

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

**POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS NOS TRECHOS
ORQUESTRAS PARA TROMBONE DA SÉRIE DAS
“BACHIANAS BRASILEIRAS” DE HEITOR VILLA-LOBOS**

por

João Luiz Fernandes Areias

RIO DE JANEIRO, 2010

**POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS NOS TRECHOS
ORQUESTRAS PARA TROMBONE DA SÉRIE DAS
“BACHIANAS BRASILEIRAS” DE HEITOR VILLA-LOBOS**

por

João Luiz Fernandes Areias

Tese submetida ao programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Doutor Naílson de Almeida Simões

Rio de Janeiro, 2010

Areias, João Luiz Fernandes.

A678 Possibilidades interpretativas nos trechos orquestrais para trombone da série das “Bachianas Brasileiras” de Heitor Villa-Lobos / João Luiz Fernandes Areias, 2010.
xiii, 239f. + 2CD-ROM's

Orientador: Naílson de Almeida Simões.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. Bachianas brasileiras. 2. Trombone. 3. Música – Análise, apreciação. I. Simões, Naílson de Almeida. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

“POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS NOS TRECHOS ORQUESTRAS PARA TROMBONE
DA SÉRIE DAS – BACHIANAS BRASILEIRAS – DE HEITOR VILLA-LOBOS”

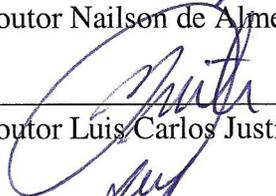
por

João Luiz Fernandes Areias

BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Nailson de Almeida Simões (orientador)



Professor Doutor Luis Carlos Justi



Professor Doutor Antônio Marcos Souza Cardoso

Conceito: APROVADO

JUNHO DE 2010

Dedicado à memória do amigo e professor Radegundis Feitosa Nunes

“Considero minhas obras como cartas
que escrevi à posteridade, sem esperar
resposta”

Heitor Villa-Lobos

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus pais, irmãos e familiares, pelo apoio incondicional que me concederam em toda a minha vida, como músico e trombonista.

Meu especial agradecimento a minha esposa Angélica por toda a sua dedicação e paciência, pela ajuda e opiniões valiosas que me ajudaram a ter uma visão mais ampla em relação a este trabalho e a minha filha Ana Beatriz.

Ao meu orientador o prof. Doutor Naílson Simões e sua esposa a Doutora Cláudia Simões pela orientação neste trabalho.

Ao prof. Doutor Luis Carlos Justi, pelos conselhos e paciência e ao prof. Doutor Antonio Marcos Souza Cardoso.

Ao grande músico Vittor Santos pelas noites de trabalho e dedicação.

Ao talentoso professor Paulo Aragão pela paciência e valiosas revisões.

A todos os colaboradores, especialmente ao maestro Isaac Karabtchevsky, maestro Roberto Duarte pela valorosa contribuição para a construção desta pesquisa.

Aos grandes trombonistas prof. Antônio José da Silva “Norato”, prof. Jessé Sadoc e prof. Edmundo Maciel Palmeira.

A todos os professores que me acompanharam por toda minha vida.

E especialmente ao maestro Affonso Gonçalves Reis por ter me iniciado na música, e ter sido não só um maestro, mas um “Mestre” para muitos músicos profissionais.

AREIAS, João Luiz F. *Possibilidades interpretativas nos trechos orquestrais para trombone da série das “Bachianas Brasileiras” Heitor Villa-Lobos*, 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Heitor Villa-Lobos é o compositor brasileiro de música sinfônica que mais utilizou o trombone como instrumento solista. A maioria de suas obras que apresentam o trombone em sua formação tem partes de dificuldade e expressividade consideráveis. As *Bachianas Brasileiras* demonstram a admiração de Villa-Lobos pelo trombone, onde encontramos os solos mais famosos e significativos da música orquestral brasileira. Esta dissertação vem trazer possibilidades interpretativas para o trombonista, demonstrando os desafios e ferramentas para que o interprete possa avaliar suas escolhas. O material utilizado para isto vem através de análise das gravações do próprio compositor, da revisão da literatura, de entrevistas e da análise interpretativa das partituras. Além disto, temos a criação de um material didático para a prática dos trechos orquestrais mais importantes das *Bachianas Brasileiras*.

ABSTRACT

Heitor Villa-Lobos is the composer of symphonic Brazilian music who employed the trombone as a soloist instrument the most. Most of his works in which the trombone features have parts of considerable difficulty and expressiveness. “*Bachianas Brasileiras*” show the composer’s admiration for the trombone so much so that one can find the most outstanding and meaningful solos for that instrument in the Brazilian orchestral music. This paper brings about some possibilities for the trombone player to interpret, pointing out the challenges and tools for him to assess his choices. Analysis was possible through the composer’s own recordings, besides literature revision, interviews and also interpretative analysis of sheet music. Didactical material was prepared to provide the practice of the most important orchestral excerpts from “*Bachianas Brasileiras*”.

Sumário

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	ix
INTRODUÇÃO.....	Erro! Indicador não definido.
CONVENÇÃO PARA TERMOS	3
ANÁLISE E COMPILAÇÃO DAS GRAVAÇÕES.....	4
MATERIAL DIDÁTICO	5
CAPÍTULO 1. PEQUENA BIOGRAFIA CONTEXTUALIZADA.....	11
1.1. O trombone na música sinfônica, evolução de suas propriedades tecnológicas e panorama na música brasileira	17
CAPÍTULO 2. PROCEDIMENTOS INTERPRETATIVOS PARA O TROMBONE NAS BACHIANAS.....	24
2.1. <i>Bachianas n° 2</i>	25
2.2. <i>Bachianas n° 3</i>	39
2.3. <i>Bachianas n° 4</i>	58
2.4. <i>Bachianas n° 7</i>	76
2.5. <i>Bachianas n° 8</i>	105
CONCLUSÃO.....	138
REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA.....	141
ANEXOS.....	144
ANEXO I.....	145
Quadros das obras orquestrais de Heitor Villa-Lobos com participação do trombone	
ANEXO II	155
Entrevistas	
ANEXO III.....	219
Trechos orquestrais para trombone na série das <i>Bachianas</i> (trechos compilados)	
ANEXO IV	239
CD com os trechos orquestrais para trombone na série das <i>Bachianas</i> (trechos compilados), acompanhados pela orquestra virtual.	
ANEXO V	240
CD com as execuções dos trechos orquestrais para trombone na série das <i>Bachianas</i> (trechos compilados), acompanhados pela orquestra virtual.	

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> - extensão utilizada pelo trombone, entre o Sol 1 e o Lá3	3
Exemplo 2- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – II Movimento – Trombone e trompas.....	3
Exemplo 3- Panorama da Orquestra virtual	9
Exemplo 2.1-1- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – extensão utilizada pelo trombone, entre o Sol 1 e o Lá 3.....	25
Exemplo 2.1.1-1- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – I Movimento – Trombone, violoncelos, sopros e cordas resumidos	28
Exemplo 2.1.2-1- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – II Movimento – Trombone e trompas	29
Exemplo 2.1.2-2- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – II Movimento – Parte do trombone e do sax tenor.....	30
Exemplo 2.1.2-3- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – II Movimento – Trombone, fagote, piano e cordas	30
Exemplo 2.1.3-1- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – III Movimento – Parte do trombone	32
Exemplo 2.1.3-2- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – III Movimento – Parte do trombone	33
Exemplo 2.1.3-3- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – III Movimento – Parte do trombone, trompas e madeiras	34
Exemplo 2.1.4-1- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – IV Movimento – Parte de trombone	36
Exemplo 2.1.4-2- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – IV Movimento – Parte de trombone	37
Exemplo 2.1.4-3- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – IV Movimento – Parte de trombone com notas de partida dos glissandos.....	38
Exemplo 2.1.4-4- <i>Bachianas Brasileiras n°2</i> – IV Movimento – Parte de trombone	38
Exemplo 2.2-1- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – extensão utilizada pelos trombones, entre o Dó 1 e o Si 3	39
Exemplo 2.2.1-1- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – I Movimento – Parte de trombone, piano e trompete/ c.54 e c.55.....	40
Exemplo 2.2.1-2- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – I Movimento – Parte de trombone, sopros e cordas/ c.62.....	41
Exemplo 2.2.1-3- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – I Movimento – Parte de trombone e tuba/c.96 a c.98.....	42
Exemplo 2.2.2-1- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – II Movimento – Parte de trombone e orquestra (exceto piano) do c.1 ao c.3.....	43
Exemplo 2.2.2-2- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – II Movimento – Parte de trombone e trompete/c.15 a c.17	44
Exemplo 2.2.2-3- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – II Movimento – Parte de trombone e tuba.....	45
Exemplo 2.2.2-4- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – II Movimento – Parte de trombone/ c.91 a c.95.....	45
Exemplo 2.2.3-1- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – III Movimento – Parte de trombone e violas/c.30 a c.33	48
Exemplo 2.2.3-2- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – III Movimento – Parte de trombones e tuba/ c.39 a c. 42.....	48
Exemplo 2.2.3-3- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – III Movimento – Parte de trombones e orquestra resumida/c.86 a c.88	49
Exemplo 2.2.3-4- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – III Movimento – Parte dos trombones/ c.123 a c.126.....	50

Exemplo 2.2.4-1- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – IV Movimento – Parte dos trombones , trompas, trompetes e xilofone	51
Exemplo 2.2.4-2- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – IV Movimento – Parte dos trombones e trompas	52
Exemplo 2.2.4-3- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – IV Movimento – Parte dos trombones, trompetes e violoncelos	53
Exemplo 2.2.4-4- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – IV Movimento – Parte dos trombones , tímpano e violinos	53
Exemplo 2.2.4-5- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – IV Movimento – Parte dos trombones , trompas, trompetes e tuba.....	54/55
Exemplo 2.2.4-6- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – IV Movimento – Parte dos trombones e trompas	55
Exemplo 2.2.4-7- <i>Bachianas Brasileiras n°3</i> – IV Movimento – Parte dos trombones, violas e violoncelos	56
Exemplo 2.3-1- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – extensão utilizada pelos trombones, entre o Fá 1 e o Sib 3.....	58
Exemplo 2.3.2-1- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – II Movimento – Parte dos trombones, trompetes, clarinetas e violinos	61
Exemplo 2.3.2-2- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – II Movimento – Parte dos trombones	62
Exemplo 2.3.2-3- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – II Movimento – Parte dos trombones e tuba	62
Exemplo 2.3.2-4- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – II Movimento – Parte dos trombones e tuba	63
Exemplo 2.3.3-1- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Tema folclórico - forma 1	64
Exemplo 2.3.3-2- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Tema folclórico - forma 2	64
Exemplo 2.3.3-3- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Solo do primeiro trombone.....	65
Exemplo 2.3.3-4- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Parte dos trombones.....	66
Exemplo 2.3.3-5- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Parte dos trombones I e II	66
Exemplo 2.3.3-6- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Parte dos trombones e tuba	67
Exemplo 2.3.3-7- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Parte dos trombones.....	67
Exemplo 2.3.3-8- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – III Movimento – Parte dos trombones, tuba, trompas, trompetes e tímpano.....	68
Exemplo 2.3.4-1- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – IV Movimento – Solo de trombone, com violino I e violoncelo.....	71
Exemplo 2.3.4-2- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – IV Movimento – Trombone, clarinetes, violas e violoncelos	73
Exemplo 2.3.4-3- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – IV Movimento – Parte do trombone, das clarinetas, das violas e dos violoncelos reescrita de forma facilitada	73
Exemplo 2.3.4-4- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – IV Movimento – Trombone, fagote, clarineta, viola, violoncelo e contrabaixo.....	74
Exemplo 2.3.4-5- <i>Bachianas Brasileiras n°4</i> – IV Movimento – <i>Soli</i> dos trombones I e II	75
Exemplo 2.4-1- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – extensão utilizada pelos trombones, entre o Dó 1 e o Si 3.....	76

Exemplo 2.4.1-1- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – I Movimento – Parte dos trombones, tuba, trompetes e timpano.....	79/80
Exemplo 2.4.1-2- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – I Movimento – Parte dos trombones e da tuba	81
Exemplo 2.4.1-3- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – I Movimento – Parte dos trombones, tuba, trompetes, trompas e timpano.....	82
Exemplo 2.4.2-1- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – II Movimento – Parte dos trombones, da tuba, da clarineta e das cordas	84
Exemplo 2.4.2-2- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – II Movimento – Parte dos trombones, contrafagote, violoncelos e contrabaixos.....	85
Exemplo 2.4.2-3- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – II Movimento – Parte dos trombones, do fagote e das trompas	86
Exemplo 2.4.2-4- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – II Movimento – Parte dos trombones, da tuba, da trompa, do oboé, do fagote e do contrafagote.....	87
Exemplo 2.4.2-5- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – II Movimento – Parte dos trombones	88
Exemplo 2.4.2-6- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – II Movimento – Parte do solo de trombone e clarineta	88
Exemplo 2.4.2-7- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – II Movimento – Parte dos trombone e da tuba	89
Exemplo 2.4.3-1- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte do solo de trombone, trompete, xilofone, violinos e violoncelos	91/92
Exemplo 2.4.3-2- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte do solo de trombone, harpa, flauta, clarinete e cordas.....	93
Exemplo 2.4.3-3- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte dos trombones, trompas e fagote.....	94
Exemplo 2.4.3-4- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte do solo de trombone, tuba, trompa, clarineta, fagotes, e contrabaixos	95
Exemplo 2.4.3-5- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte dos trombones (com sugestão interpretativa), trompetes, madeiras, e violinos.....	96/97
Exemplo 2.4.3-6- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte dos trombones e tuba	98
Exemplo 2.4.3-7- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte dos trombones, tuba, fagote e contrafagote, clarinete e clarinete baixo, e corne inglês	99
Exemplo 2.4.3-8- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – III Movimento – Parte dos trombones, fagotes, violas e violoncelos.....	100
Exemplo 2.4.4-1- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – IV Movimento – Parte dos trombones e tuba	102
Exemplo 2.4.4-2- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – IV Movimento – Parte dos trombones e tuba	103
Exemplo 2.4.4-3- <i>Bachianas Brasileiras n°7</i> – IV Movimento – Parte dos trombones.....	103
Exemplo 2.5-1- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – extensão utilizada pelos trombones, entre o Dó 1 e o Dó 4.....	105
Exemplo 2.5.1-1- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Soli de trompete e trombone em oitavas/c.30 a c.34	108
Exemplo 2.5.1-2- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Soli de trompete e trombone em oitavas/c.32 a c.36	109
Exemplo 2.5.1-3- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Soli do primeiro trombone/c.51 a c.52	110
Exemplo 2.5.1-4- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Parte dos trombones, trompa 1, tuba e cordas/ do c.56 a c.61	111

Exemplo 2.5.1-5- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Orquestra do c.70 a c.75	112
Exemplo 2.5.1-6- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Metais, cordas, fagote e contrafagote do c.76 a c.78	113
Exemplo 2.5.1-7- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Trombone e orquestra do c.82 a c.83	113
Exemplo 2.5.1-8- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – I Movimento – Trecho final do movimento/c.105 a c.109	114
Exemplo 2.5.2-1- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – II Movimento – Parte dos trombones, trompetes, trompas e cordas do c.29 a c.38	117
Exemplo 2.5.2-2- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – II Movimento – Parte dos trombones e cordas do c.93 a c.104	118
Exemplo 2.5.3-1- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – c.1 a c.4	120
Exemplo 2.5.3-2- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Parte dos trombones, trompetes, trompas, fagote do c.57 a c.60	121
Exemplo 2.5.3-3- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Parte dos trombones e tuba do c.67 a c.72	122
Exemplo 2.5.3-4- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Parte dos trombones e violões do c.80 a c.82	123
Exemplo 2.5.3-5- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Orquestra do c.84 a c.92	124
Exemplo 2.5.3-6- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – c.114-115, c.118-119 e c.122-123	125
Exemplo 2.5.3-7- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Orquestra do c.143 a c.149	126
Exemplo 2.5.3-8- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Trombones do c.193 a c.196	127
Exemplo 2.5.3-9- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Solo de trombone do c.235 a c.245	128
Exemplo 2.5.3-10- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – III Movimento – Orquestra completa do c.315 ao final	129
Exemplo 2.5.4-1- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – IV Movimento – Parte dos trombones, terceira trompa e cordas do c. 1 a c.6	132
Exemplo 2.5.4-2- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – IV Movimento – Parte dos trombones e orquestra dos c.22 e c.23	133
Exemplo 2.5.4-3- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – IV Movimento – Parte dos trombones, tuba e orquestra.....	134
Exemplo 2.5.4-4- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> –IV Movimento – Parte dos trombones e orquestra do c.31 a c.37	135
Exemplo 2.5.4-5- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – IV Movimento – Parte dos trombones e orquestra do c.57 a c.63	136
Exemplo 2.5.4-6- <i>Bachianas Brasileiras n°8</i> – IV Movimento – Parte dos trombones e orquestra - trecho final.....	137

INTRODUÇÃO

As “*Bachianas Brasileiras*”, uma das obras mais famosas de Heitor Villa-Lobos, tiveram importância crucial em sua carreira. Conforme o nome indica, as *Bachianas* mesclam elementos da música de Johann Sebastian Bach com os da música brasileira, característica que as tornaram uma das mais originais e “universais” no mundo musical. Villa-Lobos acompanhou a tendência europeia daquela época, que preconizava o retorno à música de Bach. Salvo raras exceções, o conjunto apresenta uma característica marcante: a dupla denominação dos movimentos, uma baseada na música barroca e outra no folclore nacional.¹

As “*Bachianas Brasileiras*” foram compostas para várias formações: “*Bachianas Brasileiras nº 1*” para conjunto de violoncelos; “*Bachianas Brasileiras nº 2*” para orquestra sinfônica; “*Bachianas Brasileiras nº 3*” para piano e orquestra sinfônica; “*Bachianas Brasileiras nº 4*” para piano, originalmente, e depois transcrita para orquestra sinfônica; “*Bachianas Brasileiras nº 5*” para conjunto de violoncelos e soprano; “*Bachianas Brasileiras nº 6*” para flauta e fagote; “*Bachianas Brasileiras nº 7*” para orquestra sinfônica; “*Bachianas Brasileiras nº 8*” para orquestra sinfônica; “*Bachianas Brasileiras nº 9*” para orquestra de cordas ou coro de vozes. A orquestração das *Bachianas* leva em consideração um conjunto sinfônico de grandes dimensões, com a utilização de saxofones, piano, celesta, harpas e vários instrumentos de percussão, brasileiros além dos tradicionais.

Villa-Lobos empregou solos de trombone de grande importância em todas as *Bachianas*. Na série, ele usou esse instrumento somente na orquestra sinfônica, e não

¹ Cito aqui conceitos utilizados por Adhemar Nóbrega em seu livro “As *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos”.

nas formações de câmara. Já nos *Choros*, de que faz parte, por exemplo, os “*Choros nº 4*”, a formação conta com três trompas e um trombone.

O capítulo *Pequena Biografia Contextualizada* situa o leitor no momento da vida de Villa-Lobos em que ele compôs as *Bachianas*, e mostra os acontecimentos marcantes daquela época, além de um panorama de sua vida musical. O capítulo *O Trombone na Música Sinfônica, evoluções de suas propriedades tecnológicas e panorama na música brasileira* explica as origens da formação do trio de trombones nas orquestras sinfônicas, as modificações evolutivas do trombone e exemplos de músicas para trombone no Brasil.

As sugestões interpretativas, a análise das *Bachianas*, a demonstração das orquestrações, a extensão do trombone se encontram no capítulo *Procedimentos Interpretativos para o Trombone nas Bachianas*. O leitor perceberá que há preocupação maior nos trechos em que o trombone se apresenta como solista, mas há referência também aos outros trechos de que o instrumento participa.

Estas questões debatidas neste trabalho geram possibilidades de execução para o estudante de trombone:

Como devemos interpretar os trechos orquestrais para trombone das *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos?

Que diferenças há entre as interpretações da época do compositor e as de hoje?

Como preparar esses trechos para uma apresentação ou audição?

CONVENÇÃO PARA TERMOS

Para a localização das notas e o estabelecimento da extensão utilizada pelo compositor para o trombone, adota-se o seguinte esquema: Sib 1, Dó 2, Sib 2, Fá# 3, Sib 3, Fá 4. Onde: Sib 1 corresponde ao si bemol 1, Fá# 3 ao fá sustenido 3, e assim sucessivamente até o Fá 4.



Exemplo 1 - *Bachianas Brasileiras nº 2* - extensão utilizada pelo trombone, entre o Sol 1 e o Lá 3.

A localização dos trechos se faz através das seguintes abreviaturas: c. (número de compasso) e nº (número de ensaio). Para trechos não coincidentes com números de ensaio, usa-se a expressão (nº ± x), em que “+” são os compassos após o nº e “-” são os compassos anteriores a nº. O “x” representa a quantidade de compassos anteriores ou posteriores ao número de ensaio de referência. Por exemplo:

The image shows a musical score for two parts: 'trbn' (trombone) and 'cor.' (cornet). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. Measure 15 is marked with a forte 'f' dynamic. Measure 16 is marked with a piano 'pp' dynamic and includes a 'rall.' (rallentando) marking. A box labeled '1' indicates the start of a section titled 'Largo Assai a tempo (in 6)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 2- *Bachianas Brasileiras nº 2* – II Movimento – Trombone e trompas

Se houver um comentário sobre o compasso 16, para simplificar, indica-se c. 16 (nº 1 – 3) como sugestão de que o compasso 16 se localiza 3 compassos antes do número 1 de ensaio.

As denominações para as dinâmicas serão as convencionais: *ppp* para *pianississimo*, *pp* para *pianissimo*, *p* para *piano*, *mp* para *mezzopiano*, *mf* para *mezzoforte*, *f* para *forte*, *ff* para *fortissimo* e *fff* para *fortississimo*. A palavra *Solo* identifica que somente um intérprete executa a passagem dentro do grupo orquestral, e reserva-se a palavra *Soli* para mais de um instrumento.

ANÁLISE E COMPILAÇÃO DAS GRAVAÇÕES

A análise das gravações neste trabalho enfoca a ótica do trombonista dos trechos apresentados, suas inter-relações, suas peculiaridades interpretativas, incluindo-se a abordagem e discussão da interpretação. As críticas das gravações objetivam prevenir o aluno para problemas comuns à execução dos trechos.

De acordo com algumas pesquisas levantadas no Museu Villa-Lobos, as regências que o Maestro realizou das *Bachianas* e dos *Choros* entre 1954 e 1959 foram gravadas: os “*Choros n° 6*” e a “*Bachianas Brasileiras n° 7*” em 1954 com a Orquestra da Rias (*Radio in American Sector*) de Berlim. Houve outras gravações com a Orquestra Nacional da Rádio e Televisão Francesa (ORTF), entre elas as “*Bachianas Brasileiras n° 8*” e “*Momoprecoce – Fantasia para Piano e Orquestra*” em 1954, “*Bachianas Brasileiras n° 2*”, “*Bachianas Brasileiras n° 5*”, “*Bachianas Brasileiras n° 6*” e “*Bachianas Brasileiras n° 9*”, “*Concerto n° 5 para Piano e Orquestra*”, “*Sinfonia n° 4 - A Vitória*”, as quatro suítes do “*Descobrimento do Brasil, Invocação em Defesa da Pátria*” e “*Choros n° 10*” em 1957, “*Bachianas Brasileiras n° 3*”, “*Bachianas Brasileiras n° 4*”, “*Bachianas Brasileiras n° 7*” e os dois “*Choros (Bis)* para violino e violoncelo” em 1958, e “*Bachianas Brasileiras n° 1*”, “*Choros n° 2 para Flauta e clarinete*”, “*Choros n° 5*” e “*Choros n° 11*” em 1959.

MATERIAL DIDÁTICO

O material didático, para que o estudante possa praticar sozinho os trechos orquestrais sem a necessidade de uma execução completa da obra, compõe-se da compilação de um trecho de cada uma das *Bachianas* de Villa-Lobos e de uma orquestra virtual, gravados em CD. O estudante, ou o grupo, poderá praticar os trechos somente com os outros instrumentos do naipe de metais graves (trombones e tuba), através das partituras fornecidas com as partes do naipe. Utilizou-se o método de repetição com o aumento gradual dos andamentos, a fim de trazer dificuldades técnicas aos trechos, que se apresentam em quatro versões diferentes:

- A primeira, de forma lenta, dez pontos metronômicos abaixo da interpretada pelo próprio maestro Heitor Villa-Lobos em suas gravações, com o auxílio de um *clique*.

- A segunda, no tempo aproximado da interpretação do próprio maestro Heitor Villa-Lobos em suas gravações, com o auxílio de um *clique*.

- A terceira, de forma rápida, dez pontos metronômicos acima da execução do próprio Maestro em suas gravações, com o auxílio de um *clique*.

- A quarta, no tempo aproximado da execução do próprio maestro Heitor Villa-Lobos em suas gravações, sem o auxílio do *clique*.

Com isso, o estudante poderá ter flexibilidade em relação à agógica dos trechos, e a possibilidade de se preparar para interpretações de diferentes maestros e estilos.

Os tempos utilizados pelo maestro Heitor Villa-Lobos nas suas gravações com a Orquestra Nacional da Rádio e Difusão Francesa nos trechos compilados para o material didático foram respectivamente:

“Bachianas Brasileiras nº 2”

Terceiro movimento – *“Dansa [sic] (Lembrança do Sertão)”* – Solo de trombone do c. 1 ao c. 27 – semínima $\approx 82 - 84$ bpm².

“Bachianas Brasileiras nº 3”

Segundo movimento – *“Fantasia (Devaneio)”* – *Soli* do terceiro trombone e da tuba e *tutti* orquestral do c. 80 ao c. 100 – semínima $\approx 114 - 116$ bpm e na segunda parte do trecho semínima $\approx 82 - 84$ bpm.

“Bachianas Brasileiras nº 4”

Quarto movimento – *“Dança (Miudinho)”* – Solo de trombone do c. 150 ao c. 174 – semínima $\approx 104 - 106$ bpm.

“Bachianas Brasileiras nº 7”

Segundo movimento – *“Giga (Quadrilha Caipira)”* – Solo de trombone do c. 96 ao c. 123 – semínima pontuada $\approx 128 - 132$ bpm.

“Bachianas Brasileiras nº 8”

Segundo movimento – *“Ária (Modinha)”* – *Tutti* orquestral do c. 91 ao c. 119 – mínima $\approx 70 - 72$ bpm

² Batimentos por minuto.

Logo teremos a seguinte sequência na ordem do CD:

Faixa 1 – Afinação – Sib – 442 Hz.

“Bachianas Brasileiras nº 2”

Faixa 2 – 3º Movimento – Versão 1 (72 bpm, com clique)

Faixa 3 – 3º Movimento – Versão 2 (82 bpm, com clique)

Faixa 4 – 3º Movimento – Versão 3 (92 bpm, com clique)

Faixa 5 – 3º Movimento – Versão 4 (82 bpm, versão original sem clique)

“Bachianas Brasileiras nº 3”

Faixa 6 – 2º Movimento – Versão 1 (104 bpm, com clique)

Faixa 7 – 2º Movimento – Versão 2 (114 bpm, com clique)

Faixa 8 – 2º Movimento – Versão 3 (124 bpm, com clique)

Faixa 9 – 2º Movimento – Versão 4 (114 bpm, versão original sem clique)

“Bachianas Brasileiras nº 4”

Faixa 10 – 4º Movimento – Versão 1 (96 bpm, com clique)

Faixa 11 – 4º Movimento – Versão 2 (106 bpm, com clique)

Faixa 12 – 4º Movimento – Versão 3 (116 bpm, com clique)

Faixa 13 – 4º Movimento – Versão 4 (106 bpm, versão original sem clique)

“Bachianas Brasileiras nº 7”

Faixa 14 – *2º Movimento – Versão 1 (120 bpm, com clique)*

Faixa 15 – *2º Movimento – Versão 2 (130 bpm, com clique)*

Faixa 16 – *2º Movimento – Versão 3 (140 bpm, com clique)*

Faixa 17 – *2º Movimento – Versão 4 (130 bpm, versão original sem clique).*

“Bachianas Brasileiras nº 8”

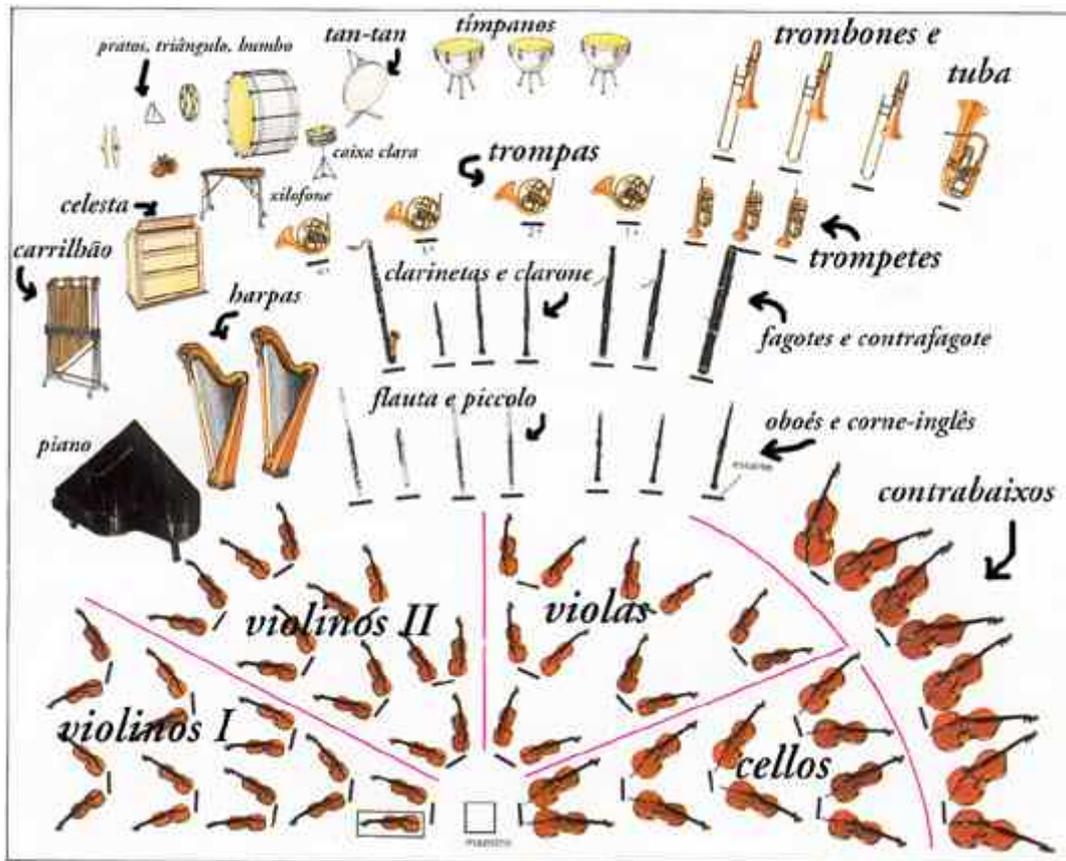
Faixa 18 – *2º Movimento – Versão 1 (62 bpm, com clique)*

Faixa 19 – *2º Movimento – Versão 2 (72 bpm, com clique)*

Faixa 20 – *2º Movimento – Versão 3 (82 bpm, com clique)*

Faixa 21 – *2º Movimento – Versão 4 (72 bpm, versão original sem clique).*

Utilizou-se 442 hertz para a afinação dos trechos, e baseou-se a distribuição dos instrumentos para a mixagem e panorama em estéreo nas posições aproximadas da imagem abaixo, a partir da perspectiva do maestro.



Exemplo 3 – Panorama da Orquestra virtual

Esse material encontra-se disponível no Anexo IV deste trabalho. No Anexo V há um CD com os trechos orquestrais que o autor desta dissertação executou ao trombone, apresentando sugestões interpretativas, com a orquestra virtual.

Logo usa-se a seguinte sequência na ordem do CD do Anexo V:

“Bachianas Brasileiras nº 2”

Faixa 1 – 3º Movimento – Solo de trombone (82 bpm)

“Bachianas Brasileiras nº 3”

Faixa 2 – 2º Movimento – Parte do primeiro e segundo trombones (114 bpm)

Faixa 3 – 2º Movimento – Parte do terceiro e quarto trombones (114 bpm)

Faixa 4 – 2º Movimento – Parte do naipe de trombones (114 bpm)

“Bachianas Brasileiras nº 4”

Faixa 5 – 4º Movimento – Parte do primeiro trombone (106 bpm)

Faixa 6 – 4º Movimento – Parte do segundo trombone (106 bpm)

Faixa 7 – 4º Movimento – Parte do naipe de trombones (106 bpm)

“Bachianas Brasileiras nº 7”

Faixa 8 – 2º Movimento – Parte do primeiro trombone (130 bpm)

Faixa 9 – 2º Movimento – Parte do terceiro trombone (130 bpm)

Faixa 10 – 2º Movimento – Parte do naipe de trombones (130 bpm)

“Bachianas Brasileiras nº 8”

Faixa 11 – 2º Movimento – Parte do primeiro e segundo trombones (72 bpm)

Faixa 12 – 2º Movimento – Parte do terceiro e quarto trombones (72 bpm)

Faixa 13 – 2º Movimento – Parte do naipe de trombones (72 bpm)

CAPÍTULO 1 – PEQUENA BIOGRAFIA CONTEXTUALIZADA

Muitos autores pesquisaram a data de nascimento de Heitor Villa-Lobos, e hoje se pode dizer que nasceu em cinco de março de 1887, como afirma Vasco Mariz³, após encontrar a anotação batismal de Villa-Lobos na Igreja de São José⁴. Depois de pesquisar para o projeto “Memória de Villa-Lobos”, chegou à conclusão de que o Maestro residiu na Rua Ipiranga nº 7, no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro. Devido a sua infância repleta de influências musicais e à orientação de seu pai Raul Villa-Lobos como professor, Villa-Lobos aprendeu a tocar violoncelo, clarineta, e também violão às escondidas, pois sua mãe Dona Noêmia Monteiro Villa-Lobos não o incentivava. Na época, havia grande preconceito contra os violonistas, porque o instrumento era muito utilizado pelos boêmios. Surge, então, o interesse por Bach, sobretudo pelos prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado*, executados por sua tia Zizinha. Concomitantemente, Villa-Lobos começava a conhecer as músicas regionais do Brasil.

Com a morte do pai em 1899, Villa-Lobos ganha liberdade e assim pode aproximar-se mais de gêneros como o choro, a modinha, o maxixe, e participar de rodas de choro, sofrendo influência direta desse estilo, a qual aparece mais tarde, em aspectos melódicos, harmônicos e contrapontísticos, na fusão entre a música brasileira e a música de Bach na série das *Bachianas Brasileiras* (Nóbrega, 1971).

Em sua juventude, sabe-se comprovadamente que percorreu o País em duas viagens, uma ao nordeste e ao norte, como violoncelista da Companhia de Operetas Luís Moreira, e outra a Paranaguá⁵, quando teve a oportunidade de conhecer o folclore nacional. Nessa mesma época, frequentou aulas de Harmonia com renomados professores, tais como Agnelo França e Frederico Nascimento.

³ Villa-Lobos.

⁴ A Igreja de São José localiza-se na Rua Primeiro de março no centro do Rio de Janeiro.

⁵ Cidade no litoral do Paraná, com grande importância econômica pelo seu comércio portuário e turismo.

Em 1915, inicia sua carreira como compositor, com um concerto no salão do *Jornal do Comércio*, com obras de câmara de sua autoria, em que utilizou violino, violoncelo, barítono e piano. A partir desse período, começa a compor sinfonias, balés, suítes, além de continuar com obras de câmara. De 1920 a 1929, surge uma fase repleta de grandes composições, como a série dos *Choros*, “*Sinfonia n° 5*”, “*Rudepoema*” e “*Momo precoce*”, e na música de câmara, vale ressaltar “*Noneto*”, “*Choros n° 4*”, “*Quinteto em forma de Choros*”. Além disso, Villa-Lobos participou de três espetáculos da Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal de São Paulo em 1922, com a execução de suas obras e como regente⁶.

Na época, as tendências composicionais europeias estavam voltadas a um retorno ao passado. Villa-Lobos, que nutria a intenção de retornar à Europa, inicia, em 1930, a série *Bachianas Brasileiras* e a termina em 1945. Anteriormente, entre os anos de 1920 e 1930, já havia escrito, sua outra grande série, *Choros*. Segundo Mariz:

“Embora a composição das *Bachianas Brasileiras* signifique um recuo estético na obra de quem antes escreveu os *Choros*, representa valiosa experiência de justaposição de certos ambientes harmônicos e contrapontísticos de algumas regiões do Brasil ao estilo de Bach, sobretudo da música dos *chorões*.” (Mariz, 2005, p. 179)

José Maria Neves escreve em seu livro *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*, sobre as *Bachianas Brasileiras*:

“(...) que podem ser consideradas retrógradas com relação aos choros, revelam uma certa abertura de seu autor para novos processos de composição, mais tradicionais, é certo, mas nem por isto de menor importância. É ainda o folclore brasileiro que se coloca no centro das preocupações do compositor.” (Neves, 1977, p. 88)

Essa abertura aos processos de composição mais tradicionais vem da influência de obras como o balé “*Pulcinella*”, “*Octeto*” e “*Concerto para piano e instrumentos de*

⁶ Para mais informação sobre as obras de Villa-Lobos executadas na Semana de Arte Moderna, Kiefer enumera a programação musical desse evento da página 58 a 65 de seu livro *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*.

sopro” de *Igor Stravinsky*, todas escritas na década de 1920. Conforme a citação de Guérios (2003, p.167) sobre Morgan (1991, p. 172), “a frase ‘de volta a Bach’ tornou-se uma espécie de grito de guerra para os compositores da época.”

Segundo o próprio Villa-Lobos:

“As Bachianas Brasileiras, em numero [sic] de 9 suites [sic], são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos.

Para Villa-Lobos a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se.” (VILLA-LOBOS, 1972. Villa-Lobos, sua obra, p.187)

Com a revolução de 1930⁷, Villa-Lobos via a oportunidade de revolucionar também a arte brasileira conforme como coloca em um artigo intitulado “A arte, poderoso fator revolucionário” de acordo com Guérios (2003) em seu livro “Heitor Villa-Lobos”:

“(…) Ao se falar em arte brasileira, com efeito, não se pode deixar de lado a excelente oportunidade, que nos apresenta, de alimentar uma grande esperança de que, dentre os homens que a revolução vai utilizar para levar a efeito sua obra construtora, surja um capaz de enfrentar corajosamente os problemas de encaminhamento da arte brasileira, pelos caminhos que já se acham abertos por alguns dos grandes valores que possuímos e que se fizeram sozinhos. A revolução, trazendo à tona tudo o que necessita remodelação urgente, não deixará, estou certo, de considerar os aspectos da educação artística do brasileiro, pois, não negará, também, que esses 40 milhões de homens que formam a nação, e que aspiravam à liberdade e ao uso de direitos políticos, estão habilitados também a ter ‘sua’ arte.” (Guérios, 2003, p.169).

O ano de 1930, marcado pela composição das “*Bachianas Brasileiras n° 1*”, “*Bachianas Brasileiras n° 2*” e “*Bachianas Brasileiras n° 4*”, também foi o início do contato com o interventor de São Paulo, João Alberto Lins e Barros, que patrocinou uma excursão artística de Villa-Lobos pelo estado de São Paulo entre janeiro e abril de

⁷ Movimento armado que culminou com o golpe de estado e a deposição do presidente Washington Luís, impedindo a posse de Júlio Prestes e colocando Getúlio Vargas na chefia do Governo Provisório, instaurando assim a Era Vargas.

1931, ano em que Villa-Lobos organizou, em maio, um grande concerto chamado de “*Exortação Cívica*”, com uma concentração coral estimada entre 12.000 e 15.000 vozes no estádio de futebol São Bento⁸.

De 1930 a 1938, Villa-Lobos interrompeu a composição das *Bachianas*. Porém, durante esse período, com a criação da SEMA (Superintendência da Educação Musical e Artística) em 1932, ele assume a direção da entidade, onde se dedicou a seu projeto didático, com a criação do Guia Prático (série de arranjos compostos entre 1932 e 1936, com 137 peças e objetivos didáticos), e outras obras destinadas ao canto orfeônico, além de arranjos de obras de Bach.

Instaurada a Era Vargas em 1930, período que durou 15 anos, a situação política no País representava uma fase de turbulência que se evidenciava, conforme coloca Tacuchian: “*O país atravessa um período de intenso radicalismo político, fortalecimento da legislação trabalhista e grande desenvolvimento industrial*” (Revista Brasileira nº 29, 2009, p. 12).

Após a criação do Estado Novo em 1937, Villa-Lobos volta a ter tempo para viagens ao exterior e para a divulgação de sua obra. Tanto que em 1938, o compositor cria as “*Bachianas Brasileiras nº 3*” e a ária “*Cantilena*” das “*Bachianas Brasileiras nº 5*”. Em 1939, Villa-Lobos inspira-se nas paisagens brasileiras e compõe a “*Sinfonia nº 8*” e “*New York Skyline*”, utilizando um processo composicional especial, também chamado de “*Melodia das Montanhas*”. Ele usa as linhas de uma carta topográfica e de uma fotografia devidamente milimetrada que, transpostas para o pentagrama, formavam um tema musical. Três anos mais tarde, 1942, o Maestro compõe as “*Bachianas nº 6*”, as “*Bachianas nº 7*”, as “*Bachianas nº 9*” e o segundo movimento das “*Bachianas nº 5*”.

⁸ Estádio da Associação Atlética São Bento, no centro de São Paulo. Clube atualmente extinto.

Nesse mesmo ano, com a inauguração do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, o Maestro assume a direção do órgão e permanece no cargo até o fim de sua vida. Em 1945, cria a Academia Brasileira de Música.

A trajetória percorrida pelo grande compositor, conforme vista anteriormente, possibilitou a produção da série de obras da envergadura das “*Bachianas Brasileiras*”, que mostra um compositor mais maduro e contido, “*procurando uma síntese entre a obra de Bach com a tradição musical brasileira.*” (Tacuchian. Revista Brasileira nº 29, 2009, p. 12). Ainda que inspirado em Bach e utilizando paralelos entre árias e modinhas, prelúdios e ponteios, tocatas e catiras, e entre fugas e conversas, Villa-Lobos mostra sua versatilidade como um compositor nacionalista, de forma impressionantemente brasileira.

A afirmação de Tarasti (1995) em seu livro “*Heitor Villa-Lobos – The life and works, 1887-1959*”, sobre a distinção estética nas duas séries mais importantes, com suas diferenças e contrastes, explica que os *Choros* representam o “*Brasileirismo em uma forma de vanguarda internacional*” e as *Bachianas* “*expressam nacionalidade em uma forma muito mais popular, inteiramente tradicional*”, demonstrando a flexibilidade composicional de Villa-Lobos.

O compositor teve, ainda em 1945, a oportunidade de se dedicar a sua carreira internacional, já que: “*No final de 1944, enfim, várias instituições governamentais, culturais e educacionais patrocinaram a sua ida à América do Norte, para apresentar e reger algumas de suas obras*” (Guérios, 2003, p. 198). Em 1948, ano em que descobre um câncer de próstata com o qual conviveu por onze anos até sua morte, escreve uma comédia musical intitulada “*Magdalena*” para apresentação na Broadway.

Nos anos seguintes, Villa-Lobos manteve-se muito ativo compondo sinfonias, quartetos, concertos, poemas sinfônicos e óperas. Em 1959, ainda regeria a gravação de

“*Floresta do Amazonas*”, com a orquestra *Symphony of the Air* e a soprano Bidu Sayão. Ainda pôde vivenciar o reconhecimento de seu trabalho, nove dias antes de seu falecimento no dia 17 de novembro de 1959, ao assistir sua composição “*Magnificat Aleluia*” no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

1.1 – O trombone na música sinfônica, evoluções de suas propriedades tecnológicas e panorama na música brasileira

A formação tradicional do trio de trombones, o trombone alto tocando a voz superior, seguido do trombone tenor na voz intermediária e do trombone baixo na voz grave, descrita por Giovanni Perluigi da Palestrina em 1618, foi utilizada nessa época por vários compositores como Giovanni Gabrieli, Orlando di Lasso, Monteverdi e outros. Johann Sebastian Bach empregava partes do instrumento “*colla voce*” em suas obras, sempre relacionado à música sacra. O trombone dessa época refere-se ao “sacabuxa”⁹, instrumento anterior ao moderno.

O trombone teve sua primeira aparição considerável na orquestra, fora da música sacra e na concepção sinfônica, na “Quinta Sinfonia” de Ludwig van Beethoven entre 1807 e 1808. A partir desse período, o instrumento tornou-se constante nesse repertório, embora não tenha sido o primeiro compositor a empregá-lo como naipe. Shifrin em seu artigo sobre trombone-alto “*The Alto Trombone in the Orchestra: 1800-2000*” afirma que Beethoven teria inserido o trombone na orquestra pela necessidade de um metal com a possibilidade de executar a modulação de Dó menor para Dó maior sem precisar trocar as bombas de afinação. Com a inclusão regular do instrumento nas suas sinfonias, Beethoven quebra uma tradição de seu emprego apenas na música sacra e o introduz como integrante efetivo da orquestra sinfônica. Essa utilização se mantém até hoje.

A evolução das técnicas de execução e das propriedades tecnológicas do trombone teve grande crescimento a partir de 1800, conforme alega Herbert no livro “*The Trombone*”¹⁰. Com essas mudanças e influenciados por Beethoven, os

⁹ Instrumento de medidas menores que o trombone convencional, com a campana e diâmetro da vara reduzidos, ainda sem os recursos da bomba de afinação, da chave de água e outros.

¹⁰ “There have, however, been significant design modifications, most of them coming after 1800.” (p. 9)

compositores da época começaram a escrever partes de trombone em suas obras para orquestra sinfônica. O uso do trombone no Brasil teve seu início através da obra de compositores como o Padre José Maurício e Sigismund Neukomm, que, por exemplo, escreviam para trombone em suas obras sinfônicas, apesar de relacioná-lo à música sacra. Mais tarde, compositores como Leopoldo Miguez, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, entre outros, também escreveram para trombone em suas obras para orquestra sinfônica. Além da orquestra, o instrumento também começou a ser mais requisitado nas formações de música de câmara, em duos trombone-piano, quartetos de trombones, trios de metais, quintetos de metais, grupos de metais e diferentes formações. Sem o objetivo de catalogação, mas citando alguns exemplos de obras para trombone e piano, tem-se a primeira delas escrita no Brasil, segundo Alves (2002). Trata-se da obra “*Anoitecendo*” de Francisco Braga, escrita para um concurso na Escola Nacional de Música, atualmente UFRJ. Outros exemplos são “*Três estudos para trombone*” de José Siqueira, “*Três peças para trombone*” de José Alberto Kaplan, “*Andante*” de Osvaldo Lacerda, entre outras. Para a formação de trio de metais, encontra-se “*Invenção para Trio de metais*” de Osvaldo Lacerda e a peça “*Estruturas Obstinadas*” de Ricardo Tacuchian. Para quarteto de trombones, há a “*Suíte para quarteto de trombones*” de Ernst Mahle, “*Quatro trombones barrocos*” de Claudio Santoro, e muitas obras do Prof. Gilberto Gagliardi, como “*Estudo a quatro*”, os dez “*Corais para quarteto de trombones*” e “*Céu Brasileiro*” para octeto de trombones, apenas alguns exemplos do catálogo. A peça “*Burlesca*” de José Alberto Kaplan, “*Suítes para quinteto de metais*” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda) são bons exemplos de obras para quinteto de metais. Para grupo de metais, “*Música para Metais*” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda), “*Cantos nordestinos*” do Prof. Gilberto Gagliardi, “*Ponto, dobrado e maracatu*” de Osvaldo Lacerda, e “*Fanfarras*”

para metais” de Dimas Sedícias. Além dessas, encontram-se obras para trombone solo, como “*Fantasia Sul América*” de Claudio Santoro, “*Enigmas*” de Calimério Soares, e também solos para trombone com orquestra sinfônica como “*Fantasia para trombone e orquestra*” de Abdon Lyra, “*Concerto para trombone e orquestra*” de Ernst Mahle, e “*Fantasia Concerto para trombone e orquestra*” de Nelson de Macedo. Descortina-se assim esse pequeno panorama do trombone na música brasileira para orquestra sinfônica e para música de câmara no século XX.

Por outro lado, há ainda a música popular com importância fundamental para o desenvolvimento do trombone e sua popularização. Com o advento do *jazz*, a escrita para o trombone, participante ativo de suas formações, teve evolução técnica e melódica impressionante, com melhoria do legato e a criação de novas maneiras de execução da articulação, como por exemplo, o *doodle*.¹¹ O movimento jazzístico serviu como impulso no desenvolvimento da técnica dos instrumentos de metal no início do século XX. No Brasil, o choro, o samba e o frevo, por sua vez, também impulsionaram o desenvolvimento do trombone, não só pela divulgação como também pela técnica. As rápidas passagens do frevo, as características peculiares do samba e o melodismo do choro levaram os trombonistas a desenvolver um estilo próprio dentro da música brasileira, devido a suas idiossincrasias. O início do século XX foi marcado pela influência do rádio e das gravações, e o Rio de Janeiro, como grande centro cultural e capital do País, foi o estado pioneiro das gravações. Assim, o trombone teve uma demanda muito grande nessa época, não somente pela quantidade de *big bands* como também pela criação de algumas orquestras sinfônicas, além das bandas de música, que sempre foram um celeiro de talentos do instrumento.

¹¹ Técnica utilizada para a execução do ligado de forma rápida, muito utilizada no *Jazz*. O trombonista Bob McChesney tem um livro nessa área intitulado “*Doodle Studies*”, editado por Richard Fote em 1992, Florida.

Villa-Lobos, quando compunha suas obras, utilizava o contato direto com a música popular, em que participava de rodas de choro, tocando sambas e maxixes, além de seus conhecimentos específicos na área da música clássica, mostrando assim toda sua flexibilidade.

As obras de Heitor Villa-Lobos estão repletas de trechos orquestrais complexos, devido à polirritmia entre as partes de trombone e a orquestra, ou naipes de trombones e a orquestra, como por exemplo, “*Floresta do Amazonas*”, “*Choros nº 3*”, “*Choros nº 6*”, “*Choros nº 10*”, “*Bachianas Brasileiras nº 2*”, “*Bachianas Brasileiras nº 3*”, “*Bachianas Brasileiras nº 4*”, “*Bachianas Brasileiras nº 7*” e “*Bachianas Brasileiras nº 8*”, poemas sinfônicos e várias outras obras.

Villa-Lobos tinha o trombone como instrumento de grande importância em suas composições, dando a ele vários solos de destaque na literatura do instrumento. A diversidade desses solos induz a pensar que Villa-Lobos poderia ter uma relação mais próxima com algum trombonista. Algumas pessoas sugerem Eugênio Ribeiro Zanata, citado pelo trombonista Oscar Brum, que em seu livro não editado sobre trombone, escreve: “*Não demorou muito a ser considerado o melhor trombonista de Orquestra Sinfônica e Lírica do Brasil. Era muito pesquisador. Mantinha correspondência com o famoso trombonista Simone Mantia.*” (Brum, trabalho não editado). O trombone da época em que Villa-Lobos escreveu suas obras era o tenor de calibre pequeno para as partes de primeiro e segundo (0.508 polegadas na vara e 7,5 polegadas na campana), e provavelmente também para as partes de baixo com a adição somente de um rotor de Fá¹². A evolução das propriedades físicas do instrumento do início do século XX em relação ao das orquestras nos tempos atuais ocorreu no aumento do calibre do tubo e consequentemente de seu tamanho relativo. Hoje, utiliza-se o tamanho padrão calibre

¹² Rotor que acionado aumenta o tamanho do tubo, ocasionando a troca da tonalidade de Sib para Fá.

grande (0.547 polegadas na vara e 8,5 polegadas na campana) nas orquestras mundiais para os trombones-tenor, e a maioria dos trombonistas já possui um instrumento com um rotor de Fá¹³. Os trombones-baixo têm calibre maior que os tenores (0.562 polegadas na vara e 9,5 polegadas na campana) e apresentam geralmente dois rotores ou uma combinação de rotores de Fá e Ré, ou ainda Fá e Mib.

Segundo declarações de trombonistas da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Prof. Jessé Sadoc) e da Orquestra Sinfônica Brasileira e Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional (Prof. Antônio José da Silva - “Norato”) — concedidas em entrevistas para este trabalho — o começo do emprego dos trombones de calibre grande no Rio de Janeiro somente ocorreu na década de 1970, por influência de outras orquestras internacionais que se apresentaram na cidade e em cuja formação já havia esses instrumentos.

Não há nenhuma obra em que Villa-Lobos sugerisse a participação do trombone-alto em vez do trombone-tenor para a primeira parte, talvez pela falta de trombonistas de trombone-alto em sua época.

Neste capítulo, faz-se uma revisão das obras de Heitor Villa-Lobos com a participação do trombone, que será apresentada em quadros com o nome da obra, a instrumentação, a quantidade de trombones e o ano de composição. O primeiro quadro exclusivo apresenta a série *Bachianas Brasileiras*.

¹³ Idem.

Quadro 1: *As Bachianas Brasileiras*

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 1	Orquestra de Violoncelos	Não há partes de trombone	1930
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 2	Orquestra	1 trombone	1930
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 3	Piano e orquestra	4 trombones e tuba	1938
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 4	Orquestra	3 trombones e tuba	1941
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 5	Orquestra de Violoncelos e soprano	Não há partes de trombone	1938 (Aria) – 1945 (Dança)
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 6	Flauta e fagote	Não há partes de trombone	1938
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 7	Orquestra	4 trombones e tuba	1942
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 8	Orquestra	4 trombones e tuba	1944
<i>Bachianas Brasileiras</i> Nº 9	Orquestra de cordas ou coro	Não há partes de trombone	1945

Devido a algumas obras estarem incompletas ou não localizadas, a pesquisa somente levou em conta as que tinham possibilidade de execução. Essa pesquisa baseou-se no catálogo de obras editado em 1989 pelo Minc-SPHAN/ Pró-Memória e Museu Villa-Lobos em sua 3ª edição. Os quadros complementares se encontram no Anexo I deste trabalho.

CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS INTERPRETATIVOS PARA O TROMBONE NAS BACHIANAS

Neste capítulo serão estudadas as *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, com enfoque exclusivo para as obras que apresentam partes para um ou mais trombones, como “*Bachianas Brasileiras n° 2*” (1 trombone), “*Bachianas Brasileiras n° 3*” (4 trombones e tuba), “*Bachianas Brasileiras n° 4*” (2 trombones e tuba), “*Bachianas Brasileiras n° 7*” e “*Bachianas Brasileiras n° 8*” (4 trombones e tuba). Cabe salientar o equívoco da informação de Palma & Brito (1971) ao informar o mesmo número de trombones para “*Bachianas Brasileiras n° 4*”, “*Bachianas Brasileiras n° 7*” e “*Bachianas Brasileiras n° 8*”. Não serão enfocadas as outras *Bachianas*, por não apresentarem o trombone em qualquer parte. Abordam-se ainda sugestões interpretativas com base na função harmônica, na prioridade ou na hierarquia das vozes, na articulação, na afinação, na respiração e nas propriedades físicas do instrumento objetivando trazer à tona a discussão desses tópicos.

2.1 – Bachianas Brasileiras nº 2

“*Bachianas Brasileiras nº 2*”, composta em São Paulo em 1930 e estreada em setembro de 1934 no II Festival Internacional de Música de Veneza, esteve sob a direção do compositor italiano Alfredo Casella. A obra em quatro movimentos com cerca de 22 minutos, e dedicada a Mindinha, foi editada em 1952 por G. Ricordi & C. Editori de Milão. “O Canto do Capadócio”, “O Canto da Nossa Terra”, e “O Trenzinho do Caipira” têm versões para violoncelo e piano de 1930, feitas pelo próprio autor.

Nessas *Bachianas*, a extensão do trombone está entre o Sol 1 e o Lá 3.



Exemplo 2.1-1- *Bachianas Brasileiras nº 2* – extensão utilizada pelo trombone, entre o Sol 1 e o Lá 3

O autor serviu-se do seguinte efetivo orquestral: Flauta e flautim, oboé, clarineta, sax-tenor e sax-barítono, fagote e contrafagote, duas trompas, trombone, piano, celesta, tímpano, percussão e cordas.

A peça se divide em quatro movimentos:

I – Prelúdio (O Canto do Capadócio)

II – Ária (Canto da Nossa Terra)

III – Dança (Lembrança do Sertão)

IV – Toccata (O Trenzinho do Caipira)

Essa *Bachiana*, em cuja formação aparece somente um trombone, tem partes de extrema importância. No primeiro e segundo movimentos, há pequenos solos, enquanto no terceiro movimento figura um dos maiores solos para trombone da literatura. No quarto movimento, o trombone é peça fundamental na criação da atmosfera desejada por Villa-Lobos, conforme mostrado mais adiante.

2.1.1 - 1º Movimento – Prelúdio (O Canto do Capadócio)

No primeiro movimento de “*Bachianas Brasileiras nº 2*”, “*Prelúdio – O Canto do Capadócio*”, o trombone apresenta somente uma intervenção entre os c. 15 e c. 21. Villa-Lobos dizia que esse movimento “*reflete a imagem do capadócio – tipo de malandro brasileiro – que se apresenta gingando, sinuoso, num verdadeiro adágio*” (Palma & Chaves Júnior, 1971). Devido ao termo capadócio se encontrar em desuso, cabe aqui a colocação de Aulete (1964) citado por Nóbrega (1971), que explica capadócio como “... *charlatão, parlapatão, trapaceiro*”, ou ainda “... *aquele que de noite vai tocar e descantar sob as janelas da namorada*”.

“De fato o capadócio, tipo urbano hábil e maneiroso, fértil em expedientes, mentiroso e impostor, é além [sic] disso muito dado à música, cantor de modinhas e tocador de violão, do que se serve como recurso para insinuação pessoal (...) Segundo Villa-Lobos, que não era lingüista [sic], mas que o conhecia ao vivo, o capadócio ‘é um tipo de variadas manifestações psicológicas, sentimental e dramático, lírico, patético e trágico’” (Nóbrega, 1971, p.38).

O motivo musical do capadócio de Villa-Lobos em “*Bachianas Brasileiras nº 2*” se inicia com o sax-tenor no nº 1 de ensaio passando o solo ao violoncelo três compassos antes do nº 3. Logo em seguida, em anacruse, o sax-tenor retoma o solo até o terceiro tempo do c. 15 (nº 3+2). Nesse ponto, há *solí* em uníssono de trombone e

violoncelos até o c. 21 (nº 4 – 5) (exemplo 2.1.1-1). A partir daí, os violoncelos seguem solando até a entrada, no c. 23, do fagote, que substitui a função do trombone quando acompanha os violoncelos em *solli*. Nesse trecho em que o trombone participa em *solli*, com exceção do trompete e contrabaixo, que intervêm em colcheias no c. 16 (nº 3+3), os sopros e as cordas acompanham em mínimas. Através de análise interpretativa da parte do trombone na gravação de 1957, descobriram-se diferenças entre a cópia manuscrita da partitura de trombone (MVL, 1975, Iracema) e a grade editada pela Ricordi em 1949. Na cópia manuscrita, há no solo os glissandos descendentes para o primeiro e para o terceiro tempo do c. 16, para o terceiro tempo do c. 17 e para o segundo tempo do c. 19, enquanto na parte editada existem os mesmos glissandos com a supressão do descendente para terceiro tempo do c. 16.

Sugestão interpretativa: Os glissandos devem ser executados de forma lenta, visando à alusão ao gingado do Capadócio, mas com atenção para a manutenção do tempo. Devem-se executar os glissandos com as posições que geram mais efeito, como por exemplo, o primeiro glissando do Fá 2 na sexta posição para o Mi 3 na terceira posição. Aconselha-se ao trombonista respirar entre o c. 16 e c. 17, após o segundo tempo do c. 18 e após o segundo tempo do c. 19. Embora as ligaduras dos violoncelos não coincidam com a do trombone, sugiro essas respirações, para que não haja a quebra do glissando do c.18 e para que seja igual à articulação com os violoncelos no c.19 (exemplo 2.1.1-1).

The image shows a musical score for the first movement of Bachianas Brasileiras nº 2. It consists of five staves: Trombone (trbn), Oboe/Clarinet/Viola/Saxophone (ob./cl e vla/sax t.), Contrabass/Double Bass (cbx/fg.), Violins/Cor Anglais (vlns/cor.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations. The Trombone part has a melodic line with triplets and glissandos. The Oboe/Clarinet/Viola/Saxophone part has a harmonic accompaniment. The Contrabass/Double Bass part has a rhythmic accompaniment. The Violins/Cor Anglais part has a harmonic accompaniment. The Violoncello part has a melodic line with triplets and glissandos.

Exemplo 2.1.1-1- *Bachianas Brasileiras nº 2 – I Movimento – Trombone, violoncelos, sopros e cordas resumidos*

Análise da gravação: No solo, os glissandos descendentes são pouco audíveis com exceção do c. 19, onde soam com clareza, levando-nos a crer que o trombonista tenha-se baseado na versão editada da obra (ed.1949). No terceiro tempo do c. 17, há dissonância devido ao sax tenor entrar dois tempos atrasado e seguir tocando até a fermata. Além disso, alerta-se o trombonista para tomar bastante cuidado com a afinação dos trechos. Pode-se citar um exemplo em que não houve essa preocupação: no c. 19, os violoncelos e o trombone não estão afinados.

2.1.2 - 2º Movimento – Ária (O Canto da Nossa Terra)

Na introdução desse segundo movimento, apresentam-se os elementos da própria “Ária” até o “*Largo Assai*”, onde os violoncelos expõem o tema e o trombone realiza colcheias em todo o primeiro compasso — figuração exposta somente por esse instrumento. O c. 3 traz uma articulação de colcheia pontuada e semicolcheia junto com a segunda trompa e mostra a importância da parte de trombone no contraponto

elaborado por Villa-Lobos, finalizando com a movimentação do trombone no último compasso antes do “*Largo Assai*”.

Sugestão interpretativa: Embora a primeira intervenção não seja um solo, sugere-se ao trombonista realizar o trecho como se assim o fosse, pois somente o trombone apresenta essa figuração, que deve ser ouvida claramente; devem-se tocar as ligaduras do primeiro compasso sem a segunda nota curta, criando-se assim uma linha contínua. No c. 3 deve-se ter atenção para que a articulação da semicolcheia esteja junto da segunda trompa. No final do c. 4, o acento da segunda colcheia do segundo tempo deve ter uma articulação sutil, e recomenda-se tocar as semicolcheias subsequentes mais longas visando à coerência com o *rallentando* (exemplo 2.1.2-1).

The image shows a musical score for Trombone (trbn) and Trumpets (cor.) from the second movement of Bachianas Brasileiras n.º 2. The score is in 3/4 time and has one flat in the key signature. It starts at measure 15. The Trombone part begins with a half note G2, followed by quarter notes G2, A2, B2, and a half note C3. The Trumpets part begins with a half note G3, followed by quarter notes G3, A3, B3, and a half note C4. The score includes dynamics such as *f* and *pp*, and a tempo marking 'Largo Assai a tempo (in 6)'. A 'rall.' marking is present above the Trombone part in measure 18.

Exemplo 2.1.2-1- *Bachianas Brasileiras n.º 2 – II Movimento – Trombone e trompas*

A próxima entrada do trombone será no n.º 8, onde toca contratempos em oitavas com o fagote, com o objetivo de dar peso à orquestração; tocam unísono em *solí*, no n.º 9, o trombone com o sax-tenor, cujo solo já havia iniciado dois compassos antes do n.º 9 e se estende até um compasso antes do n.º 10, onde retoma os contratempos.

Sugestão interpretativa: Devemos prestar atenção especial para que as partes de *solí* sejam equilibradas, pois facilmente o trombone pode encobrir a parte do sax. No c. 47, há um acento na última tercina do terceiro tempo, e sugere-se executar a última semicolcheia do compasso também com um acento, visando-se a dar movimento ao

trecho. As tercinas do c. 48 e o glissando do c. 49 devem ser executados em tempo. Nesse trecho, somente é necessária uma respiração entre o segundo e o terceiro tempo do c. 49 (exemplo 2.1.2-2).

47 9

Exemplo 2.1.2-2- *Bachianas Brasileiras nº 2 – II Movimento – Parte de trombone e sax-tenor*

No nº 10, observa-se o retorno do *Largo* com pequenas modificações, mas a parte de trombone é exatamente igual à introdução. A última intervenção do trombone em uníssono com o fagote, o piano e a viola apresenta um trecho com quatro semicolcheias para encerrar o movimento. A exceção fica com a parte da viola que não possui a primeira semicolcheia. A única diferença entre a cópia manuscrita da partitura de trombone (MVL, 1975, Iracema) e a grade editada é a dinâmica (*mf*) colocada na última intervenção do movimento.

Sugestão interpretativa: A articulação *staccato* e a precisão são fundamentais nesse trecho, e podem-se tocar as semicolcheias com um pequeno decrescendo, para acompanhar os outros instrumentos, finalizando o movimento (exemplo 2.1.2-3).

trbn

Exemplo 2.1.2-3- *Bachianas Brasileiras nº 2 – II Movimento – Trombone, fagote, piano e cordas*

Análise da gravação: Do início do movimento ao nº 1 temos problemas de afinação na parte do trombone, e na última ligadura do primeiro compasso há quase um glissando. A intervenção de três compassos no nº 8 apresenta um bloco de acordes em contratempo, onde o trombone não se destaca, e no nº 9 o solo em *f* se apresenta com as tercinas atrasadas em relação ao ritmo das cordas, mas junto com o sax-tenor, e no c. 50 (nº 10 – 2), observa-se um desencontro entre o trombone e a trompa nos contratempos. Nos quatro compassos do nº 10 repete-se integralmente a introdução, dessa vez, porém, não há o glissando na última ligadura; a intervenção final não apresenta precisão rítmica com o piano e percebe-se problemas de afinação no último Fá 2.

2.1.3 - 3º Movimento – Dansa [sic] (Lembrança do Sertão)

O terceiro movimento começa com *pizzicati* das cordas, sugerindo uma viola sertaneja, e logo no terceiro compasso o trombone apresenta em seu solo a temática do movimento que se estende até o c. 20 (nº 4 – 3).

Sugestão interpretativa: Aconselha-se ao trombonista valorizar as síncopes e enfatizar a diferença entre o ritmo de tercina e o de semicolcheia, colcheia e semicolcheia, tocando mais curto as colcheias que aparecem no meio do desenho; a ênfase nas anacruses é fundamental para a sensação de movimento¹⁴. Podem-se fazer as respirações de dois em dois compassos em anacruse até o nº 2, e respirar no início do compasso; todo o restante do trecho que segue ficará condicionado ao tempo de execução da fermata, mas em geral, segue o mesmo padrão anterior. Cabe salientar que os efeitos de glissando do trombone devem ter o mesmo caráter popular (que lembra o

¹⁴ De acordo com o conceito de *arsis e thesis* de Thurmond, p. 27.

chamado “gingado” da música popular brasileira) dos *solis* do primeiro movimento, valorizando assim as fermatas. Embora seja um solo, o que conota certa liberdade, recomenda-se ao trombonista procurar manter o tempo, pois o acompanhamento se mantém constante. Isso pode ser praticado através do material didático deste trabalho, onde se mostra a orquestra virtual com acompanhamento de um *clique* para facilitar o treinamento. Com o progresso dos estudos, o aluno pode aumentar o tempo gradativamente, até chegar à versão sem o auxílio do *clique* (exemplo 2.1.3-1).

Exemplo 2.1.3-1- *Bachianas Brasileiras n° 2 – III Movimento – Parte do trombone.*

Esse primeiro solo apresenta o contraste entre a parte do trombone e das cordas com pequenas intervenções, ora de flauta e oboé, ora de primeiros violinos até o n° 1, os quais dobram o solo de trombone por dois compassos após o n° 1, e tornam a dobrar o solo no n° 2 também por dois compassos. Na parte de trombone da cópia manuscrita de Iracema (MVL, 1975), relativa a esse solo, detectam-se alguns erros: no terceiro tempo do c. 10 (n° 1+3), onde há Sib 2, deveria haver Lá 2; no n° 2, aparece uma mudança para a clave de Fá que só deveria acontecer na entrada do *Allegro*; no c. 14 (n° 2+3), a última

nota da tercina do segundo tempo é um Fá 2, quando deveria ser um Sol 2; porque na parte editada pela Ricordi se apresentam dessa forma, pois o original em posse do Museu Villa-Lobos se encontra incompleto.

Nos compassos seguintes à parada das dobras do primeiro violino, surgem as madeiras em naipe tocando várias vezes sextinas acéfalas. No c. 24 (nº 4+2), *Allegro*, aparece uma mudança de caráter com o surgimento de certa agressividade, representada pela dinâmica *ff* e pela acentuação das notas, até então não vista nessas *Bachianas*.

Sugestão interpretativa: Nesse trecho, apoiando sempre as notas graves, o trombonista deve se preocupar com a regularidade dessas notas, para que ela se mantenha; como no solo anterior, aconselha-se tocar as síncopes mais curtas, para que se mantenha o caráter popular (exemplo 2.1.3-2).



Exemplo 2.1.3-2- *Bachianas Brasileiras n.º 2 – III Movimento – Parte do trombone.*

Villa-Lobos utiliza o grupo de sopros contrapostos às cordas como pergunta e resposta até o nº 6, onde o trombone, a trompa e o primeiro violino mantêm um pedal de Dó# com durações diferentes até dois compassos antes do nº 7, enquanto os sopros articulam em tercinas (exemplo 2.1.3-3).

The image displays a musical score for seven instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Tenor Sax, Bassoon, Horn in F, and Trombone. The score is in 4/4 time and begins at measure 33. The Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Tenor Sax, and Bassoon parts feature complex rhythmic patterns with triplets and accents, marked with dynamics like *ff* and *f*. The Horn in F and Trombone parts play a simpler, more melodic line with accents and slurs. The score is presented in a standard musical notation format with staves and clefs.

Exemplo 2.1.3-3- *Bachianas Brasileiras n $^{\circ}$ 2 – III Movimento – Parte do trombone, trompas e madeiras.*

Nesse ponto, retoma-se o tema inicial do *Allegro* na flauta e no primeiro violino por dois compassos, conduzindo ao *Più Mosso*, e retomando o *Allegro* no n $^{\circ}$ 8, onde, a partir do segundo compasso, o trombone ataca semínimas pontuadas em contratempo até o n $^{\circ}$ 9, concluindo com *frulati* até a repetição integral de todo o trecho. Neste ponto no c. 52, temos na grade editada da Max Eschig, um pequeno equívoco de clave, estando a parte de trombone em clave de Dó em vez de clave de Fá.

Após essa repetição, vem a reexposição, em que observamos diferenças da cópia manuscrita da partitura de trombone (MVL, 1975, Iracema) em relação à parte editada: a primeira frase da reexposição está ausente; o número de ensaio consta como n $^{\circ}$ 15 na grade editada e segundo compasso do n $^{\circ}$ 10 na cópia manuscrita; no n $^{\circ}$ 12 faltam os glissandos tanto na cópia manuscrita quanto na parte editada. Considerando-se como referência a gravação, há a ausência de ligadura na grade editada (da última tercina do

primeiro tempo para primeira tercina do segundo tempo em um compasso antes do nº 16).

Análise da gravação: No solo inicial de trombone, o tema apresentado aparece na execução do trombonista da ORTF com algumas diferenças da escrita original de Villa-Lobos. Com a utilização de tenutos em algumas notas em vez dos acentos, há uma variação de andamento no solo, ocasionando uma pequena aceleração do tempo. No c. 6 não há clareza na definição do ritmo das síncope e na diferenciação das tercinas. No nº 2, aparece uma característica interessante: embora mantendo a nota do segundo tempo ligada, o trombonista ataca-a novamente antes do glissando, valorizando esse efeito, e repete essa mesma conduta no compasso seguinte. Como era de costume na época, os vibratos se apresentam exagerados e com frequência bem rápida. No *Allegro* depois do nº 4, o trombone toca claramente ritmos bem marcados. No nº 6, o pedal de Dó# aparece bastante acentuado, e no c. 40 (nº 7-2) tem-se a impressão de que o trombone e a trompa tocam um ritmo diferente da edição da Ricordi de 1949, apresentando colcheias no terceiro tempo do c. 40 e as mesmas colcheias no terceiro tempo do c. 41 (nº 7-1). No *Più mosso* seguinte, em que se observa o ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia, antes do nº 8, há um atraso nas partes do trombone, dos violoncelos e dos contrabaixos. Em todo o trecho seguinte, o trombonista também atrasa em relação ao resto da orquestra. Porém agora, dois compassos antes do nº 12, não se ouve a variação das colcheias no terceiro tempo. O segundo compasso ainda do nº 12 também se apresenta com atraso. No nº 15, nota-se o *Tempo primo* e a reexposição do tema com um pequeno acelerando no meio do solo, como se o maestro percebesse que a música deveria ser mais rápida. Novamente no nº 17, o trombonista ataca o segundo tempo enfatizando os glissandos, e depois ouve-se com clareza somente a última nota do movimento.

2.1.4 - 4º Movimento – *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*

Definida pelo autor como “*impressões de uma viagem nos pequenos trens do interior do Brasil*” (Villa-Lobos, 1947), a “*Toccata*”, enriquecida através da orquestração com instrumentos de percussão, cria a atmosfera apropriada: inicia-se com notas repetidas que vão se encurtando gradativamente, dando a impressão de aceleração, e a sensação do movimento de locomotiva. É seguramente um dos trechos orquestrais mais conhecidos de Heitor Villa-Lobos, não somente pela genialidade como também por retratar tão bem suas idéias. O trombone aparece no segundo compasso do nº 2 junto às trompas com glissandos que nos remetem ao apito do trem; essa intervenção se repete após dois compassos, acrescida de um grupo de glissando a mais. Na parte manuscrita do trombone temos a omissão dessa primeira entrada.

Sugestão interpretativa: Para um melhor efeito, nessa passagem, recomenda-se tocar cada glissando um pouco mais forte que o anterior, começando assim numa dinâmica inferior à sugerida na partitura. Esse resultado se apresenta naturalmente pelo aumento da tessitura escrita, sendo importante iniciar em *mf* (exemplo 2.1.4-1).

Exemplo 2.1.4-1- *Bachianas Brasileiras nº 2 – IV Movimento – Parte de trombone.*

No c. 33 (nº 3+7), tem-se o trombone junto à flauta, ao oboé e à clarineta novamente com os glissandos, porém dessa vez, o trombone toca em movimento descendente. No c. 41 (nº 5-2), o trombone apresenta, junto às trompas, mínimas que

preenchem harmonicamente o trecho, e cinco compassos antes do nº 7 há um trecho em *soli* com os violinos.

Sugestão interpretativa: Recomenda-se a articulação bem pronunciada no trecho, tocando-se os acentos e as notas com seus valores completos (\geq) e enfatizando as anacruses de colcheia no c. 71 e no c. 73, que conduzirão ao primeiro tempo dos compassos seguintes, para melhorar a sensação de movimento (exemplo 2.1.4-2).



Exemplo 2.1.4-2- *Bachianas Brasileiras nº 2 – IV Movimento – Parte de trombone.*

No nº 8, há um solo de quatro compassos retomado pelas trompas até uma fermata, em que o trombone ataca *frullato* com surdina de metal e tercinas até um compasso antes do nº 10. Dois compassos antes do nº 11, há um erro de notação na cópia manuscrita da partitura de trombone (MVL, 1975, Iracema), pois em vez de Dó e Dó#, temos junto às trompas Mi e Mi#. Porém, dois antes do nº 12, a intervenção desses instrumentos está correta. No c. 125 (nº 14-3), tem-se um acorde com fagote, oboé e flauta, e dois compassos antes do nº 16 até o quarto compasso do nº 17, uma sequência de notas Mi em tempo e contratempo. E, por fim, a execução da última nota da obra.

Análise da gravação: Na primeira intervenção do trombone, tem-se a sensação de que as notas de partida do segundo e do terceiro glissando ocorreram em outra nota, com o objetivo de tornar o glissando ininterrupto (exemplo 2.1.4-3). Em vez do segundo glissando partir do Ré#, ele parte do Mi na sétima posição, e no terceiro glissando, parte do Sol# na sétima posição. Esse procedimento se repete na segunda sequência.

20

gliss. *gliss.* *gliss.* **2** *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

f < < < *f* < < < <

Exemplo 2.1.4-3- *Bachianas Brasileiras n° 2* – IV Movimento – Parte de trombone com notas de partida dos glissandos.

O solo de quatro compassos antes do n° 7 está com o ritmo equivocado, o ritmo de colcheia das cordas no primeiro tempo difere do ritmo do trombone de tercinas de semínima, denotando influência das cordas sobre o trombonista (exemplo 2.1.4-2), o que não acontece no solo do n° 8.

No sétimo compasso do n° 9 nas fermatas, não parece que o trombonista tenha tocado o trecho com surdina de metal como indicado na partitura, mas sem o equipamento. No trecho compreendido entre dois compassos antes do n° 11 até dois compassos antes do n° 12, as semicolcheias aparecem com glissandos; a sequência de notas Mi que se inicia dois compassos antes do n° 16 não está precisa com a percussão; por fim, a última nota está longa, como se houvesse uma fermata.

22

6

f *f*

Exemplo 2.1.4-4- *Bachianas Brasileiras n° 2* – IV Movimento – Parte de trombone

2.2 – Bachianas Brasileiras nº 3

Composta em 1938 e estreada em 1947 pela Orquestra da Columbia Broadcasting System de Nova York, “*Bachianas Brasileiras nº 3*” teve como solista o pianista brasileiro José Vieira Brandão com regência do próprio Villa-Lobos. Essa obra dedicada a Mindinha foi editada por G. Ricordi & Co. , New York, em 1953. São as únicas *Bachianas* em que há o tratamento para o piano como solista com orquestra, e, além disso, há uma versão para dois pianos.

Nessa *Bachiana*, a extensão dos trombones está entre o Dó 1 e o Si 3.



Exemplo 2.2-1- *Bachianas Brasileiras nº 3* – extensão utilizada pelos trombones, entre o Dó 1 e o Si 3.

O autor usou o seguinte efetivo orquestral: duas flautas e um flautim, dois oboés e um corno inglês, duas clarinetas e uma clarineta-baixo, dois fagotes e um contrafagote, quatro trompas, dois trompetes, quatro trombones, uma tuba, um piano, percussão (xilofone, tímpano, tam-tam, bumbo) e cordas.

As “*Bachianas Brasileiras nº 3*” se dividem em quatro movimentos:

I – Prelúdio (Ponteio)

II – Fantasia (Devaneio)

III – Ária (Modinha)

IV – Toccata (Picapao)

Essa peça apresenta pequenos solos de trombone, trechos com todo o naipe de trombones e seções com todos os metais em bloco. Apesar de ser a única peça em que o piano toca como instrumento solista, os trombones desempenham um papel relevante.

2.2.1 – 1º Movimento – Prelúdio (Ponteio)

O primeiro movimento se inicia em *Adágio*, com o piano conduzindo o tema do prelúdio em contraponto com as cordas e os sopros. Em seguida, há uma seção no nº 4 em *Più mosso, quasi allegro*, em que as madeiras expõem um motivo em marcha e, depois, um pequeno *ritardando* que precede o *Meno mosso*. Observa-se então mais uma seção que levará ao *Largo*, reexposição do recitativo inicial.

Na primeira intervenção dos trombones nesse movimento, o piano e o trompete articulam semínimas com os quatro trombones (c. 54), reforçando a parte do piano, que anteriormente se apresentava dialogando com os fagotes, as trompas e os trompetes.

Sugestão interpretativa: Sugere-se a articulação de forma quase ligada no trecho, com atenção para o diminuindo na mínima pontuada, pois as partes do piano e dos outros instrumentos devem aparecer claramente (exemplo 2.2.1-1).

Exemplo 2.2.1-1-Bachianas Brasileiras nº 3 – I Movimento – Parte de trombone, piano e trompete/ c. 54 e c. 55.

No nº 6 (c. 62), tem-se uma pirâmide em *mf* indo do grave até o agudo, iniciando com a entrada da tuba em oitava com o terceiro trombone e com as cordas (exceto os violinos) na segunda parte do primeiro tempo, já que ele é acéfalo, e o primeiro e o segundo trombones na segunda parte do terceiro tempo, também acéfalo.

Sugestão interpretativa: Não se devem acentuar as notas nesse trecho, para a manutenção da regularidade. Deve-se procurar ainda igualar o *staccato* com o das cordas, e não tocar de forma muito curta, utilizando assim um pouco mais de ressonância nas notas (exemplo 2.2.1-2).

The image shows a musical score for three parts: tbn (trombone), sopros (saxophones), and cordas (strings). The score is in 4/4 time, marked 'Meno mosso' with a tempo of quarter note = 140. The key signature has one sharp (F#). The tbn part starts with a circled '6' and '62' below it. All parts feature triplets and are marked 'mf'.

Exemplo 2.2.1-2- *Bachianas Brasileiras nº 3 – I Movimento – Parte de trombone, sopros e cordas/ c. 62.*

No *Largo* seguinte (c. 66), existe um bloco de acordes das trompas, dos trompetes e dos trombones, em que o primeiro e o segundo trombones, em quartas, ascendem cromaticamente por dois compassos, para depois seguirem com notas de preenchimento harmônico até o nº 7. A partir daí, encontram-se acordes de acompanhamento do solo de oboé até o nº 8. Na última entrada, o naipe de trombones surge numa figuração rítmica de tercinas de semicolcheias junto com a terceira trompa: no terceiro tempo, dois compassos antes do nº 10; e no primeiro e no segundo tempo,

um compasso antes do nº 10. Nesse momento somente aqueles instrumentos apresentam essa figuração.

Sugestão interpretativa: Nesse trecho, o trombonista pode enfatizar levemente as semicolcheias de tercina, por serem notas de menor valor rítmico, e grupar bem a última tercina do terceiro tempo com os outros trombones. Sugere-se a execução do trecho de forma a cumprir os valores completos das notas (exemplo 2.2.1-3).

Exemplo 2.2.1-3- *Bachianas Brasileiras nº 3 – I Movimento – Parte de trombone e tuba/c.* 96 a c. 98.

Análise da gravação: No c. 54, entram os trombones em bloco, com a execução de um crescendo para o terceiro tempo do compasso e depois decrescendo, consecutivamente; esse crescendo não está na partitura, e no c. 62, as tercinas do terceiro trombone com a tuba não estão precisas, e o primeiro e o segundo trombones têm suas notas indefinidas no trecho. O trecho do c. 66 ao c. 82, em que os trombones executam blocos de acordes de acompanhamento, as cordas e o piano estão fortes demais, impossibilitando a audição do trecho com clareza. Embora os trombones do c. 96 ao c. 98 estejam com volume baixo, pode-se ouvir distintamente sua entrada, sendo que a última tercina do terceiro tempo do c. 96 está ritmicamente precisa. Até o final do movimento, eles se apresentam sem indefinições.

2.2.2 - 2º Movimento – Fantasia (Devaneio)

Essa *Fantasia*, com subtítulo “*Devaneio*”, nos remete a elementos melódicos do recitativo do primeiro movimento, como afirma Nóbrega: “*O encadeamento é lógico: parece que esta fantasia nasceu de dentro do Prelúdio, pois seu primeiro motivo tem parentesco muito próximo com aquela cadência [do início do movimento] do piano.*” (Nóbrega, 1971, p.52). Após o trêmulo inicial, os trombones atacam no terceiro tempo do c. 2 em mínimas (exemplo 2.2.2-1) e seguem alternadamente com essa figuração até o c. 10, em que as cordas e os sopros tocam semínimas.

Allegro moderato (♩ = 108)

The musical score consists of two staves: 'tbn' (trombone) and 'orq.' (orchestra). Both are in the bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score shows three measures. In measure 1, the trombone has a whole rest and the orchestra starts with a piano (pp) dynamic. In measure 2, the trombone plays a half note chord (F#2, C3, F#2) and the orchestra plays a half note chord (F#2, C3, F#2). In measure 3, the trombone plays a half note chord (F#2, C3, F#2) and the orchestra plays a half note chord (F#2, C3, F#2). The dynamic for the orchestra in measure 2 is marked 'f'.

Exemplo 2.2.2-1- *Bachianas Brasileiras nº 3* – II Movimento – Parte de trombone e orquestra (exceto piano)

do c. 1 ao c. 3

No *Più mosso*, o primeiro trombone acompanha em solo o motivo do primeiro trompete (exemplo 2.2.2-2), e no c. 35 os trombones, novamente com o primeiro trompete, executam blocos homorrítmicos. No c. 40 há um trecho temático que conduz ao *sforzando* com *diminuendo* até o *p*, seguido de um *rallentando* que conduz ao *Meno*.

Sugestão interpretativa: A articulação mais curta faz que o trecho do trompete ganhe mais clareza e precisão, e o grupamento de duas em duas notas enfatizando o primeiro e o terceiro tempos do compasso gera uma sensação de movimento (exemplo 2.2.2-2).

Exemplo 2.2.2-2- *Bachianas Brasileiras n° 3 – II Movimento – Parte de trombone e trompete/ c. 15 a c. 17*

O terceiro trombone apresenta no c. 56 um trecho em tercinas de semínima, junto com as duas trompas agudas, e no c. 69 e no c. 71 pequenas intervenções do bloco orquestral. Antes do n° 6, um acorde com os três trombones prepara o trecho mais significativo do movimento em relação aos trombones (c. 80 a 87).

Sugestão interpretativa: Esses *solis* dos trombones e da tuba utilizam notas longas e apresentam uma variação do tema em colcheias, tercinas e semicolcheias no último tempo de cada compasso. A precisão rítmica é extremamente importante para a clareza dessa passagem, cuja interpretação comumente sofre retardo do andamento devido à região grave do trecho (exemplo 2.2.2-3). Sugere-se aqui a audição da gravação (CD) para o treino com a orquestra virtual na sua primeira versão do trecho (*Lento*), que o aluno pode praticar não somente ouvindo a parte da orquestra, mas também o *clique* como referência. Os *staccati* não precisam ser executados de forma muito curta, e o direcionamento da frase deve levar ao primeiro tempo de cada compasso, com o agrupamento sempre do último tempo com o primeiro de cada compasso. A análise dos dois compassos antes do c. 83 revela um aumento do valor das figuras rítmicas que seguem as mínimas, e nos dois compassos seguintes, (c. 84 e c. 85), esse valor diminui.

6
80

Tempo I. ♩ = 108

III.

I.

tbn

tuba

mf

f

mf

f

Exemplo 2.2.2-3- *Bachianas Brasileiras n° 3 – II Movimento – Parte de trombone e tuba.*

O próximo trecho dos trombones apresenta um tema com os violoncelos no *Meno* (c. 91), com caráter *cantabile*.

Sugestão interpretativa: Pelo fato de estar o primeiro trombone em dobramento com o segundo, aconselha-se respirar de forma alternada, com o objetivo de manter a frase constante. Devido à quantidade de instrumentos utilizados contrapostos aos trombones e os violoncelos, esses podem aumentar a dinâmica do trecho buscando-se uma equalização melhor para a passagem. Pelo caráter *cantabile*, sugere-se executar a passagem de forma quase em *legato*. Com o material didático, o aluno perceberá a incompatibilidade de outro tipo de articulação, e poderá interagir com a parte dos violoncelos (exemplo 2.2.2-4).

91

tbn

f

dim.

Exemplo 2.2.2-4- *Bachianas Brasileiras n° 3 – II Movimento – Parte de trombone/ c. 91 a c. 95*

Do c. 121 ao final do movimento, os trombones cumprem somente função de preenchimento harmônico, mas no c. 126 na grade manuscrita, há um equívoco da nota do primeiro trombone: um Fá 3 que deveria ser um Mib 3.

