

Análise da orquestração de Villa-Lobos para a obra *Oração ao Diabo* de Nepomuceno

Analysis of Villa-Lobos' Orchestration of Nepomuceno's Oração ao Diabo

Juliano Lima Lucas

Instituto Federal de Goiás/Universidade de São Paulo

Rodolfo Coelho de Souza

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo discute as estratégias de Heitor Villa-Lobos na orquestração da canção *Oração ao Diabo*, de Alberto Nepomuceno. Após uma análise descritiva, procurou-se relacionar os estilos e as características idiomáticas dos dois compositores observadas na orquestração desta peça para canto e piano. Comparando-se as idiosincrasias da orquestração de Villa-Lobos nesta peça, com o estilo de Nepomuceno em outras obras orquestrais, é possível inferir que Villa-Lobos não buscou reproduzir o estilo de orquestração de Nepomuceno. Não obstante, também não se reconhece a plena autonomia do estilo maduro villa-lobiano. Prevalece um certo grau de neutralidade acadêmica que nos permite identificar a escolha de soluções universais e formalistas por parte de Villa-Lobos. Isto contrasta com as avaliações costumeiras de que ele foi um orquestrador exótico que desdenhava das técnicas aprendidas no estudo acadêmico.

Palavras-chave: Nepomuceno. Villa-Lobos. Orquestração.

Abstract: This paper discusses the strategies used by Villa-Lobos for the orchestration of Alberto Nepomuceno's song *Oração ao Diabo*. After a descriptive analysis, we considered the relation between the styles and idiomatic characteristics between the two composers in the orchestration of this piece for voice and piano. Comparing the idiosyncrasies of Villa-Lobos' orchestration in this piece, with Nepomuceno's style in his orchestral works, it is possible to infer that Villa-Lobos did not aim to reproduce Nepomuceno's style of orchestration. Nevertheless, we also do not recognize the full autonomy of Villa-Lobos' mature style. Here prevails a certain degree of academic neutrality, which allow us to identify a choice for universal and formal solutions by Villa-Lobos. This contrasts with the usual evaluations that he was an exotic orchestrator who disdained the techniques learned by academic studies.

Keywords: Nepomuceno. Villa-Lobos. Orchestration.



Introdução

O objetivo deste trabalho é discutir as estratégias de orquestração da canção *Oração ao Diabo*, de Alberto Nepomuceno (1864–1920), empreendida por Heitor Villa-Lobos (1887–1959) em 1921. Esta data é significativa porque, nas vésperas da Semana da Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos encontrou motivos para se dedicar ao estudo e retrabalho desta canção específica. Desse modo, a questão que nos propusemos a estudar diz respeito ao estilo empregado na orquestração, o qual pode revelar um possível diálogo entre as técnicas instrumentais usadas pelos dois compositores na conversão do texto original em peça orquestral. Um outro propósito foi, a partir deste trabalho de orquestração, refletir sobre as reiteradas críticas na recepção da obra de Villa-Lobos, a respeito de suas alegadas características de autodidata, intuitivo, descuidado e sem preocupação com a forma. Para isso, traçou-se uma análise não apenas descritiva da orquestração da obra, mas também comparativa em relação a outras canções de Nepomuceno orquestradas pelo próprio autor.

A canção *Oração ao Diabo*, op. 20, n.º 2 de Nepomuceno foi composta no ano de 1902, época em que seu prestígio está no apogeu, e ele é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música. A peça foi publicada dois anos depois. Também se insere na década em que se encontra a maioria de suas canções sinfônicas, como *Trovas*, op. 29 e *Amanhecer*, op. 34 n.º 1, bem como a conclusão da instrumentação de *Abul*, ópera em três atos inspirada em um conto de Herbert Ward.

Como mencionado acima, a orquestração da obra por Villa-Lobos é de 1921, a mesma época em que compôs o *Rudepoema*, as *Canções Típicas Brasileiras* e os *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (ambos para canto e orquestra). A primeira audição ocorreu com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, regida pelo próprio Villa-Lobos, tendo como solista a mezzo-soprano Julieta Telles de Menezes (1896–1961). Na mesma época, Villa-Lobos trabalhou em outras orquestrações de canções, como *Pierrot* de Henrique Oswald e *Trovas* de Nepomuceno (Grieco 2009, p. 54).

A orquestração a partir de obras para piano

É prática antiga e corriqueira na música a adaptação de uma peça, elaborada originalmente para uma determinada formação instrumental, para outra de formação diferente. O exercício de transcrição de uma peça musical de

um meio para outro remonta ao período Barroco, quando muitas vezes se fazia necessária a adaptação de obras compostas para uma formação, seja para uso próprio, seja para a disponibilidade de instrumentos em cada local e momento específicos. Inúmeros compositores dedicaram-se ao ofício de transcrever suas próprias obras ou de outros. Por exemplo, Johann Sebastian Bach (1685–1750) elaborou transcrições de Antonio Vivaldi (1678–1741), Franz Liszt (1811–1886) transcreveu as Sinfonias de Ludwig van Beethoven (1770–1827) para o piano, entre outros casos.

Um dos mais famosos casos deste tipo de projeto é a orquestração que o compositor Maurice Ravel (1875–1937) desenvolveu da obra *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky (1839–1881). Originalmente uma suíte para piano, composta em 1874, e publicada cinco anos após a morte do compositor, existem várias versões para orquestra escritas por profissionais de quase todas as partes do mundo, entre as quais, além da de Ravel, sobressaem-se as versões de regentes como Mikhail Tushmalov (1861–1896) e Vladimir Ashkenazy (1937). É curioso constatar que o compositor brasileiro Francisco Mignone (1897–1986) também se dispôs a orquestrá-la (Siqueira 2018, p. 239–240). Mas grande parte da fama da obra deve-se à orquestração de Ravel que explora inventivamente as sonoridades instrumentais. Ele “transforma a música de Mussorgsky de tal forma que muitas pessoas desconhecem o original para piano, ou tem seu primeiro contato com a suíte, através da orquestração” (Motta 2010, p. 524).

