



Heitor Villa-Lobos

Uirapuru

Partitura de estudo comentada
Manoel Correa do Lago e Guilherme Bernstein





Heitor Villa-Lobos

Uirapuru



Índice

I. Uirapuru

I. 1. Texto

- Do Poema Sinfônico ao Ballet Sinfônico página 1
- De Cisne da Grécia antiga a Uirapuru amazônico página 3
- Um canto de pássaro: o diferencial entre o Tédio de Alvorada e o Uirapuru .. página 5
- Do Tédio de Alvorada ao Uirapuru: uma perspectiva cronológica página 8
- Leitura comparativa entre as partituras do Uirapuru e do Tédio da Alvorada . página 11
- Conclusão página 17

I. 2. Partitura

II. Tédio de Alvorada

II. 1. Texto

- Considerações sobre a partitura manuscrita do Tédio de Alvorada página 21

II. 2. Partitura

III. Epílogo

- Ressignificando um texto musical página 33
- Bibliografia página 37

A partitura do *Uirapuru* para estudo comparativo com *Tédio de Alvorada* aqui apresentada tem como fontes os manuscritos autógrafos MVL 1990-21-0172 (grade orquestral datada de 1934) e MVL 1990-21-0173 (redução para piano), ambos no acervo do Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro, e as edições da American Music Publishers (1948) e do Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música (ABM) 2016. Os autores agradecem à ABM pela generosa disponibilização da versão de sua edição redigida pelo Maestro Tobias Volkmann.

Do Poema sinfônico ao Ballet sinfônico

O bailado *Uirapuru* - estreado em 1935 no Teatro Colón de Buenos Aires, sob a regência de Villa-Lobos - tornou-se uma das obras mais emblemáticas do compositor, tanto pela evocação das temáticas indígena e da floresta tropical, quanto pela magia de sua orquestração². Entretanto, é interessante notar que o texto musical do *Uirapurú* consiste³, - através do reordenamento de seções, da inserção de elementos novos, e de um enriquecimento da sua orquestração - , da transformação de uma obra anterior, datada de 1916/17⁴: o poema sinfônico⁵ *Tédio de Alvorada*. Essa obra, estreada no Rio de Janeiro⁶, em 1918, seria, nos anos seguintes, reapresentada com sucesso⁷ em concertos sinfônicos no Teatro Municipal do Rio e no de São Paulo. Entretanto, não se observam mais novas apresentações da obra a partir de 1925, ano no qual Villa-Lobos a dedicou⁸ ao maestro suíço Ernest Ansermet⁹.

¹ Queríamos manifestar nossos agradecimentos a Luiz Paulo Sampaio, Cláudia Nunes de Castro, Marcelo Rodolfo, Pedro Belchior e Maria Clara Barbosa no Museu Villa-Lobos, pelo auxílio, sugestões e disponibilização de materiais. no decorrer dessa pesquisa; à Bibliothèque Municipale de la Ville de Genève pela autorização de reprodução de materiais "brasileiros" em seu acervo; a Rodrigo Alzuguir e às Professoras Flavia Camargo Toni e Maria Alice Volpe por preciosas informações e sugestões; e principalmente a Disuke Shibata, a quem se deve a recente descoberta nos arquivos de Ernest Ansermet, em Genebra, do material completo do *Tédio da Alvorada*, e cuja cooperação foi decisiva para a atualização dessa pesquisa.

² Como assinala Maria Alice Volpe [2009]: "Descartando o sabiá, pássaro que representou a identidade nacional durante o Romantismo literário brasileiro, Villa-Lobos escolheu o uirapuru, pássaro exótico, misterioso e mágico, envolto numa mitologia rica vinculada à cultura indígena e folclórica, muito difícil de ser visto ou ouvido, e que povoava a floresta 'maravilhosa' do Amazonas".

³ Conforme mostrado por diversos autores: Luiz Fernando Vallim Lopes [2002], Paulo Renato Guérios [2003] Paulo de Tarso Salles [2005 e 2009] Maria Alice Volpe [2011], e Manoel Corrêa do Lago [2012 e 2016].

⁴ Ver os quadros comparativos apresentados por Vallim Lopes [2002:2], e Paulo de Tarso Salles [2005:6-7]. Como observado por este último [2009:26]: "Villa-Lobos aproveitou praticamente todo o material do *Tédio da Alvorada* em o *Uirapuru* escrevendo ainda algumas seções adicionais e alterando a ordem de certas seções. Houve também significativa ampliação da orquestra evidenciando o manejo mais sofisticado da orquestra".

⁵ A qualificação do *Tédio da Alvorada* enquanto "Poema sinfônico" (sub-título com o qual figura no manuscrito do Museu Villa-Lobos) coincide com a das notas de programa do concerto realizado no Teatro Municipal de São Paulo em 19/4/1925. Entretanto, em programas de concerto anteriores, a obra apareceu com os seguintes sub-títulos: "greco-poema" (Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 18/5/1918), "ballo mitológico" (TMRJ, 1/12/1922), e "mito-poema" (TMSP, 19/8/1923) [ver coleção "Programas de concerto" – MVL].

