

Autenticidade e Criatividade: o equilíbrio desses aspectos na interpretação da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos

Fábio Cury
USP
fabiofagote@gmail.com

A interpretação da música clássica tem sido regida por uma aderência estrita à partitura e uma veneração das intenções do compositor, uma herança marcante do Romantismo. Conservar as tradições e os ensinamentos passados pelos grandes mestres imortais têm sido uma premissa básica desse gênero musical. No entanto, pesquisas de Nicholas Cook e Daniel Leech-Wilkinson sobre os mais de cem anos de gravações têm colocado em xeque esses dogmas. Um estudo de Mary Hunter e Stephen Broad aponta para uma mudança na postura dos intérpretes da nova geração, mostrando uma tendência a tomar decisões interpretativas mais autônomas e conscientes. Com exemplos práticos propiciados pela experiência do presente autor na performance da Ciranda das Sete Notas, para fagote e cordas, de Heitor Villa-Lobos, defendemos uma atuação mais reflexiva e criativa do intérprete, que não necessariamente estará em total consonância com as supostas intenções do compositor. Estas estão representadas no presente artigo pelos depoimentos e pela gravação de Noël Devos, intérprete que tocou a obra sob orientação do próprio compositor. A conclusão é que a performance implica – intencionalmente ou não - uma forçosa apropriação da obra que deve ser efetuada de maneira consciente pelo intérprete.

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

Authenticity and Creativity: the balance of these aspects in the interpretation of Ciranda das Sete Notas by Villa-Lobos

The interpretation of classical music has been ruled by a strict adherence to the score and a veneration of the composer's intentions, a remarkable inheritance of Romanticism. Preserving the traditions and lessons bequeathed by the great immortal masters has been a basic premise of this musical genre. However, researches undertaken by Nicholas Cook and Daniel Leech-Wilkinson on over a hundred years of recordings has called these dogmas into question. A study conducted by Mary Hunter and Stephen Broad indicate a change in the attitude of new generation performers, showing a tendency to make more autonomous and conscious interpretive decisions. With practical examples provided by the experience of the present author in the performance of Ciranda das Sete Notas, for bassoon and strings, by Heitor Villa-Lobos, we defend a more thoughtful and creative attitude of the performer, who will not necessarily be in full agreement with the supposed intentions of the composer. These intentions are represented in the present article by the testimony of Noël Devos, who performed the piece under the guidance of the composer himself. The conclusion is performance implies - whether intentionally or not - an inevitable appropriation of the work which has to be consciously undertaken by the performer.

Keywords: Bassoon; Villa-Lobos; Interpretation; Brazilian music.

Introdução

Há um risco em se deixar levar por uma concepção cronocentrista na performance da música clássica. O caráter conservador desse gênero pode conduzir à ilusão de que práticas e conceitos hoje vigentes foram mantidos ao longo da história da música e passados de geração a geração de forma fidedigna. Desta forma, a maneira com a qual enxergamos a música no presente é também usada para interpretar a música do passado.

A criação do conservatório romântico – como já revela o próprio nome – surge justamente com o propósito de manter a “tradição dos grandes mestres”, como tão comumente se expressa no ambiente da música clássica. E não há dúvida de que as mudanças marcantes que irrompem

no século XIX constituíram e legaram uma herança ainda muito presente na contemporaneidade.

O valor estético atribuído à música enquanto obra de arte, hoje algo amplamente aceito, é um fenômeno relativamente recente na história da música, um dos feitos do Romantismo que trouxe implicações decisivas na maneira de se encarar a interpretação.

Para adquirir um caráter perene e se credenciar à obtenção desse status estético, a música - que passou a ser clássica, canônica - teve que abrir mão, pelo menos no âmbito conceitual, de sua natureza transiente. A definição do que é música passa, pois, a se associar muito mais com a partitura, com um texto imutável ou com um conjunto canônico de obras do que com a performance. Ao mesmo tempo em que a música (ou a partitura) ganha um valor estético intrínseco e independente, passa também a se nortear pelo princípio da música absoluta, autônoma, que não se vincula necessariamente a circunstâncias sociais ou outras linguagens.

