

Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos: elementos teóricos para uma proposta interpretativa

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

Fábio Cury
Universidade de São Paulo
fabiocury@usp.br

Resumo: Este trabalho apresenta a busca de elementos teóricos sobre a *Ciranda das Sete Notas* para subsidiar a sua performance, em complemento a outros trabalhos concluídos ou em andamento. A peça, muito importante dentro do repertório internacional para o fagote, apresenta forte relação com outras obras camerísticas de Villa-Lobos e alguns dos elementos funcionam como uma espécie de assinatura, ou características idiomáticas do compositor que foi influenciado pelo modernismo internacional, principalmente por Stravinsky e Debussy e, ao mesmo tempo, influenciou uma série de compositores brasileiros de gerações posteriores. Na obra, de 1933, período em que o compositor ainda se encontrava no início da série das *Bachianas*, encontramos um equilíbrio entre elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos, sendo que a prevalência destes elementos oscilam nas obras de acordo com os diferentes momentos e fases estilísticas do autor. A identificação desses traços contribui sobremaneira para a elucidação e direcionamento das questões interpretativas na obra. Outro ponto fundamental, no mesmo intento, é o encaminhamento formal da peça, principalmente através dos seus movimentos cadenciais.

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

Ciranda das Sete Notas by Villa-Lobos: theoretical elements for an interpretative proposal

Abstract: This work presents the search for theoretical elements about *Ciranda das Sete Notas* to subsidize its performance, in addition to other works concluded or in progress. The piece, very important within the international repertoire for the bassoon, presents a strong relationship with other chamber works by Villa-Lobos and some of the elements function as a kind of signature, or idiomatic characteristics of the composer who was influenced by international modernism, mainly by Stravinsky and Debussy and, at the same time, influenced a series of Brazilian composers of later generations. In the work, from 1933, a period in which the composer was still at the beginning of the *Bachianas* series, we find a balance between nationalist, modernist and neo-Baroque elements, with the prevalence of these elements oscillating in the works according to the different moments and stylistic phases of the author. The identification of these traits contributes greatly to the elucidation and direction of interpretative issues in the work. Another fundamental point, in the same intent, is the formal routing of the piece, mainly through its cadential movements.

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

Introdução

Ao construir a performance da *Ciranda das Sete Notas* de Heitor Villa-Lobos em um contexto pós-tonal e modernista, consideramos, particularmente, características da produção dos anos 1920, em que o compositor estava afinado com a vanguarda internacional, e dos anos 1930, período marcado pelo objetivo de atingir maior projeção no Brasil, sobretudo em vista de sua atuação no campo da educação musical. Nesse segundo período, após sua segunda estada em Paris, ele já incorporava, pois, influências modernistas: de Stravinsky, que gozava de grande projeção na capital francesa, e de Debussy, cujos processos composicionais sempre encontraram eco em sua produção.

Os elementos modernistas, muito presentes nas peças dos anos 20, e a inspiração bachiana dos anos 30 e 40, apesar de denotarem uma conexão forte com a música europeia, não suplantam o caráter eminentemente brasileiro advindo de uma marcante incorporação de

elementos populares, indígenas e do folclore nacional nos aspectos rítmicos e nas linhas melódicas. Na obra, encontramos elementos modernistas em abundância, como a construção em planos independentes, a polirritmia, o uso de bordão e a estruturação da harmonia e da melodia em intervalos de quarta.

Composto no mesmo período das *Bachianas*, a obra também faz alusão a características barrocas como o emprego do ritmo dactílico, o uso do contraponto, da imitação e das sequências, bem como o desenvolvimento motivico baseado no motivo de sete notas, que confere indiscutível unidade à obra. No entanto, observamos, sobretudo, um caráter distintamente brasileiro, seja na referência à ciranda, seja em suas particularidades rítmicas ou na natureza eminentemente seresteira de sua seção final.

Além de observamos uma escrita idiomática no que tange à utilização do fagote, com a recorrência de figuras utilizadas em outras obras do autor, assinalamos características idiomáticas do próprio Villa-Lobos, que se evidenciam, por exemplo, na utilização típica de coleções simétricas e na já mencionada estrutura harmônica e melódica construída sobre o intervalo de quarta.

