

## A orquestração do Choros 5 de H. Villa-Lobos, como ampliação das possibilidades de execução.

*Flávia Vieira*

### *Resumo*

Este trabalho busca discutir e refletir sobre questões da prática de orquestração musical confeccionada na obra *Choros 5* de H. Villa-Lobos, composta originalmente para piano solo, observando como esta prática pode atuar de forma decisiva no processo de compreensão da obra. Através deste procedimento busca-se um caminho para expansão da execução e interpretação de obras diversas, além de discutir questões inerentes aos processos teóricos e práticos da música, esperando poder contribuir para um registro destas práticas.

### *Palavras-chave*

Orquestração, re-elaboração, Choros, timbre, sonoridade.

### *Abstract*

This work seeks to discuss and reflect on practical issues of musical made in orchestration *Choros 5* H.Villa-Lobos, originally composed for piano solo, noting as this practice can act decisively in the process of understanding of the work. Through this procedure a path to expansion of implementation and interpretation of miscellaneous, and discuss issues inherent in theoretical and practical processes of music can contribute to a record of these practices

### *Keywords*

Orchestration, re-elaboration, chorus, timbre, sonority

## **Introdução**

Nossa participação neste simpósio vem através do estudo da prática de orquestração que está sendo confeccionada na obra *Choros 5* (Alma Brasileira), para piano solo, de H. Villa-Lobos. Este estudo pertence à terceira parte do nosso trabalho de tese que aborda “As práticas de reelaboração musical como ampliação das possibilidades de execução”. Este trabalho tem como objetivo geral refletir sobre as práticas de reelaboração musical (transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase)<sup>1</sup> promovendo um resgate não da prática em si, pois estas continuam em andamento, mas da valorização destas práticas incentivando e estimulando sua expansão através de sua utilização de forma ativa.

Entretanto, para esta comunicação, apresentaremos somente trechos de uma destas práticas, (orquestração) no sentido de discutir sobre questões específicas à técnica de

---

<sup>1</sup> -Neste trabalho de tese estes termos foram selecionados como sendo práticas de reelaboração musical a partir de alguns critérios, como, maior ou menor grau de afinidade com o original, bem como o maior ou menor grau de importância do meio instrumental para o qual será reelaborado.

orquestração, buscando elencar um conjunto de prováveis registros teóricos advindos das diversas conduções práticas.

Nossa intenção em refletir sobre esta prática vem no sentido de sugerir que a orquestração possa ser observada como algo mais que somente uma técnica ligada à composição, sendo pensada como a expansão de uma experiência da música através da transformação do original. A possibilidade de uma escuta dupla, diversificada entre a versão original e a versão orquestrada nos propondo perceber a multiplicidade da realidade musical.

Vários verbetes enciclopédicos e dicionários de música tratam a prática de orquestração somente como uma técnica em instrumentar, como define o verbete de Howard Mayer Brown do “The New Grove Dictionary, for Music and Musicians”: *Orchestration* é definido como “a arte de combinar sons de um complexo de instrumentos buscando adquirir uma fusão e equilíbrio satisfatório” (Brown, vol. X, p.691). Ou seja, é uma maneira de dispor, organizar ou distribuir o instrumental numa obra.

Da mesma forma, os tratados de instrumentação e orquestração também abordam de forma técnica os termos. Instrumentação em geral, é o estudo de cada instrumento, suas possibilidades técnicas, registro, grafias, e normalmente, vem nos capítulos iniciais, separados por naipes, porém tratados individualmente. Já o termo orquestração, é considerado então como a técnica em combinar estes instrumentos. Isto pode ser observado em praticamente todos os tratados que foram observados como: tratado de H. Berlioz, “*Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes*”(1844); R. Korsakov “*Princípios de Orquestração*”(1912); Walter Piston, “*Orchestration*” (1955); A.Blater- “*Instrumentation/ Orchestration*” (1980); entre outros.

Entretanto, vale comentar também que alguns teóricos e pesquisadores musicais têm procurado abordar práticas como a orquestração, o arranjo, a transcrição, entre outras, de forma mais abrangente. Encontramos no artigo “*A Orquestração como Arte de Mentir (a respeito dos Três estudos de Debussy)*”<sup>2</sup>, de Michel Jarrel<sup>3</sup> um paralelo entre tradução literária/orquestração, abordando essa relação da seguinte forma:

---

<sup>2</sup> A Orquestração como arte de mentir (a respeito dos três estudos de Debussy)”- Esse texto é oriundo da transcrição de uma conferência apresentada por Michael Jarrell no Ircam em 1998 e dos propósitos recolhidos por Peter Szendy em Strasbourg em maio 2000. (Szendy, P. 2001:105)

“A orquestração é como uma tradução. Um tradutor como Philippe Jaccottet, cujo trabalho sobre Rilke, Musil ou Gongora eu admiro, permanece muito próximo do sentido sem, portanto se restringir a uma estrita palavra por palavra: ele encontra na sua língua riquezas que, sem querer ou poder reproduzi-las, reinventam aquelas do original” (Jarrel, 2007:105).