Dentro desse cenário, não é de se admirar que os conceitos de *Werktreue* (fidelidade à obra) e intérprete transparente, intimamente ligados entre si, tenham também surgido nessa mesma época.

A mudança histórica que se opera no papel do intérprete leva-o de sua atuação criadora ao lado do compositor (quando ele mesmo não é o autor) no Barroco ou Classicismo- adicionando ornamentos essenciais e improvisados, cadências próprias, definindo articulações e dinâmicas em uma partitura que intencionalmente se apresenta incompleta - a um intérprete que, supostamente, rejeitaria qualquer traço subjetivo, decifraria com exatidão os códigos da partitura e faria jus às intenções do compositor.

Kuijken mostra opiniões de Schoenberg e Stravinsky que ilustram em boa medida o pensamento musical do início do século XX:

Schoenberg é bastante radical no prefácio de *Pierrot Lunaire op. 21* (escrito em 1912, publicado pela primeira vez em 1914): o performer não deve adicionar nada que não esteja escrito. Ele não deveria dar nenhuma interpretação à música, “*Er würde hier nicht geben, sondern nehmen*” (Nesse caso ele não daria nada, mas tiraria). Stravinsky não é menos coercivo quando afirma (como relatado por Robert Craft em *Conversations with Igor Stravinsky* [1959]) que sua música deveria ser lida e executada, mas não interpretada. Da mesma forma, em 1924, escreveu sobre seu *Octeto* que “interpretar uma peça é realizar seu retrato, e o que eu exijo é a realização da própria peça e não de seu retrato” (KUIJKEN, 2013, pp. 11-2)¹.

O grande problema que aqui se apresenta é que a notação não é música (título do livro de Barthold Kuijken). Por mais detalhada e precisa que possa ser uma partitura, ela nunca será capaz de definir todos os parâmetros da performance.

Até que ponto seria possível, de fato, representar fidedignamente as intenções de um compositor? Considerando que a maior parte do repertório é formado por obras de compositores falecidos - e alguns já há alguns séculos - como identificar com segurança as tão perseguidas intenções do compositor?

O presente artigo pretende demonstrar que, no universo da música clássica, “fazer jus às intenções do compositor” pode ser um objetivo tão manifesto quanto falacioso.

¹ Tradução livre do autor. No original: “*Schoenberg is quite radical in the preface to Pierrot Lunaire op. 21 (written in 1912, first published in 1914): the performer should not add anything that is not written down. He should give no interpretation of the music, “Er würde hier nicht geben, sondern nehmen” (he would not give, but take away). Stravinsky is not less compelling when he states (as reported by Robert Craft in Conversations with Igor Stravinsky [1959]) that his music must be read and executed, and not interpreted. Similarly in 1924, he wrote of his Octet that ‘to interpret a piece is to realize its portrait, and what I demand is the realization of the piece itself and not of its portrait’.*”

Evidentemente, a pesquisa e a musicologia alimentam e enriquecem substancialmente a interpretação. A informação é essencial à performance da música clássica, não há dúvida.

Contudo, é preciso enxergar o tema em perspectiva. Christopher Small ressalta que: "... a performance não existe para apresentar obras musicais, mas, ao contrário, há obras musicais para dar material à performance" (SMALL, 1998, p. 8). Partitura não é música.

Fazendo escolhas na interpretação

Quanto mais antigo o repertório, mais difícil ou impossível se torna a tarefa de ser autêntico.

Por esta razão, o movimento de performance inspirada historicamente corrigiu uma tendência inicial da indústria fonográfica de chamar as primeiras gravações do gênero de autênticas. Hoje, entende-se que a performance inspirada historicamente é uma recriação contemporânea e não uma utópica reprodução daquilo que teria sido originalmente.

Ao refletir sobre a relação texto-intepretação nos séculos XX e XXI, distinguindo-a daquela da música antiga, Kuijken descreve:

A exata instrumentação é fornecida; as características dos instrumentos são familiares; padrão de afinação moderno e temperamento igual são pressupostos; tempo é prescrito por marcações metronômicas; ritmo, fraseio, articulação são claramente indicados; a realização dos poucos sinais de ornamentação é óbvia; até as técnicas para tocar e o colorido sonoro são notados acuradamente.