O contexto da obra até a sua projeção internacional

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi o principal nome, na música, durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Com o seu trabalho reconhecido de forma ampla, é considerado um cânone da música brasileira. Ele foi um dos primeiros a combinar elementos da música popular brasileira com a intenção de transcender os elementos da música de tradição europeia. Seu trabalho é caracterizado por sua versatilidade, abrangendo estilos como música sinfônica, concertos, de câmara, ópera, balé, dentre outros.

Villa-Lobos tinha um estilo musical único e buscava desenvolver uma linguagem com elementos brasileiros que refletiam tanto a sua experiência e vivência com a música popular da sua época quanto suas pesquisas e representações do folclore nacional e dos elementos que geraram a miscigenação no país. Isso tudo sem deixar de dialogar com alguns de seus contemporâneos de fora do Brasil, como Claude Debussy e Igor Stravinsky. Villa-Lobos desenvolveu seu próprio estilo, mas compartilhou com eles a vontade de experimentar novas sonoridades e métodos de composição. Por um lado, utilizou técnicas modernistas sob essa influência e, por outro, criou ou desenvolveu suas estratégias na busca de novas cores, texturas, caminhos para dissonâncias e consonâncias para além do sistema tonal, ritmos complexos, dentre outros elementos a serem abordados.

Estas técnicas foram aplicadas em suas obras de forma precisa, demonstrando assim sua habilidade de combinar elementos de diversas fontes e criar o seu próprio caminho para representar a música brasileira. Sendo assim, ele usou elementos da música popular brasileira, como o choro, o samba, a música de matriz africana, a música folclórica e a sua forma de representar a música indígena, para criar sua própria linguagem. Seu trabalho, assim como o trabalho de outros compositores nacionalistas, tinha como objetivo criar uma identidade musical brasileira.

Villa compôs a *Ciranda das sete notas*, obra que ocupa indubitavelmente um lugar de destaque dentro do repertório de fagotistas do mundo todo. Todavia, ainda que esta seja a mais célebre obra brasileira do repertório internacional do instrumento, felizmente ela não é a única. Para além dessa e de outras obras camerísticas do próprio Villa, o repertório para o fagote no âmbito dos compositores ligados ao modernismo nacional é abundante e significativo, principalmente em se tratando de música de câmara. Considerando a literatura internacional para o instrumento, observamos que, proporcionalmente, essas obras modernistas brasileiras representam uma fatia respeitável do conjunto de composições para fagote. Contudo, em geral, existe ainda uma relativa carência de performances dessas peças, uma quantidade limitada de registros fonográficos e, além disso, poucos trabalhos de pesquisa sobre esse segmento da

produção (TAVEIRA, 2014, p. 22 e 23).

A *Ciranda das Sete Notas* foi catalogada com o grau máximo de dificuldade “grau avançado 9” (MASCARENHAS JÚNIOR, 1999, p. 72), mesmo nível de dificuldade encontrado em peças como o Duo, de Cláudio Santoro e Desafio XII, de Marlos Nobre, por exemplo. Segundo o Professor Noël Devos, uma das maiores referências do fagote no Brasil, a peça explora “o máximo das capacidades técnicas e sonoras do fagote” (DEVOS apud JUSTI, 1992, p.173). Ela foi executada pela primeira vez no mesmo ano da sua criação, 1933, por E. Dutro. Posteriormente, a obra foi executada sob a batuta do próprio Villa-Lobos por algumas vezes e ao assistir uma das execuções do Professor Devos o compositor declarou: “tudo o que escrevi pode ser soado e como escrevi” (JUSTI, 1992, p. 174)¹. Além do Professor Devos, citado anteriormente, já interpretaram a peça grandes fagotistas brasileiros como o Prof. Dr. Fábio Cury, Alexandre Silvério, Afonso Venturieri e Prof. Dr. Aloysio Fagerlande. Fagotistas estrangeiros de renome também a incorporaram a seu repertório, e alguns a gravaram²: Sergio Azzolini, Gustavo Núñez, Milan Turkovic e Matthias RácZ são alguns deles.

Os elementos presentes na obra

O período de composição da *Ciranda* foi de muita efervescência.