⁶ Ver dados completos sobre ambas as estreias em Vallim Lopes [2002:1].

⁷ Em uma de suas "Crônicas de Arte" intitulada "Villa-Lobos" e datada de 1923, Mário de Andrade se refere ao *Tédio de Alvorada* como "essa obra-prima", e como uma das páginas do compositor que perdurariam "além de toda morte" [in Toni, 1987:99].

⁸ A folha de rosto do manuscrito do *Tédio da Alvorada* pertencente a Ernest Ansermet, e que se encontra na Biblioteca Municipal de Genebra (BMU SY V25), contém a seguinte datação autógrafo de Villa-Lobos: "Buenos Aires 1/Julho/1925". A convite da "Asociacion wagneriana" Villa-Lobos realizava, naquele momento, alguns concertos na Argentina, país no qual, desde 1924, Ansermet passara a reger regularmente. Sobre Villa-Lobos e a Asociacion wagneriana, ver Belchior Rodrigues [2019] e sobre Ansermet na Argentina, ver Corrado [2010].

⁹ Ernest Ansermet (1883-1969) foi um dos mais destacados maestros do século XX, tendo estreado - seja a frente dos *Ballets Russes*, seja da *Orchestre de la Suisse Romande* - um grande número de obras contemporâneas: Ravel, Honegger, Bartók, Hindemith e sobretudo seu amigo Stravinsky. Ansermet não regeu o *Tédio da Alvorada*, e o único registro de envolvimento seu com obra de Villa-Lobos, parece ter sido o da gravação, na década de 50, do Concerto nº1 para piano e orquestra (com a pianista Ellen Ballon e a orquestra).

Face a esses dois “momentos” da obra, sendo o primeiro nos anos 1910 e o segundo nos anos 1930, esse trabalho contém:

- a partitura (inédita) da 1ª versão da obra, o poema sinfônico *Tédio de Alvorada*, baseado em argumento de Teixeira Leite Filho¹⁰, editorada com base principalmente no manuscrito (MVL P.38.1.2) que se encontra no Museu Villa-Lobos¹¹, com importantes adições, e informações complementares, obtidas a partir do manuscrito pertencente às *Archives Ernest Ansermet* conservado na Biblioteca Municipal de Genebra¹².

- a partitura da versão definitiva - o balé *Uirapurú*, com argumento de Villa-Lobos - aqui apresentada sob a forma de um “*study-score* comentado”, tendo como propósito colocar em destaque (através do uso de camadas de cores na partitura) as principais inserções e acréscimos introduzidos por Villa-Lobos ao finalizar a obra em 1934¹³. O autógrafo que se encontra no Museu Villa-Lobos (MVL 1990.21.0172) deixa clara essa operação de “*bearbeitung*”¹⁴ (processo aliás frequente ao longo da obra de Villa-Lobos¹⁵) que o próprio autor deixou explícita ao assinar o manuscrito com os dizeres: “Rio 1917¹⁶ reformado em 1934¹⁷”.



Página final do *Uirapurú*, manuscrito MVL 1990-21-0172. Acima da assinatura do compositor se lê “Rio, 1917 reformado em 1934”.

¹⁰ note-se que o argumento do poema sinfônico *Naufregio de Kleonikos*, contemporâneo do *Tédio de Alvorada*, é também extraído de texto de Leopoldo Teixeira Leite Filho (1889-1950).

¹¹ as principais dúvidas suscitadas pelo manuscrito do Museu Villa-Lobos puderam ser resolvidas através da comparação com o manuscrito de Genebra: elas se originaram de problemas de leitura (já identificados por Guerios em 2003), resultantes da superposição de anotações feitas por Villa-Lobos sobre o próprio manuscrito, por ocasião da “reforma” do *Tédio de Alvorada*.

¹² com base em fotos tiradas do material manuscrito (grade e partes instrumentais) descoberto pelo pesquisador Disuke Shibata em Janeiro 2020, e que nos foi por ele gentilmente transmitido.

¹³ A datação do *Uirapurú* foi o objeto de diversas discussões nos textos de Peppercorn [1943, 1989, 1991], Tarasti [1995], Coli [1998] e Kiefer [1981], sem o entendimento - que só se tornou claro a partir dos achados de Vallim Lopes [2002], Paulo Guérios [2003] e Salles [2005] - de que o *Tédio de Alvorada*, composto em 1916-17, constituía efetivamente uma 1ª versão do futuro balé. Ver também a excelente análise de Daniel Zanella dos Santos [2015].

¹⁴ Para uma conceituação de “*bearbeitung*”, e para uma análise exemplar aplicada a obra de Alberto Ginastera, ver Malena Kuss [2013].

