



Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos
(PAMVILLA)

ANAIS VIII SIMPÓSIO VILLA-LOBOS - 2024

Org.: Paulo de Tarso Salles

CMU – ECA/USP



É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S612a Simpósio Villa-Lobos (8. : 2024 : São Paulo)
Anais do VIII Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / organização
Paulo de Tarso Salles. – São Paulo : ECA-USP, 2024.
PDF (376 p.)

Trabalhos apresentados no simpósio realizado nos dias 12 e 13 de setembro de
2024.

ISBN 978-85-7205-298-6

1. Música – Brasil - Congressos. I. Salles, Paulo de Tarso.

CDD 21. ed. – 780.981

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

***Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos: caminhos para uma proposta interpretativa ao fagote**

Marcos Vinícius Taveira
marcos.taveira@usp.br | Universidade de São Paulo

Fábio Cury
fabiocury@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este estudo realiza uma análise crítica da *Ciranda das Sete Notas* de Heitor Villa-Lobos, destacando sua relevância no repertório para fagote. A pesquisa examina a interação entre o compositor e os movimentos vanguardistas, explorando elementos estilísticos como simetrias, intervalos quartais e polirritmia. Além disso, a obra é contextualizada dentro do corpus de composições de Villa-Lobos, revelando sua influência duradoura sobre gerações subsequentes de compositores brasileiros. A *Ciranda* reflete a habilidade do compositor em fundir tradições europeias com elementos brasileiros, criando uma obra que desafia normas tonais e oferece liberdade interpretativa, exigindo do intérprete um alto grau de virtuosismo e sensibilidade artística. O estudo contribui para a compreensão profunda da peça, fornecendo perspectivas valiosas para futuras pesquisas sobre Villa-Lobos e seu legado musical.

Palavras-chave: Música brasileira do Século XX. Simetrias. Intervalos quartais. Polirritmia . Agógica brasileira.

Villa-Lobos' Ciranda das Sete Notas: Pathways to an Interpretative Approach on the Bassoon

Abstract: This study critically analyzes Heitor Villa-Lobos' **Ciranda das Sete Notas**, highlighting its significance in the bassoon repertoire. The research examines the interaction between the composer and avant-garde movements, exploring stylistic elements such as symmetry, quartal intervals, and polyrhythm. Additionally, the work is contextualized within Villa-Lobos' broader body of compositions, revealing its lasting influence on subsequent generations of Brazilian composers. The **Ciranda** reflects the composer's ability to merge European traditions with Brazilian elements, creating a piece that challenges tonal norms and offers interpretative freedom, demanding a high level of virtuosity and artistic sensitivity from the performer. This study contributes to a deeper understanding of the piece, providing valuable perspectives for future research on Villa-Lobos and his musical legacy.

Keywords: Brazilian music of the 20th century. Symmetries. Quartal intervals. Polyrhythm. Brazilian agological.

Apresentação

Este estudo propõe uma análise crítica da peça *Ciranda das sete notas*, destacando sua relevância no repertório para fagote. A investigação aborda a influência recíproca entre o compositor e os vanguardistas contemporâneos, bem como o impacto subsequente de sua obra sobre uma nova geração de compositores brasileiros, incentivando-os a explorar o fagote como meio de expressão. A obra de Villa-Lobos, caracterizada pela fusão de elementos como simetrias, uso de quartas e polirritmia, será examinada quanto à sua capacidade criativa, explorando suas convergências e divergências em relação aos compositores de vanguarda. O estudo buscará identificar esses elementos e outras marcas estilísticas presentes na *Ciranda*, que se repetem em diversas obras do maestro brasileiro. A identificação desses traços estilísticos oferece uma contribuição significativa para o aprofundamento das questões interpretativas.

Para abordar a interpretação da *Ciranda das sete notas*, torna-se imprescindível realizar uma contextualização abrangente das obras para fagote do compositor, uma vez que várias

delas mantêm uma conexão direta com a *Ciranda*. Noutras palavras, conhecer profundamente a literatura de Villa-Lobos é um dos aspectos que mais concorre para a tomada de decisões acertadas na interpretação da *Ciranda*, ilustrando, um princípio que permeia a performance de modo geral.

1 Uma cantiga de roda, um corrupio, um novo casamento e um crítico

A peça é como uma brincadeira, como o próprio título sugere - uma cantiga de roda - em volta das sete notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. Esta brincadeira é rebuscada, complexa e explora territórios muito além dessas sete notas, em múltiplas camadas de ritmos, melodias e harmonias que se sobrepõem e se recortam até sua completa resolução com todos os instrumentos de volta à tônica, dó.

O elemento neoclássico, presente na série temporalmente concomitante, as *Bachianas*, permeia toda a obra, pois é formada por seções contrastantes em andamentos e motivos rítmicos, como se fossem danças à maneira das suítes de Bach e executadas sem interrupções entre si, levantando a hipótese de que o título *Ciranda* pode estar relacionado com o intento de criar uma nova série ou ciclo, sem a concretização deste.

Retomando a *Ciranda* e as notas na sequência, Villa possivelmente já estava trabalhando com elas em *Corrupio*, conforme exemplo musical 1, composto pela mesma formação de instrumentos, quinteto de cordas com fagote, no mesmo ano da *Ciranda* (1933) Em *Corrupio*, as cordas apresentam elementos mais complexos e o fagote desempenha um papel secundário, ou seja, uma hierarquia oposta à da *Ciranda*.

Exemplo musical 1: Primeiros compassos do *Corruptio* - sete notas.

The musical score shows the first seven measures of 'Corruptio' by Villa-Lobos. It is written for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass, and Bassoon. The tempo starts as 'Poco Allegro' and changes to 'Allegro Vivace' at the end. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'stringendo', and articulation like 'stringendo' and 'stringendo'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is marked with '1' in a circle at the end of the first measure.

Fonte: VILLA-LOBOS, 1933.

Vale apontar alguns elementos importantes desta obra, em conexão com a *Ciranda*. Segundo o Museu Villa-Lobos (2021), o título inicial da peça foi *As sete notas* e o subtítulo já estava definido como *Bailado para quinteto a cordas e fagote*. A peça foi brilhantemente gravada pelo professor Benjamin Coelho em 2005. Segundo o Dicionário Oxford¹, na ludologia, o significado da palavra *corruptio* é cada uma das diversas brincadeiras populares em que os participantes, especialmente crianças, rodopiam ou fazem girar alguém ou algo. No estado de Alagoas, interior do Brasil, nos reisados, tem a conotação de passo de dança no qual o dançarino gira sobre o calcanhar esquerdo e, em seguida, sobre o direito, parando no mesmo lugar. Em música, é identificado como um pequeno instrumento popular, usado por crianças, composto de um cilindro oco, no qual se prende, no centro de uma das extremidades esféricas, uma corda fina e pequena que, acionada, produz som no interior do cilindro.

Não parece ser uma mera coincidência que essa mesma característica marcante, a brincadeira, esteja presente na *Ciranda*. Nessa peça, o que Villa-Lobos faz com as sete notas durante toda a obra ganha um aprofundamento com as notas editoriais do *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. Ao tratar da 5ª de um total de 58 peças escritas para coro com ou sem divisão de vozes, sendo aquela intitulada *Anda à roda*:

¹ <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>.

O texto musical é muito próximo daquele registrado por Ceição Barros Barreto (pg. 32, com o título "Ande à roda"), cujo nome figura associado a esta peça nos MS-BN (**manuscritos/autógrafos, Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro**) (ver facsimile dessa versão preliminar, no Anexo do 3o caderno, com o primeiro título de "Ciranda das sete notas", e onde a mão direita corresponde exatamente às 2 vozes de "Anda à Roda I"). A letra (e brinquedo) reportados por ela - **que está na origem do título da obra homônima para fagote e cordas** que figura no Catálogo Villa-Lobos - é:

(criança): Anda roda, anda roda / Porque quero solfejar.