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 arranhou para orquestra a Fantasia e Fuga n. 6 para órgão: e entre 1932 e 1937, ele arranhou 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 (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 72-73, 78). As Bachianas Brasileiras ainda podem ser vistas como parte de um programa de educação musical do povo brasileiro imposto por Villa-Lobos e Getúlio Vargas. Ou como Arcanjo Jr. (2007, p. 69) comenta: (DUDEQUE, p.138, 2008)

Dos poucos trabalhos existentes, conforme dito anteriormente, a primeira publicação sobre a *Ciranda* que se tem notícia é o artigo do Prof. Paulo Justi, *in memoriam*. Ele retratou a peça para fagote solista e uma pequena orquestra de cordas. “Villa-Lobos escreveu uma peça explorando ao máximo as capacidades técnicas e sonoras do fagote e esta admiração pelo raro instrumento estaria relacionada com as viagens que Villa fizera pela Europa, onde teria tido a oportunidade de conhecer ótimos fagotistas.” (JUSTI, 1992, p.173).

No artigo, JUSTI traz algumas questões sobre a peça: “Não há registros sobre a história da obra: por que a teria composto? Para quem? Por que para fagote (um instrumento até hoje não muito popular)? E por que para orquestra de cordas (fórmula que Villa não voltou a usar)?” (Justi, 1992, p.173). Mais à frente ele diz que “Villa teria se encantado com o fagote e suas possibilidades ao vê-lo na ‘Sagração’.” (Idem, p.180-1) ao comparar a introdução desta peça com a *Ciranda* em 4 compassos depois de 23.

Outro ponto importante é:

Lê-se no livro de Luís Paulo Horta, Villa-Lobos - Uma Introdução: ‘Desses anos de Paris, Villa-Lobos trouxe um dos poucos impactos artísticos que ele confessou: o de Sacre du Printemps. Não se pode minimizar a importância, para um artista que estava então no apogeu de sua veia criativa, do contato com o ambiente musical europeu,

¹ Na época da redação daquele artigo, existiam um total de quatro gravações da peça.

² Constam pelo menos dezesseis gravações da peça, conforme aponta ARRUDA (2016, p.62-3).

igualmente em fase de efervescência, naquele momento'. (HORTA apud JUSTI, 1992, p.179-80)

Quase duas décadas depois, SALLES (2009) divide a produção de Villa-Lobos em quatro fases. Desde a primeira sob forte influência dos modelos franceses e wagnerianos, passando pela segunda, mais vanguardista, até a terceira, neoclássica e com elementos de inspiração bachiana, período no qual foi composta a *Ciranda das Sete Notas*. Todavia, a despeito dessa classificação mais geral da produção villa-lobiana, algumas características estilísticas e composicionais acabam transcendendo os diversos períodos do compositor. A peça se situa em um período de lacuna entre as primeiras *Bachianas* (1930) e a retomada da série (1938) e apresenta elementos comuns a essa série de obras. Ainda assim, mesmo que aqui não se evidenciem as técnicas de carácter stravinskyano, típicas das obras dos anos 1920 – como as que observamos no *Trio para oboé, clarinete e fagote* ou no *Quinteto em forma de choros* – detectam-se claramente outras técnicas composicionais modernistas, à semelhança do que também ocorre em algumas *Bachianas* (CURY, 2011, p.45).

Em 1921, portanto, 12 anos antes da *Ciranda*, conforme o Prof. Dr. Aloysio Fagerlande, Villa-Lobos inicia uma tradição que permeia muitos compositores brasileiros no que tange à escrita para o fagote:

Salvo algumas obras esporádicas – como a Abertura de Bernardo de Souza Queiroz, datada de 1814, cujo Largo inicial apresenta um grande solo de fagote - é em 1921, com o Trio, que se estabelece o grande marco inicial da escrita para o fagote no Brasil. O próprio Villa-Lobos volta a utilizar o instrumento de modo extremamente virtuosístico no Quinteto em Forma de Choros, alguns anos mais tarde (1928) (FAGERLANDE, 2010, p.95)

Ou seja, houve um período de amadurecimento na escrita de Villa da peça de 1921 até a peça de 1933. Da mesma forma, evidenciam-se alguns traços precursores das obras do período final do autor, mais notadamente do *Duo para oboé e fagote*. Nota-se, portanto, que Villa-Lobos equilibra-se em uma fusão de elementos modernistas, nacionalistas e de inspiração bachiana, cuja prevalência será definida de acordo com os interesses que nortearam sua carreira em suas diversas fases estilísticas. Os elementos que perpassam esses diferentes períodos sugerem não só a existência de fundamentos comuns da escrita villa-lobiana, mas também de uma linguagem idiomática do compositor especificamente para o fagote. Para tratar da interpretação da *Ciranda*, é útil, portanto, uma contextualização geral das obras para fagote do autor. Em outras 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.