Análise da gravação: Do início do movimento ao c. 13, os blocos de acordes dos metais se apresentam com os ataques sem precisão, com algumas exceções, e com crescendos (<) logo após o início das notas, gerando a sensação de notas empurradas. O solo do primeiro trombone no c. 15 se encontra um pouco encoberto pelo primeiro trompete, mas é possível se ouvir a última nota do trecho. A passagem seguinte no c. 35 também está com a parte dos trombones muito pouco audível, não havendo definição para uma análise da passagem; no c. 40 pode-se ouvir um pouco a parte de trombone, que, entretanto, se apresenta com as notas empurradas como no início. No c. 56, em que o terceiro trombone inicia um trecho complementado pelo primeiro trombone no c. 57, pode-se ouvir a articulação curta do terceiro trombone que deveria executar os acentos tenutos (–) da partitura; o primeiro trombone segue a mesma articulação. No c. 69 (nº 5), o ataque com intervalo de trítone entre os trombones está executado de forma vigorosa, embora se possa perceber a imprecisão da afinação das cordas no trecho. Do c. 80 a 88, os trombones tocam o trecho mais difícil do movimento, com o terceiro trombone iniciando o tema sem muita precisão rítmica no ataque; a segunda e a quarta semicolcheias do c. 81 estão escondidas; as tercinas do c. 82 estão irregulares em relação à dinâmica do Sib1 do c. 83 enquanto as do c. 84 estão atrasadas causando uma polirritmia indesejada no trecho. O primeiro trombone complementa o tema no c. 85, com articulação clara e curta como escrito por Villa-Lobos, e com a conexão das partes entre os trombones bem executada dando a impressão de haver somente um trombone no trecho. No c. 91, os trombones e os violoncelos, e a orquestra, executam o contraponto de forma *cantabile*, mas poderia ter mais volume, pois a diferença numérica de instrumentos requer mais dinâmica para os trombones e os violoncelos. Do c. 121 ao final, os acordes do naipe de trombones aparecem reforçados pelo segundo trompete

bem ao fundo no início do trecho, mas o grupo executa um crescendo gradativo até o final da obra, em que se ouvem claramente as semínimas do penúltimo compasso.

2.2.3 - 3º Movimento – Ária (Modinha)

Essa modinha seresteira, iniciada num movimento *Largo*, apresenta, no *Più mosso* seguinte, o tema, que dará origem, por sua vez, ao primeiro tema de outra peça, “*Bachianas Brasileiras nº 7*”, trazendo também grande parte do material das “*Bachianas Brasileiras nº 5*”, ambas compostas em 1938. Na Ária (Modinha) das “*Bachianas Brasileiras nº 3*”, vale ressaltar a exposição do tema no clarinete (Jardim, 2005). No c. 30, acontece a primeira intervenção do primeiro trombone num solo com as violas, do qual participa tocando somente o primeiro compasso. Segundo declarações do maestro Roberto Duarte, em entrevista, de acordo com suas revisões, é possível que Villa-Lobos tenha, devido a uma virada de página (pela utilização de papel vegetal), esquecido de completar esse trecho: então o solo de trombone dobraria exatamente o das violas.

Sugestão interpretativa: Recomenda-se executar a passagem com vigor, mas sem exageros na dinâmica, pois o dobramento com as violas deve estar equilibrado. Embora seja um trecho acentuado (>) — e pode haver uma tendência de encurtar os valores das notas — não se deve negligenciar esse aspecto (exemplo 2.2.3-1).

Exemplo 2.2.3-1- *Bachianas Brasileiras n° 3 – III Movimento – Parte de trombone e violas/ c. 30 a c. 33.*

No c. 39 o quarto trombone e a tuba têm um trecho em acelerando com os fagotes, o contrafagote e a clarineta, que levará ao *Quase Allegro*.

Sugestão interpretativa: Executa-se essa passagem com um pequeno *crescendo* até o *sforzando*, com muita atenção ao *acelerando* para não atrasar o trecho. Devido à diferente resposta das regiões grave e média em relação ao *staccato*, as notas iniciais poderiam ser tocadas um pouco mais longas para compensar a articulação na naquela região em relação à subida à região média (exemplo 2.2.3-2).

Exemplo 2.2.3-2- *Bachianas Brasileiras n° 3 – III Movimento – Parte de trombones e tuba/ c. 39 a c. 42*

No c. 72, o terceiro e o quarto trombones e a tuba, em bloco com os fagotes, o contrafagote e clarineta-baixo apresentam um tema em notas longas, o qual logo depois será acompanhado por tercinas.

Sugestão interpretativa: Nessas repetições de tercinas sem a última nota, deve-se ter atenção especial para não apressar o tempo, evitando-se tocar as tercinas de colcheia como semicolcheias (exemplo 2.2.3-3).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for trombone (tbn), the middle for piano/flute/clarinet (pno/fl/cl), and the bottom for fagot/corno/tuba (fg/cor/tb). The key signature has two flats and the time signature is 4/4. The score starts at measure 85. The tbn part features a triplet of eighth notes starting at measure 85, with a dynamic marking of *mf*. The pno/fl/cl part has a melodic line with slurs and accents. The fg/cor/tb part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents. The dynamic marking *mf* is also present in the fg/cor/tb part.

Exemplo 2.2.3-3- *Bachianas Brasileiras n° 3* – III Movimento – Parte de trombones e orquestra resumida/ c. 86 a c. 88

No segundo compasso do n° 10, o primeiro e o segundo trombones tocam um solo em terças, que inicia em *mf* e diminui até o *p*. A partir daí, os trombones não mais participam desse movimento.

Sugestão interpretativa: Pode-se dar ênfase ao início de cada grupamento de semínimas ligadas, usando-se o *diminuendo* em todos os grupamentos até o final do trecho, porque a cada mudança de nota nos trombones, o motivo no clarinete se movimenta concomitantemente (exemplo 2.2.3-4).

Exemplo 2.2.3-4- *Bachianas Brasileiras n.º 3 – III Movimento – Parte dos trombones/ c. 123 a c. 126*

Análise da gravação: No c. 30, o primeiro trombone executa o solo com problemas de ritmo, retardando o andamento. O quarto trombone e a tuba realizam uma passagem que começa no c. 39 e conduz ao *Quase Allegro*, bem confusa, imprecisa e sem sincronia; o *accelerando* não fluiu naturalmente, tendo várias diferenças rítmicas. O terceiro e o quarto trombones com a tuba aparecem numa frase temática em *f* no c. 72. Esse trecho está com os ataques precisos, mas no final há um pequeno atraso no tempo. As entradas dos trombones seguintes são participações com acompanhamentos de tercina sem a última colcheia, com pequenas variações. No trecho do *Largo* final, o primeiro e o segundo trombones executam terças, que estão desafinadas do c. 123 até a metade do c. 124: o segundo trombone realiza o Lá 2 com a afinação baixa, acertando no Sol 2 seguinte.

Já no c. 125, o segundo trombone executa o Fá 2 com a afinação alta na primeira metade do compasso, enquanto no c. 126 o Ré 2 desafina para baixo. Entretanto, a afinação do naipe melhora consideravelmente quando o terceiro e o quarto trombones se juntam ao grupo; logo após, o movimento se conclui.

2.2.4 - 4º Movimento – Toccata (Picapao)

A “Toccata” se inicia com semicolcheias sugerindo o pássaro que nomeia o movimento, assim como nos “Choros nº 3”. Segundo Adhemar Nóbrega “*Este quarto movimento é a tocata mais brilhante escrita pelo compositor.*” Já Palma diz: “*O subtítulo Picapau foi dado pelo autor, pois a insistência das notas pontuadas, saltadas, ritmadas e marcadas lembra o que aquê [sic] pássaro brasileiro faz nos troncos das árvores: ‘Embora transpareça ambiente musical de danças-canções populares nordestinas como o Pica-pau (expressão popular inspirada no conhecido pássaro dêste nome que com seu bico pica os troncos sêcos das grandes árvores das florestas brasileiras), observa-se, no entanto, a constância da atmosfera musical de Bach até o final do número.’ [citação no original]” (Palma & Chaves Júnior, 1971, p. 64).*

Os trombones iniciam sua participação no movimento com um pequeno trecho no c. 3, em que o terceiro e o quarto trombones utilizam surdinas e *sforzati* com o segundo violino, a viola, os violoncelos, dois trompetes, e duas trompas, enquanto os outros instrumentos articulam semicolcheias (exemplo 2.2.4-1).

Exemplo 2.2.4-1- *Bachianas Brasileiras nº 3 – IV Movimento – Parte dos trombones , das trompas, dos trompetes e do xilofone.*

A próxima entrada dos trombones, no c. 15, apresenta o primeiro e o segundo trombones acompanhando as trompas, e no c. 65, há somente notas de preenchimento harmônico.

Sugestão interpretativa: Os trombones podem conduzir as frases para o primeiro tempo de cada compasso, enfatizando as colcheias com os acentos indicados, no c. 15 e no c. 16, de acordo com o conceito de *arsis* e *thesis* do *note grouping* (Thurmond, 1982) (exemplo 2.2.4-2).

Exemplo 2.2.4-2- *Bachianas Brasileiras nº 3 – IV Movimento – Parte dos trombones e das trompas.*

No c. 85, há um dobramento de notas Mi em oitavas, e o primeiro trombone toca colcheias em uníssono com os violoncelos no c. 86, onde os trompetes emendam as colcheias dos trombones.

Sugestão interpretativa: Devido à regularidade das colcheias no trecho, preconiza-se a execução regular e sem exagero na dinâmica, buscando o equilíbrio e a fluidez da frase (exemplo 2.2.4-3).

86 *f*

Tbn.

Tbn.

Trb. Sib.

Vc. *f* Div. Unis.

Exemplo 2.2.4-3- *Bachianas Brasileiras n° 3 – IV Movimento – Parte dos trombones, dos trompetes e dos violoncelos.*

Do c. 91 ao c. 94, há um acompanhamento em mínimas pontuadas, e no c. 96 o terceiro e o quarto trombones tocam uma parte exclusiva, enquanto as cordas apresentam elementos tocados mais a frente pelos trombones (exemplo 2.2.4-4).

96 III. IV. a 2 a 2 a 2

Tbn. *mf* *mf*

Timp.

Vln. I *p* *f* *p* *f*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Exemplo 2.2.4-4- *Bachianas Brasileiras n° 3 – IV Movimento – Parte dos trombones, do tímpano e dos violinos.*

No c. 103, constata-se uma passagem com o primeiro e o segundo trombones executando colcheias em oitavas com o trompete numa sequência de três em três

colcheias que se repetem dentro do compasso, e no c. 108, há um pequeno trecho dos trombones e da tuba.

Sugestão interpretativa: Nos dois primeiros compassos não existem acentos, mas as subdivisões das colcheias sugerem um acento como se houvesse um compasso de 6/8, e do c. 105 ao c. 107 há acentos que se podem valorizar. Embora haja, no c. 108, uma passagem com os acentos tenutos, sugere-se que os trombones e a tuba executem o trecho de forma mais curta, para realçar a clareza e evitar atraso no tempo. Deve-se ter como referência as colcheias das trompas, para a precisão da entrada desse trecho (exemplo 2.2.4-5).

The musical score shows measures 103 through 108. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Trombone (Tbn.), Trumpet (Trb. Sib.), and Tuba (Tb.).

- Measure 103:** Tbn. (Bass clef) starts with a dynamic of *f*. Trb. Sib. (Treble clef) starts with a dynamic of *mf*. Tbn. (Bass clef) has a dynamic of *mf*. Cor. Fa (Two staves, Treble clef) has a dynamic of *p*.
- Measure 104:** Similar dynamics and rhythmic patterns continue.
- Measure 105:** Tbn. (Bass clef) has a dynamic of *f*. Trb. Sib. (Treble clef) has a dynamic of *mf*. Tbn. (Bass clef) has a dynamic of *mf*. Cor. Fa (Two staves, Treble clef) has a dynamic of *p*.
- Measure 106:** Similar dynamics and rhythmic patterns continue.
- Measure 107:** Similar dynamics and rhythmic patterns continue.
- Measure 108:** Tbn. (Bass clef) has a dynamic of *f*. Trb. Sib. (Treble clef) has a dynamic of *mf*. Tbn. (Bass clef) has a dynamic of *mf*. Cor. Fa (Two staves, Treble clef) has a dynamic of *p*.

The score includes various musical notations such as accents (>), tenuto marks (—), and dynamic markings (*f*, *mf*, *p*). The measure numbers 103, 105, and 108 are indicated at the beginning of their respective staves.

107

Tbn.

Tbn.

Cor. Fa

Trb. Sib

Tb.

mf

mf

mf

mf

1. solo

Exemplo 2.2.4-5- *Bachianas Brasileiras n° 3* – IV Movimento – Parte dos trombones, das trompas, dos trompetes e da tuba.

No c. 158, há um pequeno trecho que conduz a um acorde de Dó # menor, mantido por dois compassos, e do c. 168 ao c. 178, há uma passagem em bloco com as trompas.

Sugestão interpretativa: Do c. 168 ao c. 178 recomenda-se a execução com os acentos correspondentes, porém, usando-se também as notas com seu valor completo, de modo a dar ao trecho um caráter mais coral (exemplo 2.2.4-6).

168

Tbn.

Tbn.

Cor. Fa

mf

mf

mf

1.

II. III.

a 2

Exemplo 2.2.4-6- *Bachianas Brasileiras n° 3* – IV Movimento – Parte dos trombones e das trompas.

Do c. 183 ao c. 190, o terceiro e o quarto trombones sustentam notas em uníssono, e também a tuba em oitavas, e a partir do c. 191 há um pequeno coral com função de acompanhamento até o c. 195; já no c. 241 existe um acorde de Sol maior, e no c. 251, o solo do primeiro trombone.

Sugestão interpretativa: Deve-se executar este trecho em *solí* equilibrando-se com as vozes da viola e do violoncelo, dando ênfase aos acentos e apoiando o primeiro tempo dos compassos para acompanhar a agógica dos outros instrumentos e a variação rítmica. Aconselha-se ao trombonista respirar antes da semicolcheia para poder sustentar a nota longa do final da frase (exemplo 2.2.4-7).

251 1.

Tbn. *mf*

Vla. *f*

Vc. *mf*

Exemplo 2.2.4-7- *Bachianas Brasileiras n° 3* – IV Movimento – Parte dos trombones, das violas e dos violoncelos.

No c. 266, os trompetes e as trompas iniciam um complemento de uma frase em semínimas, e até o final do movimento há trechos de acompanhamento com função harmônica.

Análise da gravação: A primeira intervenção do terceiro e do quarto trombones do c. 3 ao c. 5 aparece com a dinâmica um pouco irregular, pois o trecho do c. 5 se apresenta com mais ênfase que o primeiro. Do c. 15 ao c. 17, a execução das colcheias do primeiro e do segundo trombones soam com pouca energia, ou seja, pouca intensidade, em relação às semínimas pontuadas.

O solo do primeiro trombone no c. 86 inicia com um pequeno atraso e um crescendo não existente na partitura. Como se trata de uma frase ascendente, percebe-se um crescendo que não consta do original. A execução das colcheias dos trompetes nos c. 103 e c. 104 soam bem curtas com relação aos trombones, e não há diferença no c. 105 nos acentos das colcheias, mas no c. 106 os acentos nas semínimas são ouvidos com clareza.

No c. 108, os trombones tocam com a dinâmica *f*, de forma bem clara. Logo adiante, no c. 158, a parte do terceiro e do quarto trombones estão com o volume inferior à dos trompetes, enquanto que o acorde do c. 159 está bem audível.

No c. 168, deveria soar um bloco de acordes nos trombones e nas trompas, mas somente se ouvem, com clareza, as vozes das extremidades dos acordes (primeira trompa e terceiro trombone). O trecho em *soli* do primeiro trombone e da primeira trompa do c. 251 está equilibrado no que se refere à dinâmica, e com os acentos executados de forma correta; já a parte da tuba no c. 272 está inaudível.

2.3 – Bachianas Brasileiras nº 4

A peça “*Bachianas Brasileiras nº 4*”, escrita entre 1930 e 1941, possui duas versões: uma para piano, cuja estreia foi em 1939 por José Vieira Brandão e uma orquestral de 1942, regida pelo próprio Villa-Lobos à frente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Nessas *Bachianas* a extensão utilizada está entre o Fá 1 e o Sib 3.



Exemplo 2.3-1- *Bachianas Brasileiras nº 4* – extensão utilizada pelos trombones, entre o Fá 1 e o Sib 3.

O efetivo orquestral é: duas flautas e um flautim, dois oboés e um corno inglês, duas clarinetas e uma clarineta-baixo, dois fagotes e um contrafagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, uma tuba, uma celesta, um xilofone, percussão e cordas.

As “*Bachianas Brasileiras nº 4*” se dividem em quatro movimentos:

I – Prelúdio (Introdução)

II – Coral (Canto do Sertão)

III – Ária (Cantiga)

IV – Dança (Miudinho)

Essas *Bachianas* apresentam vários solos de trombone, trechos importantes com todo o naipe e também com toda a seção de metais em bloco. As partes têm a seguinte característica: dobramento do primeiro e do segundo trombones em vários uníssonos e o terceiro se apresenta em poucas intervenções.

2.3.1 – 1º Movimento – Prelúdio (Introdução)

Escrito somente para cordas, em compasso quaternário e movimento *Lento*, a melodia do “Prelúdio” consta de fragmentos de arpejos de caráter muito lírico; as duas versões se caracterizam pela inversão de vozes depois das tercinas que levam ao ápice do movimento. Não há participação dos trombones nesse movimento, logo ele não será foco de estudo nesta dissertação.

2.3.2 – 2º Movimento – Coral (Canto do Sertão)

O “Canto do Sertão” se inicia com um *Largo* em compasso 2/2, “*evocando uma remota paisagem brasileira que nem se sabe se existe ou é somente fruto de nosso imaginário*” (Palma & Chaves Júnior, 1971, p. 78). Em relação ao mesmo tema, Adhemar Nóbrega relata:

“deitado em sua rede, na tarde modorrenta (preguiçosa, sonolenta) o sertanejo ouve o canto dolorido, sem brilho e sem paixão, quase indiferente, enquanto a araponga pontilha a melodia com sua percutida voz.” (Nóbrega, 1971, p. 68)

A participação do trombone nesse movimento se resume a *solí* em oitavas com os trompetes que aparecem duas vezes no movimento de forma variada: a primeira vez

de forma mais regular (exemplo 2.3.2-1) e a segunda vez com a inserção de ritmos de tercina (exemplo 2.3.2-2).

Sugestão interpretativa: Embora as notas se apresentem acentuadas e separadas, o caráter coral deve ser mantido. Logo, o trombonista pode executar sua parte em *solí* com os trompetes com um pequeno acento (\geq), além de inserir uma ligadura de expressão a cada quatro compassos, evidenciando assim o fraseado. Na segunda vez em que os *solí* aparecem, é necessário enfatizar as anacruses¹⁵ para dar o caráter de variação do ritmo que Villa-Lobos desejava.

Sugere-se que as respirações nessa segunda intervenção estejam entre o segundo e o terceiro tempo do c. 58, entre o segundo e o terceiro do c. 62, e entre o segundo e o terceiro do c. 66, para manter a coerência com o trecho em que o tema se apresenta originalmente. Caso o trecho seja regido de forma muito lenta, deve-se respirar também entre o segundo e o terceiro tempo do c. 60, entre o segundo e terceiro do c. 64 e entre o segundo e o terceiro do c. 68.

¹⁵ De acordo com o conceito de *arsis* e *thesis* de Thurmond, p. 27.

The image displays a musical score for the second movement of Bachianas Brasileiras n.º 4. It is divided into two systems, starting at measure 32 and 39. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Trombone (Tbn.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Trumpet in B-flat (Trb. Sib.), Trombone (Tb.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, sfz, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (I. II., II., 8^{va}). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The first system (measures 32-38) features a prominent melody in the Trombone and Clarinet parts, with the Violins playing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 39-45) continues the melodic development, with the Trombone and Clarinet parts showing a crescendo towards the end of the system.

Exemplo 2.3.2-1- *Bachianas Brasileiras n.º 4* – II Movimento – Parte dos trombones, dos trompetes, das clarinetas e dos violinos.

Exemplo 2.3.2-2- *Bachianas Brasileiras n° 4 – II Movimento – Parte dos trombones.*

As outras intervenções dos trombones com orquestra têm função predominantemente harmônica. Do c. 51 ao c. 58, os trombones apresentam blocos harmônicos que conduzem até o retorno do trecho em *soli* com trompetas (exemplo 2.3.2-3) e do c. 71 ao fim, os trombones tocam em bloco com os metais e a clarineta-baixo em contraposição às partes fragmentadas nas cordas e nas madeiras (exemplo 2.3.2-4).

Sugestão interpretativa: Os trombones devem tocar o forte (*f*) sugerido pelo compositor acompanhando a dinâmica dos outros instrumentos da orquestra para manter a consciência de equilíbrio do bloco harmônico temático. Pode-se respirar de dois em dois compassos (exemplo 2.3.2-3).

Exemplo 2.3.2-3- *Bachianas Brasileiras n° 4 – II Movimento – Parte dos trombones e da tuba.*

Sugestão interpretativa: Deve-se executar o trecho de forma ligada e manter o equilíbrio com a seção de metais. Se possível, aconselha-se respirar de quatro em quatro compassos, caso não seja possível fazê-lo rapidamente de dois em dois compassos. Lembre-se ainda de que a dinâmica deve sempre acompanhar todo o conjunto

orquestral. Embora o trecho seja em *fff*, os trombones, por sua peculiaridade sonora, não devem se sobrepujar aos demais instrumentos do bloco (exemplo 2.3.2-4).

The image displays a musical score for trombones and tuba. It is organized into three systems, each with two staves: the upper staff for the tuba (Tbn.) and the lower staff for the trombone (Tb.).
 - **System 1 (Measures 71-76):** The tuba part consists of six measures of sustained chords (semibreves) marked *fff molto legato*. The trombone part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
 - **System 2 (Measures 77-81):** The tuba continues with sustained chords, and the trombone maintains its eighth-note pattern.
 - **System 3 (Measures 82-86):** The tuba part features a semibreve chord marked *fff* in the final measure, while the trombone continues with eighth notes.

Exemplo 2.3.2-4- *Bachianas Brasileiras n° 4* – II Movimento – Parte dos trombones e da tuba.

Análise da gravação: No primeiro trecho do c. 32 ao c. 44, os trombones se apresentam equilibrados com o segundo trompete, proporcionando uma sonoridade homogênea em *mf*. Do c. 51 até terceiro tempo do c. 58, os trombones se mantêm com bom equilíbrio e executam as notas com acento (\geq), mas apresentam problemas de afinação no Sol 3 do terceiro tempo com os trompetes, devido à falta de correção da série harmônica da segunda posição do instrumento. A última passagem, em que os trombones executam semibreves, está com a dinâmica adequada, mas tem problemas de afinação.

2.3.3 – 3º Movimento – Ária (Cantiga)

Segundo o próprio Villa-Lobos:

“Tendo um outro aspecto de canção popularesca semelhante as que se cantam em [riscado: nordeste] certas cidades do nordeste, a melodia principal desta Aria [sic] [riscado: esta] se repousa sobre uma marcha cadenciada e serena bem [riscado: bachiana] a maneira de Bach”. (VILLA-LOBOS, *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*. 1947, p.26).

Esse movimento se baseia no tema do folclore nordestino “*Ó mana deix’eu ir*”, que, segundo Bruno Kiefer (1986), se caracteriza como uma das duas exceções por sua “utilização textual” de citação popular, já que o compositor não utilizava, na íntegra, esse expediente tão explicitamente. Segundo Adhemar Nóbrega (1971), há sutis diferenças entre o tema original e o tema de Villa-Lobos. Existem duas versões de origem popular: a primeira, com ritmos pontuados, síncopes acéfalas no segundo tempo e com o Ré natural (exemplo 2.3.3-1); e a segunda com colcheias regulares, mas com notas repetidas e também com o Ré natural (exemplo 2.3.3-2).



Exemplo 2.3.3-1- *Bachianas Brasileiras n° 4* – III Movimento – Tema folclórico-forma 1.



Exemplo 2.3.3-2- *Bachianas Brasileiras n° 4* – III Movimento – Tema folclórico-forma 2.

O tema de Villa-Lobos se apresenta em semínimas e com o Ré bemol. Na seção central do movimento, há um *Vivace* com motivos agitados e contrastes de articulação. Os trechos em *staccato*, e com uma polirritmia intensa em toda a orquestra, traz a

Nesse movimento, os trombones ainda participam, no início, em três acordes que se repetem no fim do movimento (exemplo 2.3.3-4) e dão um pequeno reforço no final do tema no c. 29 e no c. 30; no c. 103 e no c. 104 (exemplo 2.3.3-5).



Exemplo 2.3.3-4- *Bachianas Brasileiras n° 4* – III Movimento – Parte dos trombones.



Exemplo 2.3.3-5- *Bachianas Brasileiras n° 4* – III Movimento – Parte dos trombones I e II.

Solo do naipe de trombones aparece no c. 69 (n° 9 – 1) e se estende até o c. 80 e se caracteriza pela singularidade do ritmo do naipe, tendo exclusivamente os trombones tocando tercinas do c. 69 ao c. 71 (exemplo 2.3.3-6). No c. 73, em anacruse, o naipe expõe o tema em oitavas na dinâmica *ff*, terminando uma sequência de repetições do tema (exemplo 2.3.3-7), que se iniciou nos metais com os trompetes no c. 69 também em anacruse, e passou ainda em anacruse no c. 71 pelas trompas reforçadas pelo fagote, que continuou dobrando os trombones até o final do trecho no c. 80 (exemplo 2.3.3-8).

Segundo o próprio Villa-Lobos:

“(...) até o n° 9, que é o clímax desta ária, onde surge o mesmo tema envolvido num ambiente de influências de danças guerreiras ameríndias mestiças.” (VILLA-LOBOS, *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*. 1947, p. 26).

Sugestão interpretativa: Os trombonistas podem executar o trecho com caráter agressivo e selvagem, valorizando os acentos escritos pelo compositor, respirando de forma rápida e consistente nas pausas de colcheia de tercina no início dos compassos, para colocar em evidência o caráter das danças guerreiras indígenas (exemplo 2.3.3-6).

Exemplo 2.3.3-6- *Bachianas Brasileiras n° 4* – III Movimento – Parte dos trombones e da tuba.

Exemplo 2.3.3-7- *Bachianas Brasileiras n° 4* – III Movimento – Parte dos trombones.

Sugestão interpretativa: Do c. 75 ao c. 80, o segundo e o terceiro trombones devem respirar extremamente rápido, pois o trecho não apresenta pausas e a sequência de seis compassos consecutivos em *ff* o torna um desafio. Sugere-se a diminuição da dinâmica para *f*, e a alternância das respirações, fazendo que a parte seja ouvida e a passagem executada de forma mais regular. O tímpano marca os tempos do compasso, servindo de referência rítmica. O primeiro trombone dobra com as trompas, enquanto os outros trombones tocam com os fagotes, o contrafagote, a clarineta-baixo, as violas, os violoncelos e os contrabaixos.

The image displays a musical score for Example 2.3.3-8, which is the third movement of *Bachianas Brasileiras n.º 4*. The score is arranged in five staves, corresponding to the instruments listed on the left: Trombones (Tbn.), Horns in F (Cor. Fa), Horns in B-flat (Trb. Sib), Tuba (Tb.), and Timpani (Timp.).

The first system covers measures 75 to 77. The Trombone part (Tbn.) features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, marked with 'I.' and 'II. III.'. The Horn in F part (Cor. Fa) has a melodic line with a dynamic marking of 'a 4'. The Horn in B-flat part (Trb. Sib) has a melodic line with a dynamic marking of 'a 2' and a forte ('f') dynamic. The Tuba part (Tb.) consists of a steady triplet rhythm. The Timpani part (Timp.) has a simple rhythmic pattern.

The second system covers measures 78 to 80. The Trombone part (Tbn.) continues with the triplet pattern, ending with a fermata. The Horn in F part (Cor. Fa) has a melodic line with a fermata. The Horn in B-flat part (Trb. Sib) has a melodic line with a fermata. The Tuba part (Tb.) continues with the triplet rhythm. The Timpani part (Timp.) has a simple rhythmic pattern.

Exemplo 2.3.3-8- *Bachianas Brasileiras n.º 4* – III Movimento – Parte dos trombones, da tuba, das trompas, dos trompetes e dos tímpanos.

Para que o intérprete tenha mais informação sobre o tema folclórico, segue abaixo a letra da canção que inspirou Villa-Lobos:

Ó MANA DEIX'EU IR

Ó mana deix'eu ir

Ó mana eu vou só

Ó mana deix'eu ir

Par'o sertão de caicó

Estou dançando com aliança no dedo

Eu aqui só tenho medo do mestre Zé Mariano

Cristo nasceu

Sacristão bateu o sino

Com a foiça do Divino

A luz do sol apareceu

Análise da gravação: Os trombones estão bem discretos e equilibrados nos acordes iniciais e nos c. 29 e c. 30. Há um atraso na entrada do solo do c. 54 ao c. 58 e uma execução retilínea, sem inflexões da música brasileira; além disso, há um pequeno glissando no final, proveniente da mudança de posição da vara da quarta para a primeira posição. Embora a articulação não esteja muito clara na gravação, percebe-se que não há sincronia com os outros instrumentos da orquestra do c. 69 ao c. 71, sendo que nesse último, pouco se ouvem os trombones.

Do c. 72 ao c. 74, o naipe dos trombones apresenta acentos irregulares, enfatizando as duas primeiras colcheias do c. 73, as duas colcheias do terceiro tempo do c. 73, as duas primeiras colcheias do c. 74, a última colcheia do segundo tempo do c. 74, e a primeira colcheia do terceiro tempo do c. 74, numa tentativa de inserir um pouco de inflexão da música brasileira. Na sequência, do c. 75 ao c. 80, há boa regularidade rítmica nas tercinas, e se ouve bem o primeiro trombone, embora o trecho esteja com pouca definição sonora. As duas últimas intervenções apresentam-se discretas assim como as repetições anteriores.

2.3.4 - 4º Movimento – Dança (Miudinho)

A “Dança”, em compasso 2/4, tem inspiração no miudinho, “*uma das danças da sociedade*” na época da regência no Brasil, segundo Câmara Cascudo. Para o folclorista Renato Almeida, “*é um dos passos dos sambas*”, e de acordo com Luiz Cosme “*o acompanhamento é feito por pandeiro, violão e chocalho, associando-se, por vezes, castanholas e berimbaus*”. Nesse movimento, Villa-Lobos utiliza grupamentos de notas que sugerem deslocamentos de acentos, e o tema popular “Vamos Maruca”, recolhido em São Paulo (embora com harmonia e ritmo diferentes).

Há ainda o solo de trombone, que aparece logo após uma introdução ritmada das cordas com intervenções das madeiras. O solo, de caráter popular, “*... melodia incisiva, vibrante e larga*”, que expõe o tema, é um dos mais conhecidos da literatura do trombone na música brasileira, que, segundo o próprio testemunho de Villa-Lobos:

“... aparece no nº 1 a cargo do trombone, de um puro sabor pitoresco e típico da música popular brasileira. O que representa a mais próxima maneira de Bach é justamente um insistente pedal gravíssimo como um som de um grande órgão [sic].” (VILLA-LOBOS, *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*. 1947, p. 27).

Sugestão interpretativa: Aconselha-se ao trombonista tocar o solo com ênfase nos acentos das síncopes, para que se mantenha a inflexão da música brasileira, conforme preconiza o próprio compositor; ao mesmo tempo, interpretar as notas de forma “*vibrante e larga*”, como se houvesse uma ligadura de expressão, para dar o efeito de um canto. Pode-se praticar o trecho subdividindo-se as tercinas do solo, para que a diferença entre os ritmos de colcheia e de tercina fique precisa. Assim o aluno poderá utilizar o material didático deste trabalho, praticando com precisão na versão com *clique*. Devido à dinâmica do solo e extensão das frases, as respirações podem ser

executadas após as mínimas ligadas a semínimas (c. 14 e c. 18), no segundo tempo do c. 21 e antes do *sforzato* no final do solo no c. 26 (exemplo 2.3.4-1).

I. solo

The musical score consists of three systems of staves for Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), and Cello (Vc.).

- System 1 (Measures 11-16):**
 - Tbn.: Solo starting at measure 11 with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with accents and a triplet in measure 15.
 - Vln. I: Accompaniment at mezzo-forte (*mf*) with a rhythmic pattern of eighth notes.
 - Vc.: Accompaniment at mezzo-forte (*mf*) with sustained chords.
- System 2 (Measures 17-22):**
 - Tbn.: Continues the solo, moving to a forte (*sf*) dynamic.
 - Vln. I: Continues the rhythmic accompaniment.
 - Vc.: Continues the sustained chord accompaniment.
- System 3 (Measures 23-26):**
 - Tbn.: Solo concludes with a sforzato (*sf*) dynamic, followed by a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*).
 - Vln. I: Continues the accompaniment, also shifting to mezzo-forte (*mf*).
 - Vc.: Continues the accompaniment, shifting to mezzo-forte (*mf*).

Exemplo 2.3.4-1- *Bachianas Brasileiras n° 4* – IV Movimento – Solo de trombone, com violino I e violoncelo.

Há também, neste movimento, as relações de polirritmia e contraposição de duas e três colcheias, dando a impressão de quiálteras. A próxima entrada do trombone no c. 43 apresenta essa polirritmia, estando evidenciada a partir do c. 45 de forma regular sempre com o valor de uma colcheia pontuada (exemplo 2.3.4-2), enquanto as violas e os violoncelos tocam semicolcheias regulares grupadas de três em três notas, da mesma forma que os primeiros violinos no início do movimento. No c. 47, as clarinetas tocam tercinas de colcheia, completando a sensação de instabilidade rítmica do trecho.

Comparando-se a cópia manuscrita (MVL, data não informada, Henrique Martins) com a grade da edição da Max Eschig das “*Bachianas Brasileiras nº 4*” observa-se um erro na parte de trombone no c. 59 desta última, cuja correção pode ser feita transformando-se a semínima do c. 59 em semicolcheia, e inserindo-se uma colcheia pontuada com o Sol 2, e no segundo tempo inserindo-se um Lá 2 em semínima pontuada e uma semicolcheia de Sib 2 ligada ao primeiro tempo do c. 60.

Sugestão interpretativa: Por haver muita polirritmia, a precisão rítmica é essencial; o aluno pode, se necessário, reescrever o trecho para facilitar a leitura e compreendê-lo melhor. Recomenda-se executá-lo com maior separação das notas e de forma mais articulada, para melhorar a clareza do trecho (exemplo 2.3.4-3).

43 I.

Tbn.

Cl. Sib.

Vln. I

Vln. II

Vc.

47

Tbn.

Cl. Sib.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Exemplo 2.3.4-2- *Bachianas Brasileiras n.º 4* – IV Movimento – Trombone, clarinetes, violas e violoncelos.

43 I.

Tbn.

Exemplo 2.3.4-3- *Bachianas Brasileiras n.º 4* – IV Movimento – Parte do trombone, das clarinetas, das violas e dos violoncelos reescrita de forma facilitada.

No c. 87, o primeiro trombone e os violoncelos tocam um pequeno trecho em *soli*, parte de uma sequência de semicolcheias que se completam.

Sugestão interpretativa: Pela regularidade do trecho, sugere-se, nesse pequeno solo, a execução com notas curtas e com o ritmo preciso, pois o trombone é somente parte integrante de uma sequência de semicolcheias (exemplo 2.3.4-4).

The image shows a musical score for measures 86, 87, and 88. The staves are labeled as follows: Tbn. (Trombone), Cl. Sib. (Clarinet in B-flat), Fg. (Bassoon), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The Trombone part is marked 'I. solo' and 'f'. The Bassoon part is marked 'a 2.' and 'ff'. The Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts are marked 'f'. The score shows a sequence of eighth notes in the Trombone and Violoncello parts, and a sequence of eighth notes in the Bassoon part.

Exemplo 2.3.4-4 - *Bachianas Brasileiras n° 4* – IV Movimento – Trombone, fagote, clarineta, viola, violoncelo e contrabaixo.

Adiante, o trombone e as trompas executam um pedal de Fá em oitava, na anacruse do c. 109 até o meio do c. 114, apresentando nesse último um movimento de meio tom descendente. Já no c. 136, o trombone reforça o final da frase como última intervenção antes do retorno do tema, apresentado agora em oitavas com o segundo trombone (exemplo 2.3.4-5).

The image shows a musical score for two trombones, labeled 'I.' and 'II.'. The score consists of two staves. The first staff starts at measure 152 and ends at measure 161. The second staff starts at measure 162 and ends at measure 171. The music is in bass clef. There are various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'sf'. A first ending bracket is present above the first staff from measure 152 to 157. A triplet of eighth notes is marked in measure 157. A second ending bracket is present above the second staff from measure 162 to 171. There is also a 'a 2' marking above a note in measure 162.

Exemplo 2.3.4-5 - *Bachianas Brasileiras n° 4* – IV Movimento – *Soli* dos trombones I e II.

Na reexposição do tema, há erros na edição da Max Eschig. Os problemas se apresentam na parte dos trombones no c. 153 e no c. 157, no segundo tempo desses compassos. Como solução, o Lá 2 deve substituir o Si 2 .

Análise da gravação: Houve um pouco de atraso na entrada do c. 11, devido a imprecisões nas semicolcheias anteriores ao solo. As notas estão com pequenos crescendos internos como se as notas tivessem acentos invertidos (<). Há também um pequeno atraso na saída da nota ligada no c. 18, provocando uma duração menor do que a esperada na semínima seguinte, e no c. 25 não há sustentação do Lá 2 antes do *sfz*.

Do c. 43 ao c. 64, os ritmos de colcheia pontuada não estão regulares, mas as entradas do segundo e do terceiro trombones estão devidamente encaixadas. O solo do c. 87 e a passagem do c. 137 estão com os ritmos precisos, embora o do c. 87 pudesse ter mais articulação. A parte em *soli* de oitavas do c. 152 apresenta irregularidades no ritmo. O equilíbrio entre os trombones está bom; pode-se ouvir bem a oitava inferior, e o trecho do n° 15 está bem claro e com boa articulação, levando ao Dó final, em *tutti*.

2.4 – Bachianas Brasileiras nº 7

Após duas *Bachianas Brasileiras* dedicadas a formações menores, mais camerísticas, Villa-Lobos torna a escrever para orquestra completa, e termina as “*Bachianas Brasileiras nº 7*” no Rio em 1942. Dedicada ao então ministro da Educação e Saúde no período de 1934 a 1945, Gustavo Capanema, teve sua estreia em 1944, com regência do próprio Villa-Lobos e executada pela Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A respeito dessas *Bachianas*, Gil Jardim assim se expressa: “*Nessa obra encontramos um Villa-Lobos tranqüilo e com grande clareza dos seus propósitos, com um admirável domínio técnico da sua escrita, com extrema sabedoria ao dosar sobriedade e arrojo na orquestração, abrindo um lugar de destaque na sua produção.*” (2005, p. 100)

A edição das “*Bachianas Brasileiras nº 7*” ficou a cargo da editora Max Eschig. Não procede a afirmação de Palma & Chaves Júnior (1971, p. 129) no livro “*As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*”, de que a orquestração das “*Bachianas Brasileiras nº 4*” e das “*Bachianas Brasileiras nº 7*” são iguais, pois a orquestração com relação ao número de trombones é diferente. Villa-Lobos utilizou uma tuba somente nas duas obras, porém 3 (três) trombones nas “*Bachianas Brasileiras nº 4*” e 4 (quatro) nas “*Bachianas Brasileiras nº 7*”. Nóbrega (1971, p. 101) não informa a orquestração.

Nessas *Bachianas*, a extensão dos trombones está entre o Dó 1 e o Si 3.



Exemplo 2.4-1- *Bachianas Brasileiras nº 7* – extensão utilizada pelos trombones, entre o Dó 1 e o Si 3.

Apuradas as divergências entre os autores, assume-se que o efetivo orquestral do compositor é: duas flautas e um flautim, dois oboés e um corno inglês, duas clarinetas e uma clarineta-baixo, dois fagotes e um contrafagote, quatro trompas, quatro trompetes, quatro trombones, uma tuba, uma harpa, um xilofone, um tímpano, percussão e cordas.

As “*Bachianas Brasileiras Nº 7*” dividem-se em quatro movimentos:

I – Prelúdio (Ponteio)

II – Giga (Quadrilha Caipira)

III – Tocata (Desafio)

IV – Fuga (Conversa)

Essas *Bachianas* apresentam vários solos de trombone em todos os movimentos, uns com surdina, outros de todo o naipe de trombones e com toda a seção de metais em bloco.

2.4.1 - 1º Movimento – Prelúdio (Ponteio)

O “Prelúdio”, de forma ternária, em Sol menor, se inicia com a introdução em movimento *Adágio* de caráter melódico, com acompanhamento das cordas em semicolcheias desmembradas nos violinos e semínimas nas violas, nos violoncelos e nos contrabaixos. O próprio Villa-Lobos, ao se referir ao trecho diz - “Os ‘*pizzicatos*’ evocam o contraponto popular dos violões seresteiros, que eles denominam de ‘*ponteios*’ ou ‘*preludiando*’, antes de entrar a melodia [riscado – principal] do instrumento solista.” (VILLA-LOBOS, *Obras Anotadas/Bachianas Brasileiras*. 1947, p. 33), explicando esse efeito das cordas.

No nº 2, o oboé apresenta o tema acompanhado por uma linha secundária do fagote, que, por sua vez, dois compassos antes, já havia introduzido parte desse mesmo tema. Depois de um *rallentando* antes do nº 3, surge a entrada do primeiro e do segundo trombones expondo o tema do prelúdio com as flautas, o flautim, o corno inglês, o primeiro trompete e os violinos, enquanto a tuba, os fagotes, o contrafagote, os violoncelos e os contrabaixos apresentam as semicolcheias referentes à ideia dos *pizzicati* a que Villa-Lobos chamou de “*violões seresteiros*”. O terceiro e o quarto trombones se encaixam nessa mesma linha até o c. 30.

Sugestão interpretativa: Deve-se articular levemente, levando-se em consideração os valores completos das notas. O Ré 3 corrigido na quarta posição no c. 22 facilita a passagem para o Fá# 2 na quinta posição, deixando o trecho com um resultado sonoro melhor para o primeiro e o segundo trombones. O terceiro e o quarto trombones devem se preocupar com as respirações. Sugere-se que sejam antes da última semicolcheia do c. 26 e no início do c. 28, sempre se lembrando da dinâmica *mf* indicada na partitura. O primeiro e o segundo trombones podem executar as frases com grupamentos de dois em dois compassos, sugeridos em pontilhado no exemplo seguinte (exemplo 2.4.1-1).

22 Unis.

Musical score for measures 22-23. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features five staves: Tbn. (Bass), Trb. Sib (Trumpet in B-flat), Tbn. (Bass), and Timp. (Timpani). The Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 22-23. The Trb. Sib staff has a dynamic marking of *mf* and triplets in measures 22-23. The Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a continuous eighth-note pattern. The Timp. staff has a dynamic marking of *mf* and a simple eighth-note pattern.

24 Unis.

Musical score for measures 24-25. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features five staves: Tbn. (Bass), Tbn. (Bass), Trb. Sib (Trumpet in B-flat), Tbn. (Bass), and Timp. (Timpani). The Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 24-25. The second Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 24-25. The Trb. Sib staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 24-25. The Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a continuous eighth-note pattern. The Timp. staff has a dynamic marking of *mf* and a simple eighth-note pattern.

26 Unis.

Musical score for measures 26-27. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features five staves: Tbn. (Bass), Tbn. (Bass), Trb. Sib (Trumpet in B-flat), Tbn. (Bass), and Timp. (Timpani). The Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 26-27. The second Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 26-27. The Trb. Sib staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over measures 26-27. The Tbn. staff has a dynamic marking of *mf* and a continuous eighth-note pattern. The Timp. staff has a dynamic marking of *mf* and a simple eighth-note pattern.

Exemplo 2.4.1-1- *Bachianas Brasileiras n° 7 – I Movimento – Parte dos trombones, da tuba, dos trompetes e dos tímpanos.*

No c. 35 e no c. 36, a tuba e o quarto trombone (trombone-baixo) se juntam a um pedal na nota Sol; a tuba somente toca os dois primeiros tempos do c. 35 enquanto o trombone entra exatamente quando a tuba para, subdividindo o tempo em colcheias. No c. 42, antes do *Largo*, há um solo do primeiro trombone com violoncelos; o terceiro e o quarto trombones dobram o contrafagote e os contrabaixos.

Sugestão interpretativa: Nesse *Largo*, recomenda-se ao primeiro e ao segundo trombones executarem as colcheias com os acentos indicados, de forma a tornar claro ao ouvinte a ênfase na primeira nota de cada tempo. A tuba assume a frase, no c. 43, executada até então pelo terceiro e quarto trombones. Na casa de segunda vez, aparece a finalização do trecho pelas trompas, trombones e tuba no último tempo do compasso, preparando o *Adágio* do n° 6 através do *rallentando* (exemplo 2.4.1-2).

