

Considerações sobre a interpretação da Aria (Chôro) da Bachianas 6

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Fábio Cury

Universidade de São Paulo - e-mail: fabiofagote@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata da interpretação da *Aria (Chôro)*, primeiro movimento da *Bachianas 6* para flauta e fagote de Villa-Lobos. Propõe uma investigação da influência dos elementos barrocos na obra em interação com os aspectos eminentemente brasileiros. Conclui que o resultado mais relevante dessa fusão é o uso mais claro da tonalidade, aspecto este que norteia a *performance*.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Interpretação. Música Brasileira. Fagote. Flauta.

Considerations on the Performance of *Aria (Chôro)* from *Bachianas 6*

Abstract: This work deals with the performance of *Aria (Chôro)*, the first movement of *Bachianas 6* for flute and bassoon by Villa-Lobos. It proposes an investigation of the influence of the baroque elements in the piece in interaction with the distinctly Brazilian aspects. It concludes that the most relevant result of this fusion of styles is a clearer use of tonality, which guides the performance.

Keywords: Villa-Lobos. Performance. Brazilian music. Bassoon. Flute.

1. Possíveis influências e modelos formais na *Aria (Chôro)*

Escolhi a combinação destes dois instrumentos (flauta e fagote) para sugerir a velha serenata brasileira para dois instrumentos e substituí o oficlíde [*sic*] pelo fagote, porque este instrumento está mais próximo do espírito de Bach e quis dar a impressão de improvisação como na serenata cantada. Esta suíte é mais ‘bachiana’ na sua forma do que ‘brasileira’ (PALMA e CHAVES JR apud FAGERLANDE, 2008, p. 106).

Embora curto, esse comentário revela alguns aspectos fundamentais da concepção e interpretação da obra. Villa-Lobos nomeia duplamente o primeiro movimento *Aria (Chôro)*, um nome barroco e um nome brasileiro como de costume em toda a série de *Bachianas*. Segundo Mattheson, ária é uma canção que comumente se divide em duas partes e expressa em um curto espaço de tempo um grande movimento do afeto (“*eine grosse Gemüths-Bewegung*”). Ainda segundo o mesmo autor, a primeira das duas partes pode, opcionalmente, ser repetida. Nesse caso, temos uma *aria da capo* (MATTHESON, 1999, p. 317). Não há evidência para afirmar que Villa-Lobos tenha se atido rigorosamente a algum modelo formal de ária barroca na obra. Contudo, há características na construção da peça que, hipoteticamente, podem revelar suas possíveis inspirações. Ao chamar a *Bachianas 6* de suíte - “Esta suíte é mais ‘bachiana’ na sua forma do que brasileira” - o compositor nos convida a essa investigação.

Observamos um paralelismo entre os compassos 3 a 12, nos quais o fagote expõe o tema caracteristicamente seresteiro, e os compassos 15 a 24, em que a flauta repete essa linha transposta uma décima-segunda acima. Tal procedimento nos remete à forma binária das danças, como *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*, nas suítes de Bach, ou mesmo à

célebre e homônima *Ária da Suíte orquestral n.3*, em que a primeira parte nos conduz da tônica à dominante (ou relativa maior quando em tonalidade menor) e a segunda parte nos leva da dominante (ou relativa maior) de volta à tônica. Aqui, todavia, essa polarização se dá entre Ré menor e Lá menor e não Lá maior como seria de se esperar nas obras de Bach. Afinal, como mencionado anteriormente, há uma transposição exata do desenho. Na visão de Fagerlande deparamos aqui com uma:

...Ária a duas vozes, com caráter nitidamente binário e que pode ser classificada, morfológicamente, de pequena forma binária modulante, A-B, como as Invenções a Duas Vozes de Johann Sebastian Bach, que foi o modelo adotado por Villa-Lobos para esta *Bachiana* (FAGERLANDE, 2008, p. 106).