¹⁵ Entre outros exemplos “*bearbeitung*” na obra de Villa-Lobos podem ser assinalados: *Amazonas* (Myremis), *Momoprecoce* (Carnaval das crianças), *Quarteto n.5* (Cirandinhas), 2ª e 3ª Suites do *Descobrimento do Brasil* (canções para canto e piano da década de 1910).

¹⁶ Observe-se a oscilação entre a anotação “1917” de Villa-Lobos, no manuscrito autógrafo de 1934, e as datas de 1916 (data que ficou retida nos sucessivos catálogos do Museu Villa-Lobos) e 1917 que se alternam nas notas de programa de concertos nos quais o *Tédio de Alvorada* foi apresentado entre 1918 e 1925. A mesma indefinição aparece no material dos manuscritos dados por Villa-Lobos a Ansermet: com a data 1916 na grade e 1917 em todas as partes instrumentais.

¹⁷ Em sua biografia de Villa-Lobos, Paulo Guerios [Guerios, 2009: 293], já havia assinalado, em 2003, essa importante “assinatura” ao final do manuscrito autógrafo do *Uirapurú*, a qual revelava os dois momentos cronológicos (1917 e 1934) da obra.

Do Cisne da Grécia antiga ao Uirapuru amazônico

Chama imediatamente a atenção a pouca relação entre os argumentos que embasam essas versões: enquanto o do *Tédio de Alvorada*, de caráter contemplativo (com o subtítulo "Sobre uma paisagem") é ambientado na Antiguidade clássica e descreve os primeiros momentos de um amanhecer no Peloponeso, o enredo do *Uirapurú* é ambientado na floresta amazônica e se apresenta como uma sucessão de peripécias na qual se alternam diversos personagens¹⁸.

Tabela 1 - Comparação entre argumentos

TÉDIO DE ALVORADA (Argumento de Teixeira Leite Filho)	UIRAPURÚ (Argumento de Villa-Lobos)
No céu marchetado de estrelas, o sol começa a raiar, espalha as primeiras claridades que afugentam as sombras. Lentamente os fantasmas, que na obscuridade das estradas, no seio das florestas, nas margens dos riachos, dos lagos, fruíam os encantos da liberdade, vão em tropel, se recolhendo à sua morada sinistra. Silvos agudos dos mochos que revoam em torno das árvores seculares, pios de aves noturnas. Um cisne canta, molemente, reclinado sobre as águas de um lago; há uma lamentação profunda nessa elegia. Nas trevas, a claridade do dia nascente cada vez mais se infiltra e as estrelas esvaece. O cisne acordou do Palácio de Argos, os cães de guarda que uivam desesperadamente... Passados perdidos na solidão da noite do velho escravo de Agamenon, o rei dos reis. Alvorada...	Em uma floresta, calma e silenciosa, aparece um índio feio, tocando flauta. Em grupo alegre, surgem as mais belas selvículas da região do Pará, que se decepcionam ao descobrirem o índio feio. Indignadas, enxotam-no brutalmente, com pancadas, empurrões e pontapés. Por entre as folhagens das árvores, as índias, ansiosas, procuram o Uirapuru, certas de encontrarem um lindo jovem. Esta ansiedade é testemunhada pelos grilos, corujas, bacuráus, sapos-intanhas, morcegos e toda a fauna noturna. Ouvem-se ao longe, de quando em quando, alguns trilos suaves, que anunciam o Uirapuru e irradiam contentamento em todo aquele ambiente. Seduzida pelo mavioso canto do Uirapuru, aparece uma linda e robusta índia, de flecha e bodoque em punho, como uma adestrada caçadora de pássaros noturnos. Vendo o pássaro encantado, lança-lhe a flecha, prostando-o por terra. No auge da contenda ouve-se o som fanhoso e agoureiro da flauta de ôsso. Temendo uma vingança, as índias procuram esconder o belo índio, que é, porém, surpreendido pelo índio feio, feroz e vingativo que, atirando-lhe a flecha, fere-o mortalmente. Pressurosas, as índias carregam o belo índio em seus braços para a beira de um poço, onde, subitamente, ele se transforma num pássaro invisível, deixando-as tristes e apaixonadas a ouvir, apenas, o seu canto maravilhosos que desaparece no silêncio da floresta.

¹⁸ Diferentemente da transformação do poema sinfônico *Myremis* (1916) no balé *Amazonas* (1929) - cujo argumento originalmente ambientado na Antiguidade clássica foi, *mutatis mutandis*, basicamente preservado no que se refere ao perfil dos personagens e à própria "ação dramática".

Diferentemente do que ocorre com os argumentos (Grécia antiga versus Floresta amazônica), o cotejo entre os textos musicais das duas versões permite constatar, que do *Tédio de Alvorada* permanece integralmente preservado (com variantes e algum remanejamento) no corpo da partitura do *Uirapuru*, sendo portanto possível reconstituir seu ordenamento sequencial a partir das marcações de ensaio do *Uirapurú*¹⁹, e demonstrar as correspondências musicais entre a versão de 1916/17 e a de 1934:

Tabela 2 - Correspondências entre o *Tