

Orlando Fraga

**OS 12 ESTUDOS PARA VIOLÃO DE VILLA-LOBOS: COMO OS
MANUSCRITOS PODEM INTERFERIR NA INTERPRETAÇÃO**

Tema: Práticas Interpretativas ao Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap
de 1 a 6 de outubro de 2007**

OS 12 ESTUDOS PARA VIOLÃO DE VILLA-LOBOS: COMO OS MANUSCRITOS PODEM INTERFERIR NA INTERPRETAÇÃO¹

Orlando Fraga²

Resumo: A revelação ao público em 1992 dos manuscritos dos *12 Estudos para Violão* de Heitor Villa-Lobos, tem levantado algumas controvérsias por conta da inconsistência de texto entre esses mesmos manuscritos e sua versão impressa. Até a presente data, cinco diferentes conjuntos de manuscritos em variados estágios de acabamento são conhecidos. Embora seja possível com o auxílio dos manuscritos aprofundar a interpretação de vários aspectos da obra, este trabalho direcionará apenas aqueles concernentes à técnica-interpretativa, particularmente os que dizem respeito a dedilhado, marcas de expressão, sinais de repetição, seções omitidas, resultados da comparação entre os manuscritos e a partitura impressa.

Palavras-Chave: Villa-Lobos. Violão. 12 Estudos. Performance.

¹ Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

² **Orlando Fraga.** Concertista e professor de violão. Estudos no Conservatório Universitário de Música de Montevideu (Uruguai). Mestre pela The University of Western Ontario (Canadá) e Doutor em Performance (D.M.A) pela Eastman School of Music da Universidade de Rochester, NY (USA). Professor titular de violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

I - Villa-Lobos e o Violão

Em uma entrevista de 1957 para a *Guitar Review*, Villa-Lobos afirmou que foi introduzido ao violão quando tinha sete para oito anos de idade e que posteriormente estudou todos os métodos disponíveis na época, incluindo aqueles de Carcassi, Carulli e Sor. Com o apoio destes métodos, Villa-Lobos trabalhou questões de harmonia e contraponto diretamente no violão chegando mesmo a afirmar ter adquirido uma leitura à primeira vista “tão proficiente quanto um pianista.”³

Villa-Lobos cresceu ouvindo seresta e choro, os dois gêneros mais populares de sua época. Ao aprender violão, também aprendeu a improvisar no choro tão bem quanto os especialistas em música popular. Em geral um grupo de choro se constituía de flauta, clarinete, trompete, trombone, ophiclíde, violão, bandolim e cavaquinho.



Típico grupo de choro

O grupo do qual Villa-Lobos participava, costumava se reunir no restaurante *Cavaquinho de Ouro*, no centro do Rio de Janeiro. Entre as influências a que esteve sujeito estão Quincas Laranjeiras e João Pernambuco.

³ Gladstone, R. "An Interview with Heitor Villa-Lobos". *Guitar Review* (nº 21, 1957), p. 13.



*João Pernambuco, Quincas Laranjeiras
e Barrios (sentado)*

Outra importante influência pode ser atribuída a Ernesto Nazareth. Nazareth pertence àquela simbiose ou zona intermediária difícil de ser definida à qual o musicólogo argentino Carlos Vega definiu 'mesomusica'.⁴



Ernesto Nazareth (1864 - 1934)

De acordo com Donga,⁵ um dos mais influentes *chorões* de seu tempo,

...Villa-Lobos era alguém que podia sempre improvisar e que também era um bom instrumentista. Tocava peças clássicas difíceis que exigiam uma boa técnica e constantemente praticava para melhorar sua execução.⁶

Esta habilidade seria determinante mais adiante na maturidade do compositor, pois sua música para violão emergiria justamente desta capacidade de improvisação. Villa-Lobos sempre compôs diretamente no instrumento. Talvez exatamente por esta intimidade com o instrumento ele pôde criar uma música para violão tão original e ao mesmo tempo tão marcante para o mundo violonístico.

Entre solos e câmara, Villa-Lobos escreveu mais de 40 peças para violão. Também realizou algumas transcrições, que incluem trabalhos de Chopin e a Chaconne de Bach. Esta última, ele disputou com Barrios a primazia de ser o primeiro a transcrevê-la para violão, provavelmente em 1910.⁷ Contudo, sua primeira composição original veio antes disso com uma Mazurka em Ré Major (1899) e outra pequena obra chamada *Panqueca* (1900). O Apêndice 1 mostra uma lista completa de sua obra para violão. Entre os poucos trabalhos que sobreviveram deste período está a *Mazurka Simples* escrita em 1911 para um de seus alunos.

⁴ O termo se refere àquele tipo de música que se posiciona entre clássica e música popular. Orrego-Salas, Juan. "Tradiciones musicales y aculturaciones en Sudamérica". *Music in the Americas*, vol. 1, pp. 220-250.

⁵ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, compositor popular (5/4/1890-25/8/1974).

⁶ Hodel, Brian. "Villa-Lobos and the Guitar". *Guitar Review* (Fall 1988), pp. 21-27.

⁷ Santos, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1975, p. 07-08.

Mazurka

Simples.

Fred L. ...

12, 12/19/11

Andante

Mazurka

The musical score consists of approximately 10 staves. The top staff is marked 'Andante'. The second staff is marked 'Mazurka' and includes performance directions such as 'cresc.' and 'rit.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several circled numbers (1, 2, 3) and other annotations throughout the score.