De fato, as invenções têm um formato mais fluido sem a divisão das seções com barras duplas (como ocorre nas danças das suítes ou na *Ária da Suíte Orquestral 3*), o que as aproxima mais, nesse aspecto, da *Aria (Chôro)*. No entanto, as invenções nunca foram usadas por Bach para expressar o caráter eminentemente vocal com o qual lidamos na obra em questão. Nesse sentido, a *Aria (Chôro)* se enquadraria no conceito *matthesoniano* de expressar o “movimento do afeto”, nesse caso, um afeto seresteiro.

Encontramos fundamento para estabelecer esse “afeto” ou esse caráter – usando um termo mais atual - no depoimento do compositor: “quis dar a impressão de improvisação como na serenata cantada”. O termo choro, título brasileiro do movimento, não designa um gênero musical específico, mas se aplica à maneira descontraída e repleta de improvisação com que os músicos urbanos tocavam no início do século XX, como conclui Fábio Cury. Tanto poderia se referir a um gênero dançante, rápido, quanto ao estilo seresteiro que o compositor indica com clareza (CURY, 2011, p. 30).

Mais relevante para a *performance* que definir com precisão o modelo formal empregado por Villa-Lobos é compreender o caminho tonal da obra e a maneira pela qual as diferentes seções se articulam por cadências. Por essa razão, não faremos uma análise formal que encaixe a obra em um padrão binário, seja de uma invenção, de uma ária ou dança de suíte.

Para efeito único da interpretação, dividimos o movimento em três seções acrescidas da introdução inicial de dois compassos:

-Introdução: compassos 1 e 2.

-Seção A, do compasso 3 ao 14: apresenta o tema seresteiro no fagote em Ré menor e modula para Lá menor, tonalidade em que o mesmo tema é apresentado na flauta.

-Seção A', do compasso 15 ao 28 (3º tempo): poderíamos tê-la nomeado B, pelo fato de essa seção apresentar o caminho harmônico inverso ao da seção A. Contudo, há um marcante

paralelismo entre as duas partes, uma vez que a flauta repete o mesmo tema do fagote, em Lá menor, com a mesma harmonização. Por conseguinte, os preceitos que regem a interpretação de ambas as partes são os mesmos, fazendo com que, do ponto de vista da execução, a classificação de A' seja mais pertinente.

-Seção B, do compasso 28 (4º tempo) ao fim: nessa seção, o compositor utiliza elementos motivicos anteriores, derivados sobretudo da introdução inicial e do acompanhamento da flauta na seção A, para construir uma espécie de desenvolvimento ou episódio. O tema seresteiro das seções só é lembrado nos últimos dois compassos. A seção se inicia em Ré menor, cadencia em Lá menor no compasso 37 e reafirma a tonalidade inicial nas duas cadências finais, nos compassos 41-42 e 43-44. Por essa razão, podemos afirmar que há, nessa última parte, uma síntese harmônica do que ocorre nas duas seções anteriores.

2. Aspectos da interpretação de *Aria (Chôro)*

Incomum nas suítes de Bach, Villa escreve uma introdução de dois compassos para o tema seresteiro de que acabamos de tratar, mesmo procedimento usado na ária da *Bachianas 5*.

O flautista deverá iniciar sua frase de maneira dramática, concedendo grande ênfase e sustentação no Lá agudo. A apoiatura de oitava funciona como uma espécie de acorde arpejado de um instrumento de cordas e ajuda a conferir a dramaticidade necessária. No segundo compasso, há um diminuendo notado que deve, do ponto de vista da agógica, ser acompanhado por um *cedendo* discreto. São recomendáveis inflexões discretas no Lá e no Sol, o que combina com as ligaduras escritas e dá uma certa ideia barroca de hierarquia métrica.



Flauta

Largo

f *dim.*

Exemplo 1: Introdução da flauta

A entrada do fagote, logo após essa introdução, aparece em *mf*, dinâmica diferente da flauta. Essa discrepância se deve à intenção do compositor de colocar o tema seresteiro do fagote em primeiro plano. O mesmo artifício, desta vez invertido, ocorre no compasso análogo, 30, ponto em que os instrumentos trocam de funções. Lutero Rodrigues

revela que, a despeito de uma injustificada fama de desleixado, Villa-Lobos foi um compositor muito meticuloso ao estabelecer dinâmicas que definissem um preciso equilíbrio, previamente imaginado (RODRIGUES, 2012, p. 99-103). No caso em questão, o efeito planejado pelo compositor deve ser respeitado. Contudo, consideramos que um ataque mais delicado, em uma dinâmica menos intensa que a notada, cria um efeito mais harmônico e não compromete o protagonismo do fagote, que assume o *mf* original logo em seguida.