(roda): Escolhe destas notas / A que mais te agrada

(criança): Esta não me serve / Esta não me agrada,

Este dó, este dó / Hei de querer,

Este dó / hei de querer

(A letra é acompanhada do seguinte comentário:) Assim escolhem as crianças as notas dó, ré, mi, fã, sol, lá, si, de modo a fazer a escala musical, e cada criança entoará o som correspondente ao nome da nota que representa". Apesar do nome de Ceição Barros Barreto não ter sido retido em CE e VT (**partituras dos fascículos da "Coleção escolar" - ed. Artur Napoleão, anos 30 - e do volume único da Irmãos Vitale - anos 40, respectivamente**), a indicação "Pernambuco" como origem da coleta foi preservada nos QS 1&2 (**Quadro sinótico correspondente à "Coleção escolar", e ao volume único, respectivamente**). (Villa-Lobos, 2009, p. 81-82, grifo próprio ressaltando ou acrescentando o significado das abreviaturas e a contextualização).

Este texto musical resume bem a *Ciranda*, traduzido por Villa-Lobos em uma peça para fagote e cordas e muito possivelmente a fonte de inspiração dele. A obra parece, de fato, fazer alusão a um andar de roda como aquele da cantiga. Em diversos trechos é fácil de imaginar uma criança solfeando. O compositor passa por toda a extensão do fagote como se estivesse apresentando as notas para uma criança escolher a sua nota preferida, passa também pelos diversos instrumentos do quinteto de cordas e, no final, a escolha da nota preferida é tanto a da cantiga quanto a do próprio Villa, a nota dó. Ao falar dos *Quartetos de cordas* do compositor, Salles (2018) comenta:

entre os setenta movimentos distribuídos pelos dezessete quartetos, a nota Dó 2, correspondente à quarta corda solta do violoncelo, ocorre 41 vezes como som cadencial, denotando como o compositor - ele próprio um violoncelista - apreciava essa sonoridade. (...) a cadência como um momento crucial, que requer energia e intencionalidade específicas.” (SALLES, 2018, p. 158).

Ainda existe um outro ponto interessante com relação aos textos nas 5ª e 6ª peças (ambas com melodias diferentes, porém mesmo título e mesma letra):

Anda à roda
Porque quero me casar
Pois escolha desta roda
A moça que lhe agrada
Esta não me serve . . .
Esta não me agrada . . .
Só a ti, só a ti
Hei de querer...(Villa-Lobos, 2009, p. 71).

Poderia ser visto como uma premonição do compositor sobre o acontecimento que se daria em 1936: o fim de seu casamento com Lucília e a oficialização de seu relacionamento extraconjugal com Arminda, que, segundo diversos biógrafos, já ocorria nessa época?

Villa-Lobos tomou uma decisão importante em sua vida: decidiu separar-se de sua mulher, a quem escreveu uma carta pouco convincente de Berlim, datada de 28 de maio de 1936. Parece óbvio que já há tempos tinha um “caso” amoroso com a jovem professora Arminda Neves d’Almeida, que trabalhava com ele. (MARIZ, 2006 p. 67).

Esse pode ser mais um dos motivos que levaram Villa-Lobos a optar pelo nome ciranda. Outra possibilidade para essa escolha pode estar vinculada a uma resposta musical de Villa-Lobos a Mário de Andrade, com quem havia rompido durante o período de composição, mantendo uma relação marcada por atritos, conforme discutido em estudo anterior (TAVEIRA & CURY, 2022, p. 220). Esse rompimento foi particularmente significativo devido aos elogios prévios que a série para piano havia recebido por parte do crítico musical.

Elementos que fundamentam a análise

O repertório de Villa-Lobos revela uma fusão de elementos que reflete tanto o grau de amadurecimento do compositor quanto o contexto histórico e cultural em que ele estava inserido. Esses elementos podem estar associados, em maior ou menor medida, às influências europeias, notadamente de Debussy e Stravinsky, às referências nacionais, ou à construção do modernismo brasileiro, especialmente em diálogo com Mário de Andrade e sua interpretação do ameríndio. Além disso, essa fusão é evidente na releitura de Bach, manifestada de maneira proeminente na série *Bachianas*.

A série das nove *Bachianas Brasileiras* reflete em muitos aspectos a adoção de referências à música de Bach. Por exemplo, muitas destas obras são estruturas na forma de suíte, contando entre seus movimentos alusões a danças de suíte barroca. (DUDEQUE, p. 137, 2008).

Alguns anos após a *Ciranda* surge a próxima peça relevante para o fagote: *Bachianas Brasileiras 6* para flauta e fagote (1938). Esta obra destaca-se pela incorporação de elementos neoclássicos.

Na época em que Villa-Lobos compôs sua série de *Bachianas Brasileiras*, ele estava envolvido em projetos de transcrição de obras de Bach. Em 1938, ele arranjou para orquestra a Fantasia e Fuga n. 6 para órgão: e entre 1932 e 1937, ele arranjou vários Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado para coro misto. A maioria destes arranjos tinha como objetivo as práticas orfeônicas iniciadas em 1931, ano em que Villa-Lobos assumiu a direção da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística). Ademais, a criação do “Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico” e o “Orfeão dos Professores do Distrito Federal”, em 1932, propiciou o meio para divulgar e executar estes arranjos, ou melhor, arranjos de uma música imbuída de valores artísticos, “folclóricos”, éticos e morais de escopo universal. (DUDEQUE, p.138, 2008).

Em Taveira; Cury (2022, p. 226-234), foram discutidos o intercâmbio entre as vozes, as imitações e os recursos contrapontísticos que são recorrentes nas *Bachianas* e que também se apresentam de forma abundante na *Ciranda*.

O primeiro exemplo de imitação, com intercâmbio entre as vozes, ocorre já nos compassos iniciais da obra, com trechos curtos de um compasso, conforme ilustrado no exemplo musical 2, destacados em vermelho. Inicialmente, essa imitação é realizada pelos violinos 1 e 2, em duas oitavas, reforçando a ideia; em seguida, é assumida pelo fagote e, posteriormente, permeia todos os instrumentos na seguinte ordem: viola, segundo violino, primeiro violino, violoncelo e contrabaixo. Este processo atua como uma preparação para o retorno e desenvolvimento da ideia pelo fagote, conforme indicado em verde no exemplo musical 3. O desdobramento desse motivo ao longo da obra constitui o principal elemento unificador da peça.

Exemplo musical 2: Primeiros compassos da *Ciranda das Sete Notas* - exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes destacados em vermelho e simetria em azul (VILLA-LOBOS, 1961-2)



Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1933-1)

Exemplo musical 3: Parte de Fagote, compasso 13 em diante - Exemplo de imitação - o desenvolvimento da idéia com destaque em verde (VILLA-LOBOS, 1961-2)



Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2)

No quinto compasso da seção destacada no retângulo verde do exemplo musical 3, a convergência das vozes, conforme discutido por Pilger (2013, p. 220-223), reflete uma técnica de composição desenvolvida por Villa-Lobos, que se tornou uma de suas assinaturas. Essa técnica envolve o movimento das vozes em direções opostas, resultando em uma escrita em zigue-zague (SALLES, 2009, p. 114), possivelmente influenciada por sua experiência como violoncelista. Esse recurso destaca as duas vozes devido ao movimento contrário entre elas, e

sua origem provavelmente está no violoncelo, pois é um efeito naturalmente realizado nesse instrumento, sendo difícil imaginar uma outra origem. Além disso, esse recurso é frequentemente executado na mesma posição, com o próprio movimento do arco ao tocar as cordas produzindo uma acentuação que facilita a distinção das vozes.

No *Allegro non troppo* do número 16 (exemplo musical 4), essa técnica aparece na parte do violoncelo nos compassos 8-12 e 14, e na viola, no compasso 13. No exemplo musical 5, extraído da *Dança (Martelo)* das *Bachianas Brasileiras N° 5*, o recurso surge nas tercinas dos violoncelos da segunda, terceira e quarta estantes. Esse recurso idiomático cria uma polarização que, segundo Salles, "é a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase" e "faz convergir uma espécie de resolução sobre uma nota-alvo, posicionada ao final da frase" (SALLES, 2009, p. 116).

Exemplo musical 5. Movimento convergente das vozes na *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras 5*.

20

á! li - á! Rh! Sa - ti - á da ma - ta can - ta - dô!
Ye nest - lings of the sing - ing for - est wilds.