Outra estratégia para aprofundar a compreensão da *Ciranda* é trabalhar alguns conceitos em sintonia com SALLES (2018, p.119-248), abordando os quartetos de cordas (QC) em geral, todavia com foco nos QC 5 (1931) e QC 6 (1938, estreia 1943), devido à sua proximidade temporal com a *Ciranda*. Contrapondo os quartetos à *Ciranda* a partir dos conceitos usados por Salles em sua análise estrutural dos Quartetos, por exemplo consonância e dissonância, simetria e assimetria, teoria dos conjuntos, simetria no dedilhado do piano ou violão, palíndromos, espelhamento e redes harmônicas dentre outros. Assim, poderemos elucidar algumas dúvidas:

O início da *Ciranda* seria uma simetria por inversão? (Idem, p.132). Encontramos translação e rotação, simetria ornamental, simetria multidimensional, equilíbrio e desequilíbrio? Quais são as cadências encontradas ou onde estão os gestos cadenciais tonais no decorrer da peça? (Idem, p.156). Villa “estabelece áreas tonais bem definidas em função de suas progressões harmônicas.”(Idem, p.199). O final da *Ciranda* segue a seguinte tendência:

entre os setenta movimentos distribuídos pelos dezessete quartetos, a nota Dó 2, correspondente à quarta corda solta do cello, 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.” (Idem, p.158)

Portanto, seria uma mônada? Quais as assinaturas musicais do compositor presentes na peça? Acontecem gestos dramáticos? Estão presentes as estratégias de representação sonora, inventadas. Ou seja, figurações derivadas do folclore? (Idem, p. 223) Villa tem um estilo pessoal de neoclassicismo formal. Este está presente, de alguma forma, na peça? (Idem, p.214). Como fica a questão da representação de identidade nacional, cuja presença, a princípio, é abundante? (Idem, p.221)

Ainda na mesma linha, alguns pontos precisam ser destrinchados, a saber: aprofundar a teoria dos conjuntos; expandir o conceito de centro tonal; explanar as estruturas cuidadosamente balanceadas (Idem, p.173); e, contrapor o seguinte argumento com a peça:

Seus quartetos de cordas partem, em sua juventude, da assimilação das técnicas da Escola Francesa, passam por um breve entreato nacionalista e chegam finalmente à solução neoclássica, na qual suas tendências progressistas se adaptam e se acomodam dentro de um arcabouço convencional – note-se que nenhuma dessas tendências chegou a ser totalmente abandonada até suas derradeiras obras (Idem, p. 225)

Além de aprofundar pontos extremamente importantes: o estilo - infantil; tipo - Ciranda; símbolo/tópica - melodia inserida (citação); caráter miscigenado e híbrido; 1930 modinha com elementos do samba. (Idem, p. 233-237).

SALLES (2018) faz o caminho “Das cirandas para o Quarteto” (Idem, p.248) em que Villa “buscou abraçar sua representação associando-a com cantigas e folguedos típicos. (...) Uma das estratégias mais simples usadas na música de apelo nacional é a citação de melodias folclóricas (...) o QC 5 (no qual boa parte do material é transcrição de algumas das *cirandinhas*)” (Idem). Mais à frente,

As Cirandinhas estão relacionadas com outro notável ciclo pianístico de Villa-Lobos, as Cirandas (1926). As Cirandinhas são supostamente mais fáceis tecnicamente do que as Cirandas; porém, ambos os ciclos são constituídos de peças curtas, que compartilham estrutura binária, cuja primeira parte é uma melodia original, que atua como uma espécie de introdução, enquanto a melodia folclórica é apresentada na segunda parte. As cirandas, consideradas como tópicas musicais, tem significado simbólico no contexto político dos anos de 1930: crianças representam a mais pura inocência, vivacidade, alegria e um futuro promissor.(Idem, p. 250)

Promessas essas feitas por Vargas. Em consonância com esta perspectiva:

As dezesseis **Cirandas** para piano, compostas em 1926, ocupam um lugar de destaque na literatura pianística brasileira. O tratamento erudito de melodias populares revela uma postura romântica – embora vazada em termos de uma linguagem contemporânea – e ao mesmo tempo um esforço no sentido de romper as barreiras entre a cultura européia da classe erudita e a das camadas populares (KIEFER, 1986, p.104)

Aplicando e transpondo as respostas assinaladas por Salles em alusão aos quartetos à *Ciranda das Sete Notas*, constituir-se-á um corpo teórico robusto que suprirá os elementos de uma performance consistentemente embasada e que cumprirá os objetivos de aprofundar o conhecimento teórico sobre a *Ciranda das Sete Notas*. Esses elementos são, então, submetidos à interpretação sob o prisma mais individualizado e particular do fagotista. Dessa forma, é possível aprofundar a discussão sobre vários parâmetros da performance como, por exemplo, a

agógica relacionando-a com um universo composicional e estilísticos composto por outras obras de Villa-Lobos para fagote e para outras formações.