... Esta aderência ao texto escrito é exatamente o que muitos compositores queriam. Consequentemente, este tipo de composição com notação tradicional pode ser estudado muito precisamente pela partitura (KUIJKEN, 2013, p. 1)².

Evidentemente o processo de maior detalhamento da partitura a partir do Romantismo facilitou, em boa medida, o trabalho do intérprete. As lacunas deixadas intencionalmente nas partituras do período pré-romântico, embora funcionassem bem em seu próprio tempo, geraram um problema musicológico mais acentuado, uma vez que a reconstrução dessas obras acabou requerendo um esforço muito maior de pesquisa para compreender uma série de parâmetros nem sequer esboçados na notação. Afinal eram peças compostas para seu próprio tempo. Vivaldi, Bach e mesmo Mozart nunca imaginaram, em suas mais ousadas fantasias, que suas obras pudessem sobreviver por três séculos. E, sobretudo, tocadas relativamente da mesma maneira, sem modificações.

O surgimento das gravações, no início do século XX, foi um advento decisivo para que pudessemos compreender, em um patamar muito mais concreto, a questão da fidelidade à obra. Depois de mais de um século de registros, Nicholas Cook indica que uma das conclusões mais notáveis a que chegamos com a pesquisa sobre as gravações é a constatação das mudanças na prática de performance ao longo deste último século (COOK in: COOK et al, 2009, p. 237).

A análise de gravações de artistas já maduros como Adelina Patti e Joseph Joachim do início do século XX nos possibilitam vislumbrar como teria sido o estilo romântico, já que se observa uma forte tendência de os intérpretes conservarem seu estilo durante a carreira, ultrapassado o período de formação. O estilo de performance bastante diferente do atual que pode ser observado nesses registros (muito mais solene, cheio de rubatos e portamentos, com tempos

² Tradução livre do autor. No original: "*The exact instrumentation is given; the characteristics of the instruments are familiar; standard modern pitch and equal temperament are presupposed; tempo is prescribed by metronome markings; rhythm, phrasing, articulation and dynamics are clearly indicated; the realization of the few ornament signs is obvious; even the playing techniques and sound colors are accurately notated...This adherence to the written text is exactly what many composers wanted. Consequently, this kind of traditionally notated composition can be studied quite accurately from the score.*"

mais lentos e o emprego de menos vibrato) põe por terra o mito de que estaríamos conservando tradições (HAYNES, 2007, pp. 34-7).

Daniel Leech-Wilkinson, em *Recordings and histories of performance style*, traça um panorama relativamente amplo dos estilos de performance analisando dezenas de intérpretes, entre pianistas/cravistas, instrumentistas de cordas, cantores e regentes, em gravações dos últimos cem anos (LEECH-WILKINSON in: COOK et al, 2009, p. 246-63).

Entre as conclusões desse estudo, uma das mais contundentes é a contraposição do discurso de alguns dos intérpretes (em tratados ou métodos) com as gravações dos mesmos.

... desde por volta de 1900, tratados e livros didáticos sobre como tocar ou cantar podem ser comparados com gravações – frequentemente com registros dos próprios autores (por exemplo, Lilli Lehmann, Lotte Lehmann, Leopold Auer, Carl Flesch, Harry Plunket Greene e Alfred Cortot entre outros) – e o que encontramos é devastador para toda a noção de performance informada historicamente. Seria impossível de se aproximar dos resultados sonoros obtidos na prática por essas pessoas orientando-se unicamente por aquilo que escreveram. Evidências documentais parecem agora desesperadamente insuficientes sem o som (LEECHWILKINSON in: COOK et al, 2009, p. 247)³.

Considerando que o ideal do século XX, no que se refere à performance, foi sempre o de conservar as tradições (mesmo que isso não tenha de fato acontecido, como constata LeechWilkinson e Cook), não há razões para acreditar que as mudanças no estilo de interpretação tenham sido menos rápidas e marcantes antes de 1900 que depois dessa data.

Isso nos leva a indagar se os resultados dessa pesquisa têm alterado o posicionamento dos intérpretes em suas decisões e a que ponto estes estariam ainda fixados na ideia de fidelidade às supostas intenções do compositor. Em uma pesquisa de campo sobre o processo de preparo e estudo de performances com estudantes do *Royal Conservatoire of Scotland* (RCS) e alguns profissionais, Hunter e Broad constata a redundância quase que onipresente de perguntas do tipo: “o que o compositor estaria pensando com esta articulação ou esta indicação de dinâmica? Que caráter o compositor imaginou nesta frase?” Embora o espectro dessa investigação tenha sido limitado, a absoluta obsessão pelo respeito às intenções do compositor é um fato facilmente observável entre estudantes e profissionais da música clássica (HUNTER; BROAD in: RINK et al, 2017, p. 255).

Todavia, comparando intérpretes da nova geração com performers mais experientes, Hunter e Broad falam da tendência que observaram de os jovens músicos “carregarem o peso da ação em seus ombros” (*shouldering the agency*), assumindo, portanto, mais responsabilidade pelas decisões interpretativas. O estudo aponta, pois, uma mudança ideológica dos jovens músicos da atualidade.

... de fato, este ato absolutamente explícito de carregar sobre os ombros o peso da iniciativa é característico de todas as reflexões que incluímos aqui, embora exibam vários graus de tensão sobre a relação entre a ação do intérprete e a intenção do compositor. Mais uma vez, não está claro como esse senso de ação resultaria nos detalhes de uma determinada interpretação – ou seja, qual a diferença que pode ser percebida entre a concepção implícita de Moore, “isso funciona assim”, e a postura dos estudantes, “fiz uma escolha consciente de tocar dessa maneira”, quando

³ Tradução livre do autor. No original: “(...) from around 1900 treatises and teaching books on how to play and sing can be compared with recordings – often recordings of their authors (examples include Lilli Lehmann, Lotte Lehmann, Leopold Auer, Carl Flesch, Harry Plunket Greene and Alfred Cortot, among others) – and what we find is devastating to the whole notion of historically informed performance. It would be impossible to come anywhere near the sounds people actually make by following only what they write. Documentary evidence now seems hopelessly insufficient without sound.”

trabalham em minúcias da interpretação⁴ (HUNTER; BROAD in: RINK et al., 2017, p. 266)⁴.

Há, pois, uma diferença psicológica significativa entre: a) reproduzir as supostas intenções do compositor e literalmente seguir uma partitura com um mínimo de subjetividade (mesmo que utópico em última instância) e b) a partir de indicações do autor e de um roteiro mais ou menos elaborado (a partitura) – criar uma versão própria de uma obra. Escolher a opção b - por mais racional e razoável que possa parecer - não é algo que os músicos consigam ainda aceitar com total facilidade e leveza, por toda a herança cultural de que estão imbuídos. A expressão “carregar nos ombros a iniciativa” reflete um pouco o sentimento - talvez inconsciente, mas certamente injustificado - de ilegitimidade ou usurpação; um certo receio de tomar as rédeas da situação e fracassar, especialmente em se tratando de intérpretes jovens. No final das contas, maior poder de decisão vai implicar maior responsabilidade e conhecimento.

Hunter e Broad trazem o depoimento de uma estudante de violino – ficticiamente chamada de Cynthia – que procura inicialmente cadências para um concerto de Mozart. Ela considera aquelas compostas por James Ehnes e Leopold Auer, ponderando sobre a adequação de uma ou outra em relação ao caráter da obra sob um prisma mais pessoal, inicialmente não valorizando, declaradamente, o que seriam as intenções do compositor ou a autenticidade histórica. Todavia, Cynthia muda de ideia e decide compor sua própria cadência ao pesquisar sobre a prática de época de o próprio intérprete improvisá-la. A conclusão é que a violinista percebeu que a evidência histórica estava de acordo com o seu envolvimento criativo com a obra, o que torna a questão simples (HUNTER; BROAD in: RINK et al., 2017, p. 263-4).

Há, contudo, casos muito mais complexos. Kuijken traz exemplos de situações em que a aplicação da evidência histórica não é tão óbvia ou não está em consonância clara com a percepção do intérprete do que seria acertado.