Solo

arco

p

f

==

Li - á! li - á! li - á! li - á!

pizz.

mf

p

mf

p

p

mf

==

Lá! li - á! li -

ur. g.

arco

p

mf

pizz.

mf

Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras 5 - Dança (Martelo)*, c. 104-112. (PILGER, 2013, p. 222).

Retomando os exemplos de imitações, no trecho final da peça, agora com um motivo de quatro compassos repetido oito vezes, observa-se não apenas a imitação com intercâmbio entre as vozes, mas também a introdução de um novo elemento: o contraponto, conforme ilustrado nos exemplos musicais 6, 7 e 8. Ademais, há uma última repetição, representada nos exemplos musicais 8 e 9, ocorrendo oito compassos antes do número 30 de ensaio, que serve como uma preparação para a retomada do tema principal da peça pelo fagote, conforme indicado em verde no exemplo musical 9.

Exemplo musical 6: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes e contraponto com destaque em vermelho

The image displays a musical score for two systems. The first system begins with a tempo marking of *rall.* and a measure number of 25, with the instruction *Meno* and a metronome marking of $\text{♩} = 90$. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. A red box highlights a four-measure passage in the piano part starting at measure 25. The second system starts at measure 26 and continues with the vocal line and piano accompaniment. A red box highlights a four-measure passage in the vocal line starting at measure 26, and another red box highlights a four-measure passage in the piano part starting at measure 29.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Exemplo musical 7: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes e contraponto com destaque em vermelho

The image displays a musical score for Exemplo musical 7. It consists of two systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system, starting at measure 27, includes a vocal line above the piano accompaniment. Red rectangular boxes highlight specific passages in both systems, indicating imitative exchanges between the voice and the piano.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Exemplo musical 8: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes e contraponto com destaque em vermelho.

The image displays a musical score for Exemplo musical 8. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 28, shows a vocal line above a piano accompaniment. The second system, starting at measure 29, continues the vocal and piano parts. Red rectangular boxes highlight specific passages, indicating imitative exchanges between the voice and the piano.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Exemplo musical 9: Tema principal da última seção com destaque em verde.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Ao compor a *Ciranda das Sete Notas*, Villa-Lobos já havia concluído, na década anterior, sua série *Choros*. Após examinar algumas peculiaridades estilísticas das composições dos anos 1930 e 1940, torna-se pertinente questionar quais características dos *Choros* permanecem na *Ciranda das Sete Notas*.

Nesse contexto, é fundamental destacar a influência debussyana, particularmente na estrutura melódica e harmônica baseada em quartas, que se manifesta em diversos momentos da obra e atua como um elemento unificador da composição. Essa característica é especialmente evidente nas seções inicial e final da peça. Embora essas seções possuam naturezas distintas, elas se equilibram formalmente, ocupando posições simétricas no plano estrutural da obra e apresentando, com protagonismo, o motivo das sete notas.

Simetria

O movimento simétrico é uma característica recorrente no repertório de Villa-Lobos. O uso desse elemento está presente desde os primórdios de sua obra, como em *Danças Africanas* de 1914, e atinge um maior nível de complexidade na década de 1920, conforme demonstrado por Albuquerque (2014, p. 66-67). Um exemplo significativo pode ser encontrado

no número 5 de ensaio do *Quarteto de Cordas N° 5*, que é contemporâneo à *Ciranda das Sete Notas*. Nesse exemplo, conforme ilustrado no exemplo musical 10, o movimento simétrico ocorre entre o primeiro e o segundo violinos e a viola.

Exemplo musical 10: número 5 de ensaio do *Quarteto de cordas n° 5*, movimento espelhado simétrico com destaque em azul.

Fonte: próprio autor.

O principal exemplo de simetria na *Ciranda* ocorre nos compassos 44 e 45, conforme ilustrado no exemplo musical 11, em que o motivo do *Allegro non troppo* é reapresentado. Enquanto o fagote finaliza sua frase com a nota dó de forma estática, no compasso 44, o primeiro e o segundo violinos partem da mesma nota, dó, movendo-se em direções opostas. No compasso seguinte, a viola e o violoncelo repetem o movimento partindo de outra nota em comum, o fá, reafirmando o mesmo padrão com uma nova textura, o que caracteriza a simetria espelhada.

Exemplo musical 11: c. 44 e 45 - Simetria espelhada, com destaque em azul, na *Ciranda das sete notas* com as mesmas figuras presentes no motivo inicial.

42

6

f

mf

f

mf

Fonte: próprio autor (ATKINS, 2021).

Esse mesmo desenho já havia ocorrido no primeiro compasso, conforme ilustrado no exemplo musical 2 (destacado em azul), apresentado anteriormente, utilizando as mesmas figuras rítmicas, mas com um movimento melódico descendente em duas escalas cromáticas. A última ocorrência desse desenho aparece no compasso 295, desta vez utilizando apenas colcheias, com o fagote executando notas ascendentes enquanto o primeiro e o segundo violinos realizam notas descendentes, conforme exemplificado no exemplo musical 12.

Exemplo musical 12: c. 295 última ocorrência do movimento simétrico espelhado com destaque em azul

294

mf

f

Fonte: próprio autor (ATKINS, 2021).

Outra ocorrência de simetria, frequentemente utilizada por Villa-Lobos e presente na *Ciranda*, é o palíndromo. Em música, um palíndromo é uma estrutura em que uma sequência de notas ou ritmos é organizada de forma que seja simetricamente idêntica quando tocada de

trás para frente, da mesma forma que quando executada normalmente. A lógica é semelhante à das palavras ou frases palíndromas na linguagem escrita. No exemplo musical 13, Villa-Lobos aplica esse recurso em uma linha melódica baseada em quartas, na qual a sequência de alturas das notas é idêntica em ambos os sentidos.

Exemplo musical 13: trecho da parte de fagote com palíndromos destacados em amarelo do c. 24 ao c. 26, eixos indicados em vermelho.



Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

Para tornar a estrutura ainda mais complexa, o palíndromo nos compassos 24 a 26 apresenta dois eixos, localizados na nota mais aguda e na nota mais grave do trecho: o lá e o ré, respectivamente. Assim, no palíndromo maior, todo o trecho dentro do retângulo amarelo pode ser tocado em ambas as direções, resultando no mesmo efeito sonoro. O eixo central, representado por uma seta vermelha apontada para cima, divide o trecho em duas partes, marcando o início e o fim de outros dois palíndromos menores, com o eixo na nota ré grave, indicado por setas apontadas para baixo em cada um desses palíndromos. Essa mesma figura se repete a partir do compasso 28.

Outra simetria relevante ocorre na parte intermediária da obra (posteriormente definida como seção B), nos episódios b1 e b1', bem como nos episódios b2 e b2'. Dependendo da liberdade agógica adotada, é possível que a execução da peça, que possui três partes (também definidas abaixo), permita que o tempo da primeira parte (A) seja o mesmo da terceira parte (C). Nesse caso, isso diverge da orientação de Devos (citação completa adiante), segundo a qual o trecho com a indicação de *meno* se refere ao *più mosso* precedente, e não ao tempo imediatamente anterior, mas essa abordagem pode ser considerada plausível devido à falta de informação.

Intervalos quartais

Além da construção de figuras melódicas baseadas em quartas, a harmonia da obra frequentemente se apoia na sobreposição harmônica desse mesmo intervalo, o que constitui

um elemento central da estrutura da peça. Esse recurso é amplamente utilizado ao longo de toda a obra e se manifesta de duas formas distintas, tanto na melodia quanto na harmonia. Gerard Béhague, ao analisar o *Quarteto de Cordas N° 6*, destaca a "superposição de dois elementos distintos de significação - nesse caso, culturas distintas: o estilo estrito europeu do fugato, associado ao motivo diatônico, e a superposição de quartas que caracterizam o estilo ameríndio de Villa-Lobos" (Béhague apud Salles, 2018, p. 40-41), o que se tornou uma assinatura do compositor.

Melodicamente, a primeira aparição desse elemento, que incorpora a interpretação ou criação de Villa-Lobos sobre o estilo dos povos nativos, ocorre no fagote, marcando um importante contraste com as notas em grau conjunto do motivo inicial e sendo explorado de forma enfática ao longo da peça, conforme ilustrado no exemplo musical 14.