Ao se deparar com as possibilidades de análise, comparando orquestrações diferentes, é possível descobrir como a combinação de instrumentos pode ser usada para representar o pensamento musical criativo e mostrar as diferenças de estilos orquestrais entre os compositores. Mais que uma simples descrição, a análise permite uma definição mais precisa das qualidades gerais da orquestração, inferidas por processos composicionais específicos ou por traços genéricos delineados pelo compositor. No caso de uma transcrição do piano para orquestra, diversas alterações são necessárias, e essas adaptações ficam em evidência, pois características idiomáticas do instrumento precisam ser traduzidas de forma a obter o efeito equivalente na orquestra.

Retomando o caso de *Quadros de uma Exposição*, Tushmalov elabora uma orquestração do tema inicial com cordas e madeiras acrescentando uma duplicação oitava abaixo da melodia originalmente solo. Em seguida, à resposta são acrescentados oboés, trompas e contrabaixos. Na orquestração de Ravel,

diferentemente, o tema inicial é anunciado apenas por um trompete solista e a resposta é efetuada pelo coro de metais, madeiras e cordas em um contraste mais efetivo que se aproxima não apenas da atmosfera pianística original, mas da ideia responsorial de um canto solista que, logo em seguida a ser entoado, é respondido por um coro, como numa antífona, remetendo ao estilo modal da música religiosa russa que permeia, consciente ou inconscientemente, a peça de Mussorgsky (ver Figura 1).

Nessa comparação, a observação das duas diferentes orquestrações possibilita identificar as particularidades pessoais e estilísticas de cada compositor. Tushmalov prefere o emprego mais tradicional de uma sonoridade homogênea centrada nas cordas, típica herança da hierarquia da orquestra clássica. Ravel, ao contrário, está mais interessado nas cores individuais e na representação simbólica que cada instrumento pode propiciar por meio de seu uso. Por exemplo, no trecho recortado, o trompete é encarregado de anunciar o tema inicial da *Promenade*, como se fosse um arauto. Esse simbolismo recorre à função tradicional do instrumento desde a Antiguidade, ou seja, o timbre faz um papel de significação tópica.

Apesar da reconhecida qualidade da orquestração de Ravel, ela também foi alvo de críticas. Leopold Stokowski (1882–1977) e Vladmir Ashkenazy reprovaram a orquestração de Ravel por “afastar-se da ideia original, das cores russas, do sentimento eslavo, e impor ‘cores francesas’ à obra de Mussorgsky” (Di Sabato 2002, p. 8). Mas é claro que, em qualquer transcrição orquestral de uma obra, é preciso levar em conta a impossibilidade de se preservar todos os elementos originais, pois estes ora são omitidos, ora são transformados sob a luz daquele que a transcreve. Se concordarmos com a ideia de que “os sons produzidos pela orquestra são a manifestação externa mais acabada das ideias musicais que germinam na mente do compositor” (Piston 1984, p. 1), na versão orquestral de *Quadros de Exposição* há inevitavelmente um amálgama dos pensamentos de Mussorgsky e de Ravel.

Empreendemos um caminho crítico semelhante ao da análise do trabalho de Ravel, no caso da orquestração de Villa-Lobos da canção *Oração ao Diabo* de Nepomuceno, originalmente escrita para voz e piano, buscando localizar as peculiaridades da escrita de Villa-Lobos no tratamento da orquestra, em oposição à prática habitual de Nepomuceno na orquestração de suas próprias obras.

Mussorgsky

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto



Tushmalov



Ravel



Figura 1: Quadros de uma Exposição, c. 1–4: comparação entre Mussorgsky, Tushmalov e Ravel

Análise da orquestração da canção *Oração ao Diabo*

A mudança da voz de barítono no original para canto e piano, para a voz de mezzo-soprano usada na primeira audição da versão orquestrada, explica existirem duas versões da orquestração de *Oração ao Diabo* elaboradas por Villa-Lobos: uma em Ré menor e outra em Mi menor¹. Desta última, foram encontradas apenas as partes para os instrumentos, mas é possível observar que, na transposição, o compositor efetuou algumas modificações pontuais em sua própria orquestração. Nota-se, ainda, uma mudança significativa na instrumentação que é a inserção de um corne inglês não previsto inicialmente. Na partitura para a orquestra é possível perceber que esse instrumento foi acrescentado posteriormente, conforme se vê na Figura 2.