Dessa forma, propõe-se pensar na prática de orquestração, como uma prática na qual se busca um equilíbrio entre a idéia do compositor e as ilimitadas possibilidades de re- adaptação instrumental. Acredita-se que orquestrar uma obra, além de todo o aspecto técnico, envolve também um lado criativo decorrente das diversas variações que acontecem a partir da mudança de meio e das possibilidades de combinações de timbres e texturas.

Portanto, a orquestração hoje tem sido uma prática tão ativa que induz a um conceito mais abrangente no sentido de se firmar não só como uma técnica. Com isso, pretende-se ampliar os limites de observação da prática de orquestrar.

Assim, a escolha do *Choros 5* como obra a ser orquestrada, vem inicialmente com a intenção de apresentar nossa escuta de Villa-Lobos, além de vivenciar na prática uma experiência de reelaboração musical, numa obra brasileira que favoreça explorar aspectos como timbre, sonoridade e textura.

### **Choros 5 - Versão Original – piano solo**

Composta em 1925/6, o *Choros 5*<sup>4</sup>, que tem como subtítulo *Alma Brasileira* faz parte da Série de *Choros* de Villa-Lobos (uma série de 14 obras e ainda, o *Dois Choros –Bis-*construídas a partir de um modelo da música popular, o *Choro*<sup>5</sup>)<sup>6</sup>. Segundo Wisnick, os *Choros* centralizam a produção musical de Villa-Lobos na década de 20,

---

<sup>3</sup> Michel Jarrel- Compositor Suíço, nascido em Geneve em 1958. É professor de composição do Conservatório Superior de Geneve e Strassburgo. Possui diversas obras conhecidas como *Rhizomes* (1993) e *Congruences* (1989). Além de óperas como *Cassandra* onde mistura com a música eletroacústica.

<sup>4</sup> O *Choros 5* juntamente com o *Choros 7*, foram dedicados a Arnaldo Guinle, um milionário carioca que patrocinava artistas de sua época como os Oito Batutas, além do próprio Villa-Lobos que costumava freqüentar a casa do pai de Pixinguinha nos encontros artísticos promovidos no casarão onde moravam. Na época o casarão era conhecido como “Pensão Vianna” reunindo os chorões e diversos artistas, entre eles Villa-Lobos, Quincas Laranjeiras, entre outros.

<sup>5</sup>- De acordo com J. M. Wisnick, o choro é um gênero de síntese instrumental, assentado na classe média(seus músicos: funcionários de repartição, oficiais, músicos formados em escola, trabalhadores manuais, malandros profissionais e um que outro doutor desgarrado), produzindo um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares... (WISNICK, 1989, pag.162)

<sup>6</sup> NEVES, Jose. Maria,- *Villa-Lobos, o choro e os choros*

absorvendo uma gama de significantes musicais diversos, da música indígena (constantemente recorrente), africana (mais rara e circunstancial), popular rural, urbana e suburbana (aglomerados em constantes re-combinações). Há uma intenção (explícita) de captar o prisma da *psique* musical brasileira, pelas ambientações orquestrais ecológicas (florestas, sertanejas), pela pontuação de cantos de pássaros, pela citação e desdobramento de cantos *rituais* indígenas, pela alusão a batucadas, ranchos, valsinhas, cantigas de roda, dobrados, tudo isto visto a partir das serestas e dos choros. (WISNICK, 1989, pag. 165).

Em termos estruturais, *O Choros 5* é construído dentro dos padrões do Choro popular, ou seja, dividido em três partes compostas por três temas distintos- A A' B C A''.

(Ex.1)- início de cada tema

Tema A - *Moderato*

Musical score for Tema A, Moderato, measures 3-13. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Moderato' and the mood is 'Vague et sans détaché'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'mf'.

Tema B- *Um peu moins anime*

Musical score for Tema B, Um peu moins anime, measures 27-37. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Um peu moins anime'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'mf'.

Tema C- *Mouvement de marche, moderée*

Musical score for Tema C, Mouvement de marche, moderée, measures 59-69. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Mouvement de marche, moderée'. The score includes dynamic markings such as 'mf'.

Em relação à estrutura rítmica, o *Choros 5* traz uma peculiaridade, pois sua construção dentro do compasso quaternário, (em geral o choro popular é desenvolvido dentro de compasso binário) traz uma interferência rítmica de marcha fundindo-se com a estrutura rítmica do choro. Em termos de técnica pianística, a obra apresenta para o interprete algumas complexidades advindas das idéias independentes que compõem sua estrutura polifônica em diversos momentos. Na repetição do tema A, por exemplo, (c.14-23), é formado por: uma linha do baixo com notas pedais, um acompanhamento rítmico em acordes, o aparecimento do desenho repetitivo em semicolcheias que contrastam entre si e também com a linha melódica, explorando ritmos sincopados e quiálteras criando uma polirritmia intrincada principalmente na mão direita como mostra o exemplo abaixo.