A fim de responder a esses objetivos, através do método qualitativo com base tanto nas referências específicas sobre a *Ciranda das sete notas* ou referências sobre outras peças de Villa-Lobos, contrapondo-as. Os artigos de JUSTI (1992) e TAVARES (2015) e as dissertações de ARRUDA (2016) e SIQUEIRA (2019), trabalhos específicos sobre a peça e os artigos de CURY (2017, 2019, 2020 e 2021). Alguns trabalhos abordam parcialmente a *Ciranda*, outras peças do próprio Villa-Lobos ou o repertório nacional, são estes a tese de FAGERLANDE (2008), as dissertações de FAGERLANDE (1995), DOMINGUES (2014), os artigos de DUDEQUE (2008), de FAGERLANDE (2010), GRICE (2004), MASCARENHAS JÚNIOR (1999), MEDEIROS (1995), PEROTTO (2013), PETRI (1999). Nestas fontes, o foco está na perspectiva dos diferentes performers, ainda que a discussão sobre estrutura e processos composicionais seja tangenciada. Vale aqui destacar, dentre essas fontes, as entrevistas realizadas pelo Prof. Dr. Luiz Carlos Justi com o professor Devos, importante referência do fagote e fonte próxima a Villa-Lobos (JUSTI, 2008). Aliás, não só as entrevistas propriamente, mas a própria tese de Justi como um todo apresenta-se como importante fonte para a interpretação da obra de Villa-Lobos, em vista de sua sua vasta experiência como intérprete e professor.

Para aprofundar a compreensão formal e dos processos composicionais de Villa-Lobos e da *Ciranda das sete notas* é igualmente relevante remeter a conceitos abordados por BOTTI (2003) em sua dissertação pioneira sobre textura em Villa-Lobos. A Professora Renata Botti afirma que em Debussy, Stravinsky e Varese, assim como em Villa-Lobos “a textura ganha um valor que vai além da delimitação da forma musical.” (BOTTI, 2003, p.8). Ela fala sobre “composição textural, no qual a textura coordena todo o trabalho composicional.” (Idem) no trabalho desses compositores. Mais à frente ela diz que “Linhas melódicas, intervalos, timbre, quantidade de notas e vários outros termos nos parecem bastante apropriados para a compreensão da música de um autor deste momento histórico.” (Idem, p. 12).

O assunto retorna com mais substância ainda no livro de SALLES (2018), em que trata de uma forma inovadora não só da textura, mas também de até os elementos essenciais na obra villa-lobiana e, conseqüentemente, na *Ciranda*, tais como: consonância e dissonância, simetria e assimetria, a teoria dos conjuntos, simetria no dedilhado do piano ou violão, palíndromos, espelhamento. Dois livros do Professor Dr. Paulo de Tarso são extremamente importantes para orientação e delineamento do presente trabalho. Um deles é sobre os Processos Composicionais (SALLES, 2009) e o outro sobre os Quartetos de Cordas (QC - IDEM, 2018), aqui ressaltando a proximidade temporal entre o QC 5 (1931) e o QC 6 (1938), juntamente com a questão das figurações e das tópicas.

Início do encaminhamento formal da peça

A peça é como uma brincadeira, como o próprio título sugere, em torno das sete notas: dó; ré; mi; fá; sol; lá; e si. Desde o início da peça, no seu prelúdio apresentado o motivo: sete notas, com uma idéia 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 figura 1.

Figura 1: motivo de abertura com as sete notas ao fagote, compasso 13 (Villa-Lobos, 1961-1)



A brincadeira é rebuscada e complexa e explora territórios muito além dessas sete notas, em múltiplas camadas de ritmos, melodias e harmonias (conforme figura 3, onde à partir do número 25 de ensaio o compositor coloca a melodia do fagote em tercinas e a melodia dos violinos em colcheias) que se sobrepõem e se recortam até sua completa resolução com todos os instrumentos de volta na tônica, dó, conforme figura 2.