Exemplo musical 14: trecho da parte de fagote com intervalos de quartas melódicas de anacruse do c. 24 ao c. 30 indicado por setas verdes.

The image shows a musical score for three staves, likely representing different parts of a woodwind ensemble. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Green arrows are drawn across the score, pointing to specific intervals of a fourth between notes in different parts of the music. A small box with the number '4' is placed above the middle staff to indicate the interval. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

Outra sequência a ser destacada e representa o início da transição 2 (demonstrado abaixo), compasso 66, uma outra assinatura de Villa, que aparece também no início do *Duo para fagote e oboé*. Nesse trecho o compositor explora figuras musicais em *staccato* rápido no extremo grave do instrumento (exemplo musical 15), uma característica idiomática da escrita do compositor para o instrumento, encontrada também, por exemplo, nos finais apoteóticos do *Quinteto em forma de choros*, da *Bachianas 6* e no célebre solo de fagote do *Choros 10*, antecedendo a entrada do coro.

Exemplo musical 15: Parte de fagote, fragmento com *staccato* rápido partindo da região grave do instrumento, com intervalos de quartas em cinco compassos depois de 8 até 9 de ensaio



Fonte: VILLA-LOBOS, 1961-2.

O mesmo desenho, agora em movimento descendente de quartas, o compositor volta a utilizar no seu referido *Duo para fagote e oboé* a partir do compasso 7 com a nota si no oboé, vide exemplo musical 16.

Exemplo musical 16: Parte de oboé e fagote, intervalos de quartas a partir do compasso 7

Fonte: (L.C. JUSTI, 2008, p. 49)

Outro elemento abundante na obra são as quintas, intervalo invertido da quarta. Um exemplo disso aparece na harmonia realizada pelos violinos, no exemplo musical 17, a partir do compasso 36.

Exemplo musical 17: trecho da parte de piano com blocos harmônicos construídos em quintas do c. 36 ao c. 39 com destaque em roxo.

The image shows a musical score for piano, measures 36 to 39. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. A pink rectangular box highlights a section in the right hand (treble clef staff) from measure 36 to 39. This section consists of four measures of music, each containing a block of four notes (quintas) in a parallel motion. The notes are: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, B4-C5-D5-E5, and C5-B4-A4-G4. The dynamic marking *pp* is present in measure 37. Above the first measure of the highlighted section, there is a circled number '5'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1)

As representações ameríndias

De acordo com Sergl (2019, p. 166-168) as estruturas recorrentes na criação de Villa-Lobos e que fazem referência ao universo indígena são: ostinato, a repetição contínua de padrões musicais que podem ser melódicos, rítmicos ou harmônicos. Essa técnica, influenciada pela música aborígene, reflete o conceito da natureza cíclica do tempo na cultura indígena: harmonia quartal; divisão rítmica; paralelismo rítmico e harmônico; melodias em graus conjuntos; cromatismos; concepção de estaticidade; concepção cíclica da temporalidade; e textura musical como retrato da paisagem sonora.

A **harmonia quartal** é a utilização de quartas e quintas paralelas, tanto em estruturas horizontais quanto verticais, é uma característica predominante na obra de Villa-Lobos com influências indígenas. Essa técnica cria uma conexão entre o universo exótico brasileiro e a música pós-tonal. Essa abordagem também reflete a influência da música oriental e africana, assim como o uso de escalas pentatônicas e hexatônicas, que possibilitam a sobreposição de quartas e quintas justas, com a influência dos compositores franceses pelo exótico.

A **divisão rítmica** é delimitada por sua estrutura de tempo forte/fraco e subdivisões binárias e é refletida na música de Villa-Lobos. Essa característica pode ser atribuída à percussão de chocalhos e guizos usados nas danças grupais, que criam uma pulsação constante sem variações na velocidade do canto e da dança - o estilo ameríndio, como representações quase icônicas dos passos de dança de povos indígenas, nas quais as marcações com chocalhos e batidas de pés no chão tem analogia com certos ostinatos usados por Villa-Lobos” (SALLES,

2009, p. 266).

O **paralelismo rítmico e harmônico**, por meio do qual Villa-Lobos empregava harmonizações e estruturas rítmicas simples que evocam o exótico e representam simbolicamente o índio. Essa simplicidade contrasta com os complexos procedimentos contrapontísticos da tradição europeia, desprovida da elaboração técnica intensa.

As **melodias em graus conjuntos**, nas composições de Villa-Lobos com intenção indígena, são frequentemente construídas com intervalos próximos e pequenos saltos, geralmente de terça, em referência ao canto gregoriano — uma influência que o próprio compositor admitiu. Essas melodias são acompanhadas por divisões rítmicas simples, com **cromatismos, geralmente descendentes**, como ocorre no primeiro compasso da *Ciranda*. Os cromatismos funcionam como uma referência à música indígena e à **concepção de estaticidade**, na qual Villa-Lobos incorpora a ideia de repetição e variação, inspirada pela musicalidade aborígene, como um princípio gerador central em suas composições.

A **concepção cíclica da temporalidade**, presente nas composições que citam ou criam elementos ameríndios, frequentemente se manifesta por meio de formas como o cânone. Essa estrutura reflete uma percepção cíclica do tempo, na qual o início, o meio e o fim do tema ocorrem simultaneamente, remetendo à ideia do pensamento cíclico indígena. Além disso, Villa-Lobos utiliza a **textura musical como um retrato da paisagem sonora**, um elemento que, embora não seja explicitamente claro na *Ciranda*, revela a capacidade do compositor de capturar a complexidade e diversidade da natureza brasileira em sua orquestração. Ao evocar a grandiosidade e o exotismo da floresta tropical, Villa-Lobos imita sons naturais, como o canto dos pássaros e o movimento das águas, criando uma ambientação sonora que retrata a exuberância e a selvageria da floresta.

Outro elemento fundamental é a "representação musical mais característica na tópica da dança ritual", que se manifesta pela "tendência catabática", orientada para a terra e explorando o peso, marcada na partitura pelo sinal de acentuação ">". Em contraste, a "tendência acrobática da dança" é expressa pela marcação de *staccato* (SALLES, 2009, p. 267).

Análise estrutural com sugestões interpretativas

Na peça, que é *pós-tonal*, em alguns momentos Villa cria uma atmosfera que a faz soar como se fosse tonal. Dessa forma, são alternados os momentos de tensão e relaxamento que funcionam como cadências. “Como Villa-Lobos não rompe totalmente com a sintaxe tradicional, sua música permanece no domínio de elementos como melodia, acompanhamento e dialogismo entre tensão e resolução.” (SALLES, 2018, p. 165). Esse percurso harmônico, com as regiões de afastamento e retorno, fazem a peça soar como se estivesse passando pelo relativo, pela dominante ou pela subdominante com o retorno para a tônica.

Nesse sentido, para uma maior compreensão da *Ciranda*, enxergar os pontos cadenciais é fundamental, pois “entende-se que a cadência é um dos pontos que ajudam a definir o estilo harmônico de Villa-Lobos, proporcionando soluções que o auxiliaram a desenvolver sua própria sintaxe musical” (SALLES, 2018, p. 181). A partir do *Quarteto de cordas* 4, “Villa-Lobos desenvolveu um gosto peculiar pela distribuição simétrica dos intervalos e/ou alturas, que ele associava com estabilidade, em relação a uma determinada área temática ou com propósito cadencial.” (SALLES, 2018, p. 171). Esses conceitos são fundamentais para definir as estruturas e, a partir deles, é plausível definir a forma como *Prelúdio*, *Episódios intermediários* e *finale*, da seguinte forma:

Seção A: *Prelúdio* - do início até o c. 103

Seção B: *Episódios intermediários* - do c. 104 até o c. 239

Seção C: *Finale* - do c. 240 até o c. 341

Reforçando, estas seções são as três grandes partes, tocadas sem interrupção, do início ao fim, com a estrutura formal apresentada na tabela 1, a partir tanto dos elementos constitutivos da peça como melodia, harmonia, ritmo, timbre, textura (fundamentalmente com as camadas e a forma como as figuras foram incluídas - colcheia, tercina e semicolcheias) e dinâmica como os elementos de coesão fundamentais para sua construção, como simetria, quartas melódicas e harmônicas, a ocorrência de quintas, as representações ameríndias e a polirritmia.