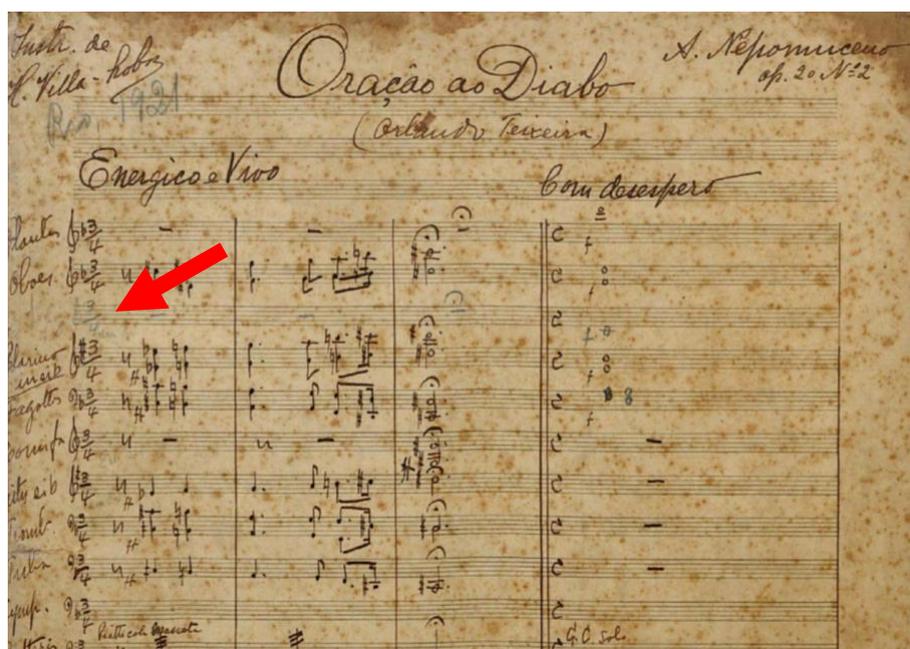


Figura 2: *Oração ao Diabo*, manuscrito da orquestração: acréscimo de um corne inglês

Podemos presumir que Villa-Lobos tenha escrito primeiro a grade e as partes na tonalidade original. Em seguida, fez a transposição um tom acima para cada instrumento e incluiu o corne inglês. Por fim, retornando à grade, inseriu as modificações que havia feito nas partes.

¹ Manuscritos disponíveis no site do *International Music Score Library Project* (IMSLP): [https://imslp.org/wiki/Ora%C3%A7%C3%A3o_ao_diabo%2C_Op.20_No.2_\(Nepomuceno%2C_Alberto\)](https://imslp.org/wiki/Ora%C3%A7%C3%A3o_ao_diabo%2C_Op.20_No.2_(Nepomuceno%2C_Alberto)).

A instrumentação de *Oração ao Diabo* compreende: 2 flautas² (fl.), 2 oboés (ob.), 1 corne inglês (c.i.), 2 clarinetas em sib (cl.), 2 fagotes (fag.), 2 trompas em fá (tpa.), 2 trompetes (trp.), 2 trombones (tbn.), 1 tuba, tímpano (timp.), *gran cassa* (g.c.), pratos (pt.), tamtam, harpa e cordas. É possível observar, por meio da tabela 1, que há praticamente nove tipos de disposições instrumentais diferentes. A introdução utiliza de *tutti*, exceto flautas, corne inglês, tímpanos e harpa. O tipo A, que é a orquestração do tema principal, pode ser dividido em dois compassos, sendo que o primeiro compreende madeiras, *gran cassa*, harpa e cordas, e o segundo uma pequena variação desta formação por meio da retirada de alguns instrumentos do conjunto. O tipo B é caracterizado pela predominância do uso de fagotes e metais, com o contrabaixo contribuindo para enfatizar o *sfz* (*sforzando*) da harmonia no compasso 9. O tipo C compreende, em sua maior parte, fagotes e cordas, sendo que, no compasso 13, a inserção dos primeiros violinos ocorre justamente na interrupção do trêmulo no piano do original. Os instrumentos acrescentados a seguir – trompas e trombone – são utilizados para enfatizar o acorde final do trecho. O tipo D envolve o uso de clarineta *obbligato* com acompanhamento harmônico pelas cordas. O tipo E abrange, desta vez, o corne inglês *ad libitum* e o fundo harmônico sendo executado pelas clarinetas, fagotes e cordas. Os três últimos compassos desse trecho compreendem uma intensificação para se atingir o clímax. A instrumentação, portanto, é variada por acréscimos de instrumentos. Por fim, a *Coda*, que pode ser caracterizada pelo verdadeiro único *tutti* utilizado em toda a orquestração.

Cada um desses diferentes tipos de instrumentação corresponde a diferentes tratamentos do acompanhamento realizado pelo piano na obra original. Podemos inferir que Villa-Lobos estava consciente da estruturação seccional da peça e que procurou enfatizá-la por meio da orquestração. Pode-se perceber também uma simetria na localização dos três momentos em que a instrumentação do tipo A foi utilizada.

² A grade não é clara quanto à presença de uma segunda flauta. No entanto, esta aparece nas partes separadas.

Instrumentação Total	Introdução	A	A'	B	C	A	D	E	E'	A	A'	Coda
	c. 1 a 3	c. 4	c. 5	c. 6 a 10	c. 11 a 16	c. 17	c. 18 a 26	c. 27 a 35	c. 36 a 38 (cresc.)	c. 39	c. 40	c. 41 a 44
2 Fl.		2 Fl.	2 Fl.			2 Fl.				2 Fl.	2 Fl.	(2 Fl.)*
2 Ob.	2 Ob.	2 Ob.	2 Ob.			2 Ob.				2 Ob.	2 Ob.	2 Ob.
C.I.		C.I.	C.I.			C.I.		C.I. (solo)	C.I. (solo)	C.I.	C.I.	C.I.
2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.			2 Cl.	Cl. (solo)	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.
2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.		2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.
2 Tpa.	(2 Tpa.)*			2 Tpa.	(2 Tpa.)*			(Tpa.)**	+ 2 Tpa.			2 Tpa.
2 Trp.	2 Trp.								+ 2 Trp.			2 Trp.
2 Tbn.	2 Tbn.			2 Tbn.	(Tbn.)*				+ 2 Tbn.			2 Tbn.
Tuba	Tuba			Tuba								Tuba
Timp.												Tímp.
G.C., Pt., Tamtam	Pt.	G.C.	G.C.			G.C.			+ G.C., Pt.	Tamtam	Tamtam	Tamtam
Harpa		Harpa	Harpa			Harpa				Harpa	Harpa	Harpa
Vln. I	Vln. I	Vln. I	Vln. I		(Vln. I)**	Vln. I			+ Vln. I	Vln. I	Vln. I	Vln. I
Vln. II	Vln. II	Vln. II	Vln. II		Vln. II	Vln. II	(Vln. II)**	(Vln. II)**	Vln. II	Vln. II	Vln. II	Vln. II
Vla.	Vla.	Vla.	Vla.		Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.
Vc.	Vc.	Vc.	Vc.		Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.
Cb.	Cb.	Cb.	Cb.	(Cb.)*	Cb.	Cb.	(Cb.)**	Cb.	Cb.	Cb.	Cb.	Cb.