Figura 2: grade com os últimos compassos da peça (Villa-Lobos, 1961-2)

The image shows a musical score for the final measures of the piece. It includes parts for Bn. (Bassoon), Vlns. I (Violin I), Vlns. II (Violin II), Vlas. (Viola), Vles. (Violoncello), and Cbs. (Contrabasso). The score features dynamics such as *dim.* and *ppp*. The bottom left corner of the score is labeled '492-30'.

Figura 3: número 25 de ensaio com a parte de fagote na primeira linha e parte dos violinos na segunda linha - parte de piano para facilitar a visualização (Villa-Lobos, 1961-1)

The image shows a musical score for rehearsal number 25. It includes parts for Bn. (Bassoon), Vlns. I (Violin I), Vlns. II (Violin II), Vlas. (Viola), Vles. (Violoncello), and Cbs. (Contrabasso). The score features dynamics such as *rall.*, *dim.*, *p*, and *mf*. The score is marked with rehearsal numbers 25 and 26.

Perpassando novamente pelas sete notas ao fagote, partindo novamente da nota dó e resolvendo uma oitava abaixo, com o contraste na dinâmica do fortíssimo para o pianíssimo conforme figura 4.

Figura 4: últimos 13 compassos do fagote (Villa-Lobos, 1961-1)

The image shows a musical score for the final 13 measures of the bassoon part. The score is marked with rehearsal number 14 and includes dynamics such as *ff*, *dim.*, and *ppp*. The bottom left corner of the score is labeled '13'.

No primeiro compasso, o compositor utiliza a técnica de simetria por inversão. Aqui os violinos fazem um movimento ascendente com o motivo das sete notas e as violas, violoncelos e contrabaixos fazem, em escala cromática descendente, o mesmo desenho rítmico, conforme figura 5.

Figura 5: grade com os primeiros compassos da peça (Villa-Lobos, 1961-2)

The image shows a musical score for five instruments: Violins I, Violins II, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The music is in 3/4 time. The first measure shows an ascending eighth-note scale in the violins and a descending eighth-note scale in the lower strings. The second measure continues this pattern. The third measure shows a dynamic shift from forte (f) to sfz (sforzando) and then to pp (pianissimo).

O elemento de inspiração bachiano 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.

Mesmo não sendo uma peça tonal, em alguns momentos Villa cria uma atmosfera em que elementos do tonalismo são emulados. 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.

Para uma maior compreensão da *Ciranda*, encontrar 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” (p.181). Ainda seguindo a definição de SALLES (2018), a partir do QC 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.” (Idem, p.171). Esses conceitos são fundamentais para definir as estruturas no plano micro. Em relação a uma divisão formal em grandes seções, sugerimos a fragmentação em três grandes segmentos que chamaremos de *Prelúdio*, *Seções intermediárias* e *Finale*, que são as três grandes partes, tocadas sem interrupção, do início ao fim, distribuídas da seguinte forma:

- A - Prelúdio: do início até o c. 103
- B - Seções intermediárias - do c. 104 até o c. 239
- A' - Finale - do c. 240 até o fim.

Considerações finais

Villa-Lobos é um compositor reconhecido internacionalmente e que desperta interesse em pesquisadores e músicos do mundo todo. A *Ciranda das Sete Notas*, obra para fagote solista e cordas, goza de posição privilegiada dentro do repertório internacional para o instrumento. No Brasil, o número expressivo de obras para fagote nos séculos XX e XXI, sugere que o destaque conferido por Villa-Lobos ao instrumento possa ter influenciado compositores de gerações posteriores, a começar por Camargo Guarnieri e, mais notadamente, Francisco Mignone. A *Ciranda*, escrita em 1933, evidencia analogias com as peças de Villa no período, apresentando alguns traços de inspiração bachiana e um caráter fortemente nacionalista. Todavia, como de costume, elementos modernistas nunca deixaram de fazer parte do idioma villa-lobiano. Em suma, Villa-Lobos constrói suas composições operando uma fusão de elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos cuja prevalência oscila de acordo com sua fase estilística. Neste trabalho, procuramos, através de uma visão em perspectiva do conjunto de composições de Villa para fagote, identificar elementos estruturais, composicionais e estilísticos do compositor por meio do estabelecimento de um quadro teórico de referência, que pode contribuir sobremaneira para a elucidação de aspectos interpretativos, especialmente quando consideramos a escassez de pesquisas sobre a produção do compositor.