Consequentemente, na performance historicamente informada de hoje, e não só no que diz respeito ao *rubato*, a questão a ser feita é: deveríamos tentar seguir o “bom” ou o “mau” exemplo? E bom ou mau de acordo com que gosto? Nós queremos uma orquestra correta do ponto de vista histórico, tocando desafinado e desencontrado, só porque foi descrito que tais orquestras existiram? Ou esse caos era parte da excitação e do fogo frequentemente associados com a música italiana, e estaríamos roubando desta música uma de suas qualidades essenciais, ao poli-la demasiadamente, quando tentamos evitar excessos (pelo menos, excessos para nossos modernos ouvidos)? Só posso sugerir que experimentemos, com conhecimento histórico e coragem. Seguir estritamente a tradição recebida pode fazer com que os performers se sintam mais seguros e isso provavelmente não vai incomodar o público, mas isso dá a sensação de uma oportunidade perdida (KUIJKEN, 2013, p. 38).⁵

⁴ Tradução livre do autor. No original: “(...) indeed this quite explicit shouldering of agency is characteristic of all the student reflections that we have included here, though they exhibit various degrees of tension about the relation of performer agency to composer intention. Once again, it is not clear how this sense of agency would play out in the details of a particular interpretation—that is, how much felt difference there is between Moore’s implicit ‘this is how it goes’ and these students’ ‘I make a conscious choice to play it this way’ when they work on the details of an interpretation.”

⁵ Tradução livre do autor. No original: “Consequently, in today’s historically informed performance practice, and not only with respect to *rubato*, the question to be asked is, should we try to follow the “good” or the “bad” example? And good or bad according to whose taste? Do we want a historically correct orchestra, playing out of tune and not together, only because it has been described that such orchestras existed? Or was this chaos part of the excitement and fire that were frequently associated with Italian music, and are we robbing this music of one of its essential qualities, by over-polishing it, when we try to avoid such excesses (at least, excesses for our modern ears)? I can only suggest that we experiment, with historical knowledge and courage. Sticking to received tradition might feel safer to the performers and will likely not disturb their audiences, but it feels like a missed opportunity.”

Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos: um caso prático

Nesta seção as alusões à minutagem referem-se ao CD *Velhas e Novas Cirandas: música brasileira para fagote e orquestra* do presente autor (link: <https://drive.google.com/drive/folders/1Ms7rZ7FyJHV-2F8tEZhVPiko6KxDMTm1?usp=sharing>). As partituras – o manuscrito ou a edição da Southern Music – podem ser acessadas através do link <https://drive.google.com/file/d/1ByIh0BMQqH49jMqDwMgfUYJDL9NprdRR/view?usp=sharing>.

No caso particular da música nacionalista de nosso país, a influência exercida pelos gêneros populares, pela música folclórica ou indianista vai requerer do intérprete um conhecimento prévio destas inspirações, algo que se coloca novamente fora do escopo da partitura, ao menos para uma performance que se pretenda genuinamente brasileira.

Talvez em decorrência disso, observemos com certa estranheza gravações de músicos estrangeiros interpretando obras brasileiras – e, neste comentário, não se interpõe nenhum julgamento ou atribuição de valor estético, cabe esclarecer. Mas o fato revela como o reconhecimento das idiossincrasias de uma obra específica ou, de forma geral, da produção nacionalista pode influenciar os intérpretes nativos.

Há, portanto, duas metas significativas, quando se reflete - enquanto intérprete brasileiro – sobre a performance da *Ciranda das Sete Notas*, obra de Villa-Lobos para fagote e cordas. Essas metas são duas facetas da mesma busca pela “autenticidade” ou, pelo menos, daquilo que os intérpretes da música clássica classificam como autenticidade. A primeira - como sói ocorrer de acordo com o que expusemos anteriormente - é a busca pelas “intenções do compositor”. A segunda diz respeito à autenticidade estilística, ou seja, que a interpretação espelhe um caráter eminentemente brasileiro.

Seguindo essas premissas, na impossibilidade de falar diretamente com o compositor ou ter acesso a um depoimento deste, em certos casos é possível encontrar um intérprete que tenha tocado a obra para o autor ou mesmo que tenha colaborado no processo de criação da mesma. No caso específico dessa obra, esse músico foi Noël Devos.