*Est munda e para si deo como
 exalta, não cobrir a glória
 musca sua. Villa-Lobos*

Villa-Lobos: Mazurka Simples (1911)

II – Os 12 Estudos

A importância dos 12 Estudos para violão de Villa-Lobos não pode ser subestimada, seja do ponto de vista musical ou do ponto de vista técnico. De fato, eles foram as primeiras obras modernas de concerto significantes, antecedidas apenas pela *Homenaje pour le Tombeau de Debussy* de Manuel de Falla (1920), e se mantêm desde então como repertório obrigatório tanto pelo seu valor técnico quanto estético. Os 12 Estudos também representam uma síntese do pensamento estético de Villa-Lobos.

Os 12 Estudos foram dedicados ao violonista espanhol Andres Segovia, que conheceu Villa-Lobos em Paris em 1923 quando de sua estréia nesta cidade, durante uma recepção oferecida pela condessa brasileira Olga de Moraes Sarmiento. O primeiro diálogo entre eles foi algo áspero. Quando perguntado se Segovia conhecia a obra do brasileiro, este respondeu que acha sua música anti-violonística, uma vez que exigia, entre outras coisas, o uso do dedo mínimo direito, o que não é uma técnica usual. Villa-Lobos respondeu secamente: "Bem, se não usa, corta fora." A versão posterior de Segovia corrobora a de Villa-Lobos, embora com pequenas divergências. Não obstante, Segovia pediu a Villa-Lobos uma nova composição. Seria apenas no próximo ano, 1924, que Villa-Lobos atenderia ao pedido de Segovia ao escrever os 12 Estudos. Mesmo assim, Segovia deve ter tido uma impressão desfavorável de Villa-Lobos mesmo depois da conclusão dos 12 Estudos. Ele escreveu a Manuel Ponce de seu exílio em Montevideu, Uruguai, em 8 de outubro de 1940:

"Ele [Villa-Lobos] veio à casa suprido com seis Prelúdios para violão dedicados à mim, e que combinados com os 12 estudos para violão, totalizam 16 obras (*sic*). Deste amontoado de composições, eu não exagero em dizer que apenas uma tem qualquer serventia como estudo [*Prelúdio?*] em Mi Maior que você me escutou praticando aqui. Entre os dois do último monte, existe um [*Prelúdio 3*], o qual ele mesmo tentou tocar, de letal aborrecimento. Este, tenta imitar Bach e pelo terceiro ciclo de uma progressão descendente – ou regressão – com que a obra começa, faz com que se tenha a vontade de rir." ⁸

Em 1925, com alguns esboços já escritos, Villa-Lobos foi a Lussac-le-Château juntamente com seu amigo, o pianista espanhol Tomás Terán [1896-1964], para umas pequenas férias. Uma vez lá, ele continuou a trabalhar nos 12 Estudos. Durante esta ocasião, Villa-Lobos aproveitou a oportunidade para tomar conselhos de Terán. Após tocar os esboços já prontos no piano, Terán relataria suas impressões e ofereceria sugestões.⁹ Após o término da composição em 1929, os Estudos tiveram de esperar por mais de 20 anos até que o editor francês Max Eschig os publicasse em 1953.

⁸ Alcazar, Miguel (editor). *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus : Editions Orphee, 1989, p. 210.

Philippe Marietti, um dos diretores da Éditions Max Eschig em 1977, relatou a constante argumentação entre Segovia e Villa-Lobos durante o processo de composição dos Estudos: "Heitor, isto não pode ser realizado no violão." Ao qual Villa-Lobos responderia: "Sim, isto pode, Andrés." E quando a argumentação esgotava, Villa-Lobos encerraria a mesma tocando no violão a passagem em disputa.¹⁰

Contudo, desde a sua publicação, tem sido levantado um número grande de questões referentes à integridade dos Estudos. Foi, sem dúvida uma surpresa nos depararmos com uma publicação dos Estudos cheia de incongruências, apesar do fato de Villa-Lobos ser um compositor bastante cuidadoso. Ele afirmou em certa ocasião que "eu posso ser um sentimentalista, mas meus processos de composição são determinados por pura lógica, por cálculo."¹¹ Assim, por falta de uma fonte primária de referência, os violonistas passaram a fazer mudanças na partitura baseados em critérios técnicos e estilísticos. A recente edição dos Estudos por Frederic Noad, por exemplo, compila as soluções propostas por intérpretes ao longo dos anos, sem fundamento acadêmico.¹²

Contudo, um evento que ocorreu muito antes da publicação dos Estudos mudaria para sempre sua história. Em 1936, Villa-Lobos terminou seu casamento com Lucilia Guimarães. Consternada, Lucilia deixou a residência do casal, levando consigo tudo quanto era possível, incluindo uma pilha de manuscritos. Entre estes, um conjunto completo dos 12 Estudos. Em 13 de dezembro de 1991, muito depois da morte tanto de Lucilia quanto de Arminda (segunda mulher de Villa-Lobos) estes manuscritos foram doados ao Museu Villa-Lobos por membros da família Guimarães. O material foi então indexado e disponibilizado em maio de 1992. Ao mesmo tempo, outro conjunto de manuscritos mantidos pela Éditions Max Eschig, veio a público. Nos últimos anos um certo número de artigos, ensaios e teses vem tentando com diferentes graus de sucesso, filtrar os manuscritos em relação à edição oficial. Alguns equívocos foram cometidos como consequência de técnicas de pesquisa equivocadas ou a falta de compreensão da vida de Villa-Lobos e as circunstâncias de sua música. Outros são quase inevitáveis, como a falta de familiaridade com língua portuguesa por parte dos pesquisadores e do quase total desconhecimento do meio musical brasileiro (para os estrangeiros). São muitas inquietações e não será possível respondê-las todas. O que é curioso, entretanto, é que talvez nem o próprio Villa-Lobos fosse capaz disso. Ele era conhecido por deliberadamente confundir os seus interlocutores.

