vez mais autônomas – independência rítmica e harmônica entre as camadas (SALLES, 2011: 73 e 74)



Exemplo 5. Trio nº 2, I Mov., c. 61-63.

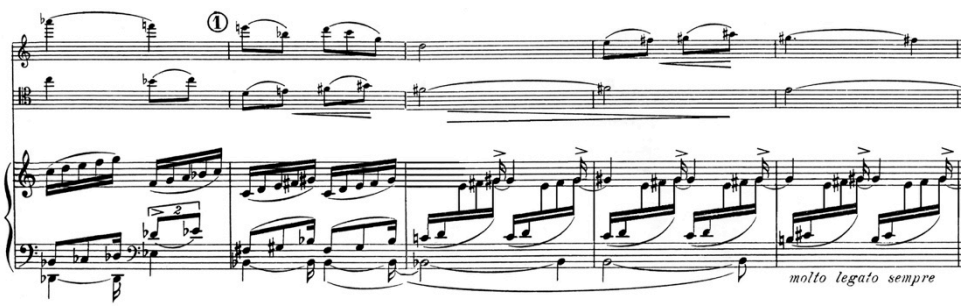
No decorrer do Trio nº 2, encontramos elementos da escrita pianística em obras do mesmo período para piano solo, como a sequência de acorde paralelos do Exemplo 6. Estes acordes paralelos nas duas mãos aumentam em muito a ressonânica do piano, criando um grande efeito timbrístico. Em todo este trecho Villa-Lobos trabalha com dinâmicas que vão desde ***pp*** até ***ffff***.



Exemplo 6. Trio nº2 , IV Mov., c.92-95; acordes paralelos na escrita pianística.

No Trio nº 2, comparado com o Trio nº 1, podemos perceber novidades na escrita pianística. Nele, assim como Debussy, Villa-Lobos usa adaptações de passagens em arpejos ou escalas a serem realizadas pelas duas mãos, o que, até certo ponto, facilita a execução de alguns trechos, tornando-a menos tensa (ver Exemplos 4, 5 e 7). Na interpretação da autora pianista, essa escrita diferenciada se justifica também pela qualidade dos eventos, caracterizados principalmente por arpejos e escalas que percorrem a extensão do teclado em agrupamentos assimétricos, tanto no número de figuras quanto na configuração harmônica, diferentemente das tradicionais escalas ou arpejos. Dessa forma, na partitura, esses elementos diferenciados estão agrupados para facilitar a execução do intérprete.

Outra novidade na escrita pianística em relação ao Trio nº 1 é a divisão da parte do piano em quatro claves. As passagens em que elas ocorrem exploram os vários registros do instrumento e suas ressonâncias, ressaltando as diversas camadas sonoras dos respectivos trechos (ver Exemplo 5). Debussy também utiliza nos seus prelúdios para piano três e quatro sistemas de pautas em simultâneo, em vez dos dois, como um recurso que possibilita maior distinção dos elementos constituintes de tais passagens e uma comunicação mais clara das suas intenções musicais.



Exemplo 7. Trio nº 2, II Mov., c. 15-19. Neste exemplo podemos ver as escalas por tons inteiros. c.16, e 17-19.

Considerações finais:

No do Trio nº 2, podemos perceber que Villa-Lobos procura manter relação com a tradição do gênero trio, sobretudo na estruturação formal da obra. Entretanto, sua linguagem é nova, experimental, tirando proveito de materiais melódicos e harmônicos diversos, resultantes de uma prática e de uma escuta oriunda de sua época. Escalas de tons inteiros, paralelismo de 5as justas, acordes ampliados, escala octatônica, vão sendo apresentados de maneira inventiva, mas resguardando-se a unidade por meio da recorrência das ideias temáticas e desses mesmos elementos que perpassam pelos quatro movimentos da peça. Do ponto de vista instrumental, Villa-Lobos explora traços virtuosísticos nos três instrumentos tratando-os como solistas,

sobrepondo camadas rítmicas e harmônicas independentes que resultam em uma textura complexa, requerendo dos intérpretes maior atenção para o equilíbrio e entrosamento do conjunto. Além de solista, o piano apresenta os elementos harmônicos e melódicos que serão tratados pelos outros instrumentos, e no papel de acompanhamento muitas vezes ele dobra notas as linhas melódicas dos instrumentos de corda, colorindo-as trimbristicamente. Mesmo em fase preliminar de estudo, podemos perceber que a análise global do Trio nº 2, com o desvendar de suas características melódicas, harmônicas, instrumentais, formais, entre outras, está fornecendo subsídios para uma interpretação mais clara e possibilitando escolhas interpretativas mais conscientes.

Referências:

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

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos: síntese, crítica e biografia*. 2ª ed. português e espanhol. Programação de Ação cultural do MEC, 1973.

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

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

GONÇALVES, Marcos Augusto. *A consagração do maestro.* In: Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012. V. 14. Páginas 93-101.

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

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981. PILGER, Hugo. V. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba, PR:Editora CRV, 2013.

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

SALLES, P. T. *Villa-Lobos: Processos composicionais.* Campinas: UNICAMP, 2011.

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

VILLA-LOBOS, Heitor. Trio nº 2, Publicação: Max Eschig, COPYRIGHT: © 1928 by ME.

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

Notas

[1] Durante a pesquisa em andamento foram elaborados dois artigos sobre os trios de Villa-Lobos: *Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos: reflexões interpretativas sobre a performance*, publicado no livro *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de performance N.1,* e *Trios para Piano nº 1, 2 e 3 de Heitor Villa-Lobos; trajetória para uma identidade nacional*, publicado nos Anais do evento: Guerra-Peixe: 100 anos, Seminário sobre vida e obra do compositor, realizado na Escola de Música da UFMG, entre 09 e 11 de abril de 2014. Disponíveis em, respectivamente: http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?wpfb_dl=81, http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/?wpfb_dl=78.

[2] These three trios are almost a catalogue of twentieth-century (to that time) pianistic techniques and idioms. p.344.