* uso pontual como ênfase

** uso parcial

Tabela 1: *Oração ao Diabo*: Instrumentação³

³ Os instrumentos que são destacados em vermelho e riscados são aqueles retirados do conjunto ao longo do trecho, enquanto que aqueles com o sinal de “+” são aqueles acrescentados.

A introdução é orquestrada mantendo-se o vigor da versão pianística por meio do uso de *tutti*, com exceção da flauta, do corne inglês, do tímpano e da harpa. A primeira observação a ser feita, que não é aplicada apenas a esse trecho, mas a toda a orquestração, é de que Villa-Lobos pouco modifica a densidade ou tessitura do material original, sendo possível perceber, a quase todo momento, que há raros acréscimos ou ausências de notas na comparação entre as duas versões. Com isso, é possível mapear as notas entre a partitura da orquestra em relação a do piano e ver que para cada nota deste há seu correlato na versão orquestral e vice-versa. Exceções a essa regra são pouco frequentes na orquestração, mas podem ser encontradas como, por exemplo, no caso da inserção de um dó³ para uma das trompas, no compasso 3, que obviamente tem a função de preencher o “espaço vazio” deixado pelo distanciamento entre as mãos do pianista. Outra função pode ser deduzida pela opção de Villa-Lobos de acrescentar, justamente neste ponto, as duas trompas que não faziam parte da instrumentação desde o início. Esse acréscimo ocasiona uma acentuação que enfatiza a finalização do trecho – embora não solucione o desequilíbrio dessa disposição instrumental em intervalos de oitava, na região média em relação aos extremos (ver Figura 3).

Figura 3: *Oração ao Diabo*, c. 1–3

É importante ressaltar que, em alguns livros de orquestração, as dificuldades do ofício de transcrever peças de piano para orquestra são tratadas em capítulos específicos. Prout (1898–99/2003, p. 235), por exemplo, fala sobre algumas das dificuldades na realização dessa tarefa:

O erro mais comum cometido por iniciantes em arranjos orquestrais de música para piano é o de se manter muito próximo do original. No piano, a posição da harmonia é frequentemente restringida pela impossibilidade de a mão se esticar mais do que um certo intervalo – uma oitava, ou no máximo uma décima; acordes completos são, portanto, frequentemente empregados, especialmente pelos mestres mais antigos, bem abaixo no teclado. Isso não produz no piano um efeito particularmente ruim, pois os sons começam a morrer assim que as notas são tocadas; mas se o acorde fosse escrito na mesma posição para a orquestra, o efeito seria horrível (Prout 1898–99/2003, p. 235).

A menção ao tratado de Ebenezer Prout não é fortuita. Esta é uma fonte que Villa-Lobos pode ter conhecido, visto que circulava no Brasil na época em que ele fez a orquestração da canção de Nepomuceno. Prova disto é a Figura 4, que reproduz o frontispício do livro com uma dedicatória de 1909 do famoso professor e pianista Luigi Chiaffarelli ao então governador da província de São Paulo, Dr. Carlos de Campos, que foi compositor de obras orquestrais. Anteriormente, como no tratado de Berlioz de 1844, as dificuldades de transcrição do piano para a orquestra não eram abordadas, mas no tratado de Prout há um capítulo sobre isso.

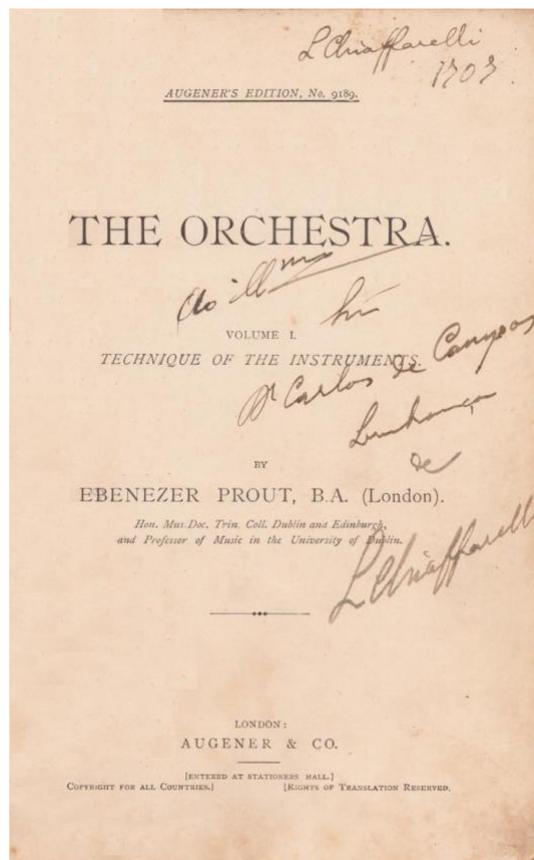


Figura 4: Frontispício do Tratado de Prout com dedicatória de 1909

A citação de Prout acima justifica a orquestração efetuada por Villa-Lobos do acorde de Ré menor do compasso 4 da obra, no qual se constata o preenchimento de todo o espaço vazio deixado originalmente entre as duas mãos do piano. Aqui, as cordas (com *divisi*), madeiras e o *glissando* da harpa compreendem um amplo registro com a presença de todas as notas da tríade (ver Figura 5).