⁹ "Eu também vi nascer os estudos para violão, escritos durante umas férias que nós passamos juntos em Lussac-read-Château, na França. E uma infinidade de outros trabalhos deste infatigável criador que foi Villa-Lobos" In *Presença de Villa-Lobos*, 1º volume, 2ª Edição. Rio de Janeiro : MEC/Museu Villa-Lobos, 1977, p.220.

¹⁰ In *Presença de Villa-Lobos*, 1º volume, 2ª Edição. Rio de Janeiro : MEC/Museu Villa-Lobos, 1977, p.230.

¹¹ Schaffer, John. "Voice-Leading: towards a better understanding of select passages in Villa-Lobos' Preludes for guitar". *Soundboard*, no. 03 (Summer 1966), pp. 155-159.

¹² Noad, Frederick. *Villa-Lobos: Collected Works for Guitar*. Pennsylvania: Merion Music, INC., 1990.

Naturalmente, isto faz com que os pesquisadores tenham reservas quanto aos depoimentos pessoais do compositor.

III – As Fontes

O Museu Villa-Lobos guarda quatro conjuntos de manuscritos, a saber:

- 1) *MS Max Eschig*: uma cópia final do que se acredita ser a fonte para a publicação. O manuscrito é mantido pela Éditions Max Eschig, em Paris, e é datado *Paris, 1928*. O Museu Villa-Lobos mantém apenas uma cópia xerox [número de catalogo P.200.1.2A];
- 2) *MS Guimarães I*: um rascunho em lápis [P.200.1.3];
- 3) *MS Guimarães II*: uma cópia final em tinta preta, possivelmente do próprio Villa-Lobos dos Estudos 2, 5, 10, 11 (incompleto) e 12. Estão datados de 1929 [P.200.1.6];
- 4) *MS Carlevaro*: conjunto com seis Estudos (1, 2, 3, 4, 5 e 10) dados pessoalmente por Villa-Lobos ao violonista uruguaio Abel Carlevaro [P.200.1.4].

Em 1943, Carlevaro visitou o compositor no Rio de Janeiro. O seu relato do encontro é bastante inspirador:

"Villa-Lobos teve um forte impacto em mim e sua música e suas idéias criaram uma atitude positiva em mim. A seu convite, tive a oportunidade de ouvir vários de 17 quartetos. Ouvei os 12 Estudos pela primeira vez um dia quando Villa-Lobos me apresentou a Tomás Terán, um grande pianista e seu amigo. Ele então pediu a Terán para tocar os estudos para o meu benefício. Era surpreendente escutar a transcrição de Terán daqueles Estudos.

Primeiro, Villa-Lobos fazia um comentário sobre um dos Estudos, seguido da execução do mesmo por Terán ao piano. Em suas mãos, aqueles 12 Estudos se transformavam em obra de arte. Sua interpretação, combinadas com as explicações do compositor, me fez entendê-los musicalmente, em toda a sua inegável beleza...."¹³

De todos os conjuntos citados acima, o *MS Guimarães I*, embora em forma de rascunho, é o que mais perto chega da versão impressa, diferente apenas em pequenos detalhes. Também tem uma série de marcas, tais como rabiscos, entre outras, na maioria números aparentemente sem significado, mas que são peculiares àquelas dos copistas quando preparam uma edição final. *MS Guimarães II* é também próximo ao impresso, embora menos. Por outro lado, o *MS Eschig*, é aquele que mais diverge da versão impressa. É uma cópia limpa, acurada e consistente, que antecede em data a todos os outros. Neste conjunto, são encontrados seções inteiras que não aparecem em nenhum outro lugar, como será visto mais adiante.

¹³ Carlevaro, Abel. *Guitar Master-class vol. 3*. Heidelberg : Chantarelle, 1988, p. 03.

Juntos, os quatro conjuntos de manuscritos nos oferecem uma visão mais ampla dos processos composicionais de Villa-Lobos. E a esta altura, pode-se afirmar sem receio, que um exame mais detalhado dos manuscritos certamente afetará a sua interpretação de uma maneira ou de outra. Por questão de espaço, não é possível aprofundar a discussão, que será limitada a alguns pontos mais relevantes.

CASOS

Caso Número 1: Polifonia – Notação Proporcional

Um exemplo da meticulosidade de Villa-Lobos em termos de notação está no uso de diferentes tamanhos de notas. Isto ajuda a visualizar os níveis estruturais da textura polifônica com mais clareza. Este tipo de notação desprende um enorme impacto psicológico - nos atinge diretamente no nível subliminar. A nota encarregada da voz principal de uma passagem é maior que os das vozes secundárias. De particular interesse é a introdução do Estudo 5. Note que nos dois primeiros compassos as cabeças das colcheias diminuem progressivamente, sugerindo um *decrescendo*.

MS Max Eschig - Estudo 5 (cc. 1 - 8)

Chopin, quem provavelmente introduziu esta notação em alguns de seus Prelúdios, está, sem dúvidas, por trás da inspiração de Villa-Lobos. Note este exemplo de notação neste Prelúdio de Chopin:

Molto agitato op. 28 nr 8

*Patzr Komentarz wykonawczy.
Voir le Commentaire d'exécution.

Chopin: Prelúdio OP. 28, No. 8.

Outros exemplos desta notação dentro dos 12 Estudos podem ser observados, todos com o mesmo tipo de impacto psicológico:

MS Max Eschig - Estudo 4 (cc. 42 - 47)

Lento

Moderé

bien chanté

rall.