Exemplo 2.4.1-2- *Bachianas Brasileiras nº 7 – I Movimento – Parte dos trombones e da tuba.*

Com a reexposição no nº 7, há praticamente uma repetição integral do “*tutti*” orquestral no nº 9, com uma pequena diferença no último compasso que faz a transição para o nº 10, em relação ao qual, ao mencionar os baixos, Villa-Lobos refere-se aos trombones, à tuba, aos fagotes, ao contrafagote, às violas, aos violoncelos e aos contrabaixos que apresentam a primeira frase do tema principal de forma *pesante*, até cinco compassos antes do Sol final: “... *em forma de um episódio suplementar [riscado – coda geral], aparece, a primeira frase do tema principal, nos baixos, respondido, no terceiro compasso, por um fragmento de outro tema já apresentado, cuja conclusão temática e estrutural, em forma de cadencia interrompida, da entrada a coda final.*” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*. 1947, p. 35) Nesse ponto, há a coda, em que os trombones, as trompas e os trompetes articulam colcheias acentuadas temáticas, num bloco formado pelos metais da orquestra.

Sugestão interpretativa: No nº 10, os trombonistas podem executar as notas do trecho de forma *pesante*, marcando claramente os acentos pedidos pelo compositor. Caso os trombonistas utilizem o Dó 2 na primeira posição com a chave de Fá, devem se preocupar com o equilíbrio das notas e dos timbres porque, normalmente, esta nota tem um som mais abafado (exemplo 2.4.1-3).

84

Unis.

Tbn. *f* *mf*

Cor. Fa *f* *mf*

Trb. Sib *f* *mf*

Tb.

Timp. *mf* *mf*

Exemplo 2.4.1-3- *Bachianas Brasileiras n° 7* – I Movimento – Parte dos trombones, da tuba, dos trompetes, das trompas e dos tímpanos.

Análise da gravação: Como o primeiro trecho dos trombones do c. 22 ao c. 29 se apresenta com as notas muito separadas e um pouco marcadas, a frase fica fragmentada. O trecho do c. 42 apresenta uma boa sonoridade do terceiro e do quarto trombones e os acentos estão corretos no primeiro e no segundo trombones. Na repetição do trecho, na casa de segunda vez, as trompas, os trombones e a tuba executam o acorde do último tempo com bastante decrescendo preparando o *Adágio* seguinte. Na reexposição da parte dos trombones no n° 9, há, nos dois primeiros compassos, alguns problemas de afinação alta com o Mib 3 na parte dos trombones. A afinação do Fá# 2 na quinta posição, que estava alta a partir do terceiro compasso do n° 9, melhora com a entrada da orquestra. No n° 10, ao apresentarem os acentos de forma consistente e a sustentação das notas bem feitas, os trombones dão ao trecho o caráter correto.

2.4.2 - 2º Movimento – Giga (Quadrilha Caipira)

A “Giga”, em 6/8 e andamento 120 para semínima pontuada, chamada de “*Um Scherzo Beethoveniano*” por Jardim (2005, p. 113), devido a suas relações de escrita com os *Scherzos* das sinfonias nº 1 e nº 9 de Beethoven, tem como característica a variedade das subdivisões em dois e três tempos, mencionada, por Eero Tarasti, como método frequentemente adotado por Milhaud e Ginastera (1987, p. 212).

O *Allegretto scherzando* de forma ternária inicia com a introdução do tema pelos segundos violinos, seguidos pelos primeiros violinos. Esse tema anacrústico tem como característica o deslocamento do tempo forte, sempre com uma colcheia ligada antecipando os tempos. “*Outro dado importante na construção deste fugato é a impulsão introdutória de cada nova entrada – espécie de empurrão, que nos lembra a entrada dos pares em uma dança da quadrilha brasileira.*” (Jardim, 2005, p. 113)

Assim se expressa o próprio compositor ao falar desse movimento:

“Seu compasso 6/8, característico das gigas clássicas e também das quadrilhas populares brasileiras, inicia este número com o tema de ritmo imprevisto, cuja acentuação antecipada de início no sexto tempo, faz desarticular o tempo forte. A sua [riscado: construção [ilegível]] forma generalizada é toda em fugato.” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*. 1947, p. 35 e 36)

A primeira entrada dos trombones e da tuba no c. 8, com uma simples colcheia, pode criar problemas à sincronia da orquestra caso os trombonistas atrasem o ataque desta nota. É necessária, então, atenção nas colcheias da clarineta (que devem estar precisas com as cordas), para que a última colcheia se apresente exata (exemplo 2.4.2-1).

Exemplo 2.4.2-1- *Bachianas Brasileiras n° 7* – II Movimento – Parte dos trombones, da tuba, da clarineta e das cordas.

No c. 19, o primeiro e o segundo trombones, o contrafagote, os violoncelos e os contrabaixos tocam ritmos de dois contra três, em um trecho acentuado e com *sforzando* na primeira nota.

Sugestão interpretativa: Há uma peculiaridade do c. 19 ao c. 24: a parte dos trombones apresenta acentos tenutos (–) no c. 20, e no c. 21 acentos convencionais (>). Como Villa-Lobos retira os acentos dos outros instrumentos da orquestra, acredita-se que não seja um equívoco, e sim uma decisão interpretativa (exemplo 2.4.2-2).

The image shows a musical score for six instruments: Trombone, Contrabassoon, Oboe, Violin I, Violoncello, and Contrabass. The score is in 6/8 time and starts at measure 19. The Trombone part is marked 'Unis' and 'sfz'. The Contrabassoon part is marked 'sfz'. The Oboe part is marked 'f'. The Violin I part is marked 'f' and '8va'. The Violoncello part is marked 'sfz'. The Contrabass part is marked 'sfz'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 2.4.2-2- *Bachianas Brasileiras n° 7 – II Movimento – Parte dos trombones, do contrafagote, dos violoncelos e dos contrabaixos.*

Na anacruse do c. 26, tem-se um trecho com elementos do tema em que a manutenção do tempo é prioritária, pois o terceiro e o quarto trombones começam um acompanhamento no c. 27, marcando os primeiros tempos dos compassos até o c. 32.

Sugestão interpretativa: Os *solis* com fagote, que começam na anacruse do c. 26, devem ser executados sem exageros nos *sforzandi* e com precisão rítmica, em especial no final quando a frase se direciona para o grave. A intenção, com esse procedimento, é a obtenção de um equilíbrio entre os dois instrumentos e de um timbre especial, fruto da fusão de dois sons diferentes. Os acompanhamentos do terceiro e do quarto trombones no c. 27 podem ser executados em *staccato* de forma quase percussiva, lembrando-se sempre de sincronizá-los às trompas que executam o mesmo ritmo no compasso anterior (exemplo 2.4.2-3).

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Trombones (Tbn.), the third for Horns (Cor. Fa.), and the bottom for Bassoon (Fg.). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 25. The first Tbn. part has a melodic line with accents and dynamic markings *sfz* and *mf*. The second Tbn. part has a similar line, starting with a rest. The Horns part consists of chords with eighth-note patterns. The Bassoon part has a melodic line with accents and dynamic markings *sfz* and *mf*. The word 'Unis.' is written above the Bassoon staff in the first measure.

Exemplo 2.4.2-3- *Bachianas Brasileiras n° 7 – II Movimento – Parte dos trombones, do fagote e das trompas.*

Depois de uma pequena intervenção do primeiro e do segundo trombones reforçando o final de uma frase do trompete no c. 84, e uma do terceiro trombone com surdina na anacruse do c. 93, há um solo adiante na anacruse do c. 97, que na grade do manuscrito de Villa-Lobos se apresenta em uníssono do primeiro e do segundo trombones, mas na edição da Max Eschig aparece como solo do primeiro trombone — acredita-se ser o correto. Dois compassos depois há a entrada do oboé, e dois compassos adiante, a entrada do terceiro e do quarto trombones; a tuba somente entrará com o tema na anacruse do c. 105.

Sugestão interpretativa: Sugere-se ao trombonista realçar a articulação indicada de *staccato* e os respectivos acentos. O material didático será de grande utilidade para o treino consciente, podendo o aluno prestar atenção no Sib pedal do fagote ou na escala da trompa para ter uma referência auditiva, e não se equivocar na altura do Sib 3. A precisão rítmica também será trabalhada com o auxílio das versões com *clique*, já que se trata de um trecho de grande dificuldade técnica (exemplo 2.4.2-4).

The image shows a musical score for measures 95 to 100 of the second movement of Bachianas Brasileiras n.º 7. The score is for a woodwind and brass section. The parts are: Trombone (Tbn.) in alto and bass clefs, Trumpet (Tbn.) in bass clef, Cor. Fa. (French Horn) in treble clef, Oboe (Ob.) in treble clef, Fagote (Fg.) in bass clef, C. Fg. (Contrabassoon) in bass clef, and Tuba (Tb.) in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 95 starts with a *sfz* marking. The Oboe part has a *f* marking. The Trombone parts have *sfz* and *p* markings. The Trumpet part has a *sfz* marking. The Fagote part has a *mf* marking. The Tuba part has a *sfz* marking. The Oboe part has a *Unis.* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 2.4.2-4- *Bachianas Brasileiras n.º 7 – II Movimento – Parte dos trombones, da tuba, da trompa, do oboé, do fagote e do contrafagote.*

No c. 115, há um trecho do terceiro e do quarto trombones, que repetem uma quinta abaixo o trecho do primeiro e do segundo trombones do c. 19, agora com o fagote e sem o dobramento das cordas. No c. 159, no final do grande crescendo que culmina no n.º 16, o primeiro e o segundo trombones com as violas e as trompas-grave, apresentam o segundo tempo do compasso acentuado.

Sugestão interpretativa: Nesse trecho, unísono do primeiro e do segundo trombones com violas e trompas-grave, deve-se ter cuidado com a correção da afinação do Sol 3 na segunda posição, mantendo-se a execução de forma bem percussiva (exemplo 2.4.2-5).

Exemplo 2.4.2-5- *Bachianas Brasileiras n° 7* – II Movimento – Parte dos trombones.

O solo de primeiro trombone com surdina-copo no c. 174 aparece como complemento do de clarineta (exemplo 2.4.2-6), e no n° 18 há o “tema principal da primeira exposição” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*. 1947, p. 36), com os trombones executando acompanhamentos que — como dito anteriormente — devem ser executados em *staccato* de forma quase percussiva, do c. 185 ao c. 223.

Sugestão interpretativa: Deve haver a preocupação de equilibrar o solo com o final da frase da clarineta; a dinâmica não pode estar exagerada no sentido do forte, nem o nível abaixo do audível (exemplo 2.4.2-6).

Exemplo 2.4.2-6- *Bachianas Brasileiras n° 7* – II Movimento – Parte do solo de trombone e clarineta.

Com blocos de acordes em semínimas pontuadas, os trombones têm um acompanhamento do c. 232 ao c. 241, com exceção do c. 238, em que articulam semínimas. No c. 242, o terceiro e o quarto trombones têm uma frase descendente até o c. 245, em que voltam a executar as colcheias até o c. 253. Nesse ponto apresentam a

subdivisão com notas repetidas em colcheias por dois compassos com um crescendo e decrescendo até a fermata final, não atacando, assim como o flautim, as duas últimas notas do movimento (exemplo 2.4.2-7).

Exemplo 2.4.2-7- *Bachianas Brasileiras n° 7 – II Movimento – Parte dos trombones e da tuba.*

Análise da gravação: A primeira entrada dos trombones e da tuba no c. 8 está com tempo preciso e boa afinação, mas no c. 19, o atraso do primeiro e do segundo trombones, em relação aos contrabaixos, provoca uma defasagem. Da anacruse do c. 26 até o c. 30, os trombones e os fagotes estão juntos, mas a partir de c. 30, há perda da clareza porque as articulações estão assíncronas.

No solo do primeiro trombone em anacruse do c. 97, o andamento começa preciso, mas o oboé inicia sua parte com atraso. No c. 100, também o primeiro trombone atrasa, gerando um desencontro com o terceiro, dificultando também a entrada da tuba e deixando todo o trecho impreciso.

Do c. 106 ao c. 112, o primeiro trombone está inaudível. Adiante, no c. 115, o terceiro e o quarto trombones entram um compasso atrasados. Na entrada do c. 159,

quase não se ouve a intervenção do primeiro e do segundo trombones, mas se ouve, uma vez mais e claramente, o terceiro e o quarto trombones ainda atrasados um compasso.

O solo do c. 174 do primeiro trombone se apresenta com pouco volume e com timbre muito fechado — lembrando o som de uma surdina muito pesada e com pouca vibração; os acentos não obedecem à partitura e a afinação do Dó 3 no final do solo está alta. Do c. 185 a c. 223, não se ouvem as colcheias dos trombones com clareza; somente um bloco de notas sem definição. No c. 232, as semínimas pontuam com mais clareza. Tanto no c. 238 quanto três compassos depois, se podem ouvir bem os trombones: o primeiro e o segundo com o trompete no c.238 e o terceiro e o quarto com a tuba no c. 241. A execução com as notas um pouco curtas e muito acento dá a sensação de fragmentação do trecho.

No final, os trombones e as trompas apresentam, no c. 253, colcheias com crescendo e decrescendo num *rallentando* bem irregular que leva à fermata antes das duas colcheias finais, momento em que somente os trombones e o flautim não tocam.

2.4.3 - 3º Movimento – Toccata (Desafio)

As explicações de Villa-Lobos fornecem uma ideia precisa do que seja a Toccata, ou Desafio, como ele próprio a denomina:

“Em plenos sons festivos, ritmos ligeiros, timbres picantes, movimentos obstinados de pancadas em madeira, harmonias dissonantes a maneira das ‘violas do brejo’, aparece o tema principal, como [riscado: a abertura] um lance de um cantador sertanejo que desafia o seu contendor. O ambiente deste número é bem característico de uma “toccata”, na significação do termo, e o tema exposto pelo pistão, em surdina [(copo) – (chapéu)], é uma transfiguração da maneira popular das melodias sertanejas dos desafios. A sua esperada resposta vem no nº 1, feita pelo trombone, em surdina [(copo)]”. (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*. 1947, p. 36 (A)).

Nesse clima de *desafio*, se inicia o movimento com um *Andantino quasi allegretto* e a indicação metronômica 104. O trompete expõe o tema e o trombone responde, à imitação de dois cantadores repentistas.

Sugestão interpretativa: O solo de trombone apresenta acentos de *tenuto* nas síncopes, dando um caráter mais popular ao solo. O trombonista deve se lembrar de aumentar um pouco a dinâmica do trecho, devido ao solo em região média e média-grave do instrumento com surdina, e dar ênfase às anacruses para passar uma sensação de movimento. No c. 13, sugere-se um pequeno crescendo preparando o *f* do c. 14. O trombonista pode respirar bastante depois da semínima pontuada do c. 13 para não ter problemas com a sustentação das três semibreves ligadas à nota Mi seguinte. Recomenda-se começar o decrescendo no c. 14 e não no c. 15 como indicado na partitura, para que se ouçam as partes temáticas do violino de forma mais clara (exemplo 2.4.3-1).

6 Con sord. I. solo

Tbn. *mf*

Trb. Sib.

Xil.

Vln. I pizz.

Vln. II pizz. *mf*

Vc. pizz. *mf*

The image displays a musical score for the third movement of Bachianas Brasileiras n.º 7. It is divided into three systems, each starting with a measure number (9, 12, and 15). The instruments are arranged in a standard orchestral layout from top to bottom: Trombone (Tbn.), Trumpet in B-flat (Trb. Sib.), Xylophone (Xil.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (Vc.).

- System 1 (Measures 9-11):** The Trombone part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Xylophone plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a continuous sixteenth-note figure. The Violin II and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.
- System 2 (Measures 12-14):** The Trombone part includes a triplet and a dynamic marking of *f*. The Xylophone continues its rhythmic pattern. The Violin I part is marked *arco* and *f*, playing a more complex rhythmic figure. The Violin II and Cello/Double Bass parts continue their respective parts.
- System 3 (Measures 15-17):** The Trombone part has a long note with a fermata. The Violin I part is marked *f* and plays a sixteenth-note figure. The Violin II and Cello/Double Bass parts continue their parts, with the Cello/Double Bass part marked *f* and *arco*.

Exemplo 2.4.3-1- *Bachianas Brasileiras n.º 7* – III Movimento – Parte do solo de trombone, trompete, xilofone, violinos e violoncelos.

No c. 20, o trombone sola novamente com os contrabaixos, sendo importante a consciência de um bloco sonoro, explorando o timbre conjunto (exemplo 2.4.3-2).

Sugestão interpretativa: Ao trombonista recomenda-se tocar o solo com um pouco mais de dinâmica, mas não se deve esquecer de juntar a sonoridade com os contrabaixos. A subdivisão em semicolcheias da harpa, da flauta, da clarineta e das cordas não deve provocar imprecisão no ritmo. O atraso do andamento ocorre, comumente, porque o trecho tem acentos *tenutos* e a distância dos contrabaixos é grande. Assim, o trombonista deve ter essa consciência para evitar uma defasagem.

20 I. solo

Tbn. *mf*

Fl. Unis. 8va *mf*

Cl. Sib. *mf*

Hp.

Vln. I

Vln. II Unis. *f*

Vla. Unis. *f*

Vc. *f*

Cb. *mf*

Exemplo 2.4.3-2- *Bachianas Brasileiras n.º 7* – III Movimento – Parte do solo de trombone, harpa, flauta, clarineta e cordas.

O primeiro e o quarto trombones se encaixam no c. 36 com as violas até tocarem, no nº 5, um bloco de acordes em semibreves por cinco compassos em *pp*. No c. 43, aparecem tercinas em *mf*, contrastando com o trecho anterior. Essa repetição acontece com as trompas no c. 47 (exemplo 2.4.3-3).

Sugestão interpretativa: Podem-se executar as semibreves do c. 36 ao c. 43 de forma bem leve com a consciência de que as madeiras acompanham o tema que se apresenta nos violoncelos, violas e fagote. Nas tercinas do c. 43, deve-se ter atenção para os acentos tenutos (–) do trecho, pois as trompas tocam acentos diferentes (>), geralmente influenciando a interpretação dos trombonistas.

The image shows a musical score for measures 42, 43, and 44. It features four staves: two for Trombones (Tbn.), two for Horns (Cor. Fa), and one for Bassoon (Fg.). The key signature is two sharps (F# and C#). In measure 42, the top Tbn. staff has a whole note chord, while the bottom Tbn. staff has a whole note chord. The Cor. Fa staves have quarter notes with accents (>). The Fg. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 43, the top Tbn. staff has a triplet of eighth notes marked *mf* with tenuto marks (–). The bottom Tbn. staff has a triplet of eighth notes. The Cor. Fa staves have a triplet of eighth notes with tenuto marks (–) and accents (>). The Fg. staff continues with eighth notes. In measure 44, the top Tbn. staff has a whole note chord marked *pp*. The bottom Tbn. staff has a whole note chord marked *pp*. The Cor. Fa staves have quarter notes with accents (>) marked *p*. The Fg. staff has eighth notes.

Exemplo 2.4.3-3- *Bachianas Brasileiras nº 7 – III Movimento – Parte dos trombones, das trompas e do fagote.*

Na passagem seguinte, no c. 62, o terceiro trombone, a tuba e os contrabaixos atacam uma sequência em contratempo temático, complementada com um solo do primeiro trombone.

Sugestão interpretativa: Nesse ponto há uma variedade rítmica que necessita de muita precisão tanto da clarineta quanto do trombone, pois ambos tocam em oitavas tercinas e colcheias em síncope. Para evitar problemas de ritmo no solo, o trombonista deve ter prestar atenção na articulação das colcheias dos fagotes, do contrafagote e do contrabaixo, já que em alguns pontos não há sincronia de ataques (exemplo 2.4.3-4).

The image shows a musical score for Example 2.4.3-4, which is the III Movimento of Bachianas Brasileiras nº 7. The score is for a solo section involving Trombone (Tbn.), Cor. Fa, Cl. Sib, Fg., Tbn., and Cb. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopated eighth notes. Dynamics range from *f* to *mf*. The score is divided into sections III and IV. The Trombone parts (Tbn.) are in the bass clef, while the Clarinet (Cl. Sib) and Contrabass (Cb.) parts are in the treble clef. The Fagote (Fg.) part is in the bass clef. The Cor. Fa part is in the treble clef. The score includes various articulations and dynamics markings.

Exemplo 2.4.3-4- *Bachianas Brasileiras nº 7 – III Movimento – Parte do solo de trombone, tuba, trompa, clarineta, fagotes e contrabaixos.*

Enquanto isso, a tuba e o quarto trombone mantêm notas longas em anacruse de colcheias. Já no c. 66, a tuba articula colcheias, e o quarto trombone uma semínima e colcheias no *rallentando* do último compasso antes do nº 9. “O terceiro episódio, ‘Più Mosso’, tem um caráter alegre, e é representado por uma seqüência [sic] de frases interligadas executadas simultaneamente pelas cordas, pelo pistão e pelo trombone.”

(Palma & Chaves Júnior. 1971, p. 144). Nessa parte em oitavas, os trombones apresentam o tema por seis compassos, acompanhados pelas madeiras executando acordes em contratempo a cada compasso.

Sugestão interpretativa: Do c. 70 ao c. 75, recomenda-se um pequeno crescendo e decrescendo, conduzindo sempre ao terceiro tempo de cada compasso (exemplo 2.4.3-5).

70 **Più mosso**

Tbn. *f*

Tbn. Unis.

Fl. *ff*

Fg. *f*

C. Fg.

Trb. Si. II. III. *f*

Vln. I

Vln. II

Detailed description of the musical score: The score is for measures 70 to 75, marked 'Più mosso'. It features seven staves. The top two staves are for Trombones (Tbn.), with the first staff in alto clef and the second in bass clef, playing a melodic line with accents and dynamic markings like *f* and *ff*. The third staff is for Flute (Fl.) in treble clef, playing chords with *ff* dynamics. The fourth staff is for Bassoon (Fg.) in bass clef, playing chords with *f* dynamics. The fifth staff is for Contrabassoon (C. Fg.) in bass clef, playing sustained notes. The sixth staff is for Trumpets (Trb. Si.) in treble clef, playing a melodic line with *f* dynamics. The bottom two staves are for Violins I (Vln. I) and Violins II (Vln. II) in treble clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The image displays a musical score for Example 2.4.3-5, which is a section from Villa-Lobos's *Bachianas Brasileiras n.º 7 – III Movimento*. The score is written for a full orchestra and includes parts for Trombones (Tbn.), Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Trumpets (Trb. Si.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *Unis.* (unison) are indicated. The score is numbered 73 at the beginning of the first measure.

Exemplo 2.4.3-5- Villa-Lobos: *Bachianas Brasileiras n.º 7 – III Movimento* – Parte dos trombones (com sugestão interpretativa), dos trompetes, das madeiras e dos violinos.

No c. 74, o quarto trombone executa semibreves com a tuba. Nesse ponto há uma divergência entre a partitura autográfica de Villa-Lobos e as partes manuscritas de trombone, que apresentam, dois compassos antes do n.º 10, um uníssono entre o terceiro e o quarto trombones. Na partitura autográfica, o terceiro trombone somente tocaria no n.º 10 e o quarto trombone pararia, e o uníssono retornaria somente no c. 81. Esse trecho (exemplo 2.4.3-6) se repete mais uma vez do c. 88 ao c. 93.

Sugestão interpretativa: Recomenda-se executar as notas dessa passagem com acentos (\geq), e conduzindo a frase até o primeiro tempo do c.93, somente depois do qual, se possível, o terceiro trombone deve respirar (exemplo 2.4.3-6).

The musical score shows three staves for Trombone I (Tbn.), Trombone II (Tbn.), and Trombone III/Tuba (Tb.). Measure 88 is marked with a fermata. Trombone II and III/Tuba play a rhythmic pattern starting in measure 89. Trombone II has dynamics *mf* and accents. Trombone III/Tuba has accents and dynamics *mf*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Exemplo 2.4.3-6- *Bachianas Brasileiras n° 7 – III Movimento – Parte dos trombones e da tuba.*

Logo após, há uma repetição dos trechos do “*Più Mosso*”, até o c. 94, e os trombones e as trompas tocam ritmos sincopados deslocados, que devem remeter a um instrumento de percussão. Depois, ataca-se cada semínima pontuada, e culmina-se num compasso 3/8 em *rallentando*, que conduz ao *Andantino quasi allegretto*.

No c. 109, o naipe de trombones acompanha em mínimas, com um acorde de Lá Maior com sétima invertido no c. 122. Há repetição no c. 128, só que agora com crescendo e *rallentando* até o *Tempo primo*. No c. 141 os trombones e a tuba executam acordes até o c. 144. O terceiro e o quarto trombones, com a tuba, os fagotes, o contrafagote e a terceira trompa articulam um fragmento temático em tercinas no c. 147.

Sugestão interpretativa: O executante deve prestar bastante atenção do c. 147 ao c. 149, pelo contraste de articulação, que, na primeira parte, deve ser leve, com a sílaba “dah”. A segunda parte, das semicolcheias, pode-se articular com a sílaba “tah”. Embora seja na região grave de difícil articulação, deve-se manter a precisão rítmica (exemplo 2.4.3-7).

147

Tbn. *p* *mf*

C. Ing. *ff*

Cl. Sib. *ff* Unis. *mf*

Cl. B. *ff* *mf*

Fg. *ff*

C. Fg.

Tb. *p* *f*

Exemplo 2.4.3-7- *Bachianas Brasileiras n° 7* – III Movimento – Parte dos trombones, da tuba, do fagote, do contrafagote, da clarineta, da clarineta-baixo e do corne inglês.

O primeiro trombone reapresenta seu diálogo, como no início do movimento, agora com os violinos e os fagotes do c. 157 ao c. 165, em que as semibreves de acompanhamento retornam, com o mesmo destaque das tercinas, no c. 170.

Sugestão interpretativa: Pode-se tocar esse trecho com mais ênfase no início, no c. 157, pela característica dos acentos para o trombone (>), diferentes dos acentos para a viola e o violoncelo (–). Na anacruse do c. 164 os acentos se igualam; assim o trombonista tem de articular de forma *tenuta* (exemplo 2.4.3-8).

The image shows a musical score for the third movement of Bachianas Brasileiras n.º 7. It features five staves: two for Trombones (Tbn.), one for Fagote (Fg.), one for Viola (Vla.), and one for Violoncelo (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 161. The first Tbn. staff has a solo line with accents and triplets. The second Tbn. staff has a rhythmic accompaniment. The Fg. staff has a melodic line. The Vla. and Vc. staves have a rhythmic accompaniment with triplets. The score ends at measure 168 with a dynamic marking of *p* and a *Div.* (diviso) marking.

Exemplo 2.4.3-8- *Bachianas Brasileiras n.º 7 – III Movimento – Parte dos trombones, dos fagotes, das violas e dos violoncelos.*

No c. 189, o mesmo trecho do c. 62 se repete, e no c. 197, há o *allegro* final com a orquestra fechando o movimento com um Ré em oitavas.

Análise da gravação: O solo inicial do primeiro trombone em diálogo com o primeiro trompete no c. 6 apresenta a afinação bem alta, além do início das notas apresentarem pequenos crescendos, dando a sensação de notas empurradas. Além disso, há quantidade de vibrato que não mais se utiliza hoje em dia.

No c. 20, o trecho em *solí* do primeiro trombone com os contrabaixos está equilibrado e com articulação precisa resultando muito bem. No c. 43, as tercinas das trompas em bloco com os trombones apresentam uma nota errada no terceiro tempo.

O terceiro trombone e a tuba entram um pouco atrasados no c. 62, mas os *solí* do primeiro trombone com a clarineta estão precisos ritmicamente e com uma sonoridade equilibrada. A parte do quarto trombone está bem clara no c. 69, no qual se apresenta o *rallentando* que prepara o *Più Mosso*. Nesse ponto, a gravação está com um equilíbrio estranho porque se ouvem bem os violinos e pouco os trombones e os trompetes, que, todavia, se apresentam equilibrados em bloco.

O terceiro trombone com a tuba, do c. 78 ao c. 81, tocam oitavas afinadas e equilibradas que conduzem novamente aos elementos do *Più Mosso* até o c. 94. Neste compasso tem-se um bloco rítmico dos trombones e das trompas que poderia ter sido executado de forma mais curta, buscando-se mais clareza. O bloco de acordes que acompanha o tema nas cordas, com a tuba, o fagote e a clarineta-baixo, no c. 109, se apresenta com defasagem de andamento, e no c. 147, o terceiro e o quarto trombones com a tuba estão precisos ritmicamente.

O trecho em *soli* do primeiro trombone com os violoncelos e as violas no c. 157, está com uma boa junção de timbres, mas não se ouve diferença de articulação na parte do primeiro trombone no c. 164, como exigido na partitura. No c. 170, os trombones estão inaudíveis, ouvindo-se somente a sonoridade das trompas. Próximo ao fim do movimento, tem-se no c. 189 (nº 25) uma repetição equivalente ao c. 62, executada de forma semelhante, e que conduz ao *Allegro* final, onde os trombones executam um acorde no c. 199 e o Ré em oitavas no final.

2.4.4 - 4º Movimento – Fuga (Conversa)

A fuga “Conversa”, a quatro vozes, de forma livre e não escolástica, apresenta na parte dos trombones um trecho difícil em relação ao conjunto do naipe. Para algumas pessoas, essa fuga remete ao contraponto nº 1 da “Arte da Fuga” de Johann Sebastian Bach (Jardim, 2005) e, para outros, ao “Réquiem” do Padre José Maurício Nunes Garcia (Muricy, 1957). Como a tuba apresenta o sujeito da fuga no nº 6, pode-se esperar que os trombones venham em seguida. No entanto, especificamente o terceiro e o quarto trombones somente aparecem pela primeira vez no c. 85, fazendo uma ligação para a entrada do contrassujeito com o primeiro e o segundo trombones no c. 87. Estes,

concomitantemente com os violinos, apresentam o tema do sujeito no nº 7 (exemplo 2.4.4-1).

Sugestão interpretativa: Nesses *solis* dos trombones recomenda-se uma articulação *tenuta* (–) com o direcionamento das frases para os primeiros tempos do compasso, com o objetivo de conseguir uma passagem *cantabile*. As respirações do primeiro trombone podem ser executadas no c. 89 após a primeira colcheia e no c. 91 após a nota ligada porque assim segue-se o padrão da primeira entrada (exemplo 2.4.4-1).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Tuba' and 'Tbn. III' and the bottom staff is labeled 'Unis. I. II.'. The music is in 2/4 time and features a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The score starts at measure 84 and ends at measure 91.

Exemplo 2.4.4-1- *Bachianas Brasileiras nº 7 – IV Movimento – Parte dos trombones e da tuba.*

Ao mesmo tempo em que o primeiro e o segundo trombones estão terminando sua participação, o terceiro e o quarto trombones estão reiniciando com partes do contrassujeito, emendadas no c. 96, pelo primeiro e pelo segundo trombones novamente.

Há praticamente uma linha melódica contínua na tuba e nos trombones do c. 75 ao c. 97, com a mudança do sujeito para o contrassujeito no nº 7. No c. 110, o primeiro e o segundo trombones executam mínimas com a tuba e os fagotes, que conduzirão mais uma vez a um trecho em naípe no c. 115, em que os trombones e a tuba tocam fragmentos da frase, enquanto os violoncelos e os contrabaixos executam o trecho completo, que serve de base para o grupo (exemplo 2.4.4-2).

Sugestão interpretativa: Para que o trecho citado (c. 115 ao c. 126) não venha a soar fragmentado, sugere-se que cada membro do grupo prepare a entrada do outro, tocando as últimas notas um pouco mais longas, possibilitando a ideia de continuidade.

Exemplo 2.4.4-2- *Bachianas Brasileiras n° 7 – IV Movimento – Parte dos trombones e da tuba.*

Até o c. 124, seguem-se os trechos fragmentados e, a partir daí, o primeiro e o segundo trombones começam a tocar trechos maiores por dois compassos, dialogando com os outros instrumentos (exemplo 2.4.4-3) . No terceiro compasso do *Grandioso*, os trombones preenchem harmonicamente o trecho. No c. 142 (n° 13-2), tem-se uma escala descendente quase cromática, que leva à coda (*Lento*), com blocos de acordes até o final da peça.

Exemplo 2.4.4-3- *Bachianas Brasileiras n° 7 – IV Movimento – Parte dos trombones.*

Análise da gravação: A entrada da tuba no c. 75 apresenta-se bem clara, conduzindo as frases à entrada do terceiro e do quarto trombones, que fazem a ligação para a frase do primeiro e do segundo trombones do c. 87, de forma muito regular e contínua. As notas não foram executadas longas o suficiente para que se mantivesse a ideia de coral. Nesse trecho, assim como naquele do c. 94 ao c. 97, o terceiro e o quarto trombones tocam com articulação demasiadamente exagerada, notas muito curtas, tornando a frase toda muito agressiva.

Do c. 110 ao c. 115, percebe-se claramente o cromatismo apresentado pelo primeiro trombone e a escala descendente do terceiro trombone levando ao trecho onde o naipe de trombones e a tuba, infelizmente, fragmentam demasiadamente os elementos do acompanhamento. No todo, este se apresenta, entretanto, de forma bastante regular com relação à dinâmica e ao equilíbrio das vozes até o c. 127. Nesse nº 11, há os trombones dobrando as violas, e assim como nas frases anteriores, eles poderiam executar o trecho com articulação mais leve enquanto acompanham o tema na tuba, nos fagotes, nas clarinetas e nas cordas graves. O trecho do terceiro e do quarto trombones na escala descendente do c. 142 apresenta-se uniforme, e na parte seguinte, ouvem-se os trombones em bloco com os outros instrumentos até o acorde de Ré maior final.

2.5 – Bachianas Brasileiras nº 8

As “*Bachianas Brasileiras nº 8*”, compostas em 1944, assim como as “*Bachianas Brasileiras nº 7*”, tem sua formação instrumental para orquestra sinfônica. A estréia se deu em 6 de agosto de 1947, na Academia de Santa Cecília, em Roma, sob a regência do próprio Villa-Lobos (Nóbrega. 1971, p.111). Dedicada à Mindinha (Palma & Chaves Júnior. 1971, p. 153), esposa do compositor, foi editada pela Max Eschig. No que concerne estritamente à utilização do trombone, há divergências entre os autores supracitados, e aqueles em relação aos dados levantados por esta pesquisa. Segundo Palma & Chaves Júnior (1971), a orquestração das “*Bachianas Brasileiras nº 4*”, “*Bachianas Brasileiras nº 7*” e “*Bachianas Brasileiras nº 8*” são iguais, com dois trombones e uma tuba. Esta pesquisa apurou, no entanto, que há três trombones e uma tuba nas “*Bachianas Brasileiras nº 4*” e quatro trombones e uma tuba nas “*Bachianas Brasileiras nº 7*” e nas “*Bachianas Brasileiras nº 8*”. Nóbrega (1971) afirma que a orquestração da “*Bachianas Brasileiras nº 8*” possui três trombones, e omite a utilização da tuba, quando o que se tem de fato são quatro trombones e uma tuba. Quanto às “*Bachianas Brasileiras nº 7*”, Nóbrega (1971) não informa a orquestração, e no que se refere às “*Bachianas Brasileiras nº 4*” suas informações condizem com as mesmas levantadas por esta pesquisa. Também no trabalho realizado por Heller (1974), há questões em relação à orquestração uma vez que não cita a utilização da clarineta-baixo.

Nessas *Bachianas* a extensão dos trombones está entre o Dó 1 e o Dó 4.



Exemplo 2.5-1- *Bachianas Brasileiras nº 8* – extensão utilizada pelos trombones, entre o Dó 1 e o Dó 4.

Apuradas as divergências entre autores, assume-se que o efetivo orquestral do autor para as *Bachianas Brasileiras* n° 8 é: duas flautas e um flautim, dois oboés e um corno inglês, duas clarinetas e uma clarineta-baixa, dois fagotes, um contrafagote, quatro trompas, quatro trompetes, quatro trombones, uma tuba, um xilofone, um tímpano, percussão e cordas.

As “*Bachianas Brasileiras N° 8*” dividem-se em quatro movimentos:

I – Prelúdio

II – Ária (Modinha)

III – Toccata (Catira Batida)

IV – Fuga

Ressalta-se a colaboração dos trombones para a formação da monumentalidade dessas *Bachianas*, em que há trechos orquestrais de grande dificuldade e importância musical em todos os seus movimentos, e corrobora-se essa afirmação com as palavras de Luiz Paulo Horta (1987, p. 93), quando menciona que “*As Bachianas Brasileiras n° 7 e as “Bachianas Brasileiras n° 8, de 1942 e 1944, respectivamente, para grande orquestra, têm em comum uma certa monumentalidade e, às vezes, uma certa rotina de técnica, mesmo sendo muito apreciadas por alguns entendidos*”. Ainda segundo Horta (1987), são obras “*robustas e complexas*”.

Nessa obra há alguns pequenos solos de trombone no primeiro movimento, com o primeiro trompete, e o naipe de trombones, mas com partes de muita relevância. No segundo movimento, tem-se um importante solo em contraponto com o trompete, e um trecho de grande dificuldade de todo o naipe. No terceiro movimento, surge um novo timbre com a utilização da surdina copo, e trechos com a participação do primeiro e do

segundo trombones juntos. No movimento final, um pequeno solo e um trecho temático com o segundo trombone em *ff* merecem atenção.

2.5.1 - 1º Movimento – Prelúdio

O “Prelúdio” é um dos poucos movimentos da série das *Bachianas Brasileiras* que não tem dupla nomeação, considerando-se que Villa-Lobos regularmente os nomeava com dois títulos: um relacionado à música barroca (influenciado por J.S.Bach) e outro relacionado à música popular brasileira (folclore). Segundo Wright (1992), citado por Fagerlande (1998, p.37), “a ausência de títulos brasileiros nos primeiro e último movimentos da ‘Bachianas Nº 8’, evidencia que a síntese cultural de Villa-Lobos estava quase completa”.

Nesse primeiro movimento, a participação inicial do trombone acontece no c. 30 do *Andante*, após o *Adágio* inicial, com um trecho *solo* do primeiro trombone em oitavas com o trompete. Nesse momento, as cordas tocam arpejos, dando continuidade ao que fora começado pelas violas no início do movimento, enquanto as madeiras fazem “figurações sincopadas” (Nóbrega, 1971, p.112).

Sugestão interpretativa: Executa-se a passagem em *Legato*, grupando todo o primeiro compasso com pequena separação no segundo tempo do segundo compasso e no segundo tempo do terceiro compasso (exemplo 2.5.1-1).

The image shows a musical score for Example 2.5.1-1, titled 'Bachianas Brasileiras nº 8 – I Movimento'. It features five staves: trombone (bass clef), trompete (treble clef), madeiras (treble clef), cordas (treble clef), and a lower bass clef staff. The music is in 4/4 time. The trombone and trumpet parts are marked with '3' and '3' indicating triplets. The string part (cordas) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Exemplo 2.5.1-1- *Bachianas Brasileiras nº 8 – I Movimento* – Soli de trompete e trombone em oitavas/c. 30 a c. 34.

Esse trecho *solo* do trombone ocorre após a apresentação do motivo nos trompetes e nas trompas em oitavas, denotando a opção do compositor por uma troca de timbre e registro.

No c. 32 (nº4+4), entram a tuba, as trompas e o contrafagote em blocos harmônicos ascendentes, ocorrendo mudança de direção desse movimento no c. 35, primeiramente para as trompas, e em seguida, ainda no mesmo compasso, porém somente no último tempo, para a tuba e o contrafagote. Quando as trompas param, há então o início da participação do 2º, do 3º e do 4º trombones no trecho, exercendo função similar à das trompas.

Para esclarecer a concepção do solo de trombone, e de que se trata de um subtema, o próprio compositor diz que:

“No nº 2, *Andante*, os 2º violinos, altos e violoncelos esclarecem, em oitavas, neste primeiro episódio, uma melodia extremamente alongada, cheia de intervalos ondulantes, que define, com clareza, o caráter de prelúdio (...). Durante a projeção deste longo tema, aparecem vários subtemas estranhos [ao primeiro], em afastados planos dinâmicos, apenas para adornar a substância sonora do tema principal” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p. 38).

Sugestão interpretativa: Não se deve tocar esse trecho como solo principal, e sim como uma linha secundária com articulação leve, muito expressivo, mas sempre em acordo com o primeiro trompete. No c. 33 pode-se tocar o Ré 3 na quarta posição com a devida correção (baixando a afinação). Já no trecho do c. 35 ao c. 37, o terceiro trombone deve ter atenção especial ao executar as terças maiores dos acordes — baixando a afinação — por ser o único trombone a realizar movimento (c. 37) (exemplo 2.5.1-2).

The image shows a musical score for Example 2.5.1-2, which is an excerpt from the first movement of *Bachianas Brasileiras n.º 8*. The score is written for five parts: tbn (trombone), corn (cornet), sopros (saxophones), efg./cbx (euphonium/contrabass), and cordas (strings). The music is in 4/4 time and features complex harmonic textures with triplets and slurs. The tbn part is the focus of the example, showing a melodic line with slurs and triplets. The other parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Exemplo 2.5.1-2- *Bachianas Brasileiras n.º 8* – I Movimento – *Soli* de trompete e trombone em oitavas/c. 32 a c. 36.

A entrada seguinte, no c. 51, há um pequeno trecho *solo* do primeiro trombone em dobramento com os violoncelos, no final do trecho que Villa-Lobos chama de “segundo episódio” (*Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p. 38).

Sugestão interpretativa: Nessa intervenção, deve-se ter cuidado com as correções da série harmônica, do Mib 3 e o Ré 3, e atenção em relação ao ritmo da primeira trompa e da viola, cuja figuração em colcheia serve de referência para a precisão do trecho (exemplo 2.5.1-3).

Exemplo 2.5.1-3 – *Bachianas Brasileiras n.º 8* – I Movimento – Soli do primeiro trombone/ c. 51 a c. 52.

No c. 56 (n.º 9), tem-se uma passagem em que o primeiro e o segundo trombones entram em uníssono com as violas e os violoncelos, e a primeira trompa apresenta síncopes. No compasso seguinte, o primeiro e o segundo trombones seguem em dobramento com as violas, e o terceiro trombone com os violoncelos. A tuba e o contrabaixo também se apresentam em uníssono. O trecho que vai do n.º 8 ao n.º 10 prepara a entrada de um novo tema, de acordo com o relato do próprio compositor (Villa-Lobos. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p. 38 e 39).

Sugestão interpretativa: Embora sem indicação de acentos, pode-se executar essa passagem de forma mais marcada pela sua mudança de caráter, e os trombones, quando estiverem executando as semibreves, podem diminuir a dinâmica para que se possa ouvir com clareza as vozes principais. No último compasso antes do n.º 10, pode-se executar um pequeno crescendo, que vai até o final do trecho (exemplo 2.5.1-4).

The image displays a musical score for Example 2.5.1-4, which is an excerpt from the first movement of 'Bachianas Brasileiras n.º 8'. The score is written for four parts: trombone, trumpet, tuba, and strings. It is in 4/4 time and features various musical notations including dynamics (mf), articulation (accents), and phrasing slurs. Measure numbers 56, 59, and 61 are indicated. The trombone part starts at measure 56 with a circled '9' above it. The trumpet part starts at measure 56 with a circled '9' above it. The tuba part starts at measure 56 with a circled '9' above it. The strings part starts at measure 56 with a circled '9' above it. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplets.

Exemplo 2.5.1-4 – *Bachianas Brasileiras n.º 8* – I Movimento – Parte dos trombones, da trompa 1, da tuba e das cordas do c. 56 ao c. 61

No c. 70, tem-se mais uma intervenção dos trombones em naipe com a tuba numa figuração de mínimas. No c. 72, há *soli* com ritmo sincopado executado pelo terceiro trombone e pelo fagote, substituído logo em seguida (c. 73) pelo primeiro e pelo segundo trombones até o c. 75 (n.º 13), em acompanhamento ao solo secundário de trompete.

Sugestão interpretativa: O trombonista deve ter especial atenção na execução do tímpano, que nesse momento marca todos os tempos do compasso, e no c. 72 pode tocar o trecho de forma mais curta para se obter maior definição rítmica. (exemplo 2.5.1-5).

70 trombone
mf (f.c. ingl.)
f (trompa/trompete)
mf
 violinos
mf bx/cl. bx/f/ef
 timpano
p

73
 trompeta
p

Exemplo 2.5.1-5- *Bachianas Brasileiras n° 8* – I Movimento – Orquestra do c. 70 ao c. 75.

Do c. 76 ao c. 82 (n° 13 a n° 14), o primeiro e o segundo trombones tocam notas de preenchimento harmônico, o terceiro e o quarto trombones tocam contratempos em uníssono com os fagotes, e a tuba e o contrafagote tocam nos tempos fortes, formando assim uma sequência de ritmos de colcheias em acompanhamento ao solo de trompeta até a entrada do n° 14 (exemplo 2.5.1-6).