Tabela 1 - Estrutura formal da Ciranda das Sete Notas

Seções	Subseções	Compassos	Andamentos
A	introdução	c. 1 ao c. 12	
	a1	c. 13 ao c. 43	
	transição 1	c. 44 ao c. 47	
	a2	c. 48 ao c. 65	<i>allegro non troppo</i>
	transição 2	c. 66 ao c. 80	
	a1'	c. 81 ao c. 90	
B	transição 3	c. 91 ao c. 103	
	episódio b1	c. 104 ao c. 138	<i>più mosso</i>
	episódio b2	c. 139 ao c. 171	<i>quasi andante</i>
	episódio b1'	c. 172 ao c. 207	<i>più mosso</i>
C	episódio b2'	c. 208 ao c. 239	<i>quasi andante</i>
	c	c. 240 ao c. 294	
	transição 4	c. 295 ao c. 319	<i>meno (più mosso)</i>
	coda	c. 320 ao c. 332	

Fonte: próprio autor.

Características interpretativas

Ao escolher os termos ciranda e fantasia, (título *Ciranda das sete notas* e subtítulo *Fantasia para fagote e quinteto de cordas* - MUSEU VILLA-LOBOS, 2021, p. 60), permitindo a Villa uma liberdade com relação à construção, permite também certa liberdade na execução. Todavia, essa liberdade não é aleatória, mas requer uma compreensão dos elementos para então explorá-la. A peça demanda um vigor físico e controle extremo do instrumentista, o que requer uma grande preparação, além dos equipamentos adequados, dentre eles uma palheta com características específicas, vide Arruda (2016), principalmente leveza. No final das contas, a brincadeira do compositor acaba sendo relativamente desafiadora para o intérprete, do qual exige, sobretudo, boa resistência e condicionamento, apesar da duração relativamente curta, aproximadamente 10 minutos. A peça possui diversos elementos virtuosísticos.

O primeiro ponto importante para a criação da *Ciranda*, pelo intérprete, é a questão da liberdade agógica, já relatado anteriormente. Do ponto de vista da performance, compete ao intérprete compreender essas nuances para uma construção consistente da obra, pois é um desafio espelhar as particularidades de correntes estéticas, uma vez que existe um arcabouço de peculiaridades necessárias para que a “música brasileira possa ser caracterizada como tal” (CURY, 2011-1, p. 41).

Villa-Lobos usou em suas composições elementos da música folclórica ou popular cuja expressão só será fielmente realizada com o conhecimento da fonte original daquelas idéias musicais ali citadas. Isso poderia significar certas liberdades e agógicas não traduzíveis pela grafia musical como a conhecemos, mas necessárias à expressão fiel da manifestação cultural ali representada. (L. C. JUSTI, 2008, p. 33-34).

Cury (2011-1) ao tratar do *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Camargo Guarnieri, outra peça brasileira de grande destaque, enfoca principalmente as questões interpretativas que envolvem a obra. A tese defendida, discute, sob o prisma da interpretação, as peculiaridades da música brasileira e, sobretudo, as particularidades que a distinguem em sua performance. Ele se propõe a comparar a linguagem composicional e a escrita do ponto de vista fagotístico com aquela empregada em outras peças do repertório nacional e internacional, visando à criação de parâmetros musicais que possam subsidiar a elaboração de uma interpretação criteriosa e consistente. Para o autor: “parece bastante claro que existe, na prática, uma performance característica dos músicos brasileiros, que muitas vezes não pode ser apreendida pela simples e estrita observância da notação musical.” (CURY, 2011-2, p. 1).

Em seu contato com o oboísta Professor Ingo Goritzki², L. C. Justi relata um ponto de ruptura. “A visão de um músico europeu sobre a interpretação da música brasileira de Villa-Lobos foi um contraponto absolutamente revelador na minha forma de pensar nossa maneira ‘brasileira’ de interpretação.” (L. C. JUSTI, 2008, p. 43). Ele já havia tocado a “*Partita* em sol menor de Bach (originalmente escrita em lá menor, para flauta solo). Na apresentação dos alunos, frente a toda a classe de oboé e outros alunos, Ingo se referiu a mim da seguinte maneira: Vamos ouvir agora uma ‘interpretação brasileira’ de Bach”. (L. C. JUSTI, 2008, p. 44). As sugestões a seguir consonantes com essas prerrogativas e orientações. Um músico brasileiro aprofundando sua concepção sobre a peça e apresentando suas sugestões.

Seção A – Prelúdio

No prelúdio, denominado Seção A, do início até o compasso 103, o centro sonoro é a nota dó, e é apresentado o motivo: sete notas, com uma ideia cíclica das sete notas passando por todos os instrumentos, repetindo as notas e a figuração rítmica, porém em regiões diferentes, até chegar no fagote, na região mais brilhante e aguda do instrumento, possibilitando que esta seja uma entrada muito imponente, conforme exemplo musical 18.

² Professor Ingo Goritzki da Escola Superior de Música de Stuttgart.

Exemplo musical 18: motivo de abertura, primeira seção, com as notas ao fagote



Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

A notação de andamento na partitura é *allegro non troppo* com a indicação metronômica de 120 batidas por minuto (bpm). Esse apontamento metronômico não aparece na parte manuscrita e não temos a informação do responsável por tal inclusão, possivelmente um dos editores. Ao falar sobre outra peça icônica com fagote, de Villa-Lobos (essa afirmação vale para grande parte do repertório dele) “No caso do *Duo*, obra bastante difícil do ponto de vista da técnica da apresentação em concerto, vários ‘perigos’ rondam os intérpretes que acreditam na obediência cega (aqui talvez devêssemos dizer ‘surda’...) às indicações do texto musical” (L. C. JUSTI, 2008, p. 45). No mesmo caminho de L. C. Justi (2008), enquanto intérprete da obra, a preferência é a semínima abaixo de 112 bpm com a pulsação em três.

As seqüências envolvendo colcheias seguidas de tercinas, ou tercinas seguidas de semicolcheias são comuns na literatura villalobiana. O motivo inicial da *Ciranda* tem essa característica. No primeiro compasso da peça com as cordas tocando esse desenho rítmico simultaneamente. Sendo os agudos em uma escala diatônica de dó maior ascendente em uníssono ou oitava e os médios e graves em escala cromática descendente e partindo de notas diferentes. Enquanto as violas partem da nota si, os violoncelos e contrabaixos partem da nota sol, esses com uma oitava de diferença. Um exemplo da figuração mesclando colcheias com tercinas está na parte de piano solo em *Momoprecoce* conforme exemplo musical 19.

Exemplo musical 19: trecho de *Momoprecoce*, peça de 1929, parte de piano solo com as figuras de colcheias seguidas de tercinas, em destaque.



Fonte: próprio autor.

Retomando à *Ciranda*, no segundo compasso, a nota de início ao fagote é um Sol, uma quinta do centro sonoro da peça (dó). É fundamental, pela região mais grave do instrumento,

que essa entrada seja mais forte. Logo na sequência, é saudável um recuo na dinâmica, permitindo uma margem maior de *crescendo* no decorrer dessa primeira frase, com ênfase no mi, primeira nota do quarto compasso direcionando para a nota final, dó, do quinto compasso, começando imponente, mas recuando na dinâmica para permitir uma recorrência do motivo, nas cordas, em primeiro plano. Como o motivo está sendo afirmado, nesse ponto é importante manter a regularidade rítmica. A articulação pode ser explorada com as primeiras notas em *portato* e deixando mais destacadas na sequência, com mais peso nas último grupo de tercinas. Esse trabalho de diferenciação da articulação é bastante interessante no decorrer da peça.