MS Max Eschig - Estudio 7 (cc. 19 - 24)

a tempo

rall.

mf

MS Max Eschig - Estudio 8 (cc. 11 - 20)

rall.

rit

MS Max Eschig - Estudio 9 (cc. 28 - 33)

MS Max Eschig - Estudo 10 (cc. 62 - 67)

MS Max Eschig - Estudo 11 (cc. 55 - 58)

Caso Número 2: Dedilhado

Os quatro conjuntos de manuscritos são fartos em dedilhados. Através deles é possível ter uma percepção de como Villa-Lobos pensava o violão do ponto de vista técnico-interpretativo. Não serão listados aqui todos os dedilhados, uma vez que são muitos. Mas, dada a sua óbvia importância sobre a interpretação, serão apresentados abaixo alguns exemplos ilustrativos dos Estudos 7 e 8:

The image shows two staves of musical notation for Estudo 7. The top staff is marked 'Moins' and the bottom staff is marked 'Moderé'. Both staves show a sequence of notes with various fingerings and dynamics. The bottom staff includes circled letters 'g', 'D', 'B', and 'E' indicating specific notes or techniques.

Estudo 7: Partitura impressa acima e MS Max Eschig abaixo.

Neste exemplo, Villa-Lobos fornece indicações precisas sobre casas, cordas e dedos. Estas orientações não são óbvias na partitura impressa (acima). O interprete, desta forma, é obrigado a uma extensiva análise para avaliar qual seria a melhor abordagem para a passagem.

Outro exemplo que ilustra o pensamento mecânico de Villa-Lobos é esta passagem do Estudo 7:

The image shows a sequence of notes with fingerings and dynamics. The bottom staff includes circled letters 'D', 'g', 'B', and 'E' indicating specific notes or techniques, followed by the word 'allargando'.

Estudo 7: MS Max Eschig, c. 28

Note a nota “Lá” corda solta no segundo tempo, seguida da nota “Sí#” na sexta corda (*campanella*). Esta é uma indicação de uma técnica bastante sofisticada que não é facilmente apreendida à primeira vista.

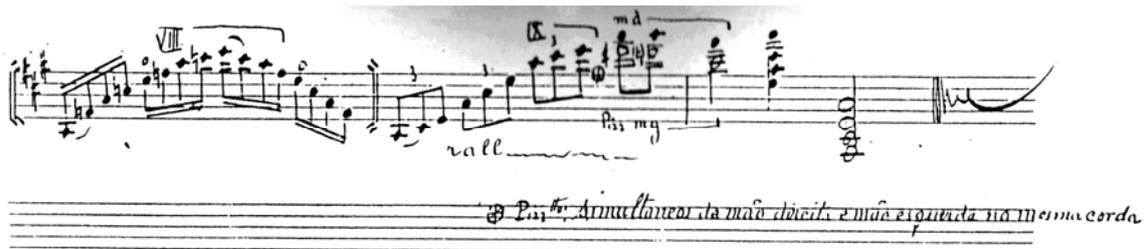
A passagem em escala que segue abaixo pertence ao Estudo 8 e apresenta critérios de dedilhados que vão além de qualquer dúvida, especialmente no movimento descendente.

Estudo 8: Impresso e MS Max Eschig

Aqui, o dedilhado pode ser resolvido de várias maneiras, principalmente na parte ascendente da escala. A escolha do melhor dedilhado pode se complicar se as ligaduras de articulação não forem consistentes, como neste caso que é ilustrado dentro do retângulo azul no exemplo acima. Na linha de cima, que representa a edição impressa, é possível interpretar a passagem via primeira posição do violão com a nota “Mi” da primeira corda solta possibilitando o salto para a sexta posição. Contudo, a ligadura mais o dedilhado 1-3-4, que pode ser observado na linha inferior que representa o manuscrito, torna claro a intenção do compositor de colocar toda a passagem na sexta posição.

Caso Número 3: Passagens Ambíguas

Talvez a passagem mais controversa na série toda seja o final do Estudo 2. Não contando com recursos de notação mais precisos, Villa-Lobos fez uso da cabeça de nota em diamante para sugerir um efeito especial.



MS Carlevaro: Estudo 2, cc. 25 - 27

A instrução abaixo dos dois últimos compassos especifica “pizzicato simultâneo da mão direita e da mão esquerda na mesma corda.” Este efeito particular é inspirado na *viola caipira* e consiste em tocar ao mesmo tempo as duas mãos na mesma corda. O acidente entre parênteses representa o som distorcido (*bi-tone*) que resulta ao se tocar o lado esquerdo da corda presa. Porque o intervalo obtido é considerado “desafinado”, a passagem é com frequência substituída por uma alternativa “mais afinada” com notas reais. Em uma análise bem acurada, Dr. Nicholas Goluses¹⁴ sugere que isto é consequência de uma “europização” dos Estudos no passado e que descarta, por qualquer razão que seja, as suas origens folclóricas.

Questionar os motivos que levaram Villa-Lobos a empregar tal efeito em um Estudo de caráter tão clássico, pertence ao reino da pura especulação e está além dos limites deste trabalho. Porém, é possível determinar três razões que podem explicar a abordagem descuidada por parte dos violonistas:

- 1) estas instruções não aparecem na versão impressa, mas apenas nos manuscritos; assim, abre-se uma janela para qualquer interpretação;
- 2) no manuscrito, estas instruções estão em português, o que dificulta seu entendimento para os estrangeiros menos perseverantes;
- 3) os violonistas simplesmente ignoram isto.

Caso Número 4: Andamentos e Marcas de Expressão

Nos manuscritos, andamentos e marcas de expressão aparecem, na sua grande maioria, em francês. Uma comparação entre as fontes conhecidas nos revela a existência de várias divergências, principalmente nos tempos internos. Em geral, aqueles dos manuscritos são mais rápidos que os daqueles impressos. Um exame mais acurado em alguns deles revela algumas surpresas:

- 1) Em *MS Carlevaro*, o Estudo 1 recebe simplesmente a marca *Allegro*. O próprio Abel Carlevaro, então, sugeriu que este soaria melhor se fosse tocado um pouco mais lento. Villa-Lobos prontamente aceitou e adicionou a expressão “ma non

¹⁴ Dr Nicholas Goluses em entrevista pessoal em outubro de 1999.