Referências

- 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. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016. [Dissertação]
- BOTTI, Renata. Aspectos de Textura na Música de Heitor Villa-Lobos. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 2003. [Dissertação]
- CURY, Fábio. As facetas da interpretação da obra camerística de Villa-Lobos para fagote. In: *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 673-689, São Paulo, 2021.
- _____. Autenticidade e Criatividade: o equilíbrio desses aspectos na interpretação da *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos. In: *VIII International Conference on Music Performance-PERFORMUS/ABRAPEM*, 2020.
- _____. Choro para Fagote e Orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 2011. [Tese]
- _____. Estilo e Performance na Obra de Villa-Lobos: Desafios de uma Nova Gravação do Quinteto em Forma de Choros. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 283-303, São Paulo, 2017.
- _____. Flexibilidade Rítmica e Acentuação: Aspectos Essenciais na Interpretação da Obra de Câmara para Sopros de Villa-Lobos. In: *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 311-327, São Paulo, 2019.
- DOMINGUES, Ravi Shankar Viana. Duo para Oboé e Fagote de Villa-Lobos: um Estudo Analítico para uma Proposta Interpretativa para o Oboé. Belo Horizonte: UFMG, 2014. [Dissertação]
- DUDEQUE, Norton. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da *Bachianas Brasileiras* n. 5. In: *Música em Perspectiva* v.1 n.2, outubro 2008.
- FAGERLANDE, Aloysio. O Fagote na Música de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 2008. [Tese]
- _____. Trio (1921) para Oboé, Clarineta e Fagote, de Heitor Villa-Lobos: Uma Abordagem Interpretativa. *Opus*, Goiânia, v 16, n. 1, p. 70-98, junho, 2010.
- _____. *Bachianas Brasileiras* n° 6: uma Abordagem Histórico-analítico-interpretativa. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1995. [Dissertação]

- GRICE, Janet. Estilos Populares na Música de Câmara Brasileira – Quinteto em Forma de Choros de Heitor Villa-Lobos e Invenções Seresteiras de Oscar Lorenzo Fernandez. Tradução de Manuela Ribeiro Barbosa. In: *IDRS On-line*, vol.27 n.1, EUA, 2004. Disponível em: http://www.haryschweizer.com.br/textos/janet_grice.htm. Acesso em 29/08/2022.
- JUSTI, Luiz Carlos. Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: O Duo para Fagote e Oboé (1957). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 2008. [Tese]
- JUSTI, Vicente de Paulo. De Villa-Lobos, Uma Ciranda Além das Sete Notas. In: *Revista Música*, v.3, n.173-183, nov. 1992.
- MASCARENHAS JÚNIOR, Mauro. Música para Fagote e Piano no Brasil: Histórico, Análise de Obras Seleccionadas e Catálogo. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1999. [Dissertação].
- MEDEIROS, Eliane Alves. Uma Abordagem Técnico-interpretativa das 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1995. [Dissertação].
- PEROTTO, Janaína B. Quinteto em Forma de Choros: uma Abordagem Técnica e Interpretativa da Versão Original de Villa-Lobos, com Ênfase na Parte de Corne-inglês. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 2013. [Dissertação].
- PETRI, Ariane Isabel. Obras de compositores brasileiros para fagote solo. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1999. [Dissertação].
- SALLES, Paulo de Tarso. Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- _____. Villa-Lobos: Processos Compositivos. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SIQUEIRA, Paulo. A Stylistic and Compositional Analysis of Ciranda das Sete Notas. Columbus, Georgia, EUA, Columbus State University, 2019. [Dissertação].
- TAVARES, Lamartine; MACHADO, Jonhson. Na ciranda do Villa: investigação em torno da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos. *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, 2015.
- TAVEIRA, Marcos Vinícius. O modernismo nacional e as peças brasileiras para o fagote. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 2014. [Trabalho de conclusão de curso]
- VILLA-LOBOS, Heitor. Ciranda das Sete Notas para Fagote e Orquestra de Cordas. Parte de fagote solo e redução para piano. Editora Peermusic. 1961-1.
- _____. Ciranda das Sete Notas para Fagote e Orquestra de Cordas. Partitura com a grade. Editora Peermusic. 1961-2.