Exemplo 2.5.1-6- *Bachianas Brasileiras n° 8* – I Movimento – Metais, cordas, fagote e contrafagote, do c. 76 ao c. 78.

A partir daí, têm-se partes mais ritmadas, até o c. 87. A propósito desse novo instante, Villa-Lobos (*Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p. 39) diz: “No n° 14 aparece uma nova melodia, constituída de fragmentos temáticos já passados até a reexposição deste número [sic]” (exemplo 2.5.1-7).

Exemplo 2.5.1-7- *Bachianas Brasileiras n° 8* – I Movimento – Trombone e orquestra do c. 82 ao c. 83.

No c. 105 (n° 18), o primeiro trombone dobra o naipe de oboés e corno inglês, segundos violinos, violas e violoncelos enquanto o terceiro, o quarto trombones e a tuba dobram os contrafagotes e contrabaixos, terminando o *Largo* final que Nóbrega (1971) chama de “*um curto episódio conclusivo*” e encerrando em fortíssimo com um Dó em oitavas.

Sugestão interpretativa: Os cinco compassos finais apresentam o primeiro trombone com um trecho ascendente que se pode tocar com articulação pronunciada, buscando-se maior definição das notas. No c. 107, os acentos podem ser executados de forma *pesante*, enfatizando-se o final do movimento (exemplo 2.5.1-8).

Exemplo 2.5.1-8- *Bachianas Brasileiras nº 8 – I Movimento – Trecho final do movimento/ c. 105 ao c. 109.*

Análise da gravação: No primeiro trecho em *solí* de trombone e trompete desse movimento do c. 30 ao c. 38, a dinâmica está um pouco mais elevada que a escrita por Villa-Lobos; o duo solista executa o trecho em *f* (o que não é necessário, pois o trecho fica evidenciado por sua orquestração); a articulação está leve e a afinação entre os instrumentos está razoável, embora a sincronia com as cordas não esteja boa. Há pequeno desequilíbrio entre as vozes, com a do trombone sobressaindo em algumas partes. Embora se ouça bem, o solo do c. 51 ao c. 52 apresenta um crescendo no início da nota, o que gera uma articulação ruim. Na sequência do c. 56, há outro ataque com crescendo e o trombone aparece com imprecisão rítmica na saída do terceiro tempo e na

última colcheia do c. 57. O trombone apresenta-se desafinado (afinação alta) em relação às cordas no c. 59 e no c. 60.

O trecho executado no c. 72 pelo terceiro trombone está com volume muito baixo, mesmo sendo uma parte importante ritmicamente; por outro lado, na continuação do trecho, o uníssono do primeiro e do segundo trombone é ouvido com clareza, ainda que ritmicamente irregular. Na parte do quarto trombone e da tuba, tem-se um trecho em tempo e contratempo, bem regular e muito claro na gravação - c. 76 a c. 82. As tercinas do primeiro trombone estão com a dinâmica realmente *f*; há desafinação no final da frase (afinação muito alta), e a última intervenção está com os acentos bem marcados e com bastante peso proporcionando uma conclusão adequada para o movimento.

2.5.2 - 2º Movimento – Ária (Modinha)

Villa-Lobos intitulou o segundo movimento das “*Bachianas Brasileiras n.º 8*” de “*Ária (Modinha)*”. Para que se possa compreender melhor o pensamento do compositor ao conceber essa parte da obra, recorreu-se à definição do termo *Modinha* em dois dicionários.

O primeiro, Dicionário Caldas Aulete (1964), define a palavra como:

“*s. f.* cantiga ligeira para cantar ao som de música despreziosa || Modilho || (Bras.) Gênero de cantiga sentimental e amorosa, que foi exclusivamente música de salão até a segunda metade do séc. XIX; romança. || Música popular urbana, desenvolvida principalmente no Rio de Janeiro e na Bahia, corrente em todo o país até os fins do século passado. || F. *Moda*”.

E o segundo, Dicionário Grove de música (1994), apresenta o seguinte verbete:

“Gênero característico de canção brasileira, derivado da moda portuguesa. Começou a surgir como uma forma musical brasileira a

partir do séc. XVIII, período em que o mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) fez sucesso em Portugal com algumas canções de forte conotação erótica. Com o romantismo, a modinha, normalmente acompanhada de violão, passou do estilo espirituoso para um clima de sentimento à flor da pele, enquanto a rítmica binária deu lugar à ternária, por influência da valsa (também podem ser sentidas as influências da ópera italiana). Os compositores passaram a usar textos de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu – uma valorização do gênero que lembra o ocorrido com o lied alemão. Mudança posterior, assinalada por Luiz Heitor, foi a adoção dos quatro tempos do schottische, quando a modinha entrou em contato com o ambiente e a arte dos CHORÕES. Mas o fato é que a modinha, espalhada pelo país inteiro, nunca se sujeitou a regras muito rígidas.”

Após essa pequena introdução sobre a palavra *Modinha*, passa-se aos trechos específicos para trombone. Villa-Lobos inspirou-se no ambiente dos Chorões e seresteiros, para escrever essa modinha. Cito isto baseado na citação de Mário de Andrade em sua *Pequena História da Música* (p. 192) apud Vasco Mariz em seu livro *Villa-Lobos – O homem e a obra* (p.49) que diz: “Choros e serestas são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento.”

Essa bela modinha, em compasso quaternário, de caráter melódico inicia com uma pequena introdução e um uníssonos entre violoncelo e clarineta-baixo (instrumentos de registros graves da orquestra). Apresenta um dos trechos de maior dificuldade — concomitantemente um dos mais bem escritos — da literatura orquestral de Villa-Lobos para trombones em forma de *stretto*, “*numa melodia em uníssonos executada por um violoncelo e um clarinete baixo e, mais tarde, no nº 3, num “tutti” pelos cornos, pistons e instrumentos de arco, num cânone quase cerrado, a cargo com os trombones, em forma de estreito.*” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p.39).

Embora tenhamos apenas duas participações dos trombones nesta obra, elas são relevantes no repertório de Villa-Lobos: a primeira vai do c. 30 (nº 3+4) até o c. 48, e a segunda do c. 93 até o c. 116. Em ambos os trechos, os quatro trombones se apresentam

juntos, dois a dois e em oitavas, resultando em uma sonoridade mais vigorosa, mas no primeiro trecho, do c. 30, há na parte de primeiro trombone uma indicação de solo escrita a mão, podendo ser um trecho exclusivo do primeiro trombone na oitava superior, o que não acontece na oitava inferior. Já no segundo, há realmente os quatro trombones juntos.

Sugestão interpretativa: Recomenda-se ao trombonista ter em mente o caráter *cantabile* desse primeiro trecho, executando-o de maneira quase *legato*, devendo para tanto articular de forma bem *tenuta*, atentando para a diminuição da dinâmica nas figuras mais longas, uma vez que, nesse instante do diálogo, a melodia é pronunciada por outros instrumentos (exemplo 2.5.2-1).

The image displays a musical score for Example 2.5.2-1, consisting of two systems of staves. The first system (measures 29-33) includes parts for trombones (bass clef), woodwinds (treble clef), strings (treble clef), and brass (bass clef). The second system (measures 34-38) continues these parts. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated. The trombone part has a handwritten solo marking at measure 30. The woodwind part includes a *mf* marking. The string part includes a *mf* marking. The brass part includes a *f* marking.

Exemplo 2.5.2-1- *Bachianas Brasileiras n.º 8* – II Movimento – Parte dos trombones, dos trompetes, das trompas e das cordas do c. 29 ao c. 38.

No segundo trecho, os trombones repetem o tema já exposto pelos violoncelos e contrabaixos, mas dessa vez aumentando o peso orquestral. Os maestros costumam reger esse trecho com variadas interpretações do andamento. Alguns tomam-no demasiadamente rápido, o que imprime muita dificuldade à execução da polirritmia escrita, levando os músicos a um eventual atraso em todo o trecho. É muito importante, por essa razão, que os trombonistas dêem especial atenção ao material de estudo sugerido no anexo 4. Caso seja executado de forma muito rápida, deve-se utilizar o duplo *staccato* nas semicolcheias.

Sugestão interpretativa: Sugerem-se as respirações alternadas entre os trombones para que o trecho seja contínuo, sem interrupções: após o Fá 3 no c. 95; após o Dó# 2 no c. 97; após o Sol 3 no c. 100; após o Fá 2 no c. 101; após o Ré 2 no c. 105; após o Dó 3 no c. 106; após o Lá 2 no c. 108; após o Lá 2 no c. 112. Desse ponto sem respirar até o final do trecho. No c. 94, a articulação das tercinas de semínima deve ser mais longa. Nas notas com articulação *staccato* do c. 96 em diante, deve-se articular de forma não muito curta, mas pensando como um *pizzicato* da viola sertaneja, como aborda o próprio Villa-Lobos (1947) em suas anotações sobre o Prelúdio da *Bachianas n°7* citado anteriormente na página 77 explicando esse efeito das cordas que se repete nos metais. Essas notas também devem se apresentar equilibradas no trecho (exemplo 2.5.2-2).

The image shows a musical score for trombone and strings. The top system is for the trombone, starting at measure 93. The bottom system is for strings (Violin, Viola, Trumpet, Cello, Flute), starting at measure 99. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and staccato markings. The trombone part has a melodic line with triplets and staccato markings. The string part has a rhythmic accompaniment with triplets and staccato markings.

Exemplo 2.5.2-2- *Bachianas Brasileiras n° 8* – II Movimento – Parte dos trombones e das cordas do c. 93 ao c. 104.

Análise da gravação: Do c. 30 ao c. 48, trecho contrapontístico dos trombones em oitavas, tem-se um acelerando logo no início, retomando o tempo perdido anteriormente. Executa-se uma articulação curta, embora hoje normalmente seja incomum essa prática nesse trecho. As vozes estão bem equilibradas e o ritmo de tercinas parece sempre um pouco à frente do tempo da orquestra.

No c. 43, o terceiro e o quarto trombones se apresentam bem marcados, seguindo assim até o final dessa passagem. Depois, do c. 57 ao c. 59, o *Più Mosso* se apresenta com pouca intensidade, sendo difícil se ouvirem as primeiras notas dos trombones. Realmente, usam a dinâmica *mf* indicada na partitura. O trecho final dos trombones apresenta um crescendo não escrito na nota do c. 94; a saída da tercina do c. 96 está atrasada. No c. 99, as semicolcheias não são ouvidas claramente, estão muito indefinidas. Há imprecisões rítmicas pelo trecho, em especial nas síncopes, e os trombonistas tocaram as notas em *staccato* demasiadamente curto.

2.5.3 - 3º Movimento – Toccata (Catira Batida)

A “Toccata”, em compasso 6/8, de caráter dançante, faz referência à dança da Catira Batida, derivada do Cateretê. No livro “Ritmos Brasileiros para Violão”, Pereira se refere à origem indígena da dança e, conseqüentemente à utilização de três elementos principais: o rasgueado da viola caipira, o palmeado e o sapateado. Mais adiante ele menciona que “*O cateretê é encontrado com mais freqüência no interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais, onde é mais conhecido como catira*” (Pereira, 2007, p.49).

Já Villa-Lobos define que:

“A ‘catira batida’ é uma espécie de quadrilha, sertaneja dansada ao ar livre. Seus instrumentos [riscado – acompanhado com] mais usados são: as violas de brejo, violões, flautas de bambu, chocalhos de cabaças de grandes frutas selvagens, caracachás e várias varinhas de madeira batidas umas nas outras, marcando as principais nuances rítmicas da dança.” (VILLA-LOBOS, *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947 p.41).

O movimento é um dos mais originais compostos por Villa-Lobos, e essa originalidade se estende até os trombones, que apresentam trechos com efeitos como glissandos e utilização das surdinas, criando uma sonoridade única. Tarasti diz que: “A maioria dos críticos considerou este terceiro movimento, *Toccata*, subtítulo *Catira batida*, como o mais original”.¹⁶

O movimento começa em anacruse, com o primeiro trombone e metais em unísono rítmico, excluindo-se os demais trombones e a tuba. Nesse pequeno trecho, a atenção à percussão de madeira (*woodblock*), subdividindo o ritmo 6/8, propiciará melhor precisão rítmica. Por se tratar de uma passagem sem grandes complicações, a escolha das posições é fator insignificante, devendo-se, no entanto corrigi-las quando necessário.

Sugestão interpretativa: Sugere-se que as notas iniciais sejam tocadas curtas preocupando-se com o corte das notas, para que haja maior definição rítmica (exemplo 2.5.3-1).

Vivace (scherzando)
trombone

The musical score consists of five staves. The top staff is for Trombone, followed by Tpts e tpas (Trumpets and Trombones), Oboé e clar. (Oboe and Clarinet), woodblock, and cordas saltellato (String quartet). The music is in 6/8 time and begins with an anacrusis. The first staff (Trombone) has a dynamic marking of *f*. The second staff (Tpts e tpas) has a dynamic marking of *f*. The third staff (Oboé e clar.) has a dynamic marking of *f*. The fourth staff (woodblock) has a dynamic marking of *f*. The fifth staff (cordas saltellato) has a dynamic marking of *f*. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes beamed together.

Exemplo 2.5.3-1- *Bachianas Brasileiras n° 8* – III Movimento – c. 1 a c. 4.

¹⁶ Most critics have considered its third movement, *Toccata*, subtitled *Catira batida*, as the most original (Tarasti, 1987, p.213).

No próximo trecho, tem-se um solo do primeiro trombone com surdina copo. A cópia da partitura manuscrita traz como anotação a denominação “*copo glass*”, expressão usada para definir a surdina de fibra de vidro. Segundo Nóbrega (1971), a diferença entre esse trecho e o precedente são os motivos com um contorno melódico mais “acusado”, referindo-se a utilização de trechos melódicos mais claros em vez de trechos fragmentados.

Sugestão interpretativa: Devido à utilização da surdina, o trombonista pode executar o trecho realmente em forte, para que o solo apareça claramente, com articulação curta, precisa e regular, buscando equilíbrio com a trompa, o fagote e o trompete que darão sequência ao trecho (exemplo 2.5.3-2).

④
57

The musical score is for Example 2.5.3-2, starting at measure 57. It consists of seven staves. The top staff is for the first trombone, marked 'surd (cupo)'. The second staff is for the trumpet, marked 'f'. The third staff is for the trompete, marked 'surd (cupo)'. The fourth staff is for the timpano, marked 'mf'. The fifth staff is for the madeiras, marked 'p'. The sixth staff is for the vla. (viola). The seventh staff is for the Vlc. (viola). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 2.5.3-2- *Bachianas Brasileiras n° 8* – III Movimento – Parte dos trombones, dos trompetes, das trompas, do fagote do c. 57 ao c. 60.

Do c. 67 ao c. 72, apresenta-se um trecho transitório, em que o primeiro e o segundo trombones tocam notas acentuadas em oitavas com as trompas-grave, enquanto o terceiro e o quarto trombones e a tuba também se apresentam em oitavas, mas com outra linha melódica.

Sugestão interpretativa: O trombonista deve lembrar que há uma continuação da frase pelas madeiras e pelos violinos; se a última nota da passagem for alongada, obtem-se uma linha contínua (exemplo 2.5.3-3). Os acentos (\geq) devem ser enfatizados sem perder a continuidade da frase.

The image shows a musical score for Example 2.5.3-3, which is a section from the III Movement of Bachianas Brasileiras n° 8. The score is in 6/8 time and spans measures 67 to 72. It includes parts for trombone, tuba, clarinet in F, violins 1 and 2, and viola. The trombone part features a melodic line with accents and slurs. The tuba part has a rhythmic pattern. The clarinet part has a melodic line with slurs. The violins and viola parts have rhythmic patterns with slurs and accents.

Exemplo 2.5.3-3- *Bachianas Brasileiras n° 8* – III Movimento – Parte dos trombones e da tuba do c. 67 ao c. 72.

Nos compassos que se seguem, há um acompanhamento dos metais em elisão, em sucessivas mudanças timbrísticas, iniciando com a tuba em colcheias ascendentes, seguida pelo terceiro trombone, segundo trombone, primeiro trombone e, finalmente, trompete. Concomitantemente, há o terceiro e o quarto trompetes em movimento contrário (descendente), relação que se reapresenta no c. 76, lançando-se ao final (c. 79) numa sequência de cinco compassos em movimento descendente, em que se tem, então, *soli* de primeiro trombone e violas (c. 80 e c. 82).

Sugestão interpretativa: Devido à distância em que se encontra do maestro, o primeiro trombonista deve ficar atento ao ritmo das violas para não ocorrer defasagem rítmica. As notas podem ser executadas realmente curtas, para manter uma boa uniformidade com os outros instrumentos (exemplo 2.5.3-4).

The image shows a musical score for Example 2.5.3-4, which is the third movement of Bachianas Brasileiras n.º 8. The score is in 6/8 time and features several instruments: trombone, viola, violin and clarinet, violin, trumpets, trombones, and violas. The tempo is marked 'mf'. The score is divided into three measures, with measure numbers 80, 81, and 82 indicated. The trombone part is in the bass clef, and the viola part is in the treble clef. The violin and clarinet parts are in the treble clef, and the violin, trumpets, and trombones parts are in the bass clef. The violas part is in the bass clef. The score shows a melodic line in the trombone and viola parts, with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The violin and clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The violin, trumpets, and trombones parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The violas part plays a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Exemplo 2.5.3-4- *Bachianas Brasileiras n.º 8* – III Movimento – Parte dos trombones e das violas do c. 80 ao c. 82.

A partir do n.º 6, temos a retomada do tema principal, como afirma o próprio compositor, “... o segundo episódio, que vae [sic] até o n.º 6. Neste último número retoma o tema principal até o n.º 8.” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p. 42).

Sugestão interpretativa: Como os baixos, o fagote e o contrafagote executam esse tema principal, é muito importante que o decrescendo do primeiro e o segundo trombones seja feito rapidamente para não encobrir esse tema, embora tenham um solo com glissando e *sforzando*. A saída dos glissandos no c. 88 deve estar precisa, pois é comum, pela instabilidade rítmica do trecho, o atraso na saída da última colcheia do compasso. Sugere-se o corte da nota antes da última colcheia do c. 88, visando à maior definição da saída para o c. 89 (exemplo 2.5.3-5).

6
84

trombone

mf *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

tpts.

vel.
fg e cbx.

89

7

flauta e oboé

trompa

f *f*

cello, fagote e tuba

Exemplo 2.5.3-5- *Bachianas Brasileiras n.º 8 – III Movimento – Orquestra do c. 84 ao c. 92.*

No c. 100, a tuba e o contrafagote apresentam o tema enquanto os trombones tocam ritmos deslocados na última colcheia de cada tempo até o n.º 8. No c. 109, há uma parte secundária que, embora sendo uma linha exclusiva dos trombones e da tuba, está apenas acompanhando o trecho descendente nas cordas. No c. 114, há *solis* de trombones e trompetes, em movimento contrário, em que os trombones perfazem a linha descendente. Essa figuração será transposta duas vezes: uma terça ascendente no c. 118, com acréscimo das trompas como acompanhamento e uma quinta ascendente no c. 122 em relação à primeira entrada. O terceiro e o quarto trombones participam ainda do c. 132, realizando dobramento dos violoncelos e dos contrabaixos, como reforço do trecho ascendente.

Sugestão interpretativa: Recomenda-se a execução do trecho de forma ágil, e, por mais que não esteja escrito, é comum a acentuação da semínima que segue as colcheias, para dar ao trecho um caráter mais sincopado (exemplo 2.5.3-6).

The image displays three systems of musical notation for a brass and woodwind ensemble. The first system (measures 114-115) features a trombone part in the bass clef and a trompete part in the treble clef. The second system (measures 118-119) includes a trombone part in the bass clef and a trompete part in the treble clef. The third system (measures 122-123) includes a trombone part in the bass clef, a trompete part in the treble clef, and a part for fl., oboé e cl. in the bass clef. All parts are marked with a forte (f) dynamic. The music is in 8/8 time and features a syncopated rhythm with accents on the eighth notes.

Exemplo 2.5.3-6- *Bachianas Brasileiras n° 8* – III Movimento – c. 114 a c. 115, c. 118 a c. 119 e c. 122 a c. 123.

A próxima intervenção dos trombones será no c. 141 com o terceiro e o quarto em oitavas com a tuba, dobrando os fagotes e o contrafagote. Nesse momento, o primeiro subdivide o ritmo em colcheias na nota Sol, que deve ser tocada com a devida correção se executada na segunda posição. No c. 145, os sopros tocam a mesma escala descendente do c. 109, com a participação do primeiro e do segundo trombones no c. 147 e do terceiro e do quarto no c. 148.

Sugestão interpretativa: Neste trecho, a ideia de sequência deve ser prioritária, mantendo-se a articulação regular sem acentuar os finais de cada intervenção (exemplo 2.5.3-7).

The image shows a musical score for Example 2.5.3-7, consisting of four staves. The top staff is for trombone, the second for madeiras, the third for cordas, and the bottom for fg, cfg, cbx e tuba. The music is in 8/8 time and starts at measure 141. The score shows a sequence of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) throughout. The trombone part features a sequence of chords, while the madeiras and cordas parts provide harmonic support. The bottom staff shows the bass line for the fagote, clarinetes, contrabaixos, and tuba.

Exemplo 2.5.3-7- *Bachianas Brasileiras nº 8 – III Movimento – Orquestra do c. 143 ao c. 149.*

Um bloco de acordes nos trombones aparece no c. 193 (exemplo 2.5.3-8), com o primeiro acorde em Mib menor com sétima menor, seguindo-se suas inversões no segundo e terceiro acorde, finalizando em Mi menor diminuto. É importante ter consciência da sua função nesses acordes, para facilitar a afinação.

Do c. 193 ao c. 226, a tuba tem um grande trecho como reforço dos contrabaixos, até a formação de um acorde no c. 227. Adiante, no c. 230, há *solis* do terceiro trombone com o fagote num Dó 2, após a modulação e a formação de um acorde de Dó maior no *Vivace*.

193 trombone

cl, c.i e tpa. *mf*

fl e ob *mf*

vcl e cbx *mf*

rall.

rall.

rall.

rall.

Exemplo 2.5.3-8- *Bachianas Brasileiras n.º 8* – III Movimento – Trombones do c. 193 ao c. 196.

Logo no quinto compasso do *Vivace*, o primeiro trombone apresenta um solo com surdina copo, com o tema variado ritmicamente, em dinâmica *mf* e acentos “tenutos”. Do c. 255 ao c. 257, o terceiro trombone e a tuba executam quintas. No c. 271, o quarto trombone tem um Sol 1 com crescendo, conduzindo ao *Tempo primo*, com uma grande massa orquestral de três linhas: a dos metais e da percussão; a das madeiras; e a das cordas. A percussão de madeira (*woodblock*) subdivide os tempos.

Sugestão interpretativa: Sugere-se ao trombonista respirar entre os compassos 238 e 239, a fim de manter a nota longa seguinte ao solo. Nesse trecho devem-se usar grupamentos de dois em dois compassos, com articulação leve e pequeno aumento na dinâmica (exemplo 2.5.3-9).

trombone
235 1º solo (surdina copo)

madeiras e vla.

Xilofone

vcl. e cbx. *gliss.*

241

Exemplo 2.5.3-9- *Bachianas Brasileiras nº 8* – III Movimento – Solo de trombone do c. 235 ao c. 245

No c. 283, a tuba dá início a uma passagem melódica importante, contrastante com o caráter *staccato* do trecho, continuada pelo fagote no c. 291, a partir do qual a tuba começa a subdividir as colcheias, recebendo a dobra do quarto trombone (c. 293). No c. 294, entra o primeiro trombone e no c. 299, há dois trechos de muita importância: uma passagem rítmica exclusivamente realizada pelo primeiro e segundo trombones e pelo terceiro trompete, e outra logo após, em oitavas, em que aparece um trecho com notas longas em que o primeiro trombone dobra os trompetes, enquanto os outros trombones subdividem os tempos em semínimas.

Sugestão interpretativa: Nesta passagem, o caráter *cantabile* deve ser mantido, mas com seus acentos, e a dinâmica ligeiramente maior que a indicada pelo compositor.

The image shows a musical score for a full orchestra, specifically focusing on measures 315 to 323. The score is written in 8/8 time and consists of four staves. The top staff is for trombones, the second for woodwinds (labeled 'madeiras e tpts'), the third for strings (labeled 'cordas'), and the bottom for brass (labeled 'clarone e vcl.'). The music features a mix of chords and melodic lines. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. There are accents and slurs throughout. The bottom staff has a *8va* marking above it. The score ends with a double bar line at measure 323.

Exemplo 2.5.3-10- *Bachianas Brasileiras nº 8* – III Movimento – Orquestra completa do c. 315 ao final.

Análise da gravação: Na entrada do movimento o trombone se apresenta com pouco volume, sendo encoberto pelos trompetes. No c. 57, embora com o andamento justo, a articulação com a surdina não está clara, devido à dinâmica da execução do trombonista (*f*). O Láb 1 do c. 61 chega um pouco atrasado. No trecho seguinte, no c. 67, os trombones articulam quase um *martelato* com as colcheias muito curtas, e na sequência de colcheias complementares do naipe de trombones há uma regularidade de tempo e de articulação, dando o efeito necessário de continuidade. No c. 80 e no c. 82,

quase não se ouve o solo do primeiro trombone, e no nº 6, a parte de *solí* do primeiro e do segundo trombones com glissandos é executada na dinâmica preconizada por Villa-Lobos (*mf*). Na sequência de colcheias, há uma irregularidade nas notas e não se escuta a colcheia de saída no c. 88. A dinâmica do c. 100 está tímida, dificultando a precisão, e as partes de *solí* com trompete do c. 114 ao c. 123 tem problemas de afinação, em especial na última entrada no c. 122, no Dó 3, que está muito alto.

No c. 141, o uníssono do terceiro e do quarto trombones está muito transparente, com boa articulação e com os acentos executados corretamente. A pirâmide dos metais do c. 146 ao c. 149 está gradativamente em crescendo, com o trompete começando com uma dinâmica menor que o primeiro e o segundo trombones, que por sua vez apresentam menor dinâmica que o terceiro e o quarto trombones que finalizam em *f*.

Nos quatro compassos em que executam blocos de acordes, os trombones prejudicam o início das notas ao empurrá-las, deixando o bloco menos preciso. No solo do c. 235, *Vivace*, o primeiro trombone toca com acentos (>), e não de forma *tenuta*, como deveria. O quarto trombone faz um crescendo exagerado um compasso antes do tempo primo no c. 275, em que o naipe se apresenta com o bloco instrumental.

O solo do c. 294 e do c. 295 está discreto, mas com precisão rítmica, diferentemente do c. 299 e do c. 301, em que se percebe atraso das entradas e do andamento. No c. 306, os trombones tocam de forma vigorosa. No c. 315 não mudam a forma de executar o trecho, embora não haja acentos; seguem dessa forma até o fim do movimento.

2.5.4 - 4º Movimento – Fuga

A exemplo do “*Prelúdio*”, o quarto movimento ou “Fuga” também não possui dupla denominação, embora o compositor o tenha feito nas outras fugas, conforme atestam Palma & Chaves Júnior, “*Nas ‘Fugas’ das outras bachianas, Villa-Lobos empregou, às vezes, o subtítulo de ‘Conversa’.*” (1971, p.167) Esta fuga em Dó menor, e andamento *Poco Moderato*, é o movimento mais curto destas *Bachianas* com apenas setenta compassos, e apresenta um caráter seresteiro como coloca o próprio compositor: “*O tema escolhido [riscado: é extremamente] tem, perfeitamente, o aspecto melódico de certas frases típicas e sentimentais usadas pelos antigo [sic] seresteiros instrumentistas da capital do Brasil.*” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p. 43)

O movimento se inicia somente com os trombones e as cordas seguidos, após dois compassos, pela tuba. O trecho serve de base para as cordas, em que há uma resolução do primeiro trombone e da terceira trompa no final do c. 6.

Sugestão interpretativa: Devido ao caráter coral, recomenda-se executar a introdução de forma *tenuta*, destacando-se a linha dos trombones do todo, porque estes são os únicos que movimentam de forma irregular. A última semínima em uníssono com a terceira trompa deve ser executada forma clara, pois somente eles movimentam essa nota, mas sem se esquecer do decrescendo que finaliza a frase (exemplo 2.5.4-1).

Poco Moderato

i trombone
mf

mf
cordas

Exemplo 2.5.4-1- *Bachianas Brasileiras n° 8* – IV Movimento – Parte dos trombones, da terceira trompa e das cordas do c. 1

ao c. 6.

Após a entrada do *Assai Moderato*, o primeiro trombone, juntamente com os fagotes e as violas, apresenta *solo* em movimento descendente no terceiro tempo do c. 23, contrapondo-se ao restante da orquestra que está em movimento ascendente com ritmo de semínima e duas colcheias. Nos sopros, um compasso antes, há a entrada da clarineta-baixo e no último tempo do compasso das trompas graves (2^a e 4^a); no c. 23 a entrada das flautas e das clarinetas. Em seguida, o primeiro trombone com os fagotes e as violas se juntam aos outros instrumentos, aumentando assim o efetivo orquestral.

Sugestão interpretativa: A colcheia do início do solo deve estar ligeiramente curta, pois embora este motivo já tenha aparecido anteriormente de forma ligada em outros instrumentos, este solo com os fagotes tem somente as duas últimas colcheias ligadas, sendo isto uma escolha do compositor (exemplo 2.5.4-2).

Exemplo 2.5.4-2- *Bachianas Brasileiras n.º 8 – IV Movimento – Parte dos trombones e da orquestra do c. 22 e do c. 23.*

Do c. 27 ao c. 29, o terceiro e o quarto trombones dobram os contrabaixos, com uma exclusiva célula rítmica, citada como contrassujeito, enquanto a tuba tem sua entrada no terceiro tempo do c. 28. Villa-Lobos assim se pronuncia: “*Dois compassos antes do n.º 4, aparece um contra-sujeito nos trombones e contrabaixos, sendo respondido, no compasso seguinte, por um extrato melódico do tema proposto, a cargo dos altos e cornos.*” (VILLA-LOBOS. *Obras Anotadas / Bachianas Brasileiras*, 1947, p. 44).

Sugestão interpretativa: O terceiro e o quarto trombones devem ter atenção para a articulação inserida nesse trecho, com as semicolcheias em *staccato* buscando maior definição das notas na região grave, e os acentos na anacruse e primeiro tempo do c. 28 como se apresenta na partitura (exemplo 2.5.4-3). O mesmo acontece com o quarto trombone e a tuba no c. 31, em que a primeira semicolcheia do compasso está em *staccato* e o restante da frase apresenta articulação *tenuta*. Deve-se conduzir a frase ao primeiro tempo do compasso seguinte (exemplo 2.5.4-4).

The image shows a musical score for Example 2.5.4-3, titled 'Bachianas Brasileiras n° 8 - IV Movimento - Parte dos trombones, da tuba e da orquestra'. The score is in 4/4 time and features several staves. The top staff is for the trombone (a2), with a circled '4' above it, indicating a fourth solo. The second staff is for the fagote, clarone e tuba. The third staff is for fl, ob e vln. The fourth staff is for c.i e tpa. The fifth staff is for vla. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*.

Exemplo 2.5.4-3- *Bachianas Brasileiras n° 8* – IV Movimento – Parte dos trombones, da tuba e da orquestra.

No c. 30, o quarto trombone (trombone-baixo) tem *solí* juntamente com o contrafagote, as trompas-grave e os contrabaixos, com variações do elemento do tema. No c. 32, o primeiro e o segundo trombones expõem o tema em *fortíssimo* como solo, enquanto o quarto trombone (trombone-baixo) e a tuba fazem contraponto em semicolcheias. No c. 35, tem-se a primeira trompa reforçando a linha dos trombones, que conduzem a linha melódica até o *sforzando* no c. 37.

Sugestão interpretativa: Com a mesma ideia rítmica do c. 23, inicia-se essa parte de *solí* dos trombones, mas dessa vez se mantém o caráter *cantabile*, através de uma articulação mais leve na parte do primeiro e segundo trombones, até o uso das síncopes, quando se pode articular um pouco mais curto. Isto acontece por similaridade com a apresentação deste tema anteriormente nos outros instrumentos (exemplo 2.5.4-4).

31 trombone *ff*

cordas

34 *sfz > p*

Exemplo 2.5.4-4- *Bachianas Brasileiras n.º 8 – IV Movimento – Parte dos trombones e da orquestra do c. 31 ao c. 37.*

A próxima intervenção dos trombones será no c. 57, num solo de naipe em oitavas, enquanto os outros instrumentos tocam semibreves (exceto o fagote e a clarineta, que complementam a frase dos trombones). Em seguida (c. 58), há uma sequência de semicolcheias que se complementam e passam pelo quarto e pelo terceiro trombones, e pela tuba, enquanto o primeiro e o segundo trombones tocam mínimas. Continuando a frase, o terceiro e o quarto trombones, e a tuba tocam semínimas em bloco com as cordas e os sopros, e por fim, o terceiro trombone, as trompas-grave e os violoncelos articulam colcheias no segundo e no quarto tempos (c. 61).

Sugestão interpretativa: No trecho mais acentuado da sinfonia (n.º 9), com o tema apresentado pelos trombones, é importante a diminuição da dinâmica nas mínimas para que as outras vozes que movimentam possam sobressair, pois o trecho contém várias pequenas intervenções que se complementam até o retorno do tema no terceiro tempo do c. 60 (exemplo 2.5.4-5).

The image displays a musical score for Example 2.5.4-5, which is a section from the fourth movement of Bachianas Brasileiras n.º 8. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 57, features a trombone part in the top staff, a bass line in the second staff, and a piano part in the third and fourth staves. The piano part includes markings for 'fg. e cl.' (flute and clarinet) and 'vcl.' (viola). The second system, starting at measure 60, shows the continuation of the trombone and bass lines, with the piano part providing harmonic support. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

Exemplo 2.5.4-5- *Bachianas Brasileiras n.º 8* – IV Movimento – Parte dos trombones e da orquestra do c. 57 ao c. 63.

A última passagem dos trombones acontece no c. 66. Inicialmente têm-se a tuba, a clarineta-baixo, os fagotes, o contrafagote e os contrabaixos, complementando-se com os trombones, as trompas, as violas, os violoncelos e os contrabaixos. Após essa intervenção, os trombones e a tuba retornarão nos dois acordes finais num *tutti* em *fortíssimo*, finalizando num acorde de Lá_b Maior com quinta aumentada, sétima e nona.

11
66

Meno

trombone

madeiras

vla e tpa.

fgs, tuba

tpt e vln.

Exemplo 2.5.4-6- *Bachianas Brasileiras n° 8* – IV Movimento – Parte dos trombones e da orquestra - trecho final.

Análise da gravação: Embora com ritmo exclusivo, os trombones tocam o início desse movimento de forma pouco expressiva e com muitos acentos. No solo do primeiro trombone no c. 23, o Ré 3 se apresenta com afinação alta. O terceiro e o quarto trombones articulam duramente nos *soli* com a tuba do c. 27 e do c. 28. No c. 30, começam com exagero a primeira nota do trecho, causando uma irregularidade na frase; depois passam o solo para o primeiro e o segundo trombones, que executam as notas com valores mais completos e com mais controle, embora atrasem o final da frase. No c. 57, e também no c. 66, os ataques do trecho estão empurrados, sem precisão. Os acordes finais encontram-se desequilibrados: é possível ouvir vários instrumentos e não um só bloco instrumental.

CONCLUSÃO

Devido à minha longa experiência como músico de orquestra que executou toda a série das “*Bachianas Brasileiras*” inúmeras vezes e com inúmeros maestros, aliada à pesquisa deste trabalho, fez-se necessária uma análise dos vários resultados obtidos.

Com o objetivo central de criar um material didático apresentando sugestões interpretativas para os trechos orquestrais para trombone, a dissertação resultou em uma compilação de alguns dos mais importantes trechos orquestrais das “*Bachianas Brasileiras*”. O aluno terá a oportunidade de praticar sozinho ou em grupo (trombones e tuba), acompanhado por uma orquestra virtual. Esse material é uma tentativa inovadora no Brasil, já que o alto custo de uma gravação com instrumentos em estúdio inviabilizaria o projeto. A criação de um CD com a orquestra virtual se justifica pelo custo acessível, embora o projeto não tenha tido nenhum subsídio e tenham sido necessárias muitas horas de estúdio para a mixagem e a masterização. Este CD será uma ferramenta muito útil ao trombonista brasileiro e às orquestras brasileiras, uma contribuição para melhorar assim a qualidade técnica e interpretativa das obras dessa importante série de composições de Heitor Villa-Lobos. Junto ao trabalho de criação, houve uma revisão das partituras de trombone, onde se buscou mostrar as diferenças das edições e dos manuscritos do compositor, citando-as nos capítulos referentes às divergências encontradas.

A análise das “*Bachianas Brasileiras*”, segundo a visão do trombonista, foi uma proposta com o intuito de sugerir possibilidades técnicas e interpretativas para os trechos orquestrais a partir da visão de um especialista. A análise das gravações regidas por Heitor Villa-Lobos objetivou mostrar os tempos utilizados pelo compositor, portanto, um referencial da visão interpretativa do próprio, e estimular o trombonista a

aproveitar, como fonte primária para o estudo, as experiências dessas execuções das “*Bachianas Brasileiras*”.

A coleta e a análise de comentários por meio de entrevistas com maestros e trombonistas que tiveram contato direto ou indireto com o compositor foram outra rica fonte de informação. Elas puderam esclarecer algumas particularidades dos instrumentos utilizados na época, os depoimentos sobre características do próprio Villa-Lobos, os conceitos de interpretação das obras, os comentários sobre as revisões das partes das “*Bachianas Brasileiras*”, e as comparações entre suas séries de maior importância.

A criação de um quadro de obras com a participação do trombone nas composições de Heitor Villa-Lobos não teve objetivo de catalogação, mas sim de criar uma fonte de consulta para o trombonista interessado em saber mais sobre outras obras com outras formações do compositor.

As questões de estudo desta pesquisa foram:

Como devemos interpretar os trechos para trombone das “Bachianas Brasileiras” de Heitor Villa-Lobos?

Quais as diferenças entre as interpretações da época do compositor e as de hoje?

Como preparar esses trechos para uma apresentação ou audição?

Portanto, esta dissertação se valoriza pela abrangência no trato dos problemas normalmente encontrados pelos músicos, que não tinham, até hoje, nenhuma obra de referência a que recorrer. A inexistência de estudos específicos no Brasil sobre o trombone e sua utilização nas obras pesquisadas vai sendo assim preenchida com esta dissertação. Através da proximidade do autor com o tema “trombone e música

brasileira”, buscamos focalizar: a particularidade da forma com a qual o compositor utilizou o instrumento; a ausência de material didático para o trombone em relação à música brasileira e a necessidade da produção de metodologias de estudo com o intuito de auxiliar o trombonista brasileiro em sua atividade cotidiana.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, *Revista Brasileira n°9, n°12, n°29*. Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. *Música brasileira do século XX: catálogo temático e caracterização do repertório para trombone*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

BRUM, Oscar. “*A história do Trombone*”. Rio de Janeiro: Não editado.

CARDOSO, A. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

DUARTE, Roberto. *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1989. 2 v.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Argol Editora, 2009.

FAGERLANDE, A. *Bachianas Brasileiras n.6. Uma Abordagem Histórico-Analítico-Interpretativa*. Rio de Janeiro: UFRJ, Tese de Mestrado, 1995.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara*. 2ª ed. Rio de Janeiro: SEAC/MEC/Museu Villa-Lobos, 1979.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos - Síntese Crítica e Biográfica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1978.

GUÉRIOS, P. R.. *Heitor Villa-Lobos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2003.

HELLER, Alfred. *A conductor's guide to Villa-Lobos Bachianas Brasileiras, numbers two, three and eight*. Tese de Doutorado, Indiana University, 1974.

HERBERT, Trevor. *The Trombone*. Printed in Great Britain by T.J. International Ltd: Yale University Press, Padstow, 2006.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos – Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Ed. Philharmonia Brasileira, 2005.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2ª ed.. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1986.

MAIA, Maria. *Villa-Lobos – Alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto, Petrobras, 2000.

MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1987.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos – O homem e a obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 2005.

MCCHESENEY, Bob. *Doodle Studies and Etudes*. Edited by Richard Fote, 1ª ed., Florida, Chesapeake Music, 1992.

MURICY, Andrade. *Villa-Lobos, uma interpretação*. Rio de Janeiro: MEC, 1959.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. 2º vol. 2º ed. Rio de Janeiro: Editora Arte Moderna, 1982.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos Compositor na opinião da crítica especializada*. Rio de Janeiro: MEC/ DAC, 1975.

MUSEU VILLA-LOBOS. (). *Villa-Lobos, sua obra*. 3ª rev. atual. e aum. . Rio de Janeiro: MinC - SPHAN/Pró-Memória/Museu Villa-Lobos, 1989.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. 1ª ed. São Paulo: Musicália S/A, representante G. Ricordi no Brasil, 1977.

NÓBREGA, A. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC, 1976.

PALMA, E. & CHAVES JR., E. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

PEPPERCORN, L. *Villa-Lobos - Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. (A. Sampson, Ed., & T. M. Rodrigues, Trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros, para violão / Marco Pereira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SEIXAS, G. B. *Procedimentos composicionais nos Choros orquestrais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

SHIFRIN, Ken. *The Alto Trombone in the Orchestra: 1800-2000*. In: <http://www.britishtrombonesociety.org/resources/shifrin/part-i-the-alto-tenor-bass-trombone-trio.html>. 25/05/2008.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos - The Life and Works*. North Caroline, EUA: McFarland & Company, 1995.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping - A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Meredith Music Publications, 1982.

TRANCHEFORT, F.-R. *Guia da Música Sinfônica*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras*. Rio de Janeiro: 1947.

VILLA-LOBOS, H. *Guia prático para a educação artística e musical*. 1º vol. Rio de Janeiro: ABM/ Funarte, 2009.

ANEXOS

Anexo I - Quadros das obras orquestrais de Heitor Villa-Lobos com participação do trombone.

Quadro 2: Os Choros

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Choros Nº 1	violão	Não há partes de trombone	1928
Choros Nº 2	Flauta e clarineta	Não há partes de trombone	1924 – RJ
Choros Nº 3	Clar., sax alto, fag., 3 trompas, trombone e coro masculino	1 trombone	1925 – SP
Choros Nº 4	3 trompas e trombone	1 trombone	1926 – RJ
Choros Nº 5	Piano	Não há partes de trombone	1925
Choros Nº 6	Orquestra	4 trombones e tuba	1926 – RJ
Choros Nº 7	Fl., ob., cl., sax alto, fag., viol., vcl. e tam-tam	Não há partes de trombone	1924 – RJ
Choros Nº 8	Orquestra	4 trombones e tuba	1925 – RJ
Choros Nº 9	Orquestra	4 trombones e tuba	1929 – RJ
Choros Nº 10	Orquestra e coro	2 trombones	1926 – RJ
Choros Nº 11	Orquestra e piano solo	4 trombones e tuba	1928 – RJ
Choros Nº 12	Orquestra	4 trombones e tuba	1929 – RJ
Introdução aos Choros	Orquestra e violão solo	4 trombones e tuba	1929 – RJ

Quadro 3: Aberturas, poemas sinfônicos ou bailados.