Tropo". Por outro lado, *MS Guimarães I* sugere uma marca mais rápida de tempo "Animé". Neste caso em particular, e uma vez que se considere que andamento está sempre sujeito a fatores externos,¹⁵ ambos andamentos podem funcionar bem.

- 2) O próximo exemplo refere-se a um andamento onde a sugestão impressa é mais acurada. No Estudo 11, a seção **B** (c. 15), está marcada "Animé" em ambas versões.

B c. 15 **C** c. 64 **B** c. 83

Impresso	<i>Animé</i>	<i>Poco Meno</i>	<i>Animé</i>
MS. Eschig	<i>Animé</i>	-----	<i>Animé</i>

Variações de andamento no Estudo 11

A seção **C**, começando no c. 64, está "Poco Meno" na versão impressa, seguida do retorno a "Animé" na recapitulação da seção **B** (c. 83). A marca "Poco Meno", contudo, está ausente no manuscrito.

É possível sentir pela tabela cima que algo definitivamente está faltando.

- 3) Outro exemplo se refere à segunda parte do Estudo 6. Nota-se que as marcas divergem tremendamente. Inclusive elas sugerem uma atmosfera totalmente diferente para a mesma seção. Pode-se considerar que as marcas do manuscrito fazem mais sentido, embora este seja um julgamento bastante subjetivo.

A m.1 **A'** m.28 m.39 m.46 m.49 m.53 m.55 m.57

Impresso	<i>Poco Allegro</i>	-----	<i>Menos</i>	<i>Tempo 1º</i>	-----	-----	<i>Meno</i>	<i>allarg.</i>
MS. Eschig	<i>Un peu animé</i>	<i>Moins</i> (très énergique)	-----	<i>Un peu moins</i>	<i>string. Poco a poco</i>	<i>allargando</i>	<i>A Tempo</i>	-----

Variações de andamento no Estudo 6

Caso Número 5: Sinais de Repetição

Estes se referem exclusivamente aos Estudos 1 e 2. No *Ms Eschig*, ambos os Estudos aparecem sem repetição, como pode ser observado abaixo.

¹⁵ Como fator externo, consideram-se aqueles agentes que influenciam e transformam a interpretação: técnica da mão direita [*touché* mais leve ou mais pesado], a resposta Sonora do instrumento aliadas à tensão das cordas e a sua ação; à acústica da sala e, finalmente, a colocação da peça no programa

Etudes pour la Guitare H. Villa-Lobos

(Prelude)

Allegro

MS Eschig: Estudo 1 – sem barras de repetição

Trio Capricioso

MS Eschig: Estudo 2 – sem barras de repetição

Os violonistas tem sido entusiastas ao tocá-los como aparecem no manuscrito. Porém, antes de considerarmos as possíveis soluções acerca deste caso em particular, faz-se necessário lembrar o que Edward Cone diz em seu livro *Musical Form and Musical Performance*: "toda interpretação válida representa, não uma aproximação de algum ideal, mas sim uma escolha".¹⁶ Assim:

- 1) Sem repetição, o ritmo harmônico cai pela metade e se desdobra em uma seqüência mais rápida de acordes que possui o seu próprio apelo dramático;

¹⁶ Cone, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York : W. W. Norton & Co., 1968, p. 34.

- 2) Por outro lado, a repetição de uma fórmula de arpejo está presente em música desde muitos séculos atrás. A corroboração de uma idéia musical nestes termos tem sido considerada uma poderosa dramatização retórica do discurso musical, o qual pode ser enfatizado por uma variedade de outros meios. Por exemplo: piano e forte, staccato e legato, entre outros. E a literatura está cheia de exemplos: *Prelúdio in Ré Menor BWV 999*, para alaúde; o primeiro Prelúdio do *Cravo Bem Temperado* de Bach; o Estudo Simples no. 6 de Leo Brouwer, apenas para citar uns poucos. Além disso, devemos lembrar que Villa-Lobos fez uma recomendação específica a Carlevaro de que o Estudo 1 deveria ser tocado na primeira vez forte, progressivamente decrescendo, e retornando ao forte antes de alcançar o próximo acorde.



Estudo 1: sugestão de dinâmica

Villa-Lobos usou uma imagem para ilustrar sua intenção: as ondas do mar.¹⁷ Para atingir isto, o instrumentista precisa da repetição. A propósito, o Estudo 1 foi inicialmente designado como “Prelúdio”.

Porém, apesar de tudo que foi exposto acima, deve ser lembrado que os demais conjuntos de manuscrito também possuem as tais repetições, como se pode observar nos exemplos abaixo. Isto nos leva à conclusão de que os violonistas têm sido apressados ao considerar apenas uma fonte de referência para suas decisões finais. Seguem-se alguns excertos onde as repetições estão presentes.

¹⁷ Carlevaro, Abel. *Guitar Master-class vol. 3*. Heidelberg : Chantarelle, 1988, p. 04.