Tratemos do fraseio da linha seresteira que aqui se inicia, exemplificando na parte do fagote os princípios que serão válidos também para a parte análoga da flauta.

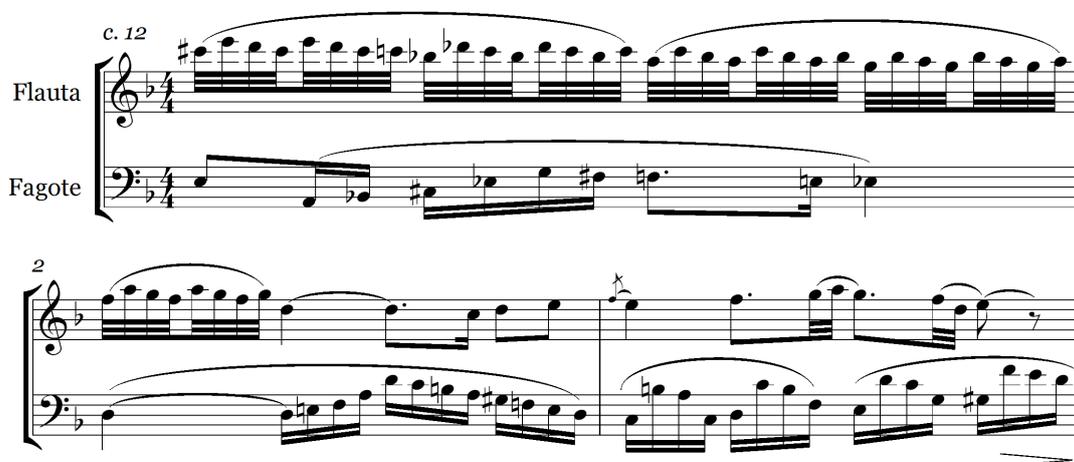
Os quatro primeiros compassos representam uma subdivisão dentro dessa seção. Notamos que o fraseio acompanha o desenho melódico, intensificando-se em dinâmica e em *vibrato* à medida que as figuras ascendem e vice-versa quando estas descendem, conferindo um caráter caracteristicamente romântico e seresteiro. Encontramos a exceção dessa lógica quando o Sol#, última colcheia do compasso 5, introduz o Mi dominante. Nesse caso, não há *decrescendo* do Ré para o Sol#, que, pelo contrário, recebe uma inflexão especial. O compasso 6, do ponto de vista da dinâmica e da agógica mais intenso que os demais, representa, pois, o clímax dessa frase inicial de 4 compassos, que se acalma ao encontrar o Lá maior no terceiro tempo. Por essas razões, o ideal é que o fagotista não respire nesses quatro compassos. Seria aceitável, se ele respirasse uma vez, no segundo tempo do compasso 5, logo após o Fá (semínima ligada a semicolcheia), mas bastante inadequado se houvesse qualquer interrupção depois do Sol#, primeira semicolcheia do compasso 6.



Exemplo 2: Tema seresteiro exposto pelo fagote.

Segue-se uma sequência descendente de cinco compassos. Nos três primeiros compassos, temos novamente um fraseio que, romântica e seresteiramente, caminha para a nota mais aguda e decresce no salto descendente. Os níveis de dinâmica e expressividade se mantêm relativamente constantes nessas três primeiras células da sequência. Quando chegamos ao quarto compasso, sugerimos que, embora conservando a moldura de fraseio