Figura 5: *Oração ao Diabo*, c. 4 e 5

A partir do compasso 6, a instrumentação passa a ser do tipo B e a orquestração mantém o padrão de acompanhamento de acordes em blocos, com a inserção de uma indicação de crescendo de dinâmica ($mf < ff$) não presente na versão para piano. Há ainda uma curiosa modificação encontrada na partitura de Villa-Lobos que, em vez de escrever a nota Fá⁰ como baixo do acorde para a tuba, nos compassos 6, 7 e 8, escreve a nota Lá⁰, fazendo com que o acorde de F em questão fique em primeira inversão e não em estado fundamental como no original (ver Figura 6). Difícil acreditar que se trate de um erro do compositor tendo em vista a reiteração dessa modificação e sua presença na escrita da parte individual para a tuba.

6

di - to, Rei do In-fer-no, se-nhor ab-so - lu - to da tre-va; Es-

Piano

Orq.

2 Tpa.
2 Tbn.
2 Fag.
Tuba

mf ff mf ff mf sfz

Modificação de fá⁰ para lá⁰ na nota do baixo.

+ Cb. Cb.

Figura 6: *Oração ao Diabo*, c. 6–10

A transcrição do trêmulo do piano é um dos problemas clássicos de orquestração. A consignação para as cordas é uma das soluções mais comuns na transcrição para a orquestra. Há duas maneiras tradicionais para se fazer isso: por meio de um trêmulo de arco (repetição da mesma nota) ou por meio de um trêmulo dedilhado (notas alternadas). Geralmente o segundo tipo é mais usado para passagens cujos “efeitos mais suaves e plácidos são requisitados” (Kennan 2002, p. 196) e “são menos agressivos que o trêmulo de apenas uma nota” (Koechlin 1954, p. 176). No entanto, mesmo em uma dinâmica muito reduzida (*pp*), Villa-Lobos optou por manter uma atmosfera de excitação e inquietação que são enfatizadas pelo *sforzando* (*sf*) e pela mudança do trêmulo mensurado para o não mensurado (ver Figura 6). Há uma ênfase também no baixo, reforçado pelos fagotes em uma dinâmica *mezzo forte* (*mf*) que cria um efeito contrapontístico entre o canto e a linha inferior.

A diferença entre as duas orquestrações nesse trecho é apenas pontual. Conforme indicado pela seta em vermelho da Figura 7, no compasso 12 da versão em Mi menor, Villa-Lobos prefere manter a divisão entre os contrabaixos em oitavas.

11

pi - ri - to - que o mal do mi na e que ódio le - va, arras - tado após si, pelo e ter - no in - fi - ni to.

Piano

Orq. (Ré m)

Orq. (Mi m)

Vln. II, Vla., Vc., Cb., 2 Fag. (m), Cb., Vln. I, Vln. II, Vc., 2 Fag., Cb., Tpa., Vln. I, Tbn., Vln. II, Tpa., Vla., Fag., Vc., Cb., + 2 Tpa., + Tbn., + 2 Tpa., + Tbn.

pp, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *p*, *ff*

pp, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *p*, *ff*

Figura 7: *Oração ao Diabo*, c. 11–16

O termo *obbligato* se refere a uma parte instrumental essencial que acompanha a voz principal e não deve ser omitida. Há inúmeros exemplos desse tipo de acompanhamento em árias barrocas cujo legado permaneceu, embora em menor número, nas óperas dos períodos seguintes. A melodia presente no piano, a partir do compasso 18, é transcrita para uma clarineta solo na orquestração. O acompanhamento em forma de arpejo nas cordas, no qual os violoncelos sustentam as notas longas do baixo e as violas preenchem a região intermediária, reforça a reminiscência do arquétipo da instrumentação com instrumento *obbligato* (ver Figura 8).

O oposto ao *obbligato* seria o termo *ad libitum*, inserido por Villa-Lobos na indicação da melodia criada para o corne inglês em sua orquestração (ver Figura 9). Isso significa que a execução é opcional. Como dito anteriormente, esse instrumento foi acrescentado após a primeira versão da orquestração, em Ré menor. Esse tipo de intervenção não é incomum, inclusive em Villa-Lobos, de quem relata um caso bem conhecido da escrita posterior da melodia para o trompete no final de seu *Choros nº10*.

Figura 8: *Oração ao Diabo*, c. 17–19

Figura 9: *Oração ao Diabo*, manuscrito da orquestração, recortes das páginas 6 e 7

Nesse trecho, do compasso 27 ao 35, caracterizado como tendo uma orquestração do tipo E, Villa-Lobos utiliza duas estratégias de instrumentação para transcrever o amplo arpejo do piano. A primeira é a solução padrão de uma escala ou arpejo que transita de um instrumento a outro, também conhecida como “técnica de passagem do bastão”. Prout (2003, p. 9) sugere que “é melhor, a fim de garantir uma conexão suave, deixar que a parte a entrar comece na

última nota do instrumento anterior e não após”. Na Figura 10, constata-se que, na transição entre o violoncelo e a viola, os instrumentos compartilham a mesma nota nos terceiros tempos de cada compasso. A segunda estratégia é o uso de clarinetas e fagotes tocando notas sustentadas do arpejo, certamente em uma tentativa de simular o efeito do pedal de sustentação do piano ou mesmo do *legato* indicado pelas ligaduras. Essa solução é sugerida também por Prout (2003, p. 242) no exemplo de uma orquestração da canção *Gruppe aus dem Tartarus*, de Franz Schubert (1797–1828).

27

Di - zem que se a al - ma tens de qual quer des gra - ça - do, em tro - ca tu lhe

Piano *p*

Orq. *mf*

C.I. solo

Tpa.

2 Gl.

2 Fag.

Vla.

Vc.