A experiência de Devos com Villa-Lobos foi essencial para elucidar um desacerto da partitura da *Ciranda*. A seção final da obra (faixa 8, 7’46”, número de ensaio 25 no manuscrito e também na edição da *Southern Music Publishing Co. Inc.*)⁶ tem uma indicação de andamento, *meno*. Normalmente essa indicação referir-se-ia à seção imediatamente anterior, no nº 23 (6’25”), *a tempo primo (a tempo do andante* na versão da *Southern Music*), que, por sua vez, estaria relacionada ao nº 16 (4’11”), sem indicação de andamento no manuscrito e *quasi Andante* na edição da *Southern Music*.

Devos, em ensaio da obra, foi absolutamente fiel à partitura e tocou a seção final de maneira ainda mais lenta que a seção imediatamente anterior. Em entrevista a Luis Carlos Justi, o fagotista conta qual foi a reação de Villa-Lobos:

Justi – E em relação aos andamentos, Devos, Villa-Lobos falava alguma coisa?

Devos – Isso aí é realmente um problema, o andamento. Nessa ciranda, por exemplo, ele escreveu no final – cantando – onde aparece um tema meio “bachiano” né, e antes disso tem diversos episódios, sobretudo um – uma espécie de valsa (metrônomo =

⁶ Nesta seção as alusões à minutagem referem-se ao CD *Velhas e Novas Cirandas* do presente autor (link acima, no texto). As partituras – o manuscrito ou a edição da Southern Music – podem ser acessadas através dos links acima.

136), “piú mosso”, e em seguida aparece “cantando” (metrônomo = 80) interessante, e depois desse motivo a 80, 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 [Primo]⁷ anterior. Realmente é muito melhor mais rápido. Eu mandei então uma carta explicando à Editora e aos que gravaram isso, inclusive ao Milan Turkovic que também toca assim lento. Porque eles obedecem, naturalmente, ao que está escrito. Só que está errado. O próprio Villa disse que na editora (Ed. Max Eschig, Paris) eles não quiseram corrigir porque já estava impresso. Aí tem de corrigir, ele disse, mas eles não corrigiram. Engraçado, né, eles não terem interesse em fazer certo. Você até pode tentar fazer isso! (JUSTI, 2008, p. 26)

A transcrição da entrevista é um pouco confusa. Analisando-a isoladamente, quando ele diz: “Nessa ciranda, por exemplo, ele escreveu no final – cantando – onde aparece um tema meio “bachiano” né..”, é suscitada a dúvida se o tema meio bachiano seria o introduzido a partir do nº 25 ou não. Além disso, não há nenhuma indicação *cantando* no manuscrito da partitura, tampouco as indicações metronômicas a que se refere. Na partitura da *Southern Music*, as indicações metronômicas não conferem com as que o fagotista menciona. Qual partitura estaria usando Devos? Ele concedeu a entrevista sem consultar as partes e, falando de memória, espontaneamente, levou-se pelo caráter que atribuía às diferentes seções da obra?

Devos é mais claro quando diz que a seção final é uma dança portuguesa, “uma Ronde”. De onde ele obteve essa informação? Ou, enquanto intérprete, associou ele mesmo essa seção a uma “Ronde”? Que dança é essa? Talvez o assunto requeira uma pesquisa mais aprofundada. A acepção mais próxima a que chegamos do termo foi “ronda minhota”, espécie de pequena orquestra campesina composta por clarinete, rabeca, harmônica, cavaquinho, viola, violão, bombo e ferrinhos, que acompanha a chula, o malhão e o canaverde (RIBAS, 1982, p. 91). Aloysio Fagerlande, aluno regular por muitos anos e amigo próximo de Devos, em depoimento pessoal ao presente autor também não soube explicar a associação que seu mestre teria feito com essa dança.

Em relação ao tempo, Devos diz que a seção anterior à final, que se inicia no nº 23, teria semínima=80 e que, de acordo com o compositor, o andamento da seção final seria o mesmo: “– Não, isso aí é alegre não triste, é o mesmo tempo”, teria instruído Villa-Lobos.

No manuscrito não há indicação metronômica, enquanto a edição da *Southern Music* prescreve semínima=100. 80 seria, em nossa visão⁸, uma marcação um pouco lenta mesmo para a seção anterior, a *tempo primo*, do nº 23. Para a seção final, mesmo sem considerar o *meno*, a simples manutenção do mesmo andamento tornaria essa parte conclusiva bastante lenta.