anterior, a dinâmica seja menos intensa que nos compassos anteriores, indicando uma certa resignação na expressão. O caráter menos intenso e expressivo desse compasso (10) é coerente com o fato de esta ser já a quarta repetição de uma mesma figura e, ao mesmo tempo, contrasta com a atmosfera mais intensa e decisiva, que é adotada no compasso 11. Afinal, o Mi que aparece na última tercina do terceiro tempo nos revela a dominante que resolve em Lá no compasso seguinte. Temos, pois, uma progressão que se inicia na dominante da dominante (Mi), passa pela dominante (Lá, no início do compasso 14) e retorna ao Ré menor no início do compasso 15. O desenho cromático do fagote, que não só no barroco mas em todo o período tonal implica uma ênfase expressiva marcante, deve ser executado como tal, condensando toda a tensão no Mi_b, no quarto tempo. Esse Mi_b deve ser, pois, enfatizado e degustado à maneira de uma dissonância barroca, relegando o momento de relaxamento somente ao Ré do compasso seguinte. A inspiração para esse movimento cadencial vem da *cadenza semplice descendendo di grado* ou *Cadentia tenorizans*, muito comum no período barroco (Walther, 2001, p. 117). Por essa razão, não é possível que o fagotista respire entre o Mi_b e o Ré. A respiração pode ser feita antes do Lá, na anacruse do segundo tempo do compasso 12.



The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Fagote (Bassoon). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system, labeled 'c. 12', shows the Flauta part with a complex, rhythmic melody consisting of many sixteenth notes, and the Fagote part with a descending chromatic line. The second system, labeled '2', shows the Flauta part with a more melodic line and the Fagote part with a chromatic line that ends with a fermata. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Exemplo 3: Cadência dos compassos 12-13 e a transição para seção A’.

Os compassos 13 e 14 fazem a transição entre a primeira seção A (fagote protagonista) e a seção A’ (flauta protagonista). Tanto esse excerto quanto sua parte análoga

na seção A' requerem um gesto de grande contundência ou, para usar um termo mais barroco, de eloquência especial. O fagote, ainda desempenhando seu papel seresteiro, inicia sua linha na resolução da cadência anterior, em *piano* e muito calmamente. A frase vai se tornando mais intensa, tanto do ponto de vista dinâmico quanto agógico, à medida que se aproxima o Mi dominante no quarto tempo. Nesse momento, o *diminuendo* indicado deve ocorrer somente nas últimas duas semicolcheias (Mi e Ré), para que a tensão da dominante, construída em progressão gradual desde o início do compasso, não se dissipe prematuramente. Ao mesmo tempo, há um alargamento e uma ênfase nessas últimas quatro semicolcheias, sobretudo no salto Sol# - Fá. Nessa cadência, novamente o fagotista não deve respirar, podendo fazê-lo logo em seguida, antes do Lá, anacruse do terceiro tempo do compasso 15 (cf. ex. 3)

Na seção A', a linha do protagonista deve manter, em princípio, os mesmos padrões de fraseio, dinâmica e agógica. Esse tema seresteiro governa o acompanhamento, que é diferente nas seções A e A'.

Fagerlande relata a experiência que o fagotista Noël Devos e a flautista Odette Ernest Dias tiveram, em 1952, ao apresentar a peça para o compositor. Villa-Lobos recomendou-lhes que “tocassem como dois músicos em uma serenata improvisada, como que debaixo de uma sacada de casa antiga, à luz do lampião...” (DEVOS apud FAGERLANDE, p. 107).

Podemos enxergar o caráter improvisatório, em certa medida, na linha seresteira principal. Contudo, essa qualidade se revela de forma mais evidente na parte da flauta na seção A, especialmente quando as fusas passam a dominar o acompanhamento.

A partir do compasso 7, quando o fagote inicia sua sequência descendente de 5 compassos, é introduzida uma tercina no terceiro tempo, no mesmo momento em que a flauta se ocupa das fusas. Isso certamente revela uma disposição do compositor em abdicar de uma precisão absoluta na sincronia das vozes. Todavia, a figura de três notas repetidas, duas semicolcheias e uma colcheia, que a flauta repete no primeiro tempo dos compassos 8, 9, 10 e 11, deve ser executada de maneira bastante estrita e precisa, de maneira absolutamente sincronizada com as semicolcheias do fagote.