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Alvorada na floresta tropical	Orquestra	3 trombones e tuba	1953 – RJ
Ouverture de L'homme Tell	Orquestra	1 trombone	1952 – RJ
Amazonas	Orquestra	3 trombones e tuba	1917 – RJ
Caixinha de boas festas	Orquestra	2 trombones e tuba	1932 – RJ
Emperor Jones, The	Orquestra, contralto e barítono solistas	4 trombones e tuba	1956 – NY
Erosão	Orquestra	4 trombones e tuba	1950 – RJ
Gênesis	Orquestra	3 trombones e tuba	1954 – Paris
Madona	Orquestra	4 trombones e tuba	1945 – RJ
Mandú-Çárará	Orquestra, coro e coro infantil	4 trombones e tuba	1940 – RJ
Naufrágio de Kleônicos	Orquestra	4 trombones e tuba	1916 – RJ
Odisséia de uma raça	Orquestra	3 trombones e tuba	1953 – RJ
O papagaio do moleque	Orquestra	4 trombones e tuba	1932 – RJ
Rudá	Orquestra	4 trombones e tuba	1951 – RJ
Uirapuru	Orquestra	3 trombones e tuba	1917 – RJ

Quadro 4: Sinfonias

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Sinfonia Nº 1	Orquestra	3 trombones e tuba	1916 – RJ
Sinfonia Nº 2	Orquestra	4 trombones e tuba	1917 – RJ
Sinfonia Nº 3	Orquestra e coro	4 trombones e tuba	1919 – RJ
Sinfonia Nº 4	Orquestra	4 trombones e tuba	1919 – RJ
Sinfonia Nº 6	Orquestra	4 trombones e tuba	1944 – RJ
Sinfonia Nº 7	Orquestra	4 trombones e tuba	1945 – RJ
Sinfonia Nº 8	Orquestra	4 trombones e tuba	1950 – RJ
Sinfonia Nº 9	Orquestra	4 trombones e tuba	1952 – RJ
Sinfonia Nº 10	Orquestra, coro e tenor, barítono e baixo solistas	4 trombones e tuba	1952 – RJ
Sinfonia Nº 11	Orquestra	4 trombones e tuba	1955 – NY
Sinfonia Nº 12	Orquestra	4 trombones e tuba	1957 – NY
Sinfonietta Nº 1	Orquestra	2 trombones	1916 – RJ
Sinfonietta Nº 2	Orquestra	2 trombones e tuba	1947 – RJ

Quadro 5: Suites e música para cinema e teatro

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
O descobrimento do Brasil – 1ª Suite	Orquestra	3 trombones e tuba	1937 – RJ
O descobrimento do Brasil – 2ª Suite	Orquestra	3 trombones e tuba	1937– RJ
O descobrimento do Brasil – 3ª Suite	Orquestra	4 trombones e tuba	1937– RJ
O descobrimento do Brasil – 4ª Suite	Orquestra e coro	4 trombones e tuba	1937 – RJ
Floresta do Amazonas	Orquestra, coro e soprano solista	4 trombones e tuba	1958 – RJ
Francette et Pia	Orquestra	1 trombone	1958 – Paris
Magdalena	Orquestra, coro e solistas	3 trombones e tuba	1947 – RJ
Marquesa de Santos	Orquestra	1 trombone	1938 – RJ
Saudade da juventude	Orquestra	2 trombones e tuba	1940
Suite for Chamber orchestra N° 1	Orquestra de câmara	2 trombones e tuba	1959 – Paris
Suite for Chamber orchestra N° 2	Orquestra de câmara	2 trombones e tuba	1959 – Paris
Suite para piano e orquestra	Orquestra e piano solo	2 trombones e tuba	1913 – RJ
Suite pitoresca	Orquestra e piano solo	2 trombones e tuba	desconhecido

Quadro 6: Concertos, obras para instrumento solista e orquestra

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Concerto Nº 1 para piano e orquestra	Orquestra e piano solista	4 trombones e tuba	1945 – RJ
Concerto Nº 2 para piano e orquestra	Orquestra e piano solista	4 trombones e tuba	1948– RJ
Concerto Nº 3 para piano e orquestra	Orquestra e piano solista	2 trombones e tuba	1952/1957– RJ/NY
Concerto Nº 4 para piano e orquestra	Orquestra e piano solista	2 trombones e tuba	1952– NY/Paris
Concerto Nº 5 para piano e orquestra	Orquestra e piano solista	3 trombones e tuba	1954– RJ
Concerto para Harmônica e orquestra	Orquestra e Harmônica solista	1 trombone	1955 – RJ
Concerto para Harpa e orquestra	Orquestra e Harpa solista	2 trombones e tuba	1953 – Paris
Concerto para violão e orquestra	Orquestra e violão solista	1 trombone	1951 – RJ
Grande Concerto Nº 1 para violoncelo e orquestra	Orquestra e violoncelo solista	3 trombones e tuba	1915 – RJ
Concerto Nº 2 para violoncelo e orquestra	Orquestra e violoncelo solista	3 trombones e tuba	1953 – RJ
Fantasia de movimentos mistos	Orquestra e violino solista	2 trombones e tuba	1921/1920/
Fantasia para sax soprano ou tenor e pequena orquestra	Orquestra e saxofone solista	Não há partes de trombone	1948 – NY

Fantasia para violoncelo e orquestra	Orquestra e violoncelo solista	3 trombones e tuba	1945 – NY
Folia de um bloco infantil	Orquestra e piano solista	1 trombone	1919 – RJ
Martírio dos insetos	Orquestra e violino solista	2 trombones e tuba	1917/1925 – RJ
Momoprecoce	Orquestra e piano solista	1 trombone	1929 – RJ

Quadro 7: Outras obras orquestrais

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Canções de cordialidade	Orquestra	3 trombones	1945
Dança dos mosquitos	Orquestra	4 trombones e tuba	1922 – RJ
Dança frenética	Orquestra	3 trombones e tuba	1919 – RJ
Danças características africanas	Orquestra	3 trombones e tuba	1916 – RJ
Marcha solene Nº 6	Orquestra	2 trombones	1920
New York Sky-Line Melody	Orquestra	1 trombone	1939 – RJ
Rudepoema	Orquestra	4 trombones e tuba	1932
Verde velhice	Orquestra	3 trombones e tuba	1922 – SP

Quadro 8: Música de câmara

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Choros Nº 4	3 trompas e trombone	1 trombone	1926 – RJ
Suíte sugestiva	Grupo de câmara	1 trombone	1929 – Paris

Na parte de música de câmara somente há participação do trombone em duas obras, o Choros Nº 4 e a Suíte Sugestiva.

Quadro 9: Obras vocais, óperas e operetas

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Vidapura	Orquestra, coro e solistas	2 trombones e tuba	1919 – RJ
Izaht	Orquestra, coro e solistas	4 trombones e tuba	1912/1914 – RJ
Magdalena	Orquestra, coro e solistas	3 trombones e tuba	1947 – RJ
A menina das nuvens	Orquestra, coro e solistas	1 trombone e tuba	1957 – RJ/1958 – Paris
Yerma	Orquestra, coro e solistas	3 trombones e tuba	1955/1956 – RJ
Big Ben	Orquestra e canto	2 trombones e tuba	1948– Londres
Cair da Tarde	Orquestra e canto	4 trombones e tuba	1958– RJ
Canção das águas claras	Orquestra e canto	2 trombones e tuba	1956– RJ/ 1957 – NY
Canção do amor	Orquestra e canto	Não há partes de trombone	1958 – NY
Canção do poeta do sec. XVIII	Orquestra e canto	1 trombone e tuba	1959

Canção da cordialidade	Orquestra e canto	3 trombones	1945
Canções típicas Brasileiras	Orquestra e canto	1 trombone (somente no mov. Xangô)	1919
Coleção Brasileira	Orquestra e canto	Não há partes de trombone	1923
Melodia sentimental	Orquestra e canto	4 trombones e tuba	1958– RJ
Miniaturas	Orquestra e canto	Não há partes de trombone	1912/1917
Modinhas e canções – Album Nº 1	Orquestra e canto	1 trombone e tuba	1936 – RJ/ 1939
Modinhas e canções – Album Nº 2	Orquestra e canto	1 trombone e tuba	1958/1959 – NY
Epigramas irônicos e sentimentais	Orquestra e canto	1 trombone	1921– RJ
Eu te amo	Orquestra e canto	2 trombones e tuba	1956– RJ
Invocação em defesa da pátria	Orquestra, coro e solistas	2 trombones e tuba	1943– RJ
Poema de Itabira	Orquestra e canto	4 trombones e tuba	1943– RJ
Poema de palavras	Orquestra e canto	2 trombones e tuba	1957/1958 – NY
Samba clássico	Orquestra e canto	4 trombones e tuba	1950– RJ
Serestas	Orquestra e canto	2 trombones e tuba	1925/1926
Sete vezes	Orquestra e canto	2 trombones e tuba	1958 – RJ
Três poemas indígenas	Orquestra, coro e solistas	4 trombones ou 3 trombones e tuba	1926– RJ
Ualalocê	Orquestra e canto	1 trombone	1930
Veleiros	Orquestra e canto	4 trombones e tuba	1958– RJ
Canção da folha morta	Orquestra e coro	1 trombone	desconhecido
Hino a vitória	Orquestra e coro	4 trombones e tuba	1942– RJ
Magnificat Aleluia	Orquestra, coro, órgão e solistas	2 trombones e tuba	1958 – RJ
Memorare	Orquestra e coro	2 trombones	1917

Pátria	Orquestra e coro	3 trombones e tuba	1934
Tantum ergo	Orquestra de câmara e coro	Não há partes de trombone	1915– RJ

Quadro 10: Obras para banda e banda com coro

Nome da Obra	Instrumentação	Quantidade de Trombones	Ano de composição e local
Brasil novo	Banda, coro e solistas	1 trombone e trombone baixo e tubas (Eb, F, Bb)	1922– SP
A canoa virou	Banda	2 trombones e tubas (Eb, Bb)	1932
O canto do pajé	Banda e coro	4 trombones e tubas (Eb, Bb)	1933
Ciranda, ó cirandinha	Banda	2 trombones e tubas (Eb, Bb)	1932
Desfile aos heróis do Brasil	Banda	3 trombones e tuba (Bb)	1936 – RJ
Entrei na roda	Banda	2 trombones e tubas (Eb, Bb)	1932
Fantasia em 3 movimentos	Banda	4 trombones, 2 trombones baixos e tuba	1958 - Canadá
Lá na ponte da vinhaça	Banda	2 trombones e tubas (Eb, Bb)	1932
Na Bahia tem	Banda	2 trombones e tubas (Eb, Bb)	desconhecido
O pião	Banda	4 trombones e tubas (Eb, Bb)	1935 – RJ
Pro-pax	Banda	3 trombones e tubas (Eb, Bb)	1912 – RJ

Terezinha de Jesus	Banda	3 trombones e tubas (Eb, Bb)	1932
Vem cá, siriri	Banda	2 trombones e tubas (Eb, Bb)	1932
Canção da imprensa	Banda, coro e solistas	3 trombones e tubas (Eb, Bb)	1940 – RJ
Concerto grosso	Banda e solistas (flauta, oboé, clarinete e fagote).	4 trombones, 2 trombones baixos e tuba	1959 – México

Devido a algumas obras estarem incompletas ou não localizadas, esta pesquisa somente levará em conta, as obras que tenham possibilidade de execução. Esta pesquisa foi baseada no Catálogo de Obras editado em 1989, pelo Minc-SPHAN/ Pró-Memória e Museu Villa-Lobos em sua 3ª edição.

Anexo II – Entrevistas

Entrevistas semi-estruturadas destinadas aos maestros:

- 1- O Senhor conheceu Villa-Lobos?**
- 2- Que tipo de relação teve com ele, ou algum familiar?**
- 3- Regeu alguma obra dele em sua presença?**
- 4- Qual o seu conceito ou abordagem para a interpretação das obras de Villa-Lobos ou especificamente as Bachianas?**
- 5- Na sua visão qual a influência da música popular na música de Villa-Lobos e nas Bachianas?**
- 6- Que comentários se pode fazer a respeito da orquestração na obra de Villa-Lobos.**
- 7- Na série das Bachianas Brasileiras que características são marcantes a respeito da orquestração.**
- 8- Qual a influência da música barroca na série das Bachianas? E em que aspectos?**
- 9- O que o senhor diria a um instrumentista que irá executar as Bachianas pela primeira vez.**
- 10- Qual a comprovação musical mais clara do Nacionalismo de Villa-Lobos e as Bachianas fazem parte disto?**
- 11- Quando foi a primeira vez que regeu a obra de Villa-Lobos?**
- 12- Com qual compositor poderíamos traçar um paralelo com Villa-Lobos em relação a orquestração, estilo , abordagem dos instrumentos e etc?**
- 13- Em sua opinião qual compositor utilizou o Trombone como Villa-Lobos?**
- 14- Na sua opinião, qual a função do trombone nas Bachianas?**
- 15- O senhor sabe se os solos de trombone das Bachianas foram dedicados à alguém?**
- 16- Que conselhos daria ao trombonista contemporâneo sobre a interpretação das obras de Villa-Lobos e na série das Bachianas especificamente?**

Entrevistas semi-estruturadas destinadas aos trombonistas:

- 1) Como conheceu o trombone?
- 2) Onde estudou?
- 3) Qual foi a sua experiência com orquestra sinfônica?
- 4) Qual foi a primeira vez que executou uma obra de Villa-Lobos com orquestra e qual foi?
- 5) O senhor conheceu Villa-Lobos?
- 6) O senhor conheceu algum trombonista que tocou com ele?
- 7) Qual a sua abordagem como interprete quando se depara com uma obra de Villa-Lobos ?
- 8) O que pode colocar a respeito dos solos de Trombone nas obras de Villa-Lobos?
- 9) E sobre os solos das Bachianas?
- 10) Qual o instrumento utilizou na execução das Bachianas?
- 11) Se tocou com o próprio Villa-Lobos e qual instrumento utilizou?
- 12) O senhor toca algum outro tipo de trombone, trombone alto, baixo ou algum instrumento relacionado. Desde quando?
- 13) O que diria ao trombonista que irá executar uma obra de Villa-Lobos?

Transcrição das entrevistas semi-estruturadas destinadas aos maestros.

ENTREVISTA Nº 1

Maestro Roberto Ricardo Duarte

- Boa tarde, maestro. Gostaria de esclarecer que devido a estar entrevistando maestros que podem ter conhecido Villa-Lobos, como por exemplo, o maestro Alceu Bocchino, gostaria de perguntar se o senhor conheceu Villa-Lobos?

- *Não, eu não conheci pessoalmente Villa-Lobos, eu vi Villa-Lobos na televisão uma vez, pouco antes dele morrer, talvez em 1957 ou 1958, ele morreu em 1959...*

- ...em 1958 ele já estava doente...

- *Na minha casa tinha televisão, nós fomos dos primeiros a ter televisão em Niterói, eu me lembro em preto e branco, eu me lembro alguém entrevistando Villa-Lobos, minha mãe falou, olha Villa-Lobos apareceu na televisão, e aí fomos ver e me lembro de ter visto ele sendo entrevistado, mas não me lembro de nada da entrevista.*

- Nem sobre o que era?

- *É, era alguma coisa, ele já era um personagem importante, devia estar com seus quase setenta anos, ou até com setenta, não me lembro bem, talvez fosse uma homenagem a ele, que ele foi muito homenageado aos setenta anos, foi um dos poucos compositores que recebeu muitas homenagens ainda em vida.*

- O que é bom, é louvável!

- *Então eu vi de relance assim, mas me lembro bem, a televisão preto e branco ainda, ele aparecendo com aquele charutão.*

- O senhor não chegou a ter nenhum tipo de contato com ele?

- *Contato pessoal não.*

- E o senhor chegou a reger na presença dele, também não.

- *Claro que não.*

- Então o senhor era muito jovem nesta época.

- *Quando ele morreu eu tinha dezoito anos.*

- E o senhor já regia?

- *Não, a minha carreira foi pensando em ser pianista, a vida é que me levou para outro lado...*

- Para a regência.

- *É, o que foi muito bom, mas foi para um outro lado.*

- Qual o seu conceito ou abordagem para a interpretação das obras de Villa-Lobos, ou especificamente das *Bachianas*? Eu juntei duas perguntas, porque uma era sobre as *Bachianas* e outra sobre a obra, mas as duas acabam sendo complementares.

- *Eu até separaria, porque você quando faz uma obra de Villa-Lobos ou qualquer compositor, a abordagem é a mesma, ou seja, você tem que estudar o que ele escreveu, no caso de Villa-Lobos a gente talvez até faça com um pouco mais de carinho, porque ele é um compositor nosso, e a gente tem um acesso melhor a origem dos temas, você quando pega uma música russa, de um compositor russo ou compositor alemão, que ele usa temas folclóricos, muitas vezes você nem sabe que aquilo é um tema folclórico, ele está lá, de onde vem, qual é a característica, e no Villa-Lobos você sabe, talvez isso tenha dificultado um pouco a difusão das obras dele numa certa época, porque as pessoas achavam que aquilo era menos importante, imagina pegar Ciranda, cirandinha e usar, mas todos os compositores usaram, e Bach usou nas cantatas dele, tem muitas coisas que eram melodias populares, por isso que muitas vezes na execução das obras de Bach, hoje na Alemanha as vezes o regente vira para a platéia e a platéia canta. Aí o sujeito diz: puxa que platéia culta, que conhece a obra de Bach, mas ele conhece a melodia popular que ele usou ali, que era cantada na igreja e etc,etc e etc. ..., mas no Villa-Lobos você tem esse outro cuidado de ver a origem daquelas melodias e estudar toda a harmonia que ele fez, as modificações que ele por acaso tenha realizado.*

- Que ele realmente fez, várias coisas ele adaptou mesmo....

- *É, ele adaptou, ele dizia que “o folclore sou eu”, mas enfim, ele tinha um grande amor pelo Brasil, e ao estudar uma obra de Villa-Lobos temos que tomar este cuidado, de olhar toda essa temática e as próprias harmonias que refletem muito, e no caso das *Bachianas*, é ver como ele compôs a *Bachiana* e até uma questão de seqüência de notas que ele procura fazer no estilo de Bach, então você vê nas *Bachianas* que ele procura fazer à moda de Bach, muita coisa você pode corrigir, estou me lembrando do concerto de sexta-feira, que depois do ensaio geral, eu fui na parte de trompete dar*

uma olhada, e realmente estava errada a parte de trompete, onde deveria ser dó-fá-si-mi-lá-ré-sol-dó, estava ao invés de dó-fá, estava lá-fá, e justamente com trompete em sib, resultava sol que o trombone fazia um sol, então passa, mas você vai lá olhar e a nota está trocada, você tem que colocar o dó# para soar o si, para fazer aquela sequencia e depois se você for ver no original está correto, quer dizer que a edição da Max-eschig está errada, então a gente descobre este tipo de coisa facilmente, quer dizer facilita muito até a revisão.

- Porque você já sabe o que ele quer, qual era a idéia....

- É, ele procurou entre aspás, imitar ou no caso sem as aspás, homenagear Bach, fazer a maneira de, a Bachiana nº 3 é característica nas partes orquestrais, com os retardos e as resoluções, isto é fantástico. E quando ele faz outras coisas como por exemplo na Bachiana nº 9, é que ele faz para orquestra de cordas ou de vozes, que é muito interessante.

- É eu fiquei muito interessado em usar a *Bachianas nº 9*, no coral de trombones, mas não sei se é viável.

- *Quantos trombones você tem?*

- Doze.

- *Ah, é viável sim, perfeitamente viável.*

- É eu fiquei com vontade de fazer uma adaptação, claro que fazendo algo que pudesse melhorar, facilitar alguma parte.

- É, talvez fique complicado, por causa da extensão, que ele usa muita coisa muito aguda.

- É talvez isso aí, ou se coloca em outro tom....

- É, mas mesmo assim, você fica com o âmbito muito curto, para o que ele faz.

- É, eu vou usar o trombone baixo e trombone alto, mas tem que ver se neste meio todo dá pra executar.

- *O miolo dá pra fazer, o problema é o agudo, a parte do grave, mesmo que você pegue o normal, você tem tuba também?*

- *É, a região do trombone baixo já pega praticamente a região da tuba...*

- *É, ele pega do dó grave, agora para o agudo ele vai muito agudo.*

- *Tem que ver o quão grave isto é, ou se diminuir uma oitava abaixo e nos baixos não baixar uma oitava também. Tem que ver se isto funciona.*

- *Mas aí você aperta o meio todo.*

- *Porque como ele usa violoncelos e contrabaixos, no caso das cordas, o contrabaixo já soa uma oitava abaixo, mas na escrita está na oitava de cima.*

- *Mas ele usa independentemente, um não está dobrando o outro.*

- *Sim, mas o contrabaixo já soa uma oitava abaixo do escrito, eu posso tentar só não fazer isto, mas aí não sei se dá certo.*

- *Talvez você tivesse que usar uns dois trompetes, para poder pegar os agudos.*

- *Quem sabe até um trombone soprano.*

- *Exatamente, vocês tem o trombone soprano?*

- *Não, mas tem um rapaz que toca trompete que toca, mas eu não sei se ele toparia, quem sabe.*

- *Neste exato momento nós estamos fazendo a edição da Bachianas n° 9.*

- *Na Academia?*

- *Não na minha empresa, e eu estou olhando lá as coisas, e estou lembrando do seguinte, eu poderia aproveitar o que já está digitalizado e eu posso tentar jogar isto para trombone.*

- *Ah, fantástico.*

- *Você depois nos ajuda.*

- No que eu puder ajudar.

- *Você pode ajudar muito. Eu posso colocar isto para trombone e depois você vê o que é possível, o que não for possível a gente ajusta. Se você tem o trombone soprano....*

- Tem que ver se isto é possível, se ele topar.

- *Vou dar uma olhada, se bem que ele faz na versão coral, e a versão coral é muito mais limitada que a da orquestra.*

- Isto era o que eu pensava, sair da versão coral.

- *Alias, não existe uma versão coral, é a mesma partitura, você é que coloca os limites, enquanto ele coloca violinos em oitava para cima, você tira a oitava de cima e faz o que pode fazer, só que tem que o soprano vai mais agudo que os trombones, ele vai até o dó acima a clave de sol.*

- É aí não é possível, o trombone alto vai até o fá da ultima linha da clave de sol.

- *Mas aí é pouco, já também está....*

- Para o trombone alto o mib e fá, já é normal, mas de qualquer forma não pode ficar o tempo todo lá em cima.

- *Mas com o trombone soprano, você iria.*

- Seria uma possibilidade, de repente, ou até ele assume fazer com trompete mesmo, mas o som é muito parecido, eu gostaria de fazer com o trombone soprano, porque não fugiria e seria uma coisa diferente, mas seria interessante.

- *Eu vou ver o que é possível, eu vou fazer um trecho, talvez o trecho mais crítico, e mando para você.*

- Está bem, aí eu testo com eles.

- *Se você achar que funciona, eu faço o resto. Se você não se incomodar.*

- Incomodar nada, vou agradecer e muito, porque é tão complicado para gente ter repertório, agora nós vamos fazer um concerto dia 28, no Centro Cultural da Justiça Federal, com o pessoal do Prelúdio XXI, eles escreveram peças e apareceram coisas muito interessantes.

- *É bom fazer transcrições de coisas antigas também.*

- É nós temos uma transcrição de uma toccata de Frescobaldi, que soa muito bem, uns corais de Bach, que inclusive vamos apresentar dia 17 agora.

- *Os prelúdios e fugas de Bach também são muito interessantes.*

- Temos a fuga nº 1, que soa muito bem, temos Gabrielli que a gente toca com o arranjo para os dois coros, é muito interessante, tem cada coisa muito legal. É um tipo de grupo que se encaixa muito bem pra este tipo de repertório, mas é bom fazer um pouco de tudo, da música popular até o Barroco, para ficar uma coisa variada para os alunos.

- *Diversificar para o público.*

- Não dá para fazer uma coisa só senão ninguém agüenta.

- *Só Gabrielli o tempo todo...*

- Senão ninguém agüenta, fica muito pesado. Mas vamos voltar a nossas perguntas.

- Na sua visão qual a influência da música popular na música de Villa-Lobos e nas *Bachianas*?

- *A música popular na música de Villa-Lobos tem uma influência enorme, porque ele foi um “chorão” daqueles mesmo não é, o contato dele com o Pixinguinha, com o João Pernambuco, então ele teve uma vivência da música popular, ele tinha noção de que a música popular era uma fonte grande, tanto*

que quando ele faz os Choros, ele não faz os Choros exatamente como chorinho, como a gente chama, ele pegou a idéia do choro e faz.

- A idéia da improvisação?

- A idéia da improvisação, a idéia das próprias harmonias, e da maneira de juntar as coisas, que alguém tem um solo, o baixo do violão, enfim, ele usa isso, ele pegou esse jeito do choro, tanto que ele diz que o choro, tem uma definição dele, depois você pode pegar as próprias palavras dele, que ele fala sobre choro, ele define o que é o choro, isso é importante para você, que ele define que não é uma, é uma maneira que ele criou de fazer música erudita, que se dizia na época, tomando por base coisas da música popular, ele vivenciou isso, ele foi um chorão, tocou violão nestes grupos, ele não tinha preconceito mesmo da música popular, muito pelo contrário.

- Ele se apropriou bem dessas idéias.

- A palavra apropriar é um pouco pesada, ele se inspirou, achou importante aquilo e trouxe para a música erudita toda essa formação, como ele pegou o folclore, e nas Bachianas, que o objetivo é essa homenagem a Bach, ele usou a temática brasileira também junto com essa influência de Bach, ele dizia que Bach foi o maior gênio universal, Bach criou tudo, ele chegava ao exagero, mas ele tinha uma veneração pelas coisas que Bach fazia, quer dizer a influência da música popular nas Bachianas também está presente. Talvez mais presente nos Choros, mas em toda música de Villa-Lobos a música popular está presente.

- No caso dessa influência da música popular nas Bachianas, o senhor acha que é mais uma influência do folclore do que da música popular?

- Não da música popular mesmo, muitas vezes as harmonias, a maneira dele fazer as frases, frases de quatro compassos, de ligar as frases, e essas frases, às vezes com um baixo que faz a elisão de uma frase a outra, isso é muito característico da música popular. E o uso dos instrumentos, ele também não tinha medo de usar os instrumentos.

- O senhor diz as escolhas?

- *Sim, a escolha dos instrumentos, ele não tinha medo, e quando ele coloca, hoje de manhã eu ainda fazia um artigo para o Jornal de São Paulo, uma resposta que eles me perguntaram, eu dizia ele não teve medo de pegar o tambu-tambi, de pegar o roncador, a cuíca, os atabaques, o camisão e colocar na música. As pessoas tinham preconceito, ele usou, ele não teve medo de colocar isso. Isso é um grande mérito, é uma atitude de um gênio, porque ele sabia o que ele queria, e sabia escrever, ele sabia o som que ele queria, muitas vezes as pessoas me perguntam se não pode substituir esse instrumento de percussão por outro. Eu antigamente ficava muito irritado, hoje eu respondo, é você pode também substituir o naipe de trompas, por um sintetizador, ou naipe de trombones por um sintetizador, ou você pode substituir a orquestra toda por um sintetizador, poder você pode, não deve. Porque você com isso, você tem um desrespeito ao que o compositor escreveu, não é por aí. E aquele velho preconceito da percussão ainda existe, infelizmente, então você bate aí em outro instrumento, outro instrumento o quê? Isso não é bater, é tocar. Então quando ele coloca um roncador, é um instrumento típico do Brasil, e não o lions rower, que é um instrumento que faz um som parecido.*

- Isso é um recurso que as orquestras estrangeiras possam vir a usar, mas não a gente.

- *Mas eu acho que nem eles deveriam fazer, se nós não usássemos esses recursos, eu canso de ver Choros nº 6 tocado com tom-tom no início, aquele ritmo inicial, aquilo é tambu-tambi, mas a orquestra não tem tambu-tambi, um tambu-tambi custa duzentos reais, compra aqui, ah porque não vai ouvir, vai ouvir claro que vai, então o que eu passei a fazer, eu tenho estes instrumentos, eu comprei, fica comigo, eu vou para um lugar reger eu levo. A o senhor não tem, eu tenho. Às vezes tem que mostrar como é que toca que ele não sabe. Por isso que eu fiz um estágio com o Pinduca, o Luiz da Anunciação. Para ver como as coisas funcionam, você tem o livro dele?*

- Não eu vi aqui, mas ainda não tenho.

- *É muito interessante, e sobretudo o respeito a esses instrumentos, que você tem um timbre, que você não pode mudar.*

- *Villa-Lobos teve umas coisas escritas para uns instrumentos como violonofone, que são muito complicados de encontrar hoje.*

- *O violonofone hoje é difícil, que eu só conheço uma empresa que tem isso, é uma empresa de Nova York. Ele te aluga por mil dólares ao dia, mas não é do dia de tocar não, é do dia que sai de lá já começa a pagar, até voltar, é impossível. (.....) mas voltando a sua pergunta, o Villa-Lobos tem influência da música popular mesmo nas Bachianas, você vê essa Bachiana que a gente fez na terça-feira, quando você chega no terceiro movimento, que tem o solo de corno inglês com a flauta, o que é aquilo? E aquilo vai se desenvolvendo, o solo de clarineta que tem lá...*

- *O tutti dos trombones também é bem popular...*

- *É bem popular, mas que está escrita de forma “Bachiana”, a influência está ali presente. Com outra roupagem, senão seria cópia, é a tradução dele, é o filtro que passou por ele.*

- *Que aliás, é fantástico!*

- *Na época Villa-Lobos foi muito combatido, eu ainda peguei uma época, quer dizer, ele faleceu em 59, em 59 eu estava entrando na Escola de Música, em 60 para fazer o curso de composição, e eu me lembro que tinha os professores que falavam muito mal de Villa-Lobos, porque talvez o trato pessoal com ele não fosse fácil, Guerra-Peixe detestava Villa-Lobos, porque eles tiveram uma pendenga qualquer. Guerra-Peixe ficou muito chateado, porque parece que uma vez, isto me contaram, ele foi pedir alguma coisa a Villa-Lobos e ele se negou, e ele ficou muito magoado com isso, aí vem a crítica, às vezes a gente não separa o homem do artista, aí voltando aquela pergunta do início se eu conheci Villa-Lobos, foi bom não conhecê-lo, porque eu não vinculo o homem a obra, às vezes tenho que pensar no homem Villa-Lobos, na pessoa humana dele, por exemplo nas condições que ele escrevia, para poder fazer uma revisão, isto é uma coisa, mas se ele foi casado duas vezes, cinquenta vezes, se*

ele fumava, bebia, isto para mim interessa pouco ou nada. Interessa desde o momento que isto vai interferir na obra. Então acho que quando você não conhece é interessante, porque você vê o compositor. O sujeito diz: ah, o fulano, não falo de Villa-Lobos de um outro compositor, é um mau caráter, e Wagner e por aí vai.

- Nem por isso, você não valoriza a música.

- Não misturar o artista, com a pessoa humana, a gente tem que separar bem isso.

- O que o senhor gostaria de comentar a respeito da orquestração nas obras de Villa-Lobos?

- Hoje nesta resposta para o Jornal de São Paulo, perguntava sobre isso, qual era o diferencial de Villa-Lobos na orquestração, resumindo ele era um gênio e ponto. Agora se você olhar as coisas em detalhes, ele tem verdadeiros achados, coisas que o sujeito descobri que ninguém faria, ele fez e deu certo, alguns achados que surpreendiam as pessoas na época. E outros achados ainda surpreendem as pessoas até hoje. Certas combinações instrumentais que ele faz, o que é a orquestração? É a arte de combinar as cores dos instrumentos. Assim como um pintor, você pega um quadro, ele reúne as cores, se vai ficar bom, é claro que tem que ter técnica, tem que ter bom gosto, tem que ter tudo isto. Sim, mas se ele não for um gênio, ele não faz uma coisa que seja boa.

- O quadro não atinge.

- É bem feito, olha é perfeito, mas...

- Não chama atenção.

- É, e outro pode ter até algumas coisas como Van Gogh, que usou certas combinações de cores que eram criticadíssimas na época, e hoje a gente que não tinha nada de maior, era só um preconceito técnico de achar que não podia fazer assim, é como eu sei que você vai chegar mais adiante no caso do trombone, mas falando sobre violinos, o sujeito diz, mas essa passagem não dá

para tocar no violino, não dá pra tocar, vamos devagar, dá sim, você tem que estudar é outra coisa. Eu me lembro bem em 88, eu fiz um concerto com a Tonhalle em Zurich, uma orquestra fantástica, e lá fiz eu entre outras coisas o Momoprecoce, e tem lá uma determinada passagem que eu ao reger aqui no Brasil, as pessoas me diziam, ah isso aqui é impossível de tocar, tem que tocar oitava abaixo. Enfim, eu aceitei sempre isto, e lá eu conversando com o spalla no primeiro ensaio, na cantina, o spalla um senhor dos seus setenta e tantos anos, muito bom spalla, está com o violino na mão tomando café e eu conversando com ele, eu disse tem uma passagem que é impossível de tocar, e ele tomou um susto, ele disse, impossível, não, não me lembro, aí eu disse no Momoprecoce tem uma passagem perto do número tal, aí ele disse, ah sim, botou a xícara de café, botou o violino calibrou o dedo lá no agudo e tocou a passagem, estou falando de primeiro ensaio no intervalo. Nós não tínhamos tocado a obra ainda, ele tocou a passagem de cor. Ele disse, é um pouquinho estranho, mas tocável, eu fiquei de queixo caído, eu disse o senhor toca, e o seu naipe? Aí ele brincou e disse, eu sou o pior do naipe; aquela brincadeira. Voltamos para a segunda parte do ensaio e fui fazer o Momoprecoce e naquela passagem eu confesso que não ouvi mais ninguém eu só ouvi os primeiros violinos para ver o que ia acontecer, e passou liso. Eu parei e disse, tem alguma coisa errada aqui, foi um susto na orquestra, essa passagem é extremamente difícil, e os violinos tocaram, não é possível e aí dei um sorriso e disse isso foi por acaso. Aí os dezoito primeiros violinos riram, viram que eu estava gracejando, falei, mais uma vez. Meu caro João Luiz, para minha grande surpresa quando eu refiz o pedaço, peguei um pouco antes, e quando eu cheguei ali os dezoito primeiros violinos tocaram olhando para mim. Ou seja...

- Todos estudaram..

- Não fizeram mais do que sua obrigação, eles tocaram e se ajustaram. Então é possível fazer, no ano passado eu fazia com a Orquestra da Escola, a Alvorada na floresta tropical, e tem uma passagem que é complicada, o Felipe que é um spalla fantástico, ele passou o primeiro ensaio, no segundo ensaio ele falou, maestro olha aqui, aí me mostrou olha se calibrar a posição é um vai e volta, é mais tranquilo de tocar. É preciso descobrir a forma de tocar.

- São coisas novas.

- *São coisas novas, se você não estuda, você não toca nunca, é claro que um trombonista do século XIX, diria que uma coisa que seu aluno toca, ele diria impossível, e no entanto o seu aluno médio diria, não normal. São coisas que você em que pensar, na época talvez por essa proximidade da pessoa Villa-Lobos, as pessoas dissessem a isso é um efeito, eu cansei de ouvir isso, maestro não perca tempo com isso, eu jovem com 29 ou 30 anos, e a maioria da orquestra com 55 ou 60, e alguns com mais anos de orquestra do que eu de idade, meu jovem não perca tempo com isso, isso aqui é um efeito. Então só quando eu comecei a ouvir as coisas tocadas realmente, eu disse não, é possível tocar. Graças a Deus, essa fase passou, hoje as orquestras tocam o que deve ser tocado, melhor ou pior, mas tocam. Mas havia uma certa má vontade em fazer Villa-Lobos, e alguns dos meus mestres falavam, ele não sabe orquestrar, ele não tem forma, como não tem forma. Eu me lembro que um, não posso citar o nome dizia, tudo que ele escreve é uma rapsódia. Não é bem uma rapsódia....*

- Eu já ouvi esta frase com fantasia.

- *Eu acho que estas pessoas nunca foram olhar, é claro que, por exemplo, o Beethoven, quando você usa nas sinfonias, que tem o primeiro tema, o segundo tema, o desenvolvimento, daqui a pouco aparece um outro tema, depois do desenvolvimento, e agora aí o cara diz, não, isso é o desenvolvimento terminal, quer dizer dá um nome para aquilo. É claro que Villa-Lobos, que muita gente diz, a facilidade que ele tinha de fazer melodias ele teria escrito dez vezes mais obras, porque ele vai colocando a facilidade de criar melodias, e ele vai colocando, muito naturalmente. E ainda assim, ele buscou novas formas de criar melodias, como aquela forma da linha das montanhas...*

- Sim, sim....

- *Inclusive ele tem o New York Skylines que é baseado nisto, a sexta sinfonia, que é a Serra dos Orgãos.*

- Quem me falava muito sobre isto, era o Mestre Affonso, que teve aulas com Villa-Lobos sobre isto.

- *O Mestre Affonso, um grande músico, que na modéstia dele ficou, não é menos o que ele fazia, ele preparou todos vocês e são muitos...*

- *Muitos profissionais....*

- *Muitos profissionais e bons profissionais, ele sabia das coisas.*

- *Ele me falava muito sobre isto.*

- *Ele fez isto para as crianças, não para ele próprio, para que as crianças tivessem inventividade. Pudessem criar melodias, e uma outra coisa, que você está sabendo agora de primeira mão, que é o objetivo do meu livro que vai ser lançado agora no dia 28. Eu acabei fazendo um pequeno livro sobre revisão, subsídios para uma revisão em Villa-Lobos, mas na verdade o que eu queria dizer cabe numa página, eu tive que fazer um pequeno livro para dizer essa página que eu queria. É que eu comecei a desconfiar que muitas coisas Villa-Lobos criava ao piano, apesar dele não ser pianista, mas tocava piano razoavelmente. Até eu li aqui na revista Brasileira uma frase de Vasco Mariz escrevendo sobre Ana Stella Schic, ele falando, “saliento o interessante depoimento de Ana Stella Schic quando afirmou que Villa-Lobos, que não era um bom pianista, mas sabia muito bem tirar do piano todos os efeitos e sonoridades que desejava. Não era um bom pianista, mas ele tocava piano. E outros depoimentos que eu fui pegando de que ele tocava. Então muitas coisas, ele escreveu ao piano, até aí nada demais, muitos compositores fizeram isto, e fazem, usam o piano como resumo do que eles vão fazer, para ter uma idéia do fio da obra, até aí nada demais, é um resumo. Só que tem que a redução para piano seria uma redução de uma parte orquestral, e no caso ele partia dali.*

- *O resumo seria o contrário disto.*

- *Mas seria, será que é possível dizer, um resumo antecipado do que ele vai fazer, seria um rascunho, mas um rascunho em duas pautas, as vezes três pautas ou quatro pautas, mas ele começou a fazer umas coisas no teclado muito interessantes, que ele passou a criar melodias baseadas no teclado. O que é um negócio extremamente interessante, se você pegar o aparelho eu mostro para você. Ele pegava o piano e usava as teclas brancas ou as teclas pretas, depois*

ele usava as teclas brancas e as teclas pretas, ou seja, ele usa uma branca e duas pretas, e uma branca; uma branca, duas pretas e uma branca, e assim ele cria melodias.

- Ele usava essa fôrma.

- Ele usava essa fôrma, por exemplo, (tocando ao piano), ele criava uma fôrma e seguia, tem "n" exemplos, e eu levei alguns anos desconfiado disto e fui coletando todos os exemplos.

- E isto está neste livro?

- Está, e esse é o ponto, agora que vantagem tem isto, a vantagem que tem, é que muitas vezes, Villa-Lobos se esquece de colocar um acidente, e você descobre que está faltando o acidente pela técnica que ele usa. Não, mas aqui ele queria uma quarta, ele queria uma quinta, não é isso, ele está usando tecla branca e preta.

- Pela fôrma.

- Pela fôrma e não pelo..., são quartas sucessivas, tem também isto, tem o politonalismo, tem tudo isto, mas uma grande parte das vezes, quando ele faz as ligações melódicas entre frases, ele usa isto. As vezes, acredito, não me lembro de ter visto, mas até acredito que tenham coisas de trombone com isto.

- Com certeza o senhor encontrou exemplos nas Bachianas.

- Achei muita coisa, você é o primeiro que está sabendo disso, e por isso que, as vezes as coisas nos violinos ficam complicadas, ficam complicadas porque quando você passa para o agudo isso fica difícil de fazer. Mas ele criou ao piano e não tem demérito nenhum nisso.

- Quantos outros não fizeram isto.

- E eu cito uma série de exemplos, e com isso revoluciona um pouco a forma de você analisar o Villa-Lobos.

- Tem que checar se ele não utilizou isto.

- Tem que ver se é essa técnica. Assim como você pega em alguns pontos, você diz, bom isto aqui ele está usando bitonalidade, aqui ele está sendo atonal, aqui ele está usando uma escala definida, uma escala exótica, então você sabe, aqui tem que ser Si bemol porque ele está usando a escala tal. Então você tem mais um ponto que até então não tinha sido detectado. Eu levei anos suspeitando, até que o dia que eu me convenci, eu confesso que chorei de emoção, de talvez ter desvendado um segredo, não sei. Ou talvez ele nem tenha pensado, isto saia instintivamente, naturalmente, e muitas coisas que ele escreve para orquestra é muito curioso, e coisas grandes, no livro eu mostro até um certo ponto, que você vê aquela orquestração deste tamanho, isto esta dentro da mão dele. Tem uma passagem que ele faz algo, que eu não me lembro bem o que é, mas seria...(tocando ao piano)... e vai subindo criando uma distância, até que fica um buraco, esta distância, nós sabemos que na orquestração não é boa, porque fica um buraco aqui, mas significa o que, significa que ele fez ao piano e passou para orquestra. No Menina das nuvens, tem um negócio muito curioso, a melodia principal, está lá o cidadão cantando e a orquestração assim, e você olha tem um solo de trompa, mas porque esse solo de trompa, o solo de trompa está exatamente no meio.

- Uma tentativa de ajeitar isto.

- Uma tentativa de preencher, por exemplo, tem momentos que ele faz metais e madeiras, faz um negócio assim...(tocando ao piano)..., mão esquerda, mão direita, e depois ele faz ...(tocando ao piano)..., é exatamente embaixo da mão. Era o que ele estava tocando, era o que ele podia fazer, então tem muito coisa que se você olhar por esse lado é uma bela ferramenta. Não quer dizer que ele faz sempre assim, não é isso.

- Como você vai usar esta ferramenta é outra coisa.

- Assim como, por exemplo, você tem o Choros nº 6, que ele faz ...(tocando ao piano)..., se você for analisar a frase poderia ser ...(tocando ao piano)..., Se você fizer o Fá oitava acima, você vê que perde todo o sabor da

frase. Esse salto tem um outro sabor, uma outra coisa. Essas pequenas coisas são toques de genialidade, se eu fosse pegar essa melodia eu faria da outra maneira, normal, para mim seria o normal, mas ele achou que aquela nota faria diferença, aí é que está o gênio. E muita gente diz que Villa-Lobos não sabia orquestrar, porque ele não estudou, claro que ele estudou, só que tem que para nós normais, simples mortais; por exemplo, você leva um ano para aprender uma coisa, o gênio aprende em uma hora, essa é a grande diferença. E ele estudou, ele dizia que, nessa frase dele você sabe disso, “o meu livro foi o mapa do Brasil”, aquele jeitão dele, quer dizer, ele observava e fazia as coisas, por este assunto que eu falei com você no teclado, você nota que ele tem uma lógica, tem uma constância no que faz, ele não é aquele “rapsôdo”, aquele “fantasista” como você ouviu algumas pessoas falarem. Ele sabia o que estava fazendo.

- Tinham comentários até maldosos...

- Inveja, falando em português claro, muita inveja, porque ele realmente estava à frente do seu tempo, você veja bem o Amazonas que ele escreveu em 1917, tem até uma frase do Vasco Mariz, que diz que ele comentou, que depois que ele escreveu o Amazonas ele perdeu qualquer pudor de colocar na pauta qualquer coisa, porque ali ele foi audacioso mesmo. É estranho a primeira vista, pelas harmonias.

- Era bem audacioso para 1917.

- Hoje, é audacioso, se você programar lá na Orquestra Pró-Música, vai ter gente na platéia dizendo, essa música aí..., hoje passados quase cem anos, você imagina na época e com ele vivo, que ele não deveria ser uma pessoa fácil também. Em 1923, quando ele escreve o Noneto, que é um negócio incrível, ele estava muito a frente. E aí os detratores falavam essas coisas.

- Quais são as características marcantes a respeito da orquestração das Bachianas?

- Olha, Villa-Lobos nesse ponto, ele não era regular a ponto de fazer uma série....

- Com uma linha exata....

- Não, não tem, é irregular neste sentido, e tem uma frase dele até gravada, ele falando, o sujeito pergunta sobre inspiração e ele diz, “esse negócio de inspiração não existe em mim, eu já nasci inspirado, ou eu faço uma boa coisa ou faço uma porcaria.” Então ele dizia isto, ele não mantém uma forma de orquestrar em todas as Bachianas, você veja bem, ele começa com a Bachianas nº 1, com orquestra de violoncelos e termina com uma orquestra de cordas ou de vozes. E pelo meio você tem a Bachianas nº 5, bom esta é uma orquestra de violoncelos com soprano solista, e você tem a Bachianas nº 2, que tem uma orquestração completamente diferente da Bachianas nº 3 que tem o piano como solista, a Bachianas nº 4 tem uma orquestração diferente da Bachianas nº 2, talvez a Bachianas nº 7 e nº 8 é que sejam mais próximas. Ele não tem uma orquestração definida para as Bachianas.