N^o 1.ª reprodução, em um só exemplar, esta obra
 criada pelo MUSEU VILLA-LÓBOS para
 ser utilizada em pesquisa e informação por
 qualquer intuito de lucro nos termos
 da Lei de Direitos Autorais nº 5.508 de 1968

Jos. Villa-Lobos

duracão - 2'

Estudos para Guitarra

All.^o non troppo

MS Carlevaro: Estudo 1 – com barras de repetição

N^o 2.ª reprodução, em um só exemplar, esta obra
 criada pelo MUSEU VILLA-LÓBOS para ser
 utilizada em pesquisa e informação por
 qualquer intuito de lucro nos termos
 da Lei de Direitos Autorais nº 5.508 de 1968

Villa-Lobos

Estudos para Guitarra

All.^o

MS Carlevaro: Estudo 2 – com barras de repetição

All. molto tpp. *Estudo N.º 1* *M. S. Guimarães I*

mi a ma i m pi pi
op simile a maldicite

MS Guimarães I: Estudo 1 – com barras de repetição

All. tpp. *Estudo N.º 2* *M. S. Guimarães I*

MS Guimarães I: Estudo 2 – com barras de repetição

v. vnares segora *H. Viena. k*

Estudo N.º 2 - (de harpejos)

MS Guimarães II: Estudo 2 – com barras de repetição

Caso Número 6: Marcas de Expressão

Marcas de expressão nos manuscritos são muito mais detalhadas e com frequência elas ajudam a classificar o caráter dos motivos, das frases, além de outros níveis estruturais.

REPRODUIT PAR LES SOINS
DES EDITIONS MAX ESCHIG

MS Max Eschig: Estudo 8, cc. 1 – 20

Pode-se facilmente observar a riqueza de detalhes desta passagem do Estudo 8 acima, onde o caráter é reforçado pela especificação de mudanças de tempo, dinâmica e uma variedade de marcas de articulação.

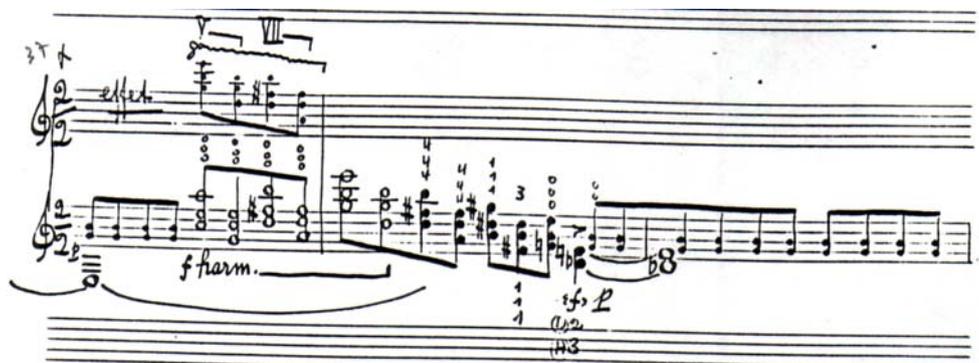
Caso Número 7: Seções Omitidas

Dois dos Estudos contém material adicional que não aparecem em nenhuma outra parte. No Estudo 10, uma seção inteira de um interlúdio é inserida após o compasso 20 tanto no *MS Eschig* quanto no *MS Guimarães I*. Esta seção é então, seguida de uma breve repetição do início. Existem alguns argumentos que podem explicar a omissão na edição impressa: primeiro, o próprio Villa-Lobos pode ter considerado a forma geral do Estudo mais equilibrada sem o referido interlúdio. Contra isto, existe o conhecimento público de que Villa-Lobos nunca revisava sua música. Segundo, outra pessoa (Segovia, Carlevaro ou Terán) pode ter sugerido o corte. Em uma carta a Villa-Lobos datada de Buenos Aires, 1º de maio de 1952, Segovia diz:

"Eu não sei se você lembra que nós modificamos algumas coisas no Estudo 7. De qualquer forma, se a edição for publicada imediatamente, me avise, que eu enviarei a você a cópia com as alterações que nós concordamos da última vez em Paris. Eu acabo de gravar para Decca aquele Estudo [7] e o Prelúdio com a melodia no baixo. Acredito que você gostará."¹⁸

Pode-se assumir, baseado na passagem acima, que Segovia pode ter feito sugestões de alterações também para o Estudo 10. Finalmente, pode ter sido o caso do copista da Max Eschig ter simplesmente pulado a seção inteira, como sugere o exame do conjunto incompleto, o *MS Guimarães II*. Contra isto, está o fato de que presumivelmente este não foi o conjunto usado como fonte para a cópia final. Contudo, quanto a isto, não se pode estar completamente seguro. Seja qual for o caso, não há dúvida de que a versão manuscrita deste Estudo é mais sofisticada que a versão impressa.

O Estudo 11 no *MS Eschig* também tem uma considerável quantidade de material descartado que não consta de nenhuma outra versão. Em uma análise mais acurada, pode-se observar que o material não tem relação temática nem motívica com o restante da obra (ver abaixo). Além disso, as inserções não funcionam como contraste ao material em torno, e nem possuem relações orgânicas com a forma. Assim, a inclusão deste material extra em uma execução deste Estudo baseada simplesmente na fidelidade aos manuscritos, parece questionável.



Estudo 11 – cc. 37 - 39

¹⁸ Paz, Krishna Salinas. "Os 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos: Revisão dos Manuscritos Autógrafos e Análise comparativa de Três Interpretações Integrais" (MM. diss., Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993), p. 04.