Ao interpretar com maior liberdade os desenhos com fusas, o flautista deve evitar repetir sempre o mesmo modelo, a mesma quantidade e a mesma intensidade dos *rubatos*. O propósito da flexibilidade rítmica é trazer variação, fantasia e colorido à performance, além de, nesse caso, fornecer um caráter distintamente brasileiro. Quando as inflexões têm sempre as mesmas características e medidas, a execução se torna maçante.

No terceiro tempo do compasso 11, a flauta inicia uma sequência descendente. O intérprete deve aqui ressaltar a primeira nota de cada grupo de oito fusas. É interessante observar que a sequência da flauta só se encerra depois da cadência e o consequente retorno a Ré menor. Desta forma, ainda que a sequência possa impelir o flautista a uma maior fluidez, este deve observar o movimento cadencial do fagote. É interessante observar que os dois últimos tempos do compasso 12, na flauta, são uma diminuição do compasso 2 da introdução e, como no início, preparam a entrada do fagote em Ré menor. Assim sendo, o flautista deverá alargar um pouco o quarto tempo do compasso 12 e conferir um caráter de relaxamento às fusas do início do compasso 13, reforçando, pois, a ideia de cadência (cf. ex. 3).

Na seção A', quando os papéis se invertem, o acompanhamento do fagote não apresenta a mesma densidade do acompanhamento da flauta na seção anterior. Aqui a voz do instrumento grave alude muito fortemente a uma linha de violão de sete cordas no choro.

Em uma peça barroca ou autenticamente bachiana, um tema lírico da mesma natureza do que temos na obra em questão jamais seria acompanhado pelas linhas criadas com esse intuito por Villa-Lobos nas seções A e A'. Na seção A, particularmente, o acompanhamento da flauta parece perturbar a linha seresteira do fagote a ponto de sugerir, em uma primeira audição, a ideia de dois intérpretes tocando diferentes peças ao mesmo tempo. Lutero Rodrigues revela exemplos de situações similares no *Settimino*, em que o compositor intencionalmente busca esse efeito (RODRIGUES, 2012, p.100-2).

Na seção A', há um pouco mais de sintonia entre as vozes, em um sentido mais tradicional. O fato de a voz do fagote ser menos densa faz com que o flautista tenha maior liberdade ao entoar o tema seresteiro. O caráter de improvisação na voz do fagote é favorecido pela mescla de algumas tercinas às semicolcheias, uma espécie de *rubato* escrito que aparece nos compassos 15, 16 e 17.



Exemplo 5: Tema seresteiro da flauta e tercinas conferindo aspecto de improvisação no fagote.

Os compassos 25 a 28 (terceiro tempo) têm função semelhante à dos compassos 13 e 14, na seção A. Esse fragmento de transição aparece, desta vez, de maneira ampliada. Os dois compassos iniciais se aproximam muito dos compassos análogos da seção anterior, prosseguindo, contudo, com mais dois compassos de linhas cromáticas que passam da flauta (compasso 27) para o fagote (compasso 28). O instrumento grave reproduz de maneira praticamente idêntica o modo como já havia cadenciado no compasso 12 da seção A, seguindo o mesmo modelo de performance indicado anteriormente. A eloquência que é sugerida ao fagote no mesmo trecho da seção paralela e descrita anteriormente, aqui é reiterada com maior veemência para a flauta, já que a voz do instrumento grave se movimenta bem menos e permite maior flexibilidade ao flautista.

A seção B se inicia com uma reminiscência da introdução que se desenvolve na linha da flauta nos compassos 29 e 30. Nos compassos 31 e 32, as fusas da flauta repetem o modelo de acompanhamento da seção A. Nesses desenhos com caráter de improviso, as notas mais agudas de cada grupo de oito notas, alcançadas sempre por salto, respectivamente Sol, Si, e Dó, no compasso 31, e Fá, Sol e Lá, no compasso 32, são as que recebem as maiores ênfases. Essas inflexões apresentam gradação dinâmica crescente, da mais grave para a mais aguda.