- Qual a influência da música barroca na série das Bachianas? E em que aspectos?

- A seqüência que ele faz muito, das progressões, a marcha harmônica que ele faz muito, figuras características da obra de Bach, veja bem, porque que Bach fazia estes retardos também, porque era “permitido” pela harmonia da dissonância vir em forma de retardo, em forma de apogiatura, era audacioso, Bach já fazia isto ali, então isto virou uma característica de Bach. E também como uma escala de tons inteiros virou uma característica de Debussy. Se você compõe uma obra hoje com escala de tons inteiros, alguém diz, opa Debussy está chegando aí, porque lembra não é, é como muitas vezes, a marca do compositor, em Villa-Lobos, as quartas, as quintas, as coisas assim, a pouco tempo, um ano e pouco, um compositor nosso aqui não importa quem, fez uma obra e eu ouvi, e ele ficou danado da vida comigo porque eu disse, puxa Villa-Lobos andou por ali, e ele respondeu, mas só porque eu fiz umas quartas, isto é propriedade dele. Então eu disse, desculpe, não falei no mal sentido. Talvez eu tenho falado na hora errada, não sei, mas quer dizer, ele usa essas características de Bach para chamar de Bachiana. E esse grande amor pela obra de Bach, que ele quando tinha dez anos, onze anos ele tinha uma Tia, o nome dela era Zizinha eu acho, e ela tocava os prelúdios e as fugas de Bach e

ele ouvia. E se você analisar as fugas de Bach principalmente, tem coisas geniais. Há muitos anos atrás, eu ainda fazia composição na Escola de Música, estive no Brasil um francês, muito interessante o cidadão, então um dia ele mostrou assim, pegou um compasso de uma fuga de Bach, isolou e disse dá uma olhadinha aqui, em que tonalidade está isto, não tinha tonalidade, era um negócio completamente atonal, quando você olhava no contexto, aí você ia ver que era uma apogiatura, com uma outra coisa, com o tema aparecendo, e tinha justificativa para tudo, mas e tira a justificativa e ouça aquilo, é completamente atonal. Então ele dizia, Bach foi um assassino. Mas como Bach foi um assassino professor? Bach matou a música, porque tudo que se fez depois já estava ali. Ele estava exagerando naturalmente, mas era uma visão de que Bach realmente estava muito além da época. Escreveu com todas as dificuldades das regras da música da época, ele conseguiu dizer o que ele queria de uma forma avançada.

- O gênio quando aparece deixa uma marca muito forte.

- E são incompreendidos....

- E se fossem compreendidos talvez nem fossem gênios.

- O pior é que quando a gente convive com o gênio, não sabe se está convivendo com um gênio, ou com um espertalhão, porque a fronteira entre um e outro é tênue.

- O aproveitador...

- As vezes ele pode ser aproveitador e ser genial, mas tem que ver se como artista ele é genial realmente, e é difícil, quando a gente convive com a pessoa. O Guerra-Peixe eu convivi muito com ele, você chegou a conhecer Guerra-Peixe?

- Não.

- *Eu convivi com o Guerra-Peixe, difícil conviver com ele, é um gênio, ele não teve, não basta só o gênio, tem que ter o marketing também, e ele não tinha o marketing. Você encontrava com o Guerra-Peixe aqui na rua, e Tudo bem Guerra? É pois é. Como é que vão as coisas? Bem. Monossílabos o tempo todo. Depois de cinco minutos tchau, tchau e vai embora, chegava em casa a noite, a Dalva dizia para mim, olha janta e depois telefona para o Guerra-Peixe, mas janta primeiro, porque ela já sabia que eram três horas de conversa ao telefone. Falava a beça ao telefone, pessoalmente muito difícil, cabeça baixa, falando mal de alguém sempre, muito irritado com tudo, e enfim era uma pessoa difícil, agora era um gênio, eu convivia com ele, e fiz algumas obras dele em primeira audição mundial, inclusive o Concertino para violino, eu fiz a primeira audição mundial, fiz várias vezes, gravei na Alemanha, foi a primeira coisa que eu fiz na Europa, foi o Concertino dele, até o Paulo Bosísio tocou, gravei depois fiz em São Paulo, fiz no Rio, fiz em Teresópolis, fiz em vários lugares, mas a primeira audição mundial foi feita com o Stanislaw Smilgin, que era um violinista fantástico, polonês que morreu muito cedo, viva aqui no Brasil, e foi feito com a Orquestra de Câmara de Niterói, a primeira audição mundial, ali no Morro de Santa Teresa em Niterói, ali onde nós chamávamos de igreja alemã, a comunidade alemã, ali foi feita a primeira audição mundial do Concertino, depois que eu fiz várias vezes o Concertino, Guerra-Peixe me telefona e diz, Roberto estou telefonando para você para proibir a execução do meu Concertino. Mas o que é que houve? Não, não quero mais, não permito mais que você execute o Concertino. Então o que é que eu ia fazer, nada. Aguardei e dez anos depois ele me telefona, quer dizer encontramos várias vezes na rua, aí ele telefona, Roberto vou suspender aquela proibição, e eu fiquei sem entender o porquê. Só depois da morte dele é que eu fui descobrir, ele ficou zangado comigo, porque eu nunca o convidei para ser solista. Teria sido tão simples se ele tivesse*

- Se ele tivesse falado não é.

- Se ele tivesse falado, Roberto da próxima vez que você fizer...

- Mas ele não era violista?

- Não, ele não era violinista, e tocava razoavelmente bem, mas se ele dissesse, olha da próxima vez dá um jeito pra eu tocar, claro ele era o compositor, teria sido fantástico.

- Mas ele não falou.

- Não, ele não falou, ele proibiu que eu levasse durante dez anos a obra dele.

- Será que ele tentou isto como um recurso para....

- Não sei, era uma coisa muito difícil, o marketing dele era complicado. Nem sempre o gênio, ele aparece de imediato, porque o marketing é complicado. Muita gente pergunta você acha que o Karajan foi o maior dos regentes? Eu diria como regente, eu citaria alguns melhores do que o Karajan, mas como não sei o que, eu fui citando muita gente, mas como ele foi considerado o maior, porque nesse conjunto de coisas, ele tinha um alto grau, ele não era um regente ruim, longe disto, era um excelente regente, tinha gente maior, mas essa gente que era maior que ele como regente, não tinha o marketing, a liderança e blá blá blá, ele tinha a média mais alta de todas, por isso ele conseguiu fazer.

- E as relações comerciais, políticas, ele era bom nisso.

- Só um fato, de ele ter sido membro do partido nazista, e depois consegue ser titular da Filarmônica de Berlim, quer dizer, é preciso ter muito jogo de cintura, ele era muito bom nisso, então ele foi bom em muitas coisas e conseguiu ser o que foi.

- E se tornou o ícone que foi.

- É, e outros que são geniais, mas faltam outras coisas, como Guerra-Peixe, que para mim é um dos gênios da música brasileira, agora difícil.

- E provavelmente Villa-Lobos também.

- Sim, mas Villa-Lobos tinha o marketing, ele sabia fazer. Como ele chega em Paris, em 1923 para 1924, e diz aquela célebre frase dele, “eu não vim aqui para aprender, eu vim aqui para mostrar minhas obras”, é preciso muita raça para dizer isso hein, pensa bem.

- Paris era o grande centro da música, tinha que ser bem corajoso para dizer isto. No mínimo, muito audacioso...

- É, eu não diria audacioso, eu diria muito consciente do seu próprio valor. Você tem que ter muita certeza do que você é, para chegar num grande centro e, é porque você chega na Filarmônica de Berlim, você, o João Luiz, entra na Filarmônica de Berlim eu diz, eu vim aqui para tocar eu não vim para aprender com vocês não.

- Tem que estar muito certo, muito seguro disto.

- Aí o velho trombonista lá diz, meu filho que idade você tem? Eu estou nessa cadeira aqui, antes de você nascer. É duro, mas você tem que ter muita força interna, pra poder dizer, não senhor eu não tenho nada contra o senhor, mas eu vim aqui mostrar como se toca trombone em Villa-Lobos, eu não vim aprender com o senhor. É preciso muita coisa, tem que estar muito certo. E com isso ele levou muita pancada, evidente.

- Mas ao mesmo tempo também, fez com que várias pessoas que acreditavam no trabalho dele, comprassem a idéia.

- É como ele fez o trabalho de educação musical, na época ele tinha que fazer para sobreviver, hoje a gente sabe que as obras dele dão uma fortuna, hoje, mas na época, então o sujeito pergunta, mas ele era um mau regente? Era, mas se ele não regesse ninguém regeria. Então ele tinha que reger as obras dele, ele aprendeu a reger na marra, por pressão. Talvez ele não quisesse até

ficar regendo, mas ele tinha que reger, e depois era o próprio compositor que estava levando a obra, estava fazendo. teve que juntar as funções por conta da

- Teve que juntar as funções por conta da....

- Teve que juntar as funções. Então assim foi, naturalmente uma pessoa que se tornou difícil, porque..., o Vasco Mariz uma vez sentado aqui nesta mesma sala comentou, muito difícil conversar com o Villa-Lobos, porque ele achava que toda obra dele era obra-prima.

- Mas para ele de repente era...

- Talvez não fosse, talvez tivesse a consciência, mas ele não dizia isto nunca. É como você sai do concerto e diz, ah, desculpe no compasso 183, eu troquei dó por ré, você não vai dizer isso nunca, mesmo que tenha trocado. Porque isso não é o importante, ele não vai dizer aquela obra ali é menor, não toda obra foi boa, é o que a gente tem que fazer, e ele tinha isto em alto grau. Sabia vender as suas idéias, isso incomodava e por isso tinha muitas piadinhas, o pessoal da Escola de Música contra Villa-Lobos, diz que ele passou estava Francisco Braga, e outros grandes da época, ele passou e, eu não me lembro bem a piada, que alguém disse pode entrar que aqui também tem gente que não sabe música. Coisa assim, terrível não é, e ele hoje ficou, porque hoje você não analisa a pessoa dele, você analisa a música dele, senão ele não teria podido fazer, dizem que ele se aliou ao Getúlio, ele usou o sistema que existia na época. Era o que existia, você vai fazer o quê? Hoje, se você é contra o governador, você vai mudar de estado? Vai transferir com a sua mulher, para ter filho, vai lá para o Amazonas, porque você não gosta do Sérgio Cabral? Não.

- Você se adéqua....

- E foi o que ele fez, ah, mas eu não concordo com o governo Lula, então vou deixar a Orquestra Petrobrás Sinfônica. Não é bem assim, ah, mas você está colaborando com o governo Lula, de uma certa forma sim, como eu

também estou colaborando, estou aqui trabalhando é claro, se você concorda ou não, aí é outra coisa.

- Sua opinião é outra coisa.

- *Mas você está vivendo ali, você tem que trabalhar para isso.*

- O que o senhor diria a um instrumentista que irá executar as Bachianas pela primeira vez?

- *Não só as Bachianas, mas qualquer obra de qualquer compositor, quando você for tocar uma primeira vez, muita humildade diante da partitura, isso tenha você experiência ou não, a sinfonia que nós fizemos na sexta-feira de Prokofiev eu nunca tinha regido, eu peguei a partitura com toda a humildade e fui ler nota por nota, fui estudar, não há outro jeito, seja Prokofiev, seja Villa-Lobos, seja João da Silva. Eu tenho que em primeiro lugar estudar a partitura, quase que junto com este primeiro lugar, a humildade em ler o que está escrito, depois é que vem a minha análise, a subjetividade, mas eu não posso entrar já com pré- conceitos, ou seja com conceitos pré definidos, eu tenho que entrar e estudar, nas Bachianas já tem uma grande vantagem, o sujeito já vai estudar uma BACHiana, poxa deve ter alguma coisa de Bach aí pelo meio, e brasileira, , puxa deve ter alguma coisa de brasileiro aí no meio, aí você já tem duas vantagens, duas dicas muito grandes, isso faz me lembrar o Alfredo Cortot, que tinha um livro de interpretação, ele dizia, como seria bom se as sonatas de Beethoven tivessem um texto para ser cantado, que aí eu saberia aquele acorde, que força teria pelo texto, pela palavra que está em cima. Na ópera é mais fácil, você tem a palavra, o sujeito diz traidor, você tem que dizer isto com ênfase, ou diz meu amor, tem outra ênfase. Ainda assim você tem que estudar o contexto para ver se é irônico, se não é irônico. No caso de Villa-Lobos nas Bachianas, nós não temos texto, mas temos duas grandes informações, Bach e Brasil, precisa olhar isso com muita humildade, para que a gente possa chegar a entender a obra.*

- Qual a comprovação musical mais clara do Nacionalismo de Villa-Lobos e onde as Bachianas entram nisto?

- Acho que o nacionalismo de Villa-Lobos está em quase tudo que ele escreveu, não tudo, mas quase tudo que ele escreveu, aí eu entraria naquela frase dele mesmo, “ou eu faço uma boa coisa ou faço uma porcaria”, tirando as porcarias que são poucas, que ele próprio admite, ele tem o Brasil de alguma forma está ali dentro, é você descobrir aonde está.

- O senhor acha que tem algum coisa emblemática nas Bachianas.

- Emblemático no sentido de Brasil?

- É de Brasil.

- Não sei, não ousaria dizer que sim, também não ousaria dizer que não...

- A sua dúvida me diz que não tem, porque por exemplo, se eu tivesse que escolher um trecho da obra de Villa-Lobos para dizer, ah, aquilo é muito brasileiro, eu acho que eu escolheria a parte final do Choros nº 10.

- É, o Noneto, o Choros nº 6...

- Emblemático assim nas Bachianas, está mais nos Choros.

- É, está mais nos Choros. A grande impressão digital de Villa-Lobos, seria a parte emblemática dele, são duas coisas que eu reparei nesses anos de estudo, uma é o ritmo da tercina no compasso binário, por exemplo, ou duas tercinas no compasso quaternário, é uma grande característica dele, poucas obras não tem este ritmo, isso é muito comum, e a outra coisa é quando ele termina, isto é uma pesquisa que eu estou fazendo, uma estatística, ainda não tive tempo de ver todas as obras, mas pelo que eu vi até agora, 80 por cento das obras ele termina em uníssono. E desses 80 por cento, 50 por cento termina com a nota Dó.

- Com o senhor falando me lembrei dos Dós que eu já toquei.

- Há poucos dias conversando com alguém, não me lembro quem foi, que comentou isto, não teria sido porque o violoncelo a nota mais grave é o Dó. È interessante pode ser, tanto que quando Villa-Lobos não termina em uníssonos, eu tomo um susto, onde é que está errado, é uma surpresa. O Choros nº 10 termina com uma terça, é estranho, mas a maioria das vezes ele termina em uníssonos e na nota Dó. Tinha um professor de composição, o José Siqueira, que comentava de maneira não muito agradável, ele dizia, em Villa-Lobos haja o que houver termina em Dó. Era uma crítica, mas ele falava na base da brincadeira, mas era uma crítica, porque ele não desenvolve os temas, porque ele não sabe fazer, quando dizem que ele não desenvolve, eu acho muito gozado, quando você começa na Bachiana nº 9, aquele tema das violas, como é o tema da fuga? Ou seja ele está desenvolvendo ao contrário, ele alarga o tema e depois ele junta o tema para fazer, o que é um tema fantástico, que ele junta para fazer depois, aí o sujeito reclama porque a fuga que ele faz, não é uma fuga no sistema tradicional, não é no sistema tradicional, ele faz sujeito e resposta, sujeito e resposta, sujeito e depois ele desenvolve a moda dele e fica por aí, ah, mas não tem o stretto, mas quantas fugas de Bach, também não tem o stretto. Fica na exposição e no desenvolvimento. Ah, ele não fez o stretto porque ele não tinha técnica, provavelmente, e daí? Não é bonito o que ele escreveu? Talvez até se ele quisesse fazer aquele stretto ele faria, ainda mais para o próprio compositor contemporâneo, vamos dizer assim, cuja dissonância não está nem aí, então vamos fazer como você quiser, nenhum problema, na fuga clássica você não pode, porque vai dar dissonância, na música contemporânea você faz o stretto que quiser.

- Com qual compositor poderíamos traçar um paralelo com Villa-Lobos em relação à orquestração, estilo, abordagem dos instrumentos e etc?

- Bartók, Sibelius no sentido de usar o nacionalismo, tanto que você sabe que na Finlândia, eles tem uma veneração por Villa-Lobos, porque eles dizem Villa-Lobos é o Sibelius brasileiro, tanto que em 2002, o Governo da Finlândia no

Instituto Finlandês de Paris, fez um Simpósio Villa-Lobos, eu participei deste Simpósio, o Governo Finlândes e o Eeros Tarasti.

- É eu tenho o livro dele, que, aliás, é muito bom.

- É um dos melhores livros sobre Villa-Lobos, tem uma versão em inglês, é um bom amigo, o Tarasti, me dou bem com ele, fala português, bem ele fala umas oito ou nove línguas, bem ele não fala, ele morou no Brasil um ano para estudar Villa-Lobos, quando você fala com ele, ah, sim Rua Sorocaba, Rua Sorocaba Museu Villa-Lobos, ali na Lapa tem os arcos, enfim fala mal português, porque nunca mais praticou, mas é uma pessoa que se interessou muito, e eu tomei um susto quando o conheci, e eu o conheci na Finlândia, uma amiga comum nossa me fez ir a um congresso de semiótica, que ele também é especialista nisto, e eu disse, o que é que eu vou fazer lá, não me interessa o que você vai fazer, você tem que conhecer o Tarasti, e eu fui para Imatra para esse congresso, eu não entendo nada disso, não interessa mas você vai, eu fui, e ele me recebeu maravilhosamente e no dia seguinte logo, ele queria conversar comigo, marcamos um horário, e sentamos para conversar e ele começou a falar sobre Villa-Lobos, e a tocar Villa-Lobos, os exemplos, aí eu falei sobre Ernesto Nazareth, ele disse ah, pois é, e começou a tocar Ernesto Nazareth, não é um pianista, mas enfim.....

- Ele sabia do que se tratava....

- Sim, tocando coisas assim, Ernesto Nazareth, e o Pixinguinha, têm isso aqui. E eu me perguntei, onde é que eu estou, eu estou em Imatra no norte da Finlândia, com um finlandês me falando destas coisas, então ele diz, não mas o Villa-Lobos tem muita semelhança com, não com a música em si, mas o fato de usar a música do país, isto eles tem uma admiração, e o Bartók com a música húngara

- Ele usou os temas folclóricos fantásticamente também.

- Você vê o *Microkosmos* dele é um negócio fantástico....

- Em sua opinião qual compositor utilizou o Trombone como Villa-Lobos?

- Eu nunca tive a preocupação de focalizar o trombone, é claro, mas eu vejo que o Villa-Lobos usa muito trombone, e até onde eu conheço, ele usa bem o trombone.

- Essa pergunta se justifica pela idéia de que parece-me que é um jeito meio único de usar o trombone. Ele valorizou muito o instrumento.

- É porque isto estava no inconsciente dele, ele ouvia o trombone da música popular, e aquele som estava no inconsciente dele, isto deve ter vindo à tona, não sei como é que ele não escreveu um concerto para trombone.

- É porque ele escreveu poucos concertos, mas acredito que o trombone seria um dos contemplados, se ele tivesse escritos mais.

- Ele não fez tão poucos, ele escreveu cinco concertos para piano.

- Mas me referia a instrumentos diferentes, que ele escreveu para harmônica, violão, piano e violino, não violino não, violoncelo.

- Não, mas ele fez umas obras com violino solista, O martírio dos insetos, Fantasia....

- Mas ele não tinha um concerto para violino.

- Não, não. Mas ele usa muito o trombone na orquestra, usa muito o trombone, não só no quarteto de trombones, quer dizer nos metais juntos, como muitas vezes ele usa o trombone sozinho.

- Como solista.

- Por exemplo, no Menina das Nuvens ele usa um trombone, enfim em muitas obras não usa o naipe dos trombones, ele usa o trombone.

- Tem vários exemplos, o Choros nº 3, aqueles grupos menores que ele usa, na Bachianas nº 2, que ele usa um trombone só. Mas em compensação ele coloca cada solo imenso, como na Bachianas nº 2, por exemplo.

- Claro, porque ele, acredito que ele gostava do som do trombone, ele sabia que o trombone ia dar uma base, não só como baixo, como base sólida para os sopros, mas também como instrumento agudo, fazendo seus solos. Eu não vejo na música brasileira, outro compositor que dessa forma tenha usado o trombone.

- Acho que é uma coisa bem única, valorização do instrumento, a cada vez que ele usa, é muito grande.

- Sem ser ostensivo, no sentido de dizer, ah, eu quero mostrar que o trombone, não ele usa, ele bota lá o trombone, não ocorre o mesmo com a trompa, ele usa duas trompas, três trompas, mas usar uma trompa, ele faz muito menos do que quando faz com o trombone. Não é de forma ostensiva, mas ele usa o trombone.

E o outro compositor que usasse assim o trombone, junto com outros sopros sem ser o naipe de trombones, que eu me lembre, não...

- Não vejo também, alguém que tenha usado como ele, por isto até, a pergunta.

- Qual a função do trombone na Bachianas?

- Tem duas funções, ele pode usar o trombone como baixo, para os sopros, como sustentáculo dos sopros, e pode usar como instrumento solista. Ele tem duas funções, porque muitas vezes ele usa o trombone com nota de apoio, nota larga.

- O senhor acha que tem alguma relação, em relação à tessitura do violoncelo?

- Pode até ser.

- Tem muitas coisas dobradas com violoncelo, isto acontece muito, mas....

- Nos solos não acredito muito não.

- Nos solos ele queria mesmo era o trombone.

- Nos graves sim, porque tem uma função de baixo que pode ser qualquer outro instrumento, ele tem o trombone ali, ele usa o trombone como baixo, tudo bem se ele tem porque não usar, os solos não, nos solos ele queria o timbre, isto eu não tenho a menor dúvida, mas na hora de complementar, ele complementa com o que ele tem. Ele tem umas coisas muito estranhas na orquestração, você sabe disto. Erosão , por exemplo, ele bota três fagotes, e esse terceiro fagote toca duas notas só, e dobradas com o segundo clarinete. Isto com certeza, foi uma bobagem que ele fez, ele botou três trombones e acabou não escrevendo para três trombones, para três fagotes, enfim. Eu gravei com terceiro fagote, porque tinha na orquestra, mas ele falou, mas não tem mais não, e eu disse, não muito obrigado vai tomar cerveja, acabou, então acontece isso. Dele fazer isso, de um instrumento tocar muito pouco, mas quanto aos solos, ele quer trombone mesmo.

- O senhor sabe se estes solos foram escritos para alguém, porque existem algumas histórias em relação a estes solos, que ele era amigo do “Zanata”, mas o senhor sabe de algo a respeito disto?

- Não, não. Isto são coisas de bastidores, e tem muita fofoca, todo mundo tem fofoca ruim e fofoca boa, e tem o camarada que diz, não ele escreveu para fulano que era um grande amigo, aquele solo do trompete do Choros nº 10, tem muita história sobre aquilo.

- Eu sempre ouvi dizer que era para o Alvirar não é.

- É porque diz que ele reclamou, poxa maestro não botou nada para eu tocar aqui. E Villa-Lobos disse, então espere, e no dia seguinte...

- E no dia seguinte um solo deste tamanho.

- Aquilo é impossível de tocar, este trecho com três notas não sai nunca.

- É com triplo staccato não dá, tem que fazer com duplo staccato.

- *Faz com duplo e*

- Reza, hoje em dia reza-se menos.

- *É mas na época tinha que rezar muito, aí diz a estória que ele tocou aquilo a primeira vista num concerto.*

- Aí é folclore.

- *É aí é folclore. Mas eu não sei se ele tinha algum trombonista que fazia isto.*

- Ok, maestro muito obrigado pela sua colaboração.

ENTREVISTA Nº 2**Maestro Isaac Karabtchevsky**

-Boa tarde, maestro. Inicialmente gostaria de perguntar se o senhor conheceu Villa-Lobos?

-Não, não conheci.

-O senhor teve algum tipo de relação próxima com ele, ou algum familiar?

-Na verdade tive uma grande relação com a Mindinha, e foi realmente através dela que eu comecei a entrar, ela então diretora do Museu Villa-Lobos, que ficava lá no Ministério da educação, o ex Ministério da educação lá no centro da cidade, e conversávamos muito, tínhamos uma vida social intensa e também fui muito amigo do Adhemar Nóbrega, que foi um dos discípulos de Villa-Lobos, uma figura marcante no cenário musical carioca, eu acho que foram os dois, digamos os dois mentores dessa minha relação com Villa-Lobos. Com a Mindinha, eu aprendi, digamos o cotidiano do compositor, como ele trabalhava, como ele compunha, a forma dele escrever, as vezes um pouco desordenada, as vezes absolutamente coerente, mas em geral, ouvindo rádio escrevendo nos joelhos e as vezes trabalhando de uma forma absolutamente como Haydn, que costumava compor as suas sinfonias vestido á rigor. Villa-Lobos era assim, ele tinha momentos em que escrevia em cima dos joelhos e outros momentos em que ele se trancava num quarto, imaginando as suas partituras, emerso dentro de um mundo completamente a parte. Eu não posso dizer que aquilo que proveio de um universo recluso ou aquilo que proveio de uma confusão, tenha um fator de qualidade, eu acho que não, eu acho que tudo que brotava dele em qualquer situação tinha sempre um impulso criador notável, e isso era de se admirar em cada composição dele, nenhuma delas é absolutamente convencional, ou rotineira, sempre existe algum elemento novo, e isso que eu procuro aprender diretamente neste contato nestes anos todos com a Mindinha.

-O senhor não teve contato direto com ele, mas teve com a Mindinha.

-É isto.

-Qual o seu conceito ou abordagem para a interpretação das obras de Villa-Lobos?

- *É a mesma técnica que eu utilizo para qualquer partitura, a primeira coisa a ser desvendada é a arquitetura interior da obra, o que eu chamo de arquitetura são os grandes traços e linhas que compõe a própria estrutura, como se constrói uma casa, os pilares, as fontes de sustentação da casa, e depois de desvendado este grande universo que se restringe a arquitetura interior, aí eu passo a organizar os detalhes, aqueles que correspondem em arquitetura aos desenhos de interior, de decoração, as divisões de salas, enfim, o que vem em último lugar para mim, é aquilo que corresponde em arquitetura aos detalhes de decoração, então o primeiro impacto que eu tenho em relação a, não só em Villa-Lobos, mas a qualquer obra, é o impacto formal e arquitetônico. De posse dessa chave eu posso então adentrar por esse universo onírico, cheio de fantasia, que nisso Villa-Lobos era um mestre e onde a própria fantasia as vezes supera a forma, como na fantasia, por exemplo, que existe um princípio ordenador, mas a condução melódica, ela provem de um impulso cheio de imaginação onde um tema leva a outro, o esforço dialético de reunião de temas, como por exemplo nos Choros. Existe uma linha condutora dos Choros, mas existe um grande manancial de improvisação, que é o que caracteriza, aí nesse caso, o caso dos choros, onde há pouco que se concentra sobre o ponto de vista formal, você adentra imediatamente neste universo onírico, e é dele que você colhe os elementos substanciais para você começar a interpretar a obra.*

- Na sua visão qual a influência da música popular na música de Villa-Lobos e nas Bachianas?

- *Ela é fundamental, eu estabeleceria até um paralelo entre aquilo que representou Bela Bartók na cultura européia, e Villa-Lobos aqui, agora os dois, apesar da distância e sem se conhecerem, eles partiam do mesmo impulso vital, aquele de recolher no folclore o manancial que viria acrescentar o elemento básico dinâmico às suas obras, Bela Bartók viajava pelos Bálcãs, junto com Kodály, e eles gravavam num magnetofone, os temas populares balcânicos, que ele utilizava amplamente em todas as suas obras, como um recurso indispensável ao próprio enriquecimento da sua linguagem, isto aconteceu com Villa-Lobos também, ele recolhia um material fantástico, eu diria até um material superior ao balcânico, porque aqui nós temos*

influências de várias culturas, ele simplesmente recolhia sem nenhum vexame em recolher e utilizar, temas indígenas, temas de influência portuguesa, temas africanos, que pululam, que estão presentes a todo momento. Existe um paralelo enorme entre esses dois compositores, onde vemos estas duas tendências que viriam a dar um novo substrato ao século XX.

- E na série das *Bachianas* especificamente?

- *Bom, em primeiro lugar vamos conceituar, Bach era uma referência, era apenas um ponto de apoio, uma tradução de uma velha admiração que Villa-Lobos sentia pelo compositor, que provinha desde a sua adolescência enquanto violoncelista, ele certamente conhecia todas as suítes, os prelúdios, e se não os tocava, os conhecia de cor, algumas dessas tendências do instrumento solo, estão presentes nas suas Bachianas também, eu até mostrava outro dia a relação entre a suíte nº 2, do prelúdio da suíte nº 2 para violoncelo solo e o prelúdio das Bachianas nº 4, eles até são constituídos dos mesmos intervalos, e assim por diante, mas Bach na realidade era apenas uma referência, porque o lado barroco de Villa-Lobos está presente em todos os momentos ainda quando ele compunha música quase que atonal, essa prolixidade de temas, esses arabescos na sua construção, a forma que era um pouco forma, um pouco desorganização, todos estes elementos estão presentes nele, ele se respaldava em Bach, mas o utilizava como um fonte de eclosão do nosso folclore, então quando você usa o termo Bachianas em Villa-Lobos, você tem que tomar um extremo cuidado, porque nem sempre, e aí pelo próprio nome, nem sempre ela pode ser interpretada rigorosamente como uma linguagem barroca, mesmo nos fugatos, ou mesmo nas formas que seguem quase que rigidamente o conceito barroco da fuga e do contraponto, eu acho que o pesa mais, sim, é o lirismo é a capacidade de cantar, de explorar os nossos temas, porque nas Bachianas, é muito mais importante a palavra Brasileiras do que Bachianas.*

- Que comentários o senhor pode fazer a respeito da orquestração na obra de Villa-Lobos.

- *Evidentemente que há em Villa-Lobos uma preocupação com a transparência, ainda que a sua linguagem não seja necessariamente, ela seja transbordante de*

sonoridades, de fluxos sonoros, nas Bachianas há a preocupação de tornar cada linha audível, nesse [mundo] ela se diferencia por exemplo, do choro, então tudo nela é absolutamente reconhecível, seja um tema da fuga, seja um contratema, seja a ponte, sejam os elementos básicos da técnica de contraponto, ele procurava fazê-los e dimensioná-los dentro de uma posição estética diferente de quando ele compunha uma sinfonia, por exemplo, ou um choro, um choro eu digo como um trasbordamento de uma energia criativa, que também existia nas Bachianas, as Bachianas eram porém contidas.

- Então o senhor acha que a característica seria uma clareza melódica...

- ... muito mais acentuada, eu considero o ciclo das Bachianas, sob o ponto de vista unitário, o mais importante da obra de Villa-Lobos.

- O senhor acha que há influência do folclore brasileiro na série das Bachianas?

- Claro, eu acho que não é influência é base de composição.

- O que o senhor diria a um instrumentista que irá executar as Bachianas pela primeira vez?

- Tudo, o que eu disse anteriormente, se preocupar com a clareza, habituar-se a concisão de meios, que ele utiliza, e não necessariamente tocá-las com um sentimentalismo barato, não é bem o caso, aí o Villa-Lobos está presente uma linha que norteia os diversos campos, e a brasilidade se manifesta na reprodução dos temas e a maneira de executá-los deve ser também calcada nos mesmos princípios, de clareza, de afinação, de fraseado, de bom gosto, porque seria um desserviço que nós iríamos prestar a Villa-Lobos, se um tema belíssimo como o tema inicial das Bachianas nº 3 e das Bachianas nº 2, fosse apresentado dentro da técnica da Fantasia dos Choros, ao contrário, aí existe uma linha que norteia, essa linha precisa ser respeitada.

- O senhor considera as Bachianas uma expressão do nacionalismo musical de Villa-Lobos?

-O nacionalismo musical europeu, provem de um impulso político no século XIX. Ele corresponde a revolução industrial e ele vem acoplado a toda uma transformação política, que os diferentes regimes iam tendo, por exemplo, na formação do império austro-hungaro, ou na independência de algumas regiões que já pressentiam que aquela região era fermentada pelo sentimento de independência, e essa independência deveria ser refletida não só no plano político, mas e principalmente no plano artístico, porque é só nesta perspectiva é que se manifesta a determinação, a vontade, e a personalidade de um povo, no momento que eles atestam a sua cultura própria, então o nacionalismo romântico europeu é em parte responsável por toda uma transformação do nacionalismo que veio posteriormente, porém não vamos confundir o nacionalismo que Dvórák usava, ou que o grupo dos cinco na Rússia usava, ou que outros compositores empregavam, com as técnicas de redimensionamento estético e estilístico de princípio do século XX. Aí houve realmente a eclosão de um movimento musical autêntico, cujas vertentes foram o impressionismo, o expressionismo, o dodecafonismo, e existiam tendências muito conflitantes que refletem o estado anímico destes compositores, que não se contentavam apenas em reproduzir uma tendência que era a tendência do nacionalismo, eles procuravam introduzir elementos novos, elementos que pudessem dar maior consistência a suas obras, por exemplo Bela Bártok, é um construtivismo musical que ultrapassa o próprio sentido do nacionalismo, esse construtivismo é fundamental para se compreender Villa-Lobos também, não se pode pensar apenas romanticamente, é um compositor ligado ao folclore, não, ele era um compositor ligado a dinâmica, de muita ação constante para o seu século, e não é à toa que ele vai à Paris, claro que com aquela velha frase barroca, de que eu aqui não vim para aprender, eu vim para mostrar, é uma frase barroca, como ele era todo barroco, mas a realidade é que ele estava intimamente ligado, e você veja a relação dele com Edgard Varése, Florent Schmitt, ele estava ligado a toda tendência do seu século, e tudo isto se revela nas suas partituras, não se pode ver em Villa-Lobos só o compositor nacionalista, ou romanticamente falso nacionalista, ele era um compositor perfeitamente em sintonia, com todas as tendências do seu tempo, ele só não foi atonal, ele só não seguiu Schoenberg, mas por um acaso, talvez se ele vivo fosse, tivesse feito essa experiência.

- Quando foi a primeira vez que regeu a obra de Villa-Lobos?

- *Ah, isto não tem conta, quando trabalhava com coro, com o madrigal renascentista em Belo Horizonte, eu já fazia Villa-Lobos.*

- Mesmo antes da orquestra sinfônica?

- *Muito antes de orquestra sinfônica.*

- O senhor já usava o material com coro...

- *Que Villa-Lobos foi um mestre, trabalhou durante muitos anos só em função do coro.*

- Como tínhamos falado antes, ele quis propagar o canto orfeônico, transformar aquilo realmente numa bandeira .

- *Um novo sistema brasileiro, “El sistema brasileiro”, e esse sistema brasileiro era o coral.*

- O senhor se lembra de quando foi a primeira vez que regeu as *Bachianas*?

- *Na realidade as Bachianas completas eu só vim a realizar, posteriormente enquanto regente da Orquestra Sinfônica Brasileira, na época nós recebemos um convite, antes de fazer a primeira tournée à Europa em 1974, para a edição completa de todas as Bachianas Brasileiras, foi o disco que recebeu nossa menção honrosa...*

- Foi em 1974?

- *Não, foi em 1974 que começamos a fazer algumas, em 1977 é que elas foram gravadas na Escola Nacional de Música.*

- Lá no salão Leopoldo Miguez?

- *Lá tem uma acústica maravilhosa, fizemos uma extensão do palco e gravamos tudo lá.*

- Embora já tenhamos falado a respeito, traçando um paralelo entre Villa-Lobos e outros compositores em relação à orquestração e abordagem dos instrumentos, o senhor citou Bartók anteriormente, gostaria de citar mais alguém?

- *O próprio Stravinsky, são os compositores que criaram uma personalidade própria no século XX.*

- *Existem histórias de que Villa-Lobos dizia não conhecer a música de Stravinsky até ele escrever algumas obras, o senhor acredita nisso?*

- *Não, não, ele era um curioso, ele sabia de tudo.*

- *Em sua opinião qual compositor utilizou o trombone como Villa-Lobos?*

- *Olha, eu diria que o trombone tem duas características, ele é um instrumento que, aliás tem várias características, não só duas, mas ele floresce no renascimento, especialmente com Gabrieli, e quem visita a catedral de São Marco percebe claramente pela divisão de corais, de grupos de metais de um lado e de outro, e aí ele era realmente um coparticipe, ele era um instrumento solista, ele cantava e respondia, de um lado e de outro da igreja, então neste sentido ele é um instrumento predominante do renascimento, esta mesma tendência continuou no barroco e arrefeceu, arrefeceu no classicismo, ressurgiu na sua plenitude com os compositores românticos, mas acho que o grande salto com relação não só ao trombone, mas a todos os instrumentos de metal, foi com o surgimento do jazz, tirando a trompa evidentemente, que tem uma história a parte. O trompete, a tuba, tirando o saxofone que teve uma evolução própria, o clarinete, mas o jazz foi o grande impulsionador, o elemento que viria a dar uma dimensão virtuosística a estes instrumentos, e nenhum compositor depois do romantismo, poderia ficar imune a esta influência poderosa que advêm do jazz. Então a partir daí, o trombone, já que você pergunta especificamente do trombone, teve uma vida própria, não só uma linguagem, a própria linguagem de Villa-Lobos, mas também de muitos outros compositores, o trombone especialmente, eu diria que tem uma conotação muito grande com o Choros, com a técnica do Choros, então não era por acaso que ele estava presente nas Bachianas de maneira tão veemente, mas eu diria que alguns dos Choros de Villa-Lobos, ostentam o trombone como um instrumento principalmente virtuosístico.*

- *O senhor acha que há alguma relação entre o trombone e os violoncelos nestas obras, como o trombone sendo um reforço dos violoncelos?*

- *Não, não creio não. Eu acho que nos Choros, principalmente nos Choros nº 8, que tem uma complexidade instrumental muito grande, junto com os pianos os trombones assumem um tom quase que selvagem, agreste, que cortam a partitura, a gente quando estuda, é como se fosse uma faca que cortasse uma partitura ao meio de tão estridente que eles foram escritos, da forma com que Villa-Lobos os planejava, sem falar da Bachianas nº 4, por exemplo, ou sem falar nas sinfonias, especialmente a sinfonia nº 4, onde ele está presente de uma forma muito veemente, sempre veemente, eu acho que ele passou a considerar o trombone e trompete, instrumentos básicos da sua tessitura.*

- O senhor sabe se os solos de trombone das *Bachianas* foram dedicados a alguém, pois dizem que alguns dos seus solos foram escritos para o trombonista Eugênio Zanata

- *Não, não sei. Há uma história sobre o solo de trompete do Choros nº 10...*

- *Diziam que foi escrito para o trompetista Alvibar...*

- *Isto eu não sei. Ocorrem umas histórias meio míticas....*

- Mas até combina com a própria história de Villa-Lobos. E nossa última pergunta.

- Que conselhos daria ao trombonista contemporâneo sobre a interpretação das obras de Villa-Lobos e na série das *Bachianas* especificamente, o que o senhor acha fundamental?

- *É o domínio da sonoridade, e em alguns momentos os trombones exercem uma função de sombra, de tecido, que envolve uma partitura em que prevalecem as harmonias, essas mudanças harmônicas que são tão sutis e tão bem escritas em Villa-Lobos. Aí o trombone age como um órgão, realmente um tecido sobre o qual repousa toda a técnica da elaboração harmônica de Villa-Lobos, porém em outros momentos ele é um instrumento jazzístico, ele é um instrumento quase percussivo, e nesse sentido ele tem que ser tocado de maneira staccata vibrante, e principalmente*

eu aconselho a todos os trombonistas a não se preocuparem jamais com a intensidade, mas com a articulação, articulação para mim é mais importante, e o trecho de uma Bachianas, escrito especificamente para o trombone que seja bem articulado, tem o mesmo impacto que tocar em fortíssimo, eu diria até mais, que nem sempre o fortíssimo vem precedido de uma boa articulação.

- Mas quando o senhor fala em articulação, o senhor se refere a usar essa influência do folclore, da música popular também, ou usar um pouco desta coisa do estilo.

- *do estilo....*

- O senhor fala de usar, por exemplo, como na *Bachianas n° 4* no solo do Miudinho, que seja articulado, pensado um pouco mais na influência da música brasileira, não tão preocupado em tocar tão forte, mas com essa idéia bem viva da articulação.

- *É.*

- Há algo mais que o senhor queira acrescentar.

- *Existem dificuldades que são iminentes a própria escrita de Villa-Lobos, se você pega uma partitura e observa o trecho que corresponde aos primeiros violinos, especialmente aos primeiros e segundos violinos, aparentemente elas são intocáveis, e constituem um problema técnico, para qualquer orquestra em todo mundo, mas com estudo e com a reflexão sobre estes trechos, eles se tornam muito lógicos na sua concepção, eu acho que o mesmo conceito prevalece também para os instrumentos de sopro em geral, onde os trombones exercem um papel central. Nada é impossível, tudo em Villa-Lobos é factível. Até o famoso solo do Choros n° 10, para trompete, que todos julgavam impossível, e hoje, resulta lógico, natural.*

- É hoje virou uma coisa quase comum, acho que as dificuldades técnicas acabam vindo para fazer com que os instrumentistas cresçam também...

- *Eu acho.*

- Eu acho que o compositor às vezes se preocupa um pouco com isto.

- *Eu acho que Villa-Lobos estava tão acostumado a prática da música de rua, que lá eles faziam coisas, piruetas do arco da velha, que para ele essas coisas que ele escrevia não constituíam absolutamente problema.*

- Ele estava em contato com bons músicos de música popular.

- *É.*

- Ok. Muito obrigado maestro.

Transcrição das entrevistas semi-estruturadas destinadas aos trombonistas.

ENTREVISTA Nº 1

Prof. Jessé Sadoc – Trombonista da OSTM-RJ e OSN-UFF

(antiga Orquestra da Rádio Nacional)

Entrevista concedida no dia 12/05/2010

- Boa noite professor, como conheceu o trombone?

- *Bom, eu tocava saxofone numa banda na igreja lá de São Cristovão, e o Maestro antigo saiu, e entrou um novo que era trombonista e como eu estudava muito ele falou: é melhor você passar para o trombone, e eu já gostava de trombone, mas na igreja só tinha trombone a pistões, e ele tocava trombone de vara, então aí eu passei pro trombone, mas a primeira vez que me chamou atenção o trombone, eu fui comprar um envelope de carta pro meu pai, e estava tocando a “Canção da Índia” de Tommy Dorsey no rádio, aí eu fiquei com aquela música na cabeça, e fui saber quem era, aí o cara me falou é Tommy Dorsey, a Orquestra do Tommy Dorsey, então foi o meu primeiro contato realmente com trombone foi ouvindo Tommy Dorsey.*

- E você estudou aonde e com quem?

- *Eu estudei com o prof. Manoel Antônio da Silva, que foi professor da Escola de Música e foi aluno do Abdon Lyra, colega do Gilberto Gagliardi, e o Brum também, então eu estudei com o prof. Manoel, primeiro na EPEMA, Escola Popular Musical e Artística, que era da prefeitura e depois ele fez concurso para a Escola Nacional de Música na época, e me trouxe como aluno dele, ele não tinha nenhum aluno e me trouxe de lá e eu fiz prova para Escola e fiquei estudando na Escola de Música.*

- Antes disto somente tinha tido aulas na banda?

- *Eu tive algumas aulas, uma explicação com um trombonista chamado Lealdino Torres, tocava música popular, tocava nestas orquestras de dança, é que antigamente*

tinha muito grupo assim que se formava para fazer um baile, e o local de encontro era na Praça Tiradentes, e o Lealdino era um trombonista da Praça Tiradentes.

- E daí, depois de ter aula com ele, foi com o prof. Manoel...

- Eu comecei a tocar saxofone com 12 anos, com 13 anos eu já estava no trombone, então eu já comecei a tocar na orquestra recém formada, a Orquestra Filarmônica Estudantil, com o maestro Florentino Dias na Escola de Música.

- Qual foi a sua experiência com orquestra sinfônica?