No compasso 13, o fagote entra novamente com o motivo, dessa vez com as sete notas a partir do dó, conforme exemplo musical 18. Vale ressaltar que no registro agudo do instrumento, mais brilhante, justificando o *mezzo forte* (mf) registrado na pauta. Com o desenvolvimento do motivo, o compositor começa a explorar essencialmente a mescla de figuras em tercina e semicolcheias. A primeira figura simétrica, no fagote, em zigue-zague (quinto compasso do destaque no exemplo musical 3) aparece no compasso vinte e um. Nesse ponto existe uma liberdade no tempo. É interessante segurar o tempo, levemente, nas primeiras tercinas. Aqui o acompanhamento está em pausa. Quatro compassos depois a mesma sequência é reafirmada. Nesse ponto é interessante segurar ainda mais as primeiras notas, retomando o tempo no final e voltando ao andamento para o próximo compasso. Essas figuras em zigue-zague, como simétricas, são mais interessantes curtas, em oposição às semicolcheias mais completas, em *portato*. Outro ponto interessante para executar as notas mais curtas é no compasso 38, com as semicolcheias que fazem um movimento simétrico descendente, preparando o *staccato* da viola e do violoncelo, respectivamente, nos compassos seguintes. Ainda no compasso 38, as últimas quatro notas são recorrentes na literatura villalobiana e com grandes intérpretes, como Noël Devos em gravação³ da própria Ciranda, e com Luis Carlos Justi, oboísta, membro do Quinteto Villa-Lobos, amplamente citados no presente trabalho, em apresentação do *Quatuor* em trecho semelhante, ambos incluindo uma ligadura nas duas primeiras notas (a mesma execução para o último grupo de notas do compasso 42). Como fontes primárias de contato com o compositor, esses exemplos se tornam ainda mais relevantes. Outro destaque é colocar uma ênfase nas notas mais graves de cada grupo, desenhando uma escala descendente com as notas lá, sol, fá, mi, ré, dó e si bemol. Nesse ponto é possível imaginar a sequência sendo executada por um pandeiro, permitindo uma flexibilidade nas notas dentro de cada tempo.

³ Gravação realizada em 1987, com a Orquestra de Câmara de Blumenau sob a batuta de Norton Morozowicz.

As famosas síncopes do samba e do choro são tocadas pelos músicos populares com um balanço, um charme, um maneirismo, típicos da execução de tais músicas, cujo conhecimento pode ajudar extremamente o músico erudito na execução de uma obra de concerto onde tais figurações rítmicas apareçam (...) A *ginga*, ou seja, a maneira de tocar essas figurações rítmicas pelos músicos populares, torna-as relativas em relação ao olhar europeu sobre exatidão rítmica, mas aproxima, sem dúvida, a interpretação do músico daquela desejada pelo compositor quando escreveu tais figuras. (L. C. JUSTI, 2008, p. 35-36).

Ainda, a primeira nota do compasso, mi, como nota de chegada do compasso anterior. O último elemento relevante a ser descrito nesta seção é a sequência de semicolcheias em quartas que aparecem logo depois da figura simétrica em zigue-zague a partir de anacruse do compasso vinte e quatro. Sobre esse trecho, V. P. Justi afirma ser um indício de que o compositor “iria explorar todas as possibilidades fagotísticas” (1992, p. 176) na peça.

Na segunda parte da seção A, em a2, o desenho contrastante apresentado pelo fagote a partir do compasso 48 fica mais interessante com a dinâmica *crescendo* em um compasso e *decrecendo* no próximo, chegando ao *piano* (*p*) no compasso cinquenta e dois e *pianíssimo* (*pp*) no 53. Esse compasso também é mais livre em termos de andamento devido à figura estática do acompanhamento. Todavia, convém retomar o tempo no compasso seguinte por conta do novo ritmo apresentado pelo fagote, sendo factível segurar ou flutuar o andamento até o final do compasso 55. Esta subseção é caracterizada por graus conjuntos no instrumento solo até o compasso 66. Nesse mesmo compasso está outro ponto que permite a liberdade agógica, com as figuras em tercina fazendo uma linha melódica em intervalos de quartas. É interessante iniciar mais lento e aumentar a velocidade até chegar às figuras de semicolcheia. Na sequência, é possível o acompanhamento retomar o andamento apresentando novamente o motivo, agora em dó menor natural e iniciando a terceira e última seção de A, a1’.

Na transição 2, as sequências melódicas seguem as notas da escala de dó menor; contudo, na parte do fagote, no compasso 75, a nota sol, que atua como centro sonoro, sugere uma impressão modal. Esse desenho melódico aparece pela primeira vez na peça, em contraposição ao motivo anterior composto por quatro colcheias e três tercinas. Após a reapresentação do mesmo padrão em quartas, inicialmente executado pelo fagote em tercinas com o final em semicolcheias e agora acompanhado por outros instrumentos, o fagote retoma o motivo, repetindo-o quatro vezes, começando na região mais grave e ascendendo até a região aguda, confirmando momentaneamente a tonalidade na melodia.

Uma alteração na articulação desses compassos, em contraste com as ligaduras da sequência, é plausível e pode enriquecer a interpretação. Um ponto adequado para uma respiração completa (expiração e inspiração) é após a colcheia do compasso 91. Nesse local,

uma cesura serve como preparação para a transição 3, que atua como uma coda da seção A nos treze compassos subsequentes. A próxima respiração só se torna viável após a nota longa do compasso 96, podendo ser repetida de forma similar no compasso seguinte. O andamento pode ser gradualmente acelerado nos compassos dessa coda, criando a falsa impressão de que a peça está chegando ao fim, o que torna esse fragmento mais interessante.

Se havia alguma dúvida quanto à tonalidade, ela se dissipa nesse trecho, com ênfase nas notas sol bemol do compasso 92, dó sustenido do compasso 97, e a conclusão com fá sustenido na sequência. Essa nota longa funciona bem com um diminuendo, e, na execução da nota em sua posição original, o fagotista pode ser auxiliado pelo indicador da mão esquerda, fechando gradualmente o meio furo (correspondente à nota mi), finalizando a seção A com excelência. Essa nota, fá sustenido, atua como uma espécie de dominante para a próxima seção, cujo centro sonoro é si.

Seção B – Seção intermediária

Na próxima seção, B, está o "recheio", a parte central da obra, composta de quatro subseções simétricas. São os “diversos episódios, sobretudo (...) uma espécie de valsa (metrônomo = 136), ‘piú mosso’, e em seguida aparece ‘cantando’ (metrônomo = 80) interessante” (DEVOS *apud* L. C. JUSTI, 2008, p. 26). Chamada de episódios por Devos, definidas no presente trabalho com subseções b1, b2, b1’ e b2’.

Episódio b1 – c. 104 ao c. 138

A subseção b1 se inicia com o centro sonoro em si, marcando uma mudança de caráter na *Ciranda*. Aqui, a peça adquire um caráter de valsa, semelhante aos identificados por Tarasti (2021) nos *Choros* (segundo o autor, observa-se uma recorrência de seções com caráter lírico ou de valsa nos *Choros*). Um paralelo mais explícito pode ser encontrado no *Choros N° 7*, o *Settimino*, em que o próprio fagote é o instrumento que introduz a seção com caráter de valsa. Para V. P. Justi, trata-se de uma "Valsa despreziosa" (1992, p. 178). Essa valsa é melhor executada com menos ataque e maior expressividade. O si no compasso 104 direciona-se adequadamente para o fá sustenido no compasso 106, e o mesmo ocorre com o movimento do mi até o dó sustenido, que recua para o si e repete o movimento, na sequência do lá para o fá

sustenido. O fá e o dó sustenidos, introduzidos no final da seção anterior, servem como elementos de conexão entre as seções. É interessante destacar essas novas ocorrências, antecipando as notas do centro sonoro, que passou de dó para si.

Exemplo musical 20: Parte de fagote, seções simétricas - primeira subseção - b1

Musical score for Example 20, showing measures 13 to 16. Measure 13 is marked "Più mosso (140 = ♩)" and "f". Measure 14 is marked "14". Measure 15 is marked "15", "allarg. a Tempo", and "mf". Measure 16 is marked "16", "quasi Andante", and "mf".

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

Exemplo musical 21: Parte de fagote, seções simétricas - terceira subseção b1'

Musical score for Example 21, showing measures 19 and 20. Measure 19 is marked "19 a Tempo I. (140 = ♩)" and "mf". Measure 20 is marked "20" and "poco rall."

Fonte: VILLA-LOBOS, 1961-2.