No fragmento que vai do compasso 29 ao 31, evidencia-se aqui uma reedição do mesmo padrão de uma voz protagonista de caráter lírico acompanhada por figuras de caráter improvisatório, já que a linha do fagote apresenta um tema de grande pungência com saltos de nona e oitava respectivamente, que são interpretados com maior expressividade e ênfase em suas reiterações ornamentadas. O próximo fragmento de quatro compassos (c.33 a 35) vem com uma reafirmação do Ré menor na parte da flauta. O fagote repete, a partir daí, três vezes a mesma figura, em três oitavas diferentes, do agudo ao grave. Cada uma dessas reiterações vem com uma contundência maior. Em cada uma dessas três células repetidas, o fraseio

sempre conduz para o primeiro tempo, interpretando os Mís como se fossem apojeturas dos Rés. A exceção fica a cargo do compasso 36, no qual o último Ré do fagote conserva a intensidade para conectar-se ao Ré do compasso seguinte, mais intenso agora por tornar-se a sétima do acorde de Mi dominante. Enquanto isso a flauta, apesar de não repetir a mesma figura, divaga unicamente nos limites de ré menor até cadenciar em lá menor no compasso 37.

Ao cadenciar em lá menor, iniciamos o último fragmento da *Aria (Chôro)*, no terceiro tempo do compasso 37. Aqui a atmosfera deve ser mágica. O desenho de oito semicolcheias do fagote, inspirado no motivo da introdução inicial, repete-se em sequência que descende diatonicamente até o compasso 40, quando o padrão muda. Em vez do *piano*, que é indicado na parte do instrumento grave, sugerimos um *pianissimo* em ambas as vozes. O fragmento inicia com acentuada calma, delicadeza e simplicidade. O fagotista deve apenas imprimir uma leve inflexão na primeira nota de cada grupo de oito semicolcheias, valorizando, à moda barroca, o início de cada ligadura. O flautista, da mesma forma, enfatiza mais a linha diatônica de notas longas, tratando as fusas como ornamentos de menor importância. Ambos os intérpretes devem manter o *pianissimo* até o compasso 40, quando o fagotista cresce paulatinamente e deixa o tempo, até então mais lento e plácido, fluir ligeiramente mais. No compasso 41, o intérprete deve conferir mais ênfase ao Sol, na cabeça do primeiro tempo, e alargar sutilmente as quatro semicolcheias iniciais para preparar a cadência com uma dramaticidade que penderá mais para o barroco romântico do início do século XIX que para a interpretação historicamente orientada da atualidade. Enquanto isso, o Ré agudo da voz aguda (c. 40) deve permanecer em *piano*, reservando o *crescendo* somente para o compasso 41, na iminência do movimento de semicolcheias. O flautista deve conduzir sua frase para o Dó suspenso agudo, no terceiro tempo do compasso 41, sustentando-o com bastante ênfase até a antecipação do Ré de resolução da cadência autêntica, única em toda a *Aria (Chôro)*. Depois dessa cadência de poder conclusivo indiscutível, ainda há uma reafirmação final da tonalidade com uma reminiscência do tema seresteiro das seções A e A', procedimento este que também é comum nas suítes de Bach. Desta vez, a dramaticidade anterior da cadência mais bombástica cede lugar a uma expressão mais saudosa e melancólica, cujo fraseio relembra a exposição inicial – intensificando-se no movimento ascendente e relaxando no movimento descendente.



Flauta

Fagote

c.37

5

p

3

5

allarg.

p

Exemplo 6: Fragmento final da *Aria*.

Referências

CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. São Paulo, 2011. 338f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FAGERLANDE, Aloysio. *O Fagote na Música de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 2008. 237f. Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister: Neusatz des Textes und der Noten*. 2. ed. Kassel: Bärenreiter, 1999.

RODRIGUES, Lutero. Considerações sobre a interpretação do *Choros 7*. In: 2^o SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do 2^o Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012. pp. 97-104.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n^o 6*. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1946. Partitura.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec: Neusatz des Textes und der Noten*. Kassel: Bärenreiter, 2001.