Felizmente – e isso vem a corroborar a afirmação de Leech-Wilkinson citada anteriormente – há aqui uma gravação para complementar o depoimento de Devos. Além disso, muitos dos fagotistas brasileiros em atividade atualmente tiveram a oportunidade de ter aulas com ele para dirimir algumas dessas dúvidas.

No álbum *Heitor Villa-Lobos: concertos para solista e orquestra*⁹, gravado em 1986, no *tempo primo* (nº 23), Devos toca em torno de 80 (talvez até um pouco mais lento), como indica seu depoimento, mas a seção final (nº 25) em torno de 120, notadamente mais rápido. A observação atribuída a Villa-Lobos de que o tempo continuaria o mesmo poderia estar aludindo, portanto, ao andamento do início da obra e não, novamente, à seção imediatamente anterior.

⁷ Adicionamos a palavra entre colchetes, que obviamente faltou.

⁸ Em *Velhas e Novas Cirandas*, também interpretamos em torno dessa cifra, 80, talvez um pouco mais fluente que na gravação de Devos. Contudo, atualmente, executaríamos a seção um pouco mais fluente, mais andada.

⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=A3Zqqn4tofE&feature=youtu.be&autoplay=1>>. Acesso em 20/2/2020.

Na gravação, além de tocar mais rápido a seção final segundo pedido do compositor, Devos imprime também um caráter mais alegre e rítmico, usando uma articulação curta no tema majoritariamente composto por notas repetidas e graus conjuntos que aparece no n.º 30 no fagote (9'02"), mas que já vem desde o n.º 25, em diálogo dos violinos 1 e 2, com igual articulação.

Devos, recentemente falecido, sempre foi uma referência para a interpretação do repertório nacional, seja por seus excepcionais dons de virtuose e conhecimento quanto pela inabalável paixão por nossa música. Não há, portanto, razões para crer que Devos, com sua notável musicalidade, pudesse não ter entendido as orientações de Villa-Lobos. Sua gravação e seu depoimento podem ser considerados um documento histórico, o registro mais próximo do que seriam as intenções de Villa-Lobos.

Nessa altura deparamos com a questão interpretativa mais desafiadora. Apesar da confiabilidade da opinião de Devos, nunca convenceu ao presente autor o caráter por ele conferido à seção final da *Ciranda*. Em nossa visão, o tema desse segmento é eminentemente seresteiro e sentimental. Pode, sim, ser tocado mais rápido, mas o caráter não deveria ser alegre ou brejeiro com a articulação curta das colcheias.

Tendo decidido sempre pelo caráter seresteiro, modinheiro, nessa seção – e, portanto, contrariando o que teria sido o desejo original do compositor –, o presente autor pôde, em inúmeras oportunidades, observar a reação extremamente calorosa do público, que invariavelmente se comove muito com esse final. Nesse caso, o intérprete deveria renunciar à sua convicção pessoal e à resposta positiva do público para ser autêntico?

Na gravação do presente autor, a seção final é interpretada com aproximadamente semínima=96 (não tão rápido quanto Devos, mas ainda assim mais movido que o segmento anterior, como teria sido a intenção de Villa). A diferença mais significativa reside, todavia – ainda mais especialmente – no fraseio muito cantado e nas articulações generosamente longas. Quisera o presente autor tivesse a chance de convencer o compositor de que essa seria a opção mais acertada. Todavia, não sendo isso possível, pareceu-nos mais acertado seguir a própria convicção e respeitar também o prazer deste músico em tocar a obra dessa maneira (em nossa gravação a seção final se inicia em 7'46").

Em relação a outra seção, o *quasi andante* que se inicia no n.º 16 (4'12"), a situação se inverte. A linha do fagote nesse trecho tem saltos ligados de grande extensão que alcançam o extremo grave do instrumento. A figura é, de fato, bastante desconfortável. Em vista disso, Devos, alegando que o desenho não era idiomático, pediu a Villa-Lobos que alterasse a articulação, desligando o salto descendente e ligando somente o ascendente. O compositor negou, disse-lhe que respeitasse as ligaduras originais. O intérprete, então, fingiu concordar, mas seguiu executando a passagem com a articulação que achava mais apropriada. Villa-Lobos não percebeu ou, ao menos, não se incomodou o suficiente para fazer uma observação ao fagotista.