Uma exceção quanto à articulação ocorre na nota dó do último tempo do compasso 115, que deve ser acentuada e destacada. Esta nota antecede a repetição do si, agora em uma região diferente, sendo a segunda nota mais grave do instrumento, sustentada por três compassos. Após a sequência de semicolcheias no compasso 119, que atua como um elemento de conexão

Musical score snippet showing measures 118 to 121. Measure 118 is marked "118". Measure 119 is marked "119" and "cresc.". Measure 120 is marked "120" and "allarg."

para a reapresentação da ideia inicial da seção, agora uma quarta acima e com ainda mais expressividade, observa-se a repetição dos movimentos dinâmicos anteriores. Nesse contexto, é interessante notar o elemento ameríndio de repetição de notas em colcheias, marcado com o

símbolo > nas cordas médias e agudas nos compassos 134 e 135, o que cria tensão, posteriormente resolvida nos compassos seguintes com notas longas.

Episódio b2 – c. 139 ao c. 171

A segunda seção simétrica, conforme o exemplo musical 22, apresenta um desenho incomum e de idiomatismo instrumental questionável, mas de efeito indubitavelmente vanguardista. Trata-se de um lamento do fagote em saltos amplos ligados ao registro extremo grave, de complexa execução. Para a execução do trecho é interessante o uso da respiração circular - plausível durante os trilos, pois, a partir do compasso 143 o desenho se prolonga até o final do compasso 165. Essa figura musical é acompanhada por acordes esparsos nas cordas agudas (alguns caracterizados pela sobreposição de quartas, no final da seção) e linhas parcialmente diatônicas e com saltos menos amplos que os do solista nas cordas graves, o que pode caracterizar uma escrita em planos. É importante ressaltar uma falha na edição que leva muitos intérpretes a tocar notas equivocadas. Conforme indicado por Arruda (2016, p. 60) “As notas trocadas na edição (Mi_2 por Do_2 e Sol_2 por Si_2) constam apenas na parte de fagote da edição, sendo que na partitura e na redução para piano as notas da parte solo de fagote estão como no manuscrito.” (2016, p. 60).

Exemplo musical 22: Parte de fagote, seções simétricas - segunda subseção, parcial, até o c. 165 - indicação em vermelho das notas com erro de edição.

The image shows a musical score for bassoon, measures 15 through 18. The score is written in bass clef and includes performance instructions such as *allarg. a Tempo* and *quasi Andante*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Two red circles are drawn around specific notes in measure 17, indicating editing errors. The notes circled are Mi_2 and Sol_2 , which are noted as being swapped in the edition compared to the manuscript.

Fonte: Arruda (2016, p. 60 - VILLA-LOBOS, 1961-2).

Nas partituras (VILLA-LOBOS, 1961-1 e 2) o andamento indicado é *quasi andante* 100 bpm, no manuscrito não consta indicação nem de andamento nem velocidade metronômica e no relato de Devos essa subseção é com metrônomo a 80 bpm e está relacionada em características com a seção b2'. Conforme citação anterior, para Paulo Justi (1992, p. 178) o “trecho mais estranho da literatura fagotística”.

Episódio b1' – c. 172 ao c. 207

O episódio b1 tem as mesmas características do episódio b1, com poucas alterações. Início com o centro sonoro em si. A diferença significativa com relação ao trecho análogo, b1, é o elemento ameríndio estendido, no final do trecho. Agora são 6 compassos, com mudanças de alturas de dois em dois compassos, sendo o primeiro grupo um acorde de dó maior, o segundo um acorde de mi menor e o terceiro e último, um acorde de sol maior.

Episódio b2' – c. 208 ao c. 239

A quarta subseção, como no episódio b2, nas partituras (VILLA-LOBOS, 1961-1 e 2) *quasi andante* 100 bpm, no manuscrito consta a *tempo do 1º*, possivelmente se referindo ao episódio b2, ou seja, também sem a indicação de andamento. No relato de Devos essa possivelmente seja a seção *cantando* com metrônomo a 80 bpm. Aqui o caráter é notadamente stravinskiano, representada no exemplo musical 23, e se encontra em posição simétrica com relação a segunda subseção (exemplo musical 11). Aqui a figura musical do fagote remete ao solo inicial do instrumento em *A Sagração da primavera* de Stravinski, conforme V. P. Justi (1992 p. 180). A fórmula ternária do compasso é subvertida pela própria linha do solista que se sobrepõe a um bordão de duas notas, uma nona menor, no contrabaixo, como os descritos por PASCOAL (2012, p. 205 e 206) evidenciando similaridades nas técnicas composicionais de Villa e Debussy.

Exemplo musical 23: Parte de fagote, seções simétricas - quarta subseção.

The image shows a musical score for bassoon, consisting of two staves. The first staff starts at measure 23, which is marked 'a tempo do Andante' and 'mf'. The tempo is indicated as '(100 = ♩)'. The second staff continues from measure 23 and ends at measure 24, which is marked 'rall.'. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, characteristic of Villa-Lobos's style.

Fonte: VILLA-LOBOS, 1961-2.

Seção C – *Finale*

Depois vem uma dança portuguesa, né, uma Ronde, com a indicação de Menos, e acaba ficando muito lento. Quando eu toquei, ele me interrompeu veementemente e disse: – Não, isso aí é alegre não triste, é o mesmo tempo. É porque eles se esqueceram que este Menos se refere ao Piú Mosso anterior e não ao Tempo anterior. Realmente é muito melhor mais rápido. (DEVOS *apud* L. C. JUSTI, 2008, p. 26)

Meno – Subseção c – c. 240 ao c. 294

No compasso 240, conforme a pesquisa realizada, constam dois trabalhos com perspectivas distintas. Uma do fagotista Paulo Justi e um relato do seu irmão, Luis Carlos Justi, oboísta, ao entrevistar o fagotista Devos, fonte primária em contato com o compositor.

Para o primeiro, V. P. Justi (1992) o tema é “uma modinha tipicamente brasileira, de caráter profundamente emocional e muito adequada ao timbre do fagote.” (V. P. JUSTI, 1992, p. 181). Para os segundos, Devos *apud* L. C. Justi (2008) a indicação de andamento, *meno*, é dúbia, podendo indicar menos referente aos andantes da seção anterior, ao *allegro non troppo* da primeira seção, mas é referente ao *più mosso*, conforme mencionado no início do capítulo.

Essa dualidade entre os pensadores da obra trouxe uma quantidade grande de performances distintas, em caráter, da obra. O ideal é pensar o mais próximo possível do relato de Devos, resgatando inclusive a ideia de uma cantiga de roda infantil conforme o título da obra sugere. Da perspectiva do intérprete, mais rápido ajuda com relação a resistência e, também por esse motivo, no alto nível de dificuldade em tocar a obra toda.

O tema começa no segundo violino e intercala com o primeiro violino, e mais a frente com a viola, em colcheias e o fagote faz um contraponto em tercinas, colocando como característica principal a polirritmia. As duas vozes em *mezzo forte* (*mf*) denotam a igualdade

de importância entre elas e a diferença de articulação como uma excelente escolha. Dessa forma, enquanto as cordas fazem as notas mais longas, o fagote pode articular mais e com notas curtas.

Todavia, nessa seção a peça tem três camadas. E a camada principal está com as cordas graves em *pianíssimo* (*pp*), indicações de dinâmica na parte manuscrita (anexo I) sendo escalas, individualmente modais e tonais, que tocadas simultaneamente formam blocos de mínimas pontuadas com um ponto importante, a sequência do contrabaixo, a partir do compasso 240 com as notas lá, si, dó, ré, mi, fá e sol em mínimas pontuadas enquanto a viola, que em piano toca pela primeira vez as notas que terminam a música ao fagote, a escala de dó maior com as mesmas figuras. O violoncelo por sua vez apresenta o mesmo desenho com as notas mi, fá, sol, lá, si, dó e ré. Todos os instrumentos com notas das teclas brancas do piano. O compositor repete a mesma sequência por sete vezes, a cada vez um grau acima da anterior, completando o ciclo e finalizando a subseção. A última sequência do fagote no final da obra, na coda, repete as sete notas, começando com a nota dó na região mais aguda e brilhante do instrumento. Motivo da nomeação da seção C, *finale*.