Conclusão

É instigante perceber o quanto de interferência ocorre na concepção técnico-interpretativa geral pela consulta aos manuscritos dos 12 Estudos para violão de Villa-Lobos. Apesar disso, a pesquisa pode avançar em pontos técnicos cruciais, tais como ligados, ligaduras de frase, entre outros. Um exame mais aprofundado do dedilhado, por exemplo, é certamente relevante para o perfeito entendimento do raciocínio mecânico por trás da música. Outros pontos, também, podem ser melhor direcionados, entre eles:

- 1) O exame técnico do papel e da caligrafia de Villa-Lobos. O Museu Villa-Lobos realizou esta tarefa de forma apenas parcial.
- 2) Acredita-se de forma veemente que a maior parte, se não todas as interrogações concernente aos Estudos, podem ser respondidas quando os arquivos de Segovia forem disponibilizados para consulta. São conhecidas as cartas de Segovia para Villa-Lobos que sugerem mudanças no texto musical. Qual teria sido a resposta de Villa-Lobos a estas cartas? Os manuscritos de Segovia apresentariam todas as mudanças que são mencionadas na correspondência? Para todos os efeitos, existiria um manuscrito de Segovia? Quando os Estudos foram terminados em 1929, Villa-Lobos já era um veterano editado por Max Eschig. Segovia, por outro lado, tinha contrato com o editor alemão Schott, que havia recém criado a série "Edition Andrés Segovia", o que o tornaria o editor natural para as revisões ou comissões de Segovia. Contudo, como condição para publicar por Schott, Segovia supostamente poderia reivindicar o privilegio de revisar a música adicionando seu próprio dedilhado, como de resto era seu hábito. Entretanto, é fartamente documentada a intransigência de Villa-Lobos quanto a alterações ou revisões de sua música por terceiros. E, durante esta disputa, Villa-Lobos pode ter perdido a paciência com o músico espanhol e simplesmente enviou seu original para ser publicada pela casa francesa de Max Eschig. Infelizmente, esta versão foi publicada cheia de erros de impressão.
- 3) Em 1977 foi lançada uma reimpressão dos Estudos por Edition Max Eschig. Nela, pode-se achar umas pequenas correções de alguns erros óbvios. Quem teria sido

o responsável por isto? Turíbio Santos, diretor do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro, acredita ter sido Philipe Marietti, um dos diretores da Edition Max Eschig na época, quem fez as correções.¹⁹ Nenhuma outra informação é disponível.

- 4) De acordo com o contrato entre Villa-Lobos e Max Eschig, datado de 5 de Janeiro de 1929, os 12 Estudos e a Suíte popular Brasileira deveriam ser lançados conjuntamente. O mesmo contrato também mencionava as 10 peças para piano *Francette et Piá*, que Villa-Lobos havia composto em Paris, além das *Quatro Sonatas* para violino e piano.²⁰ Por que Max Eschig esperou 20 anos para lançar os 12 Estudos? O que exatamente aconteceu entre a assinatura deste contrato e a subsequente publicação ainda espera por uma explicação.

¹⁹ Turíbio Santos em entrevista pessoal em outubro de 1999.

²⁰ Peppercorn. L. *The Illustrated Lives of the Great Composer - Villa-Lobos*, p. 26.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- _____. *Catalogo de obras impréssas e inéditas de Heitor*. Organizado por Arminda Neves d'Almeida. [193-?]
- Alcazar**, M. *The Segovia-PonceLetters*. Columbus : Editions Orphee, 1989.
- Carlevaro**, Abel. *Guitar Master-class vol. 3*. Heidelberg : Chantarelle, 1988.
- Cone**, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York : W. W. Norton & Co., 1968.
- Fernandez**, Eduardo. "Villa-Lobos - New Manuscript". *Guitar Review* (Fall 1996), pp.22-28
- Gladstone**, Ralph. "An Interview with Heitor Villa-Lobos". *Guitar Review* (nº 2), p. 13.
- Hodel**, Brian. "Villa-Lobos and the Guitar". *Guitar Review* (Fall 1988), pp. 21-27.
- Kiefer**, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre : Editora Movimento, 1981.
- Leal**, J. S. and Barbosa, A. L. *João Pernambuco, Arte de um Povo*. Rio de Janeiro : Funarte, 1982.
- Mariz**, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1983, c1982.
- Muricy**, José C. A. *Villa-Lobos--uma interpretação*. [Rio de Janeiro] : Ministerio de Educação e Cultura, Serviço de Documentação [1961].
- Noad**, Frederick. *Villa-Lobos: Collected Works for Guitar*. Pennsylvania: Merion Music, INC., 1990.
- Orrego-Salas**, Juan. "Tradiciones musicales y aculturaciones en Sudamérica". *Music in the Americas*, vol. 1.
- Paz**, Krishna Salinas. "Os 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos: Revisão dos Manuscritos Autógrafos e Análise comparativa de Três Interpretações Integrais" (MM. diss., Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993), p. 04.
- Peppercorn**, L. M. *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*. Aldershot, Hants, England : Scolar Press ; Brookfield, VT : Ashgate Pub., c1996.
- Peppercorn**, L. M. *Villa-Lobos: Collected Studies*. Aldershot : Scolar Press. c1992.
- Peppercorn**, L. M. *Villa-Lobos: The Music; An Analysis of his Style*. London : Kahn & Averill, 1991.
- Santos**, Turibio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1975.

Schaffer, John. "Voice-Leading: towards a better understanding of select passages in Villa-Lobos' Preludes for guitar". *Soundboard*, no. 03 (Summer 1966), pp. 155-159.

Terán, Tomás. "Villa-Lobos". *Presença de Villa-Lobos*, Vol.1, 2nd edition. Rio de Janeiro : MEC/Museu Villa-Lobos, 1977, pp. 220-1.

Partituras

Villa-Lobos, Heitor. *12 Estudos para Violão (MS Guimarães I)*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos (ms. P.200.1.3), 192?.

_____. *5 Estudos para Violão (MS Guimarães II)*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos (ms. P.200.1.6), 1929.

_____. *12 Estudos para Violão (MS Max Eschig)*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos (ms. P.200.1.2.A), 1928.