E *ppp*

Figura 10: *Oração ao Diabo*, c. 27–29

Como mencionamos anteriormente, a similaridade entre as soluções orquestrais de Villa-Lobos e as recomendações de Prout em seu livro, poderia indicar que o compositor brasileiro tenha tido contato com os escritos do teórico e compositor inglês⁴. Essa análise nos revela que Villa-Lobos foi um compositor

⁴ A primeira edição do livro de Prout foi em Londres, em 1889, pela Augener Ltd. Embora o francês possa ser considerado a segunda língua de Villa-Lobos, a relação profissional que Villa-Lobos viria a estabelecer com os Estados Unidos, ainda que muitos anos depois, sugere que ele teria suficiente familiaridade com a língua inglesa para ter utilizado uma bibliografia nessa língua.

que detinha um conhecimento sólido das habilidades técnicas fundamentais da tradição clássica. Afinal, além da instrução musical formal como aluno de harmonia no Instituto Nacional de Música, “[ele] iniciou-se, como todos os grandes músicos de sua geração, assimilando as técnicas herdadas do Romantismo, por meio do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil” (Salles 2009, p. 19).

Nos compassos 36 a 38 Villa-Lobos realiza uma intensificação auxiliada pelo acréscimo progressivo de instrumentos para se atingir o clímax (ver Figura 11). No segundo tempo do compasso 37, para a sonoridade do acorde de Lá⁷, Villa-Lobos trabalha com uma pouca usual heterogeneidade na indicação de dinâmica para os instrumentos: fagotes, *gran cassa*, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos em *f*; trompas e trombones em *mf*; segundos violinos e violas em *p*; e pratos em *fff*.

The image shows a musical score for 'Oração ao Diabo', measures 36-38. It is divided into two main sections: Piano and Orq. (Orchestra). The Piano section includes a vocal line with lyrics 'O - lhos de noi - - - te.' and a piano accompaniment. The Orq. section shows a complex orchestration with various instruments and dynamics. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *fff*, and includes a 'C.I. solo' section. The orchestration includes 2 Cl., 2 Fag., 2 Tpa., Vln. I, Vln. II, Vln. H, Trp., Vla., Cl., Cb., Vc., 2 Fag., G. Cassa, Vln. I, Pratos, and Tbn. (mf). The score is marked with a '10' in the piano part and a '10' in the orchestra part.

Figura 11: *Oração ao Diabo*, c. 36–38

Talvez seja este o único ponto da orquestração em que o compositor se esquiva das receitas clássicas, utilizando uma sonoridade de dinâmicas intencionalmente heterogêneas, cuja utilização não encontra respaldo nos

tratados tradicionais. No entanto, é possível justificar a escolha de uma dinâmica menos intensa para os segundos violinos porque eles estão acima dos primeiros violinos no início do arpejo. O efeito obtido pode ser comparado a uma “sombra”, assim como o efeito dos trombones, que dobra a mesma nota das violas, criando uma perspectiva acústica tridimensional.

A *Coda*, embora na canção original apresente muita semelhança com a Introdução, principalmente em relação às escalas em tons inteiros em direções opostas, foi orquestrada de maneira diferente por Villa-Lobos (ver Figura 12). Coelho de Souza (2006, p. 74) aponta que estas passagens da canção de Nepomuceno constituem as primeiras ocorrências explícitas de escalas de tons inteiros na música brasileira. Se lembrarmos que Debussy marca com as escalas de tons inteiros implícitas em seu *Prélude à l'après Midi d'un Faune* o surgimento do Modernismo francês, é plausível imaginar que Villa-Lobos buscasse fazer uma homenagem a Nepomuceno, reconhecendo-o como percussor do Modernismo brasileiro. Possivelmente essa teria sido uma das razões para Villa-Lobos ter se interessado em orquestrar essa canção. O momento é sugestivo. Embora a canção tenha sido composta duas décadas antes, o projeto de orquestração foi empreendido imediatamente antes da eclosão do movimento modernista no Brasil, quando Nepomuceno já era falecido.

Como mencionamos acima, apesar da semelhança com o início, a passagem em tons inteiros do final foi orquestrada por Villa-Lobos de modo diferente do início. Todos os instrumentos da orquestra participam deste trecho e novamente há o preenchimento de todo o espaço vazio na região média deixado originalmente pelo piano. Destaque-se que os primeiros violinos são requisitados a tocar em uma região extremamente aguda do instrumento, um gesto recorrente na música orquestral posterior de Villa-Lobos, mas que não tem precedente na música orquestral de Nepomuceno. Na versão em Mi menor, o último acorde de Ré menor possui os contrabaixos em *divisi* com uma nota oitava abaixo reforçando a fundamental. Ou seja, podemos reconhecer neste trabalho a marca estilística reiterada em muitas obras de Villa-Lobos que é o desejo de expandir a tessitura orquestral explorando seus registros extremos.

41

tu - a ben - - ção.

Piano

Orq.

Vln. I, Trp.
Vln. II, Trp.
Vln. II, Tpa.
Vla., Tpa.
Vc., Tbn.

Vln. I

Vln. II
C.I., 2 Tpa.

Tamtam (*p* <)

Cb., Tbn.

Vla., Vc.

Cb.

Timp. (*p* <)

43

8^{va}

Piano

Orq.

+ 2 Ob.
+ 2 Cl.
+ 2 Trp.

Vln. I

Vln. II, Cl.

C.I., 2 Ob., Cl., 2 Trp., 2 Tpa.

Trp.

Vln. I
Fl.
Vln. II
Fl., Vln. I
Ob., Trp.

Ob., Trp., Vln. I
Ob., Vln. II

2 Fl.

Cl., Vln. II
C.I., Cl., Trp.
Vln. II

Cl., Tpa., Tbn., Vln. II
C.I., Cl., Tpa., Trp., Vla.

Tamtam

+ 2 Fag.
+ 2 Tbn.
+ Tuba

2 Tbn.

Vla.

Vla., Tpa., Tbn.

Vla., Tpa., Tbn.,
Timp.

2 Fag., Vc., Tuba

Fag., Tbn., Vc.
Cb.