- A primeira experiência foi essa, com a Orquestra Filarmônica Estudantil, depois eu toquei com a Orquestra da Casa do Estudante do Brasil, com o maestro Raphael Baptista, e foi lá que eu conheci o capitão Antonio Benvenuto, que me levou para a Banda do Corpo de Bombeiros.

- Aí você fez concurso para a Banda do Corpo de Bombeiros?

- Aí eu fiz concurso para a Banda do Corpo de Bombeiros, fiquei três anos lá e depois fiz concurso para o Theatro Municipal.

- E aí já entrou para o Municipal, e a sua passagem pela orquestra da Rádio MEC?

- Quando eu cheguei no Theatro Municipal, a primeira vez que eu toquei, eu toquei um ano, eu não era funcionário, o ano todo de 66, eles me chamaram se eu não queria ficar praticando, pra mim foi uma bela oportunidade, eu tinha 17 anos, então fiquei tocando com o Maciel, o Waldemar Moura, e de lá o Nogueira me viu tocando, eu toquei com o Nogueira fazendo cachet na Orquestra da Rádio MEC, aí o Nogueira disse, eu gostei muito de você, você vai vir para cá, aí ele falou com o Bocchino e eu fiquei tocando lá uma época, sem receber nada também e tal, depois eu fiquei como, os músicos eram “recibados”, mediante um recibo a gente recebia um cachet. E depois já com o Marlos Nobre nós fizemos uma prova coletiva, e passamos a funcionários público da Rádio MEC.

- Você se lembra qual foi a primeira vez que executou uma obra de Villa-Lobos com orquestra e qual foi?

- Foi no *Theatro Municipal*, bem a primeira vez que eu toquei uma obra de Villa-Lobos, foi na *Banda do Corpo de Bombeiros*, era até um solo do trombone, eu não me lembro o nome da obra, mas é uma peça que talvez aquilo seja uma transcrição de um solo de violoncelo, feito para trombone, porque era meio no grave assim, e foi o primeiro contato que eu tive, depois no *Theatro Municipal*.

- E com orquestra sinfônica?

- Foi no *Theatro Municipal*, porque todo ano tinha o *Festival Villa-Lobos*, então a gente tocava um programa só de Villa-Lobos, com a presença da *Dona Mindinha*, que era a mulher de Villa-Lobos, eu toquei muitas obras de Villa-Lobos, inclusive eu gravei o *Choros nº 4*, que eu toquei várias vezes, ali no *Castelo*, naquele prédio do *Ministério de Educação*, eu lembro que tinha os festivais ali, e eu toquei essa peça ali, aí que veio a idéia de gravar.

- E essa primeira vez foi no seu primeiro ano no *Municipal*, em 66?

- É porque todo ano tinha o *Festival Villa-Lobos*, todo ano, isto por vários anos, não sei se ainda fazem isto, acho que enquanto ela foi viva, a *Dona Mindinha* mantinha isso, essa tradição. Essa *Bachiana nº 2*, eu toquei uma vez para ballet no *Theatro Municipal*, e eu me lembro que tem uma parte de um solo que quem faz é o fagote, a continuação, e o *Morelembaum* escreveu para o trombone continuar fazendo, por causa dos bailarinos que quase não ouviam o fagote, e eu gostei muito de ter tocado.

- O senhor conheceu Villa-Lobos?

- Não, ele morreu em 59, e eu cheguei no Rio em 1960, mas era muito recente a morte dele, quando eu toquei no *Theatro* em 1966, falava-se muito em Villa-Lobos, e contavam muita piada a respeito dele, muita anedota.

- Mas sobre o quê?

- As coisas que ele exigia, que ele pedia, as músicas dele na época, os trombonistas achavam estranho, porque quem estava acostumado a tocar uma sinfonia

de Brahms, de Beethoven, aí pegava uma música dele, achava que aquela música não tinha assim qualidade, o músico tinha esse preconceito, então hoje a gente vê que conceito mudou, porque grandes orquestras tem gravado, e a coisa tem mudado. Agora nos Festivais Villa-Lobos, a gente tocava também com a Sinfônica Nacional, então eu toquei muito. Uma das coisas que me chamou atenção, foi uma gravação que nós fizemos no Theatro, eu tenho até o disco aí, O Imperador Jones, conhece essa obra, muito bonita, e estão muito bem os trombones ali nessa gravação com a Orquestra do Theatro Municipal.

- O senhor quando chegou na Orquestra do Theatro Municipal, conheceu alguém que tocou com Villa-Lobos, o “Zanata” ainda era de lá?

- O “Zanata” já não era mais de lá, mas eu gravava muito com ele na Odeon, ele era trombone baixo da Odeon, e eu passei a gravar todo dia na Odeon, então ele contava, inclusive essa peça que tem um solo, que ele dizia que era uma gargalhada que o trombone faz, e o Villa-Lobos não gostou da maneira como ele fez, ele fez muito corretinho, e o Villa-Lobos não gostou, e na hora que ele tava guardando o trombone, assim meio frustrado ele pegou o trombone e fez de molecagem PUÁ- PA- PA-PA, aí o Villa-Lobos veio lá de trás e disse, é isso rapaz, o solo é assim. Daí para frente ele fez o solo bem, como ele dizia, bem avacalhado. Mas era o que Villa-Lobos queria.

- Quando o senhor entrou na Orquestra do Theatro Municipal, quem tocava lá?

- O Maciel e o Moura eram os dois primeiros trombones que revezavam, eu passei a fazer segundo porque eu passei na vaga do Scalabrini, foi um grande trombonista de São Paulo, que tocou no Municipal, ele era famoso por guardar o trombone em dezembro e viajava, quando ele chegava tirava o trombone, e ia tocar e todo mundo achava a mesma coisa, era incrível.

- Então era o Maciel, o Moura, o senhor...

- O João Luiz Maciel e o Flamarion era o trombone baixo, que entrou junto comigo, e a tuba era o Paulo Silva que foi do Corpo de Bombeiro.

- E algum destes tocou com Villa-Lobos?

- *O Moura tocou, porque ele era da Nacional, mas o Nogueira tocou e eu tocava com ele na Sinfônica Nacional e ele contava muita coisa assim do Villa-Lobos, dizia que o Villa-Lobos era chato nas músicas dele, era muito exigente, e não admitia nenhum tipo de crítica sabe, ele dizia porque isso foi tocado na Alemanha, foi tocado na França.*

- Qual a sua abordagem para interpretar uma das obras de Villa-Lobos?

- *Bem, as obras de Villa-Lobos, tem uma “alma brasileira”, se você se aprofunda, eu li por exemplo, um livro de Villa-Lobos, a história da vida dele, e entendi melhor o que a obra dele significava, então você não pode pensar em tocar Villa-Lobos como você toca uma sinfonia de Brahms, nem Stravinsky, Villa-Lobos tem uma linguagem própria, a música dele é uma música que tem uma mistura de estilos do nordeste, do sul, tem tudo ali, e tudo meio misturado, amalgamado, então você tem que tocar, não pode tocar de qualquer maneira, como o pessoal pensava que tinha que ser tocado, porque era música brasileira, você tem que manter a técnica do instrumento, você tem que manter uma boa sonoridade, e eu procurava fazer isso, e acho que eu me dei bem.*

- Sem perder a brasilidade....

- *Sem perder o espírito brasileiro, nativo, que é a essência.*

- O que você achava dos solos nas obras de Villa-Lobos?

- *Olha tem alguns solos que não são muito fáceis, porque exigem uma, pelo menos uma que eu me lembro, que eu até gravei com a Orquestra do Theatro, que ele exige muito do controle da respiração eu estou tentando me lembrar o nome agora.*

- O Choros nº 10?

- *É, naquele solo você não pode deixar a nota morrer, você tem que manter a presença, o timbre do trombone ali, senão o solo se perde. Outro solo interessante, que eu fiz muitas vezes e vi o Maciel fazer também é um solo da Floresta*

Amazônica, que tem muita coisa para trombone ali, com surdina junto com trompete. Aquele solo você tem que manter uma sonoridade com a surdina, que não perca a presença, porque o trompete é muito mais penetrante, então você tem que manter essa presença para que o resultado que ele imprimiu ali, seja realizado, então não é muito fácil tocar Villa-Lobos não, às vezes as pessoas pensam que é uma música popular, mas não é uma música que tem um conteúdo, mas ela deve ser tocada com uma certa sobriedade, o que é jocoso, mas sem perder a sobriedade, o controle.

- E sobre os solos nas Bachianas, as Bachianas nº 2 que tem um solo grande no terceiro movimento, ou outra?

- Esse é um solo que eu gosto muito, eu tenho até uma gravação com o Dennis Wick, que é uma das gravações que eu mais gosto, e tenho uma com a Orquestra de Paris, com um trombonista que eu conheci chamado.... Marcel Galieg, eu conheci aqui no Rio com a Orquestra de Paris, ele já não era o primeiro trombone, ele era o diretor assim da orquestra. E eu sempre achei muito bonita colocação do trombone ali.

- E sobre os solos da Bachianas nº 4, qual a problemática destes solos.

- Eu acredito que, parece meio vaidoso dizer, mas eu fiz a transição no Theatro Municipal entre o trombone pequeno e o trombone grande, eu fui o primeiro a tocar com o trombone de calibre largo, porque quando eu entrei o Maciel tocava com um King 3B, o Moura com um King 2B, o João Luiz com um trombone 36 Bach e o Flamarion com um 50 Bach. Então eu vi a Orquestra de Concertgebouw de Amsterdam tocando com instrumento grande aí fiquei com aquilo na cabeça.

- Essa é a próxima pergunta, qual o instrumento que utilizou nos solos das Bachianas?

- Aí eu me senti muito mais confortável para tocar os solos, porque quando eu fazia, eu toquei com trombone 3B também....

- É verdade que os trombones grandes chegaram aqui na década de 70?

- *É, mais ou menos isso, no início dos anos 70, porque eu fiz o festival na Globo como contratado, e eu recebi meu cachet e botei mais, foi uns sete mil que eu ganhei na época, uns seis mil eu botei mais mil e comprei o trombone a vista, que era o Conn 88H.*

- *É, um deles está comigo. O que era do Brum, eu tirei a campana e botei num Edwards.*

- *Aquele meu trombone está em Vitória, teve um cara que comprou e guardou o trombone. Mas todo mundo dizia que era o melhor da safra, vieram seis, eu experimentei os seis várias vezes, e escolhi o meu.*

- *E quem comprou, vieram todos juntos?*

- *Eram todos da mesma época, aí o João Luiz foi e comprou um muito depois, o Brum foi em seguida a mim e comprou, alguém de São Paulo comprou também, e os outros, acho que vendeu para uma banda militar.*

- *Você sabe se foram os primeiros trombones de calibre largo no Brasil?*

- *Olha, eu acredito que no Rio foi, eu fui o primeiro a tocar no Theatro Municipal como na Sinfônica Nacional, a Sinfônica Nacional depois que eu estava lá, eles compraram um instrumental que vieram dois trombones Vincent Bach 36, um com chave e um sem chave, não forma três 36, um 42 e um Bach 50. Aí foi a segunda orquestra, e a Brasileira em seguida, porque a Sinfônica viajou em 74, veio o instrumental todo novo, mas já se tocava com instrumento largo lá, antes de chegar, o Brum já tocava.*

- *O senhor toca algum outro tipo de trombone, trombone alto, baixo ou algum instrumento relacionado. Desde quando?*

- *Eu toquei trombone alto, acho que eu comprei na década de 80, o Alceu trouxe para mim de Paris, esse que hoje tá você, e eu tinha muita vontade de ter um trombone alto porque eu ouvi o Armin Rosin tocando as peças de Michael Haydn, e aquele som ficou na minha cabeça, e toda vez que eu tocava uma peça, a parte de trombone alto*

com o trombone tenor eu sentia um desconforto, e eu não sabia porque, eu dizia, o que é que está acontecendo, e quando eu toquei com trombone alto, eu me lembro que eu toquei a ópera Orfeu no Teatro e o Formiga com um trompete menor também de cilindro, aí eu entendi porque o som da Filarmônica de Berlim, que sempre achei que tinha uma transição entre os trombones e trompetes, exatamente, aí eu entendi que era o trombone alto que fazia .aquela transição, que unia o naipe de metais.

- Tinha alguém que tocava trombone alto antes?

- Por incrível que pareça, a primeira vez que eu vi um trombone alto, eu era garoto, eu fui tocar com a banda da igreja em Juiz de Fora e lá tinha um cara que tocava na banda, era um operário com um trombone Cortouis todo prateado, depois eu fui lá procurei este trombone, que deve estar em algum lugar, era um trombone lindo e eu fiquei impressionado porque o trombone era pequeno, falei, mas que trombone é esse? Ele disse é um trombone em Mi bemol, não tinha a mínima idéia para que servia. E o cara tocava os hinos e dobrados com aquele trombone.

- Mas em orquestra ninguém.

- Não, isso na década de 60, foi a primeira vez que eu vi um trombone alto.

- Então tinha um trombone alto em Juiz de Fora.

- Tinha, numa banda da igreja, porque os caras eram descendentes de alemães eu acho, aliás não foi Juiz de Fora, foi Friburgo. Então depois eu voltei lá para dar aula na Banda Campesina e perguntei ninguém sabia dizer. Mas esse trombone deve estar em algum lugar lá guardado.

- O que diria ao trombonista que irá executar uma obra de Villa-Lobos, que conselho daria?

- Bem, hoje é muito mais fácil porque hoje já existem gravações, e várias gravações de várias orquestras dessas obras de Villa-Lobos, você tem por exemplo as gravações originais de Villa-Lobos com a Orquestra da Rádio e Televisão Francesa, tem a gravação com o maestro Ricardo Duarte com a Orquestra de Zurich, e eu tenho

até com o Michael Tilson Tomas, com orquestra de jovens, uma gravação excelente da Bachiana nº 4, interessante dizer o seguinte, eu ouvi a Filarmônica de Nova York tocar uma vez, a Bachiana nº 7, e o trombone era um jovem chamado Joe Alessi, e ele se deu mal desse solo, e eu fui até conversar com ele, e ele falou é muito difícil, ele tocava com um bocal Dennis Wick 4AL, e tinha saído um artigo na revista da ITA naquela época, isso foi no início dos anos 80, ele tinha entrado para a Filarmônica de Nova York. E o Dennis Wick, o americano foi a Londres e ficou impressionado com o tamanho do som do Dennis Wick, daí começou essa corrida para um som mais largo entendeu, que realmente o Dennis Wick, o bocal tinha a garganta muito larga e quando a Sinfônica Brasileira viajou para Londres, nos fomos para encontrar com o Dennis Wick na Boosey & Hawks e infelizmente ele avisou que não podia, ele não foi.

- Você não conheceu ele?

- Não, não conheci, aí deram dez trombones para a gente experimentar e foi onde eu peguei o bocal que ele usava e eu fiquei, eu tocava com Remington, quando eu peguei aquele bocal que dava aquele som daquele tamanho, todo mundo se espantou, aí eu comprei logo cinco bocais, e quase acabei com a minha embocadura.

- É, porque a mudança era muito grande.

- Dez anos tocando com Remington, tanto que eu viajei com a Sinfônica Brasileira, eu toquei do segundo ao trombone baixo, fazendo o solo do Concerto de Orquestra de Bartók, o solo de trombone baixo eu fiz todas as vezes na Europa com um trombone 88H e bocal Remington, tão embocado eu estava, o Isaac sempre comentava isso, o Isaac Karabtshevsky.

- O senhor disse que tinha muito contato com o “Zanata”, era real essa amizade dele co Villa-Lobos?

- O “Zanata” era o trombonista mais respeitado, mesmo depois de velho, todos os trombonistas e maestros respeitavam ele. Uma vez eu fiz um solo da Páscoa Russa no Theatro Municipal com Eleazar de Carvalho, e eu estudei aquilo muito, eu estava muito bem embocado, ele falou, tá muito bonito, mas o “Zanata” fazia isto tudo sem respirar. Eu nunca vi ninguém tocar com a capacidade respiratória igual ao “Zanata”. Eu vi ele segurar um Dó por quatro semibreves forte na Odeon, arranjo do maestro

Gaia, eu não sei de onde ele tirava aquele ar todo. Agora um trombonista que me chamou muita atenção quando tocava Villa-Lobos era o Nogueira, porque ele tocou muito com Villa-Lobos, e o Nogueira era humilde, mas era um grande trombonista tanto que o maestro Hans Swarowsky, quis até levá-lo para Austria, disse vocês tem um grande trombonista aqui, eu os músicos antigos comentaram isso comigo, aí eu comentei com ele, e ele todo sem graça disse, é ele falou isso, eu acho que ele tava bêbado. Mas na verdade, o Nogueira foi um outro grande trombonista, o “Zanata” e o Nogueira, que foram dois caras que realmente chamavam a atenção.

- E essas histórias sobre os solos, que dizem que alguns solos foram escritos pensando no “Zanata” ou alguma outra história?

- O Villa-Lobos ele tomava muito como base, o que tinha de melhor que era o Alvibar no trompete, tanto que o solo do Choros nº 10, foi escrito para o Alviar, e ele fazia triplo staccatto ali. E eu conheci um trompetista que era do Theatro Municipal, o pai do Luciano, o Benedito, e o Benedito tocou com Villa-Lobos e ele disse, eu nunca vi ninguém tocar como o Alvibar estes solos, era fora de série. E o “Zanata” era o trombonista preferido do Villa-Lobos, então estes solos foram todos escritos realmente pensando no “Zanata” entendeu. O “Zanata” era um cara tão inteligente, que ele uma vez conversando comigo na casa dele disse olha, ele me deu de presente eu ainda tinha guardado isso, não sei onde está, uns livros para mezzo-soprano de Conconi e de Bordogni, de onde aquele francês o Rochut transcreveu para o trombone, o “Zanata” me deu aquilo e disse a nossa escola vem do canto lírico, então o “Zanata” ele não conhecia o Rochut, nem a obra do Rochut, e ele já dizia isso para mim, toque como um tenor cantando, ouça os tenores, e me deu de presente muitos discos de grandes cantores e de um trombonista que ele gostava muito, que era da Filarmônica de Nova York, que tocava assim com esse lirismo. Gordon Pulis, que tocou com o Van Haley, ele falava muito nesse cara, que ele tinha muitas gravações dele. Então o “Zanata” já dizia que a escola de trombone tinha que se basear no canto lírico.

- O “Zanata” tinha alguma gravação dele tocando?

- Bem, eu tenho gravação dele tocando música popular...

- Com a Orquestra da Odeon...

- *É, e tem uma gravação que passou uma vez numa destas comemorações eu não me lembro de quê, que o Brum me falou, aquele trombone é o “Zanata”, mas era uma gravação assim muito antiga, e você quase não identificava as pessoas, e tinha um trombone maravilhoso tocando e era a Orquestra do Theatro, e o “Zanata” tocando primeiro trombone fazendo um solo de Villa-Lobos mesmo. Foi quando Villa-Lobos fez não sei quantos anos de morto, aí passou isso no canal 4, num especial.*

- Então estas estórias tem muito fundamento.

- *O “Zanata”, eu me lembro que quando eu estava no auge assim da minha técnica da minha execução, do meu envolvimento com a música, o Pestana que era o administrador da Orquestra do Theatro, era o fagotista, um bom fagotista até, e ele um dia eu fiz um solo na ópera O Guarani, e deixei o som sumir no final, aí ele falou, esse é o verdadeiro substituto do “Zanata”. Aquilo foi o maior elogio que eu já recebi.*

- Muito obrigado, é sempre muito rico, o papo com você é sempre muito bom....

- *É muito importante o trabalho que você está fazendo, porque se tivessem feito isto com os outros trombonistas que já partiram, muita coisa boa ia ser guardada. O gagliardi mesmo me contava muitas coisas, porque ele tocou com Villa-Lobos também, então ele falava muita coisa...*

- É uma pena que eu não tive tempo de pegar o professor Gagliardi ainda vivo...

- *A gente conversava muito em São Paulo, quando eu ia tocar com Orquestra Tupi, e ele me contava certas passagens dele....*

- Mas do próprio Villa-Lobos?

- *Ele falava sobre esses solos, que ele exigia, ele falava muito do “Zanata” também.*

- *Eu só queria registrar uma coisa que eu acho interessante, o Eleazar era assistente do Koussevitsky na Orquestra de Boston, e o Eleazar regia na Orquestra do Theatro, então o “Zanata” era o primeiro trombone, quando o Eleazar foi a Boston*

numa dessas viagens, o “Zanata” pediu que ele trouxesse um trombone para ele, e ele chegou lá falou com o primeiro trombone, que era o Jacob Reichman, que comprasse o trombone para ele trazer para um amigo no Brasil, ele vinha um mês depois da época que ele tinha chegado, então o Jacob Reichman falou, o instrumento não ficou pronto, porque a Bach tinha um certo tempo para dar as encomendas, então ele deu o trombone dele que era novo, e ele trouxe esse trombone pro Brasil para o “Zanata”, depois o “Zanata” vendeu para o Nogueira, e ele me vendeu esse trombone, foi o que eu gravei a música do Nelson de Macedo, e depois o Gagliardinho me comprou, esse instrumento era tão desejado que o Waldemar Moura, quando me viu com o instrumento na mão falou, caramba, aquele cachorro do Nogueira prometeu que ia me vender esse instrumento e vendeu para você, mas muito zangado. E você vê eu não estava mais pensando em ficar com instrumento, o Moura comprou, eu troquei com o Moura, e depois eu destroquei com o Moura por um Holton que eu comprei de um trombonista que foi da Brasileira do Gilberto, aí passei pro Moura o Holton e peguei de volta o 36, e o Gagliardinho o trombone e disse, quando você não quiser mais o trombone, ele é meu.

- Era um 36?

- Era um 36 largo, você tinha que botar um calço para botar um bocal de rabo fino, não entrava o bocal largo, ele era no meio, mas era um instrumento especial, tinha uma sonoridade incrível.

- São essas curiosidades do meio, eu fiz isso com o Brum, eu falei para ele, o dia que você quiser vender esse trombone é só me ligar. Ele me ligou no dia, eu fui na casa dele na hora, e paguei o trombone em cheque na hora, e peguei o Conn dele.

- E ele conservava para você, porque ele tinha um cuidado incrível.

- Muito obrigado, por tudo.

- Foi um prazer

ENTREVISTA Nº 2**Prof. Antônio José da Silva “Norato” – Trombonista da OSN-UFF****(antiga Orquestra da Rádio Nacional)****Entrevista concedida no dia 27/04/2010**

- Boa tarde, professor. Vamos começar a entrevista.
- Como conheceu o trombone?
- *Eu tocava trombone a pistões, depois passei para o trombone de vara no interior lá onde eu morava, achei que era interessante e meu pai comprou um trombone a vara, eu pratiquei trombone em Dó, esse que nós tocamos é em Si bemol, você toca a escala um tom acima, onde era o Ré do outro é o Dó deste.*
- Mas o senhor, é de onde?
- *Minas Gerais, uma cidade do interior perto de Juiz de Fora, chama-se Bicas.*
- Minha esposa também é de Minas, mas de Belo Horizonte.
- *A cidade do Maciel.*
- Mas o senhor conheceu o trombone na banda?
- *É tocando na banda, eu tocava na banda da estrada de ferro lá da Leopoldina, que eu trabalhava e nas horas vagas que nós tínhamos a gente se dedicava a banda de música. Lá tinha um bom maestro, que era daqui do Rio e foi para lá, o Arlindo Rangel, que nos orientou, mas não foi ele que me ensinou trombone não, eu peguei a escala com alguém lá, me parece que o instrumento dele era trompete.*
- O senhor estudou só na banda ou em alguma escola?
- *Não só na banda de música, praticando e sendo orientado pelos músicos, assim que eu surti, eu não tive professor direto assim, tinha o pessoal de teoria, que era o Arlindo Rangel.*

- Mas quando o senhor veio para o Rio?

- *Eu vim nos anos 40, não me lembro bem a data, esqueci não sei se é por causa da idade que está meio avançada... .Eu fiquei na Leopoldina até ser oficial, porque lá tinha um tempo para a gente poder passar a oficial mecânico, então eu passei e depois vim embora para o Rio.*

- Mas o senhor veio transferido para o Rio?

- *Não, não, eu vim por minha livre e espontânea vontade, eu vim aventurar aqui no Rio, que teve um colega, o Pedro Henrique de Souza, que era saxofonista já aqui no Rio, ele era mineiro de Ponte Nova, então ele me trouxe para cá, e eu me acomodei aqui, foi onde ele me apresentou, e eu fui bem recebido, e sabia tocar alguns choros no trombone à vara, e daí eu consegui emprego num “tax dance” e fui fazendo a minha vida assim.*

- E onde foi o seu primeiro emprego?

- *No “tax dance” “Brasil dance” a Avenida Rio Branco. Aí fui estudando, estudando, passei para o instrumento em Si bemol, que é o que nós tocamos e consegui trabalhar na rádio.*

- Aí o senhor foi para a Rádio Nacional?

- *Não, Rádio Tupi, a Nacional foi a última rádio que eu trabalhei, Nacional e Record de São Paulo, depois passou a vir as televisões e depois as sinfônicas, a Brasileira, que eu fui primeiro da Brasileira....*

- Isso mais ou menos em que época?

- *Ah, isso é um pouco difícil de eu falar...*

- Na década de 50?

- *Por aí, mais ou menos.*

- Seu primeiro emprego numa sinfônica, foi na OSB?

- *Foi, foi na OSB.*
- E foi lá que o senhor tocou com Villa-Lobos?
- *É lá que eu conheci Villa-Lobos, lá ele era maestro.*
- Quem era o naipe de trombones lá?
- *O naipe era eu, o Francisco Nogueira, e Miguel, éramos os três trombones.*
- O Miguel era trombone baixo?
- *Não, ele era terceiro trombone, não existia trombone baixo. E tinha a tuba que eu me esqueci o nome do tuba.*
- Não era o Paulo tuba não?
- *Não, Paulo tuba era do bombeiro.*
- Então sua experiência com orquestra sinfônica foi esta, começou com a OSB e depois?
- *Com a OSB que eu comecei a praticar mesmo e de lá a segunda e última da Rádio do Ministério de Educação.*
- Que era a Rádio Nacional, que virou Orquestra da Universidade Federal Fluminense.
- *É me aposentei na Rádio MEC.*
- Ainda cheguei a assistir o senhor lá na Orquestra da UFF.
- O senhor chegou a conhecer Villa-Lobos, conversava com ele?
- *Conversar intimamente não, conversava só as coisas que era necessário, da música, as vezes ele queria falar qualquer coisa a respeito do trombone, algum efeito, algum solo.*
- O senhor se lembra de algo assim?

- *Não, porque as músicas dele eram fáceis de tocar, não eram difíceis, o “Trenzinho”, tinha lá um solo também de trombone, e nas Bachianas também tinha alguma coisa....*

- Mas era tudo “tocável”.

- *É era tudo fácil.*

- E quando o senhor se deparou com essas peças, ele pedia alguma coisa especial, alguma alusão a floresta?

- *Não, pelo menos no “Trenzinho” a gente tinha que fazer aqueles efeitos como se fosse uma locomotiva, bem né, mas o instrumento fazia aquilo naturalmente.*

- O que o senhor pode falar a respeito dos solos de trombone de Villa-Lobos, o senhor acha que tem uma característica marcante?

- *É bem coisa brasileira mesmo né, o estilo brasileiro que ele escreve quase como samba, então a gente tem mais facilidade para tocar.*

- E os solos das Bachianas o senhor chegou a tocar com ele ou só o “Trenzinho”?

- *Só a do “Trenzinho”, eu não me lembro a melodia, sei que tem um solo...*

- No terceiro movimento...

- *É esse aí é fácil, as vezes é junto, as vezes é repetido, dá até pra você ser orientado como é o solo.*

- Nesse caso com os violoncelos, mas o que o senhor tocou com ele?

- *Acho que a maioria do repertório que ele tem, devo ter tocado mais de uma Bachiana, e o “Trenzinho”, esse eu não esqueço.*

- O “Trenzinho” o senhor lembra bem.

- *As Bachianas são muito confusas, são várias.*

- O senhor se lembra qual o trombone o senhor utilizou na época quando tocou com ele.

- *Eram os meus trombones, ou o Vincent Bach ou o King, eu me lembro que tive vários instrumentos.*

- O senhor se lembra qual o tamanho do trombone, se era Bach 36 ou King 2B ou 3B.

- *Era o 3B, 2B eu nunca toquei não, 2B é praticamente o trombone em Dó que eu tocava.*

- Então o senhor usava King...

- *Era o King ou Vincent Bach.*

- Era um Bach 36.

- *Era o trombone comum que se adapta no Jazz também.*

- E o naipe todo usava trombone pequeno?

- *É, cada um tinha o seu instrumento porque não tinha condição da orquestra oferecer o instrumental de sopro para a gente, então os trombones todos tinham o seu trombone, o primeiro tinha o seu, o segundo tinha o seu, e o terceiro também tinha o seu trombone, só o terceiro às vezes tinha um volta a mais, tinha um recurso...*

- Mas era pequeno, não era um modelo 42.

- *Não era baixo não, era um trombone da época.*

- Nesta época o senhor tocava outro tipo de trombone, trombone alto ou outro?

- *Só o trombone a pistões.*

- O senhor chegou a tocar trombone alto?

- *Não, toquei na parte de trombone alto, que era na clave de Dó na terceira linha, toquei na parte, mas aí transportando no instrumento.*

- O instrumento não?

- *Não, no instrumento não.*

- O senhor sabia de alguém que tocasse trombone alto na sua época?

- *Não, aqui no Rio, aqui não tinha, aqui só tinha os trombones tenores.*

- Provavelmente Villa-Lobos nem teve contato com o instrumento?

- *Não, ele não tinha nada escrito para esse instrumento, só mesmo o trombone comum. Pela época que ele escreveu.*

- Que conselho o senhor daria para um trombonista que fosse executar as obras de Villa-Lobos, pela sua experiência?

- *É fazer o que está lá na parte, é os maestros naturalmente não sabem exigir, talvez o Villa-Lobos sabia exigir porque a música era dele, e ele as vezes poderia querer algum efeito que dependesse do músico, mas geralmente quem dirige são outros, então pode ser que não tenha dificuldade.*

- O senhor acha que a gente deve usar toda essa influência da música brasileira?

- *É, normalmente. Villa-Lobos não tinha coisa difícil para trombone, quem tinha era Tchaikovsky, o Ravel, esse é que mexia muito com trombone.*

- O senhor se lembra de alguma coisa marcante desta experiência com Villa-Lobos?

- *A única diferença era o gênio que ele tinha, a natureza dele de trabalhar com os músicos de conviver com os músicos, porque ele foi criado assim né, ele dizia que o pai era muito enérgico com ele, o pai era aquele que chegava no piano dava uma nota e mandava ele responder que nota seria aquela, e ele então foi muito enérgico e assim também ele era na orquestra, muito enérgico. Qualquer coisinha ele fazia passar, dizia vamos repetir aí o trombone ou trompete ou qualquer instrumento, ele pedia pra repetir, pra fazer ao gosto dele.*

- Ele pegava no pé do naipe de trombones?

- *Não, trombone não tinha muito problema, mas tinha os instrumentinos lá, as cordas, tímpanos às vezes, instrumento que tinha que ter muita... que tinha que aparecer muito nas obras dele é que ele exigia. Trombone sempre foi leve.*

- Ele gostava.

- É.

- O senhor sabe se é verdade que ele tinha muita intimidade com o “Zanata”?

- *É, ele gostava muito do “Zanata”, confiava muito no “Zanata”, aliás você mexeu agora numa coisa importante, eu não sei o que é que houve lá uma vez, que ele falou: “pergunte ao “Zanata”! O “Zanata” foi um terceiro trombone, porque ele saiu do Teatro e acho que Villa-Lobos regeu numa ocasião com “Zanata” já nesta orquestra. Então não sei o que houve lá no naipe de trombone, que ele falou: “pergunte aí ao “Zanata”! Mas a gente não ligava pela piada, que era gente conhecida, acostumado com o “Zanata”.*

- Era real, que ele tinha uma amizade com o “Zanata”?

- *Tinha amizade, tinha muita confiança no “Zanata”, ele foi trombonista da época dele, trombonista bom né, o “Zanata” era um cara muito sério, sonoridade absurda.*

- Ele tocava com instrumento grande ou não?

- *Instrumento grande, bocais grandes, é ele exagerava até.*

- E ele tocava como terceiro trombone e o senhor de primeiro?

- *Certo, o primeiro era eu, às vezes eu obedecia a ele em algumas coisas, mas outras não, havia uma rivalidadezinha, porque às vezes ele dizia, você quer me dar uma nota tal assim e assim, assim na tal posição do trombone, aí eu não atendia, tocava na posição que eu queria, toco aqui na posição do instrumento, se tem aqui é assim que eu toco, quer dizer que ele às vezes queria numa determinada posição de acordo com os ensinamentos dele e a personalidade dele.*

- Mas o senhor se dava bem com ele?

- *Muito, demais, acertava demais.*

- Acho que já tenho um grande panorama, já tenho uma visão de como era na sua época, muito obrigado pela grande ajuda.

ENTREVISTA Nº 3**Prof. Edmundo Maciel Palmeira – Trombonista da OSTM-RJ****Entrevista concedida no dia 22/04/2010**

- Boa tarde, muito obrigado pela sua ajuda. Vamos começar a entrevista.

- Como conheceu o trombone?

- *Conheci com meu pai, José Maciel, em casa, ele também tocava, e eu comecei a tocar aos doze anos em Belo Horizonte. Meu irmão Edson Maciel, o pessoal chamava de “Maciel maluco” também era trombonista.*

- Onde estudou?

- *Estudei música e trombone com meu pai, mas não estudei música em escola.*

- Qual foi a sua experiência com orquestra sinfônica?

- *Meu primeiro emprego, foi no cassino Brasil em São Lourenço, depois fui para São Paulo onde ainda trabalhei com orquestras de baile, e de lá fui para o Rio de Janeiro onde fui tocar na orquestra Tupi, aí depois toquei na Orquestra Sinfônica Brasileira e fiz concurso para a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, lá eu toquei o Trenzinho do caipira, a Floresta do Amazonas e o Choros nº 10. Como meu pai era da polícia, eu entrei para a banda e toquei lá por quatro anos.*

- Qual foi a primeira vez que executou uma obra de Villa-Lobos com orquestra e qual foi?

- *Aproximadamente em 1970.*

- O senhor conheceu Villa-Lobos?

- *Não trabalhei com ele e nem o conheci.*

- O senhor conheceu algum trombonista que tocou com ele?

- *Provavelmente o Eugênio Zanata, que eu conheci bem, trabalhamos juntos no tempo da Discos Odeon, lá eu gravei doze discos com orquestras de baile, e na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, onde entrei praticamente no lugar do Zanata, mas não sei destas estórias sobre o contato dele com Villa-Lobos.*

- Qual a sua abordagem como interprete quando se depara com uma obra de Villa-Lobos?

- *Punha na estante e lia. Já estava no sangue.*

- O que pode colocar a respeito dos solos de trombone nas obras de Villa-Lobos?

- *Não tenho opinião formada devido ao tempo.*

- Qual o instrumento utilizou na execução das *Bachianas*?

- *No início um King 3B sem chave laqueado, e depois usei outro King 3B com campana de prata e também todo prateado.*

- O senhor toca algum outro tipo de trombone, trombone alto, baixo ou algum instrumento relacionado. Desde quando?

- *No tempo que eu tocava em banda de música, eu tocava trombone de válvula, mas eu também tocava trombone de vara.*

- O senhor sabia de alguém que tocasse trombone alto?

- *Eu nunca toquei trombone alto e não sabia de outra pessoa que tocasse.*

- OK, professor muito obrigado pela sua colaboração.

**Anexo III - TRECHOS ORQUESTRAIS PARA TROMBONE NA SÉRIE DAS
BACHIANAS (TRECHOS COMPILADOS).**

Bachianas n° 2

Trombone

III Dansa (lembança do sertão)

Heitor Villa-Lobos

Clique

2

Solo

f

f

rall... *a tempo* *rall...* *a tempo*

gliss

gliss

1

Bachianas n° 3

Trombone 1 e 2

II Fantasia (devaneio)

Heitor Villa-Lobos

The musical score is written for Trombone 1 and 2 in a bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The score consists of four staves of music. The first staff begins with the instruction 'Clique' and features a series of eighth notes. A tempo marking of '80' and a fingering '5' are present. The second staff includes a first solo section ('1° Solo') with a circled fingering '7' and a dynamic marking of 'f'. A second section is marked 'A 2' and contains a triplet of eighth notes. The third staff concludes with a 'dim' (diminuendo) marking. The fourth staff ends with a first ending bracket labeled '1'. The score is separated from the rest of the page by a double horizontal line.

Bachianas n° 3

Trombone 3 e 4

II Fantasia (devaneio)

Heitor Villa-Lobos

The musical score is written for Trombone 3 and 4 in bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first staff begins with the instruction "Clique" and a tempo marking of 80. It features a series of eighth notes with upward-pointing stems, followed by a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line with a dynamic marking of *f* and includes a five-measure rest. The third staff, marked with a boxed "7", shows a melodic line with a five-measure rest at the end.

Bachianas n° 3

Tuba

II Fantasia (devaneio)

Heitor Villa-Lobos

Clique

80

mf

3

3

3

3

rit.

7

5

f

Bachianas n° 3

Score

II Fantasia (devaneio)

Heitor Villa-Lobos

Clique 80

Trombone 1 e 2

Trombone 3 e 4

Tuba

mf

3

6

1° Solo

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

3

10

7

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

rit. *f*

3

f

3

f

3

f

17

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

dim

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The top staff (Tbn. 1 e 2) features a melodic line of eighth notes in a D major key signature. The middle (Tbn. 3 e 4) and bottom (Tuba) staves provide a harmonic accompaniment with quarter notes. A 'dim' (diminuendo) marking is placed above the Tbn. 3 e 4 staff in measure 19, with a hairpin indicating a gradual decrease in volume.

21

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

1

Detailed description: This system contains measures 21 through 23. The top staff (Tbn. 1 e 2) continues the melodic line. The middle (Tbn. 3 e 4) and bottom (Tuba) staves continue the harmonic accompaniment. A first ending bracket, marked with a bold '1', spans the final measure (23) of this system across all three staves.

Trombone 1

Bachianas n° 4

IV Dansa (miudinho)

Heitor Villa-Lobos

Musical score for Trombone 1, measures 12-13. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. Measure 12 starts with a tempo marking of 150 and a dynamic of *f*. It features a "Clique" effect indicated by upward-pointing triangles. The melody consists of eighth and quarter notes with accents and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a "3" in a bracket. Measure 13 begins with a dynamic of *sfz* and features a series of half notes with slurs, followed by a quarter rest and a final eighth-note phrase with accents and slurs. The score concludes with a double bar line.

Trombone 2

Bachianas n° 4

IV Dansa (miudinho)

Heitor Villa-Lobos

The musical score is written for Trombone 2 in bass clef, 2/4 time. It begins with a 'Clique' instruction and a tempo marking of 150. The first measure is marked with a '2' and a box containing the number '12'. The music features a series of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present. The second system continues with eighth notes and a slur. The third system starts with a box containing the number '13' and includes a dynamic marking of *sfz*. The fourth system concludes with a dynamic marking of *sfz* and a final cadence.

Bachianas n° 4

Score

Dansa (miudinho)

Heitor Villa-Lobos

12

Trombone 1

Trombone 2

Clique

2

f

Tbn. 1

Tbn. 2

3

Tbn. 1

Tbn. 2

13

Tbn. 1

Tbn. 2

sfz

Detailed description of the musical score: The score is for two trombones, labeled Trombone 1 and Trombone 2, and then Tbn. 1 and Tbn. 2. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures. Measure 12 is marked with a box containing the number '12'. In this measure, both trombones play a 'Clique' effect, indicated by upward-pointing triangles. A fermata is placed over the notes in measure 12. The dynamic marking *f* (forte) is present. The notes in measure 12 are: Tbn. 1: G2, F2, E2, D2; Tbn. 2: G2, F2, E2, D2. Measure 13 is marked with a box containing the number '13'. In this measure, both trombones play a *sfz* (sforzando) dynamic. The notes in measure 13 are: Tbn. 1: G2, F2, E2, D2; Tbn. 2: G2, F2, E2, D2. The score ends with a double bar line.

Bachianas n° 7

Trombone 1

Giga (quadrilha caipira)

Heitor Villa-Lobos

The image displays a musical score for Trombone 1, consisting of four staves. The first staff begins with a 'Clique' instruction and measure 96, featuring a series of eighth notes with accents and a dynamic marking of *sfz* with an accent. The second staff starts with measure 12, marked *p*, and includes a fermata. The third staff begins with measure 13, showing a sequence of eighth notes. The fourth staff is labeled with measure 11 and contains a whole rest. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8.

Bachianas n° 7

Trombone 3

Giga (quadrilha caipira)

Heitor Villa-Lobos

The musical score for Trombone 3 consists of three staves of music in bass clef, 6/8 time, and B-flat major. The first staff begins with a 'Clique' annotation and a measure rest of 96. It features a series of eighth notes with accents, followed by a dynamic shift from *sfz* to *mf*. The second staff contains a sequence of eighth notes with accents, a measure rest of 12, and then rests of 6, 13, and 2 measures. The third staff starts with a measure rest, followed by eighth notes with accents and a dynamic of *sfz*, and concludes with a measure rest of 4 measures.

Bachianas n° 7

Tuba

Giga (quadrilha caipira)

Heitor Villa-Lobos

Clique

96

4

3

sfz

12

sfz

13

sfz

sfz

4

Bachianas n° 7

Score

Giga (quadrilha caipira)

Heitor Villa-Lobos

Trombone 1

Trombone 3

Tuba

Clique

96

sfz

Tbn. 1

Tbn. 3

Tuba

p

sfz *mf*

sfz

Tbn. 1

Tbn. 3

Tuba

12

sfz

13

Tbn. 1

Tbn. 3

Tuba

sfz

Tbn. 1

Tbn. 3

Tuba

sfz

sfz

4

4

4

Bachianas n° 8

Trombone 1 e 2

II Aria (modinha)

Heitor Villa-Lobos

Clique

91

2

f

11

3

3

3

3

3

12

3

3

3

3

13

f

1

rit.

2

Bachianas n° 8

Trombone 3 e 4

II Aria (modinha)

Heitor Villa-Lobos

Clique

91 **2**

f

11

f

12

13

f

1 *rit.* **2**

Bachianas n° 8

Tuba

II Aria (modinha)

Heitor Villa-Lobos

Clique

91 **2**

f

3

Detailed description: This block shows the beginning of measure 91. It starts with a 'Clique' instruction above the staff. The music begins with a whole note rest, followed by a half note. A dynamic marking of *f* is placed below the staff. The measure concludes with a triplet of eighth notes.

11

3

3

3

Detailed description: This block contains measures 11 and 12. Measure 11 features a triplet of eighth notes. Measure 12 contains two triplet markings over eighth notes. A dynamic marking of *f* is present at the start of the section.

12

3

Detailed description: This block shows measure 12, which begins with a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *f* is located below the staff.

13

f

1 *rit.* 2

Detailed description: This block covers measures 13 and 14. Measure 13 starts with a dynamic marking of *f* and contains a triplet of eighth notes. Measure 14 begins with a half note, followed by a whole note rest, and ends with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. A 'rit.' (ritardando) instruction is placed above the staff between the two endings.

Bachianas n° 8

Score

II Aria (modinha)

Heitor Villa-Lobos

Clique 91 **2**

Trombone 1 e 2

Trombone 3 e 4

Tuba

11

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

12

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

Musical score for measures 12-13, first system. It features three staves: Tbn. 1 e 2, Tbn. 3 e 4, and Tuba. The music is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 12 contains a triplet of eighth notes in all parts, followed by a slur over the next two measures. Measure 13 continues the melodic lines.

13

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

Musical score for measures 12-13, second system. It features three staves: Tbn. 1 e 2, Tbn. 3 e 4, and Tuba. The music continues from the first system. Measure 13 includes a dynamic marking of *f* (forte) and a slur over the final notes of the measure.

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Tuba

Musical score for measures 12-13, third system. It features three staves: Tbn. 1 e 2, Tbn. 3 e 4, and Tuba. The music continues with dynamic markings of *f* (forte) and slurs. The system concludes with first and second endings for all three parts, indicated by the numbers 1 and 2 above the staves.

Anexo IV - CD com os trechos orquestrais para trombone na série das *Bachianas* (trechos compilados), acompanhados pela orquestra virtual.

Anexo V – CD com as execuções dos trechos orquestrais para trombone na série das *Bachianas* (trechos compilados), acompanhados pela orquestra virtual.