Ex. 2)- partitura de piano Tema A'- (c. 14-16)

Musical score for Tema A', measures 14-16. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'mf'.

Esta idéia polifônica favorece uma escuta rica em termos de diversidade de timbre,

sonoridade e textura, aspectos que serviram de estímulo para direcionar nosso interesse em orquestrar uma obra que promova explorar amplamente estes aspectos.

### **Choros 5 - Versão Orquestral<sup>7</sup> - orquestra de câmara**

Após a observação em alguns trabalhos de orquestração percebe-se que neste procedimento busca-se como estímulo, “transportar” para a orquestra, o tanto quanto possível, o máximo de afinidade em relação ao original. De maneira geral, podemos dizer que a orquestração preserva os aspectos básicos estruturais (altura, ritmo, forma, harmonia, melodia), e explora outros, como, timbre, sonoridade, textura, dinâmica, articulação e acentos. Estes aspectos, em geral, são afetados de forma significativa até para poderem adaptar-se melhor ao novo meio instrumental.

Para definir a instrumentação desta orquestração, levou-se inicialmente em consideração uma questão de ordem prática que diz respeito ao instrumental disponível<sup>8</sup>. Trata-se de uma orquestra de câmara, porém com algumas variações: 1 flauta, 1 oboé, 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, 3 trombones, percussão e cordas completas.

Com a mudança de meio instrumental, no caso do piano para a orquestra, opera-se uma mudança bastante significativa em termos de timbre, sonoridade e textura. É visível que a densidade textural passa a ser automaticamente ampliada pelo número de vozes da orquestra em detrimento do número de vozes possíveis no piano soando simultaneamente. Ao mesmo tempo, é preciso comentar que o piano é um instrumento rico também em aspectos como sonoridade e textura trazendo no pedal uma ferramenta fundamental que deve ser cuidadosamente considerada, ao “transportar” uma idéia do piano para a orquestra.

---

<sup>7</sup> Vale comentar que ao ampliarmos nossa busca em torno do *Choros 5* descobrimos uma gravação interpretada por Yoyo Ma numa versão para violoncelo e piano que poderíamos denominar como sendo uma transcrição. Trata-se de uma transcrição simples, pois a parte de piano é mantida exatamente como na versão original, e o violoncelo aparece desenvolvendo as idéias temáticas. Esta versão contribuiu no sentido de mostrar que uma obra pode passar por várias transformações sem ser afetada em seu original. Ferruccio Busoni num texto emblemático de 1910, intitulado “Valor do Arranjo” comenta que “as mudanças que se operam ao longo do tempo não alteram em nada o espírito de uma obra de arte, sendo assim, uma transcrição não destrói a versão original, não existe a degradação deste, através daquele.” (Busoni, apud Szendy, 2007: 93)

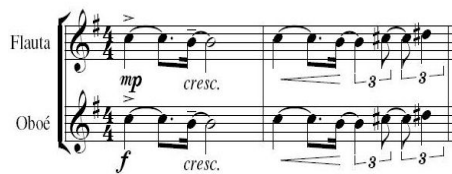
<sup>8</sup> - Este trabalho de pesquisa conta com a participação da OCDA (Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Mato-Grosso-UFMT) na qual atuo como regente, e que realizará as execuções das obras reelaboradas para este trabalho. Por se tratar de uma orquestra universitária, ou seja, uma orquestra que tem normalmente uma grande rotatividade de instrumentistas e neste caso específico de instrumentos, a cada semestre se lida com formações diferentes no instrumental desta orquestra, o que nos leva necessariamente a trabalhar com estas questões na prática diária.

De maneira geral podemos comentar que o timbre torna-se ferramenta fundamental, pois além de lidar com as possibilidades individuais de cada instrumento, ainda permite explorar a multiplicidade de colorido sonoro através das diversas variedades de combinações instrumentais.

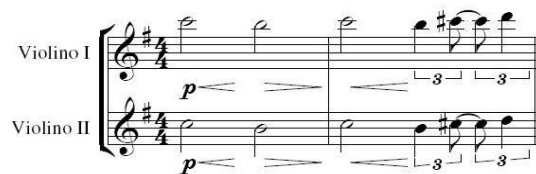
Essa diversidade de timbres nos possibilita explorar trechos repetidos, por exemplo, que nos levaram a fazer pequenas variações em relação ao original. Por exemplo, o tema A, é realizado duas vezes. No piano, a linha melódica é basicamente a mesma em ambas as vezes. Na orquestração, optamos por desenvolver na repetição variações não só de timbre como também de altura, colocando os I violinos uma oitava acima.