Em nossa avaliação, não há nenhum mal em trocar essa articulação, o próprio compositor não conseguiu notar a diferença, mesmo depois de se manifestar contrário à alteração. Contudo, ao presente autor lhe parece que a não interrupção da ligadura faz com que a natureza lamentosa da passagem seja potencializada. Nossa decisão por manter o original justifica-se antes pelo efeito e o caráter da seção que pelo respeito literal às intenções do compositor (4'12" em nossa gravação).

Considerações finais

A interpretação da música clássica tem se pautado desde o Romantismo por uma ideologia de veneração aos compositores e por uma reverência extrema à partitura. Ao mesmo tempo – e em consequência disso – o intérprete perdeu seu status de criador, buscando anular ao máximo

sua subjetividade e, de maneira submissa, colocando-se a serviço dos princípios de fidelidade à obra e performance transparente, nascidos no século XIX.

As recentes pesquisas de Nicolas Cook e Daniel Leech-Wilkinson sobre mais de um século de gravações demonstram como o ideal de conservação de estilos e de instruções dos “grandes mestres” é ilusório. As mudanças na forma de tocar são flagrantes nas gravações ao longo desses cem anos e, não raro, conflitam com os depoimentos deixados pelos próprios intérpretes.

Estas constatações já têm surtido algum efeito na geração atual de jovens músicos que têm perdido mais na direção de decisões interpretativas conscientes que de uma irreal aderência estrita à partitura e às supostas intenções do compositor, como revelam Hunter e Broad.

De qualquer forma, não cremos que os resultados desses estudos levem o intérprete a uma postura niilista ao questionar a ideologia de submissão ao texto e ao autor. Pelo contrário, as descobertas ressaltam a importância de maior acesso às informações e maior aprofundamento nas questões musicais. Por outro lado, o intérprete deve resgatar, conscientemente, seu caráter criativo e não ter pudor em reconhecer o forçoso caráter de apropriação que a performance impõe. Isso foi o que demonstramos com o exemplo prático da *Ciranda das Sete Notas*, em que o presente autor decide não seguir a intenção inicial do compositor em uma dada seção, ao passo que em outra, segue a notação original a despeito da figura não idiomática e de difícil execução.

Referências

- Cook, N. (2009). Methods for analysing recordings. In: N. Cook & E. Clarke & D. Leech-Wilkinson & J. Rink (Eds.), *The Cambridge companion to recorded music* (pp. 221-45). Cambridge: Cambridge University Press.
- Haynes, B. (2007). *The end of early music: A period performer's History of Music for the twenty first century*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hunter, M. & Broad, S. (2017). Reflection and the classical musician: Practice in cultural context. In: J. Rink & H. Gaunt & A. Williamson (Eds.), *Musicians in the Making* pp. 253-69. New York, NY: Oxford University Press.
- Justi, L. C. (2008). Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: O Duo para fagote e oboé (1957). (Tese de doutorado não publicada). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not the Music: Reflections on early music practice and performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2009). Recordings and histories of performance style. In: N. Cook & E. Clarke & D. Leech-Wilkinson & J. Rink (Eds.), *The Cambridge companion to recorded music* (pp. 246-63). Cambridge: Cambridge University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performance and listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Villa-Lobos, H. (2010). Ciranda das Sete Notas [Gravado por Fábio Cury]. Em *Velhas e Novas Cirandas: música brasileira para fagote e orquestra*. Manaus: Selo Clássicos, 2010.
- Villa-Lobos, H. (1986). Ciranda das Sete Notas [Gravado por Noël Devos]. Em *Villa-Lobos: Concertos para solista e orquestra*. Rio de Janeiro: Kuarup.
- Villa-Lobos, H. (1933). Ciranda das Sete Notas [manuscrito da partitura]. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
- Villa-Lobos, H. (1961). Ciranda das Sete Notas. New York, NY: Southern Music Publishing.