Cb.

Figura 12: *Oração ao Diabo*, c. 41–44

A hipótese que desenvolvemos neste artigo é que Villa-Lobos não buscou emular na orquestração desta canção o estilo de Nepomuceno no tratamento da orquestra. Para recolher evidências neste sentido é preciso inicialmente estabelecer com clareza de que escola descende a técnica orquestral de Nepomuceno. Creio que é possível afirmar com convicção que o principal modelo de Nepomuceno é a escola romântica alemã, na tradição de Beethoven, Schumann e Brahms, buscando neste último as soluções mais atualizadas. Cogitou-se que autores de outras vertentes românticas paralelas à alemã, como a norueguesa de Edward Grieg, pudessem ter contribuído para a formação da técnica orquestral de Nepomuceno. Entretanto, Coelho de Souza (2008), analisando a *Suíte Antiga* para cordas de Nepomuceno, reconhecida como devedora de modelos formais de Grieg, demonstra que isso não ocorreu e que é da escola de Brahms a técnica de orquestração empregada naquela peça. Ainda mais decisiva é a análise da Sinfonia em Sol menor de Nepomuceno (Coelho de Souza 2017) na qual a filiação ao estilo de Brahms e à tradição sinfônica alemã fica ainda mais aparente.

Quanto à técnica de orquestração de Villa-Lobos, Salles (2009, p. 24) afirma que, na sua primeira fase, ele teria sido influenciado pelo estilo de orquestração de Wagner. Como se trata de um trabalho de 1921, ou seja, não mais da primeira fase, pode-se presumir que essa influência já teria se dissipado. De fato, não há características marcantes do wagnerianismo que certamente apareceriam, por exemplo, no tratamento dos metais. Por outro lado, também não se reconhece plenamente a personalidade orquestral idiomática de Villa-Lobos que marcaria suas obras posteriores. Restam duas escolas a considerar que poderiam ter uma influência direta neste trabalho, quais sejam a francesa e a italiana. Da escola francesa, é pouco plausível que a influência de Ravel pudesse ter contribuído com alguma coisa. A orquestração dos Quadros de Mussorgsky que usamos como exemplo acima, é coetânea a este trabalho de Villa-Lobos e alguns balés, embora anteriores, ainda não tinham causado impacto no Brasil. Por outro lado, uma influência de Debussy faria muito sentido, especialmente se levarmos em conta a já mencionada relevância da escala de tons inteiros para a peça e para a formação da linguagem impressionista. Não obstante, o estilo sutil e transparente da orquestração de Debussy, eivado de dinâmicas contidas e de invenções timbrísticas, parece muito distante da impetuosidade de Villa-Lobos.

Após cotejar o tratamento orquestral de Villa-Lobos nesta peça com diversas obras orquestrais de Debussy, não encontramos nenhuma evidência clara de influência entre elas. Mas há semelhanças com o último ciclo de canções com orquestra de Nepomuceno, *Le Miracle de la Semence*, que foi estreado poucos anos antes da empreitada desta orquestração. É plausível imaginar que Villa-Lobos tenha assistido à estreia daquele ciclo, ainda com Nepomuceno ativo como regente. Naquele ciclo em francês, a orquestração de Nepomuceno pode ser considerada relativamente tradicional e se equilibra principalmente entre os modelos alemães e franceses de compositores do período, numa mescla quiçá entre Brahms e Debussy. Portanto é plausível pensar que aquele ciclo possa ter sido um ponto de partida para a orquestração de Villa-Lobos, mas não há como comprovar essa hipótese em detalhe.

Resta considerar um aspecto crucial em se tratando de canções com acompanhamento orquestral: até que ponto a transposição preserva o sentido de Lied ou em que medida o estilo operístico italiano contamina o que originalmente havia sido uma peça de câmara.

As orquestrações de Nepomuceno de suas próprias canções em português preservam bastante o clima de intimidade do Lied. Elas utilizam elencos instrumentais relativamente modestos, permitindo que a voz sobressaia com naturalidade, mesmo em registros menos brilhantes e em dinâmicas reduzidas. Nesse sentido elas se aproximam da estética das canções de Mahler que são exemplares na invenção de um estilo orquestral para a tradição do Lied. Não obstante, diferentemente de Mahler, Nepomuceno recorre, em diversas ocasiões, a um dispositivo característico das árias de ópera italianas que é o dobramento da voz com um instrumento ou naipe. Talvez se possa atribuir esse feitio à predominância da ópera italiana no ambiente musical brasileiro do período, de modo que Nepomuceno deixou-se influenciar pelo hábito da escuta para aproximar-se do gosto vigente à sua volta, pois obviamente não seria na tradição alemã que ele teria aprendido essa receita. Via de regra esse dobramento já aparece também na versão para canto e piano, resultando que a orquestração apenas confirma o que já estava posto no original.

Em *Oração ao Diabo*, entretanto, nada disso acontece. Nem no original para piano, nem na orquestração de Villa-Lobos aparecem dobramentos da linha melódica. Isso afasta, pelo menos parcialmente, a hipótese de que o modelo operístico tenha sido determinante nesta orquestração. Nem mesmo o

dobramento da linha melódica pelas cordas, um artifício frequente nas orquestrações de Nepomuceno, aparece na versão de Villa-Lobos. Mas, é claro que, nesta canção, a própria linha vocal se afasta do *bel canto* italiano. Se há dúvida com a ópera, ela é relativa ao estilo do recitativo, e menos ao das árias. Nestas o dobramento é idiomático, enquanto nos recitativos é muito raro.