(Ex. 4)- partitura de orquestra.

Tema A (fl e ob) - c. 3 e 4



Tema A'-(I e II violinos) c. 14 e 15



As inúmeras possibilidades de combinações instrumentais nos levam a explorar também a sonoridade, buscando, entretanto, manter o mesmo equilíbrio da partitura original. Ainda no início da peça vale comentar sobre o desenho rítmico em acordes que marca toda a passagem do primeiro tema. Dentro do instrumental disponível, tínhamos algumas opções possíveis para desenvolver este desenho, como, o trio de trombones, ou fagotes e clarinetas, por exemplo. Vale lembrar que no piano, o trecho inicial é rico em harmônicos com a nota (Mi) na região grave, mantida pelo pedal enquanto desenvolve-se o desenho rítmico em tríades, soando claro, bem marcado ritmicamente, porém denso e rico em harmônicos, mas de forma suave com a dinâmica em *p*.

(Ex5) (c.1 e 2) - partitura de piano



Para a orquestração deste desenho inicial, (acordes marcados ritmicamente), elegeu-se o trio de trombones, pois o desenho

homorrítmico é desenvolvido a três vezes. Os trombones além de estarem em três (o que dá maior homogeneidade ao desenho a três vezes), soam com naturalidade neste

registro médio grave, juntamente com a nota pedal grave (Mi), que será destinada ao cbx. Assim, teríamos o desenho escrito basicamente da “mesma forma” na partitura de orquestra, ou seja, na mesma tessitura, com a mesma amplitude entre as vozes extremas e com as mesmas proporções espaciais entre as vozes concorrentes, que teoricamente seriam suficientes para desenvolver a passagem. Entretanto, vimos através da orquestração realizada por Ravel na obra *Quadros de uma Exposição*-(M. Mussorgsky), a qual tem sido bastante reveladora para nosso trabalho, que talvez os três trombones e cbx não fossem suficientes para adquirir a mesma sonoridade entre a partitura original e a orquestração, pois poderiam soar de forma muito rarefeita e diluída

Assim, apoiados em Ravel no sentido de buscar também equilíbrio e densidade sonora, optamos por dobrar com as madeiras (2fg e 1 cl), o desenho que seria realizado somente pelos trombones na primeira exposição do tema A, além de acrescentar à nota pedal, cellos e trompas. Como mostra o exemplo abaixo.

Ex. 6)- Partitura de orquestra- (c. 1 e 2)

Dessa forma, ao fundir a sonoridade entre trombones e madeiras, adquire-se para este desenho de acordes rítmicos, uma sonoridade mais rica em harmônicos, com maior densidade e ao mesmo tempo, com maior clareza de articulação obtida através dos fagotes. A nota pedal também ganha mais peso apoiada pelos violoncelos e trompas.

Certos trechos contrastantes na partitura original como a passagem do tema (A) para o tema (B), vale comentar que a orquestra oferece a possibilidade de acentuar ainda mais os contrastes através da mudança instrumental, além da diversidade de articulações de fraseados. Dessa forma, na versão orquestral buscamos uma sonoridade leve e clara através da articulação em *pizzicattos* nas cordas

(II violinos, viola e cellos), bem como os *staccatos* nos sopros (ob, cl, e fg), ficando então o tema com os I violinos e a flauta oitava acima do original.

(Ex.7) Tema B (c. 25 e 26)

A partir da observação destes trechos, é possível perceber o quanto um determinado instrumento é capaz de assumir um material que não foi a princípio pensado para ele mostrando que a essência da música não se limita às sonoridades particulares que se pode obter sobre determinados instrumentos. A possibilidade de observar uma orquestração ou uma transcrição sendo como um registro escrito de uma interpretação específica, ou de uma escuta que não se contenta em ser passiva, poderia nos mostrar a amplitude da experiência musical nos colocando frente à perspectiva de uma re-configuração permanente desta experiência e, conseqüentemente, de nossas próprias escutas.

Trata-se, portanto de escutas ativas, que não se contentam somente em receber ou perceber as obras, mas que se incorporam e se transformam, como num processo contínuo de mutação, onde elas possam representar, sobretudo, um exercício crítico.

### Referências bibliográficas-

BROWN, H.M. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol X. Macmillan Press Ltda. Londres, 1988.

JARREL Michel. – *A orquestração como arte de mentir*-Ircam- 2001

NEVES, J. Maria- *Villa-Lobos, O Choro e os Choros*, Musicália S/A Cultura Musical São Paulo,1977.

WISNICKY, J. Miguel- *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*-Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

SZENDY, P – *Arrangement/Derrangement*- IRCAM, Paris, 2007.