_____. *6 Estudos para Violão (MS)*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos (ms. P.200.1.4), 19??.

_____. *Douze Études pour Guitare*. Paris : Éditions Max Eschig, 1952-53

Apêndice 1

Lista da obra completa para violão de Villa-Lobos

Ano	Obra	Movimentos	Instrumento(s)
1900	Panqueca		solo (perdida)
1901	Mazurka em Ré Maior		solo (perdida)
1904	Valsa Brilhante (Valsa Concerto #2)		solo
1908-12	Suíte Popular Brasileira	I-Mazurka-Choro; II-Schottish-Choro; III-Valse-Choro; VI-Gavotta-Choro V-Chorinho.	solo [publicada por Max Eschig em 1955]
1909	Fantasia		solo (perdida)
1909-1912	Dobrados (oito)	I-Paraguáio; II-Brasil; III-Chorão; IV-Saudade; V-Paranáguá; VI-Cabeçudo; VII-Rio de Janeiro; VIII-Padre Pedro.	solo (perdida)
1910	Dobrado Pitoresco		solo (perdida)
1910	Quadrilha		solo (perdida)
1910	Tarantela		solo (perdida)
1911	Simples (mazurka)		solo
1917	Sexteto Místico		flauta, oboé, saxofone, harpa, celesta, violão
1921	Choros nº 1		solo
1925	Modinha (Serenata nº 5)		voz e violão
1929	12 Estudos		solo
1929	Introdução aos Choros		orquestra
1937	Distribuição das Flores		Flauta e violão
1940	5 Prelúdios		solo
1947	Ária da Bachiana n 5	Cantilena	voz e violão
1947	Food for Thought		voz e violão (do poema sinfônico Magdalena – 1ª Suite)
1951	Concerto para Violão e Pequena Orquestra	I-Allegro Preciso; II-Andantino e Andante; III-Cadência; IVAllegro non Troppo	violão e. orq.
1953	Canção do Poeta do Século XVIII		voz e violão
1958	Canção do Amor (Green Mansions ou Floresta do Amazonas)		Orquestra (voz e violão)

Fonte: Villa-Lobos, Sua Obra [Catalogo Geral]. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972.

Apêndice 2

12 Estudos -Tempos e suas variações internas

	Partitura impressa	MS Eschig	MS Guimarães I	MS Guimarães II	MS Carlevaro
Étude 1	Allegro ma non troppo - Lento	Animé - Lent	Allegro ma non troppo - Lento		All° non Troppo - Lento
Étude 2	Allegro	Très animé	Allegro	All°	All°
Étude 3	Allegro moderato	Un peu animé	Allegro moderato		
Étude 4	Un peu modéré - Meno - A Tempo - Grandioso	Un peu modéré - Grandeoso - Un peu moins	[] - [] - [] - Grandioso		Andante
Étude 5	Andantino - Poco Meno	Andantino - Un peu moins - A Tempo 1°	Andantino - Poco Meno	Andantino - Poco Meno	Anadantino - Poço meno
Étude 6	Poco Allegro - Meno - A Tempo 1° - Meno	Un peu animé - Moins (trés énergique) - Un peu moins (trés énergique)			
Étude 7	Très animé - Moins - Più mosso - Vif	Très animé - Modéré - Lent - Modéré - Tempo 1ª - Vif	Très animé - Moins - Più mosso - Vif		
Étude 8	Modéré - Lent	Modéré - Lent	Modéré - Un peu modéré		
Étude 9	Très peu animé	Un peu animé - Moins			
Étude 10	Très animé - Un peu animé - Vif	Animé - (Un peu modéré - Lent) - Très animé - Très vif	Très Animé - (Un peu modéré - MOderé) - Très animé - Vif - Très vif	Très animé - Un peu animé - Vif - Très vif	
Étude 11	(Lent - Più Mosso) - Animé - Poco Meno - Animé - (Lent - Più Mosso)	(Lent - Plus Vite) - Animé - [] - Animé - (Lent - Plus Vite)	(Lent - Più Mosso) - Animé - Poco Meno - Animé - (Lent - Più Mosso)	[] - [] - [] - [] - (Lent - Più Mosso)	
Étude 12	Animé - Più Mosso - A Tempo 1° - Un peu plus animé	Un peu animé - Plus vite - A Tempo 1° - Un peu plus animé	Animé - [] - [] - Un peu plus animé	Animé - Très animé - Un peu plus animé	

Apêndice 3

Un peu modéré Lento Moderé

22

26

29

32

35

38

gliss.

gliss.

mf

REPRODUIT PAR LES SOINS
DES EDITIONS MAX ESCHIG

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1:** Starts with the word "Crescendo" written vertically on the left. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The piece concludes with a 3/4 time signature and the instruction "8 String".
- Staff 2:** Marked "Moderato" at the beginning. It contains several triplet markings and dynamic markings like "p".
- Staff 3:** Includes a "gliss" marking and a "6" marking, possibly indicating a fret or a specific technique.
- Staff 4:** Features a large "X" marking and a "6" marking.
- Staff 5:** Contains a "3" marking and a "p" marking.
- Staff 6:** Marked "Tres animé" at the beginning. It includes a "mf" marking and a "3" marking. At the bottom of this staff, there is a line of text: "eres hres a h res X".

Apêndice 4

Handwritten musical score for guitar, measures 37-39. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It includes a guitar-specific staff at the top with a "VII" barre and a "3 7 7" marking. The main staff contains a melodic line with a "f harm." marking and a dynamic change from "sf" to "p". A circled "1" is written below the staff. The piece concludes with a double bar line.

Estudo 11 – cc. 37 - 39

Handwritten musical score for string, measures 41-43. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It is labeled "String" and "a tempo". The main staff contains a melodic line with a dynamic change from "sf" to "p". A circled "1" is written below the staff. The piece concludes with a double bar line.

Estudo 11 – cc. 41 - 43