Reafirmando o caráter alegre citado por Devos e denotado na cantiga infantil de roda citada anteriormente com a letra iniciando com “Anda roda, anda roda” e escolhendo a nota final “Este dó / hei de querer”.

Transição 4 – c. 295 ao c. 319

A transição 4 da peça começa no compasso 295 com a última repetição da figura simétrica espelhada, semelhante àquela do primeiro compasso. Todavia, agora, somente em colcheias. Ainda existem três camadas, com características diferentes da subseção anterior.

A primeira camada, com o fagote, começa com a nota sol aguda e faz um desenho melódico que vai até o si agudo, compasso 300 e desce gradativamente, em graus conjuntos até a nota sol no compasso 312 e em 313 faz uma escala menor natural de lá em colcheias. Um elemento importante aqui é a insistente repetição de notas a partir do compasso 306.

A segunda camada está com o primeiro e segundo violinos com início nas notas descendentes quase toda por graus conjuntos no primeiro compasso, mas com uma sequência intercalando as notas mi e ré (primeiro violino) e si e lá (segundo violino), ambos em movimentos de colcheias, pelo restante da subseção. Na parte manuscrita Villa usa grande quantidade de sinais de repetição (evitando reescrever os compassos).

A terceira camada, com as cordas graves apresenta uma mudança com relação a subseção anterior, deixando de fazer o motivo principal da seção C, as sete notas. Fazendo, então, intervalos quartais iniciando na região média em direção a região grave em movimento de zigue-zague, elemento presente em toda a obra. Com destaque para os últimos seis compassos onde acontece um movimento cromático descendente, movimento semelhante ao executado por esse grupo de instrumentos no primeiro compasso da peça (seção A), porém com outras notas e com mínimas pontuadas em oposição às colcheias seguidas de tercinas.

Coda – a Tempo – c. 320 ao c. 332

Finalizando a *Ciranda*, com a *coda*, ainda permanecem as três camadas. A indicação *a tempo* poderia indicar a retomada do tempo da seção C, o mesmo de antes do *rallentando*, últimos compassos da subseção anterior. Entretanto, funciona bem um pouco mais rápido.

Ainda pensando nas camadas, o fagote representa as sete notas do motivo principal, tão repetidas pelas cordas no decorrer da seção C, agora na região aguda do instrumento, com a exceção da resolução, últimos dois compassos, com a nota dó, região média. Essa nota tende a ficar alta, devido a sobrecarga na embocadura durante toda a execução da peça. Além do movimento interno do instrumentista, de abrir mais a garganta, é possível utilizar novamente o meio furo com o dedo indicador da mão direita, onde fica a nota si, ajustando a afinação de forma mais confortável.

A segunda camada persiste no movimento de figuras da seção anterior, com alteração das alturas, sendo o primeiro violino nas notas sol e mi e o segundo violino nas notas ré e lá, mantendo a movimentação pelos sete compassos, das sete notas do fagote,

O compasso 227 apresenta um acorde também com sete notas, sendo as notas dó, mi, sol, si, ré, fã suspenso, lá, sendo o fã suspenso a nota contrastante dentro do contexto, para então finalizar a peça sobre uma mônada, com todos os instrumentos tocando a nota dó em regiões graves (todos os instrumentos da família das cordas na corda mais grave, com exceção do contrabaixo), com a observação da possível falha de edição contida na parte de piano onde aparece a nota mi na mão esquerda.

Considerações finais

Este estudo apresentou uma análise crítica e detalhada da *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos, sublinhando sua importância no repertório para fagote e explorando as complexas

inter-relações entre o compositor e os movimentos vanguardistas de sua época. Através da fusão de elementos como simetrias, o uso de quartas e a polirritmia, a obra de Villa-Lobos se destaca não apenas por suas inovações estilísticas, mas também por seu impacto duradouro sobre as gerações subsequentes de compositores brasileiros.

A *Ciranda* exemplifica a habilidade de Villa-Lobos em incorporar influências diversas, como as de Debussy e Stravinsky, ao mesmo tempo em que mantém um diálogo profundo com a tradição brasileira. A obra é rica em simetrias estruturais, intervalos quartais, e referências ameríndias, que não apenas destacam a originalidade do compositor, mas também revelam uma reflexão consciente sobre a construção de uma identidade musical brasileira.

Ao contextualizar a *Ciranda* dentro do corpus de obras para fagote de Villa-Lobos, este estudo evidenciou a necessidade de uma compreensão aprofundada de sua obra completa para uma interpretação criteriosa. A peça, ao mesmo tempo que desafia as normas tonais tradicionais, oferece uma liberdade interpretativa que exige do executante um domínio técnico e uma sensibilidade artística alinhada às intenções do compositor.

As análises conduzidas revelaram que a *Ciranda* não é apenas uma peça que exige um alto nível de virtuosismo, mas também uma obra que encapsula o ethos de Villa-Lobos: uma mescla de tradição e inovação, de referências europeias e brasileiras, de formalidade e liberdade. Ao proporcionar uma visão mais clara dos elementos estilísticos e estruturais da obra, este estudo contribuiu significativamente para a compreensão e interpretação da *Ciranda das Sete Notas*, abrindo novos caminhos para futuras pesquisas sobre a produção de Villa-Lobos e sua relevância contínua no cenário musical internacional.

Referências

ALBUQUERQUE, J. M. B. *Simetria intervalar e rede de coleções: análise estrutural dos Choros no 4 e Choros no 7 de Heitor Villa-Lobos*. 2014. 335f. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ATKINS, Preston. Vídeo com grade. Heitor Villa-Lobos: *Ciranda Das Sete Notas*, 31 de jul. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TkE7MIvPAWk>. Acesso em: 9 fev. 2024.

ARRUDA, Felipe dos Santos. *Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da Ciranda das Sete Notas (Fantasia para Fagote e Quinteto de Cordas) de Villa-Lobos*. 2016. 91f. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

CURRUPIO. In: OXFORD, Dicionário Online, 2024. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 11/08/2024.

- CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. 2011-1. 177f. Tese (Doutorado em Música) — Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CURY, Fábio. *Der "Choro für Fagott und Kammerorchester" von Camargo Guarnieri - Gedanken zur Interpretation der brasilianischen Choros*. Tradução de Ariane Isabel Petri. Falkensee: Finkenkruger Musikverlag, 2011-2.
- DUDEQUE, Norton. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n. 5. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 2, p. 69-85, out. 2008.
- JUSTI, Luis Carlos. *Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: o Duo para fagote e oboé (1957)*. 2008. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- JUSTI, Vicente de Paulo. De Villa-Lobos, uma Ciranda além das Sete Notas. *Revista Música*, v. 3, p. 173-183, nov. 1992.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.
- PASCOAL, Maria Lúcia. A expansão da sonoridade: um estudo de análise/performance. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. p. 201-209.
- PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CRV, 2013.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SERGL, Marcos Júlio. A música cantada indígena e o universo composicional de Heitor Villa-Lobos. *Revista Música*, v. 19, n. 2, p. 160-185, dez. 2019.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles; Rodrigo Felicíssimo; Cláudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021 [1995].
- TAVEIRA, Marcos Vinícius; CURY, Fábio. A Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos: Considerações iniciais sobre o contexto e as nuances para a interpretação da peça ao fagote In: *Anais do VII Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2022. p. 217-235.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música / Francisco Alves, 2006.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das Sete Notas* para fagote e quinteto de cordas: fagote e quinteto de cordas. Rio de Janeiro, 1933-1. 1 partitura [32 p.]. Grade. (ANEXO I)
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das Sete Notas* para fagote e orquestra de cordas: fagote e piano: Editora Peermusic, 1961-1. 1 partitura [15 p.]. Grade.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das Sete Notas* para fagote e orquestra de cordas: fagote e piano: Editora Peermusic, 1961-2. 1 partitura [3 p.]. Fagote.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Corrupio: Bailado* para quinteto de cordas e fagote: fagote e quinteto de cordas. Rio de Janeiro, 1933-2. 1 partitura [11 p.]. Grade.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1º volume: 1º caderno: estudo folclórico musical. Organização editorial: Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM : FUNARTE, 2009.