Em relação à instrumentação, a densidade e o uso de alguns deles apontam para uma diferenciação entre os estilos de Nepomuceno e Villa-Lobos. O uso da harpa, por exemplo, na orquestração de Villa-Lobos não passa de efeitos de *glissandi* no primeiro compasso de cada uma das três apresentações do tema principal – onde o barítono canta “Grande Deus Satanás” – e na finalização da peça. Nepomuceno, ao contrário, aproveita a semelhança desse instrumento com o piano quanto ao uso idiomático dos arpejos e lança mão desse recurso em várias de suas orquestrações. A Figura 13 mostra o emprego da harpa na canção *Trovas op. 29, n.º 1*. Esse recurso pode ser observado também em outras de suas canções, como *Amanhecer, op. 34, n.º 1*, na qual a harpa é utilizada em duplicação com os violinos.

The image shows a musical score for the song "Trovas op. 29, n.º 1" by Villa-Lobos, specifically measures 34-37. It consists of three staves: a vocal line, an orchestral part (Orq.), and a piano part (Piano). The vocal line is in G major and has the lyrics: "se - nhor dos ou - tros o - lha - res, só do teu fi quei ca - ti - vo." The orchestral part is arranged in a grand staff (treble and bass clefs) and includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello, Harpa, Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, and Fagot. The piano part is in a grand staff and begins with a piano (*p*) dynamic, featuring arpeggiated chords. The score is marked with various performance instructions and instrument changes.

Figura 13: *Trovas op. 29, n.º 1, c. 34–37*

Um último aspecto a comentar é que, se não existem cacótes de orquestração que imediatamente remetam nossa escuta ao estilo da ópera italiana, no geral essa associação ainda parece plenamente pertinente. A orquestração de Villa-Lobos não é essencialmente intimista, ao contrário, em algumas passagens tende ao grandiloquente, sugerindo uma dramaticidade que

é característica da ópera. Se levarmos em conta a biografia de Villa-Lobos isso seria de se esperar. Durante muitos anos ele ganhou o sustento como violoncelista de orquestra acompanhando óperas italianas, tanto no Rio de Janeiro quanto em excursões pelo Brasil afora. É natural que a sonoridade da orquestração operística ficasse impregnada em seu ouvido, especialmente o estilo orquestral da escola italiana de Verdi e Puccini. Isso nos fornece uma última pista que sugere uma aproximação entre este trabalho de orquestração e o tratamento que Verdi dá em seu consagrado *Otello*, tanto à orquestra quanto à voz humana. Haveria outras semelhanças a comentar entre as obras, mas deixaremos para desenvolvê-las em outro trabalho.

Considerações Finais

Podemos concluir que nem Villa-Lobos procurou imprimir, arbitrariamente, sua forte personalidade na orquestração da canção de Nepomuceno, nem procurou imitar fielmente o estilo e os maneirismos que Nepomuceno usara para orquestrar suas próprias canções. Nos parece que ele optou por uma postura de neutralidade, confiando nas receitas clássicas da tradição, o que, ao contrário da fama que o persegue, ele demonstra dominar com competência e conhecimento.

Apesar de se situar na antessala da Semana de 22, esta orquestração de Villa-Lobos não transparece nenhuma motivação ligada aos ideais de uma arte nacionalista que marcariam os participantes daquele evento, entre eles o próprio orquestrador. Trata-se de uma canção de estética simbolista, o que se comprova inclusive pela filiação do poeta Orlando Teixeira, autor do poema, àquele movimento. Nesse sentido é intrigante que Villa-Lobos tenha escolhido esta canção para orquestrar, visto que ela projeta uma filiação cosmopolita, em contraste com os interesses que ele demonstrará mais adiante. Mas talvez não haja contradição nessa postura. Nosso Modernismo foi tanto um receptor de influências externas transformadoras, como preconizava a ala Pau Brasil de Oswald de Andrade, como propositor de um modelo de identidade nacional, como defendeu a ala Macunaíma de Mario de Andrade. O que tudo isso prova é que, acima de tudo, Villa-Lobos foi um músico de uma complexidade muitas vezes desconhecida, com competências inesperadas para sua imagem histórica que sucumbiu a uma mitologia caricata que ele próprio cultivou.

Referências

1. Coelho de Souza, Rodolfo. 2006. Aspectos de Modernidade na Música de Nepomuceno Relacionados ao Projeto de Tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. Em *Pauta*, v. 17, n. 29, p. 63–81.
2. Coelho de Souza, Rodolfo. 2008. Influência e Intertextualidade na *Suíte Antiga* de Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 2, p. 53–82.
3. Coelho de Souza, Rodolfo. 2017. Narratividade Derivada de Intertextualidade no Primeiro Movimento da *Sinfonia em Sol Menor* de Nepomuceno. In: Nogueira, Ilza (Org.). *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*. Salvador: Editora UFBA, p. 221–242.
4. Di Sabbato, Sérgio. 2002. *Três Transcrições Orquestrais do Quadros de Exposição de Modest Mussorgsky: uma análise comparativa*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro.
5. Grieco, Donatello. 2009. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.
6. Kennan, Kent. 2002. *The Technique of Orchestration*. 6ª Edição. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
7. Koechlin, Charles. 1935/1954. *Traité de l'Orchestration*. 1^{er} Volume. Paris: Édition Max Eschig.
8. Motta, Daniel Andrioli Rodrigues. 2010. Quadros de uma Exposição: diferentes formas de orquestração. In: *Anais do Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, XV, p. 524–528. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2733/2050>>. Acesso em: 22 nov. 2020.
9. Prout, Ebenezer. 1898–99/2003. *The orchestra: orchestral techniques and combinations*. Reimpressão. New York: Dover.
10. Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp.
11. Siqueira, Cássio Aparecido. 2018. Considerações a Respeito da Orquestração de Francisco Mignone na Obra *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky. *E-Locução: Revista Científica da FAEX*, Edição 13, Ano 7, p. 232–205. Disponível em: <<https://periodicos.faex.edu.br/index.php/e-Locucacao/article/view/11>>. Acesso em: 22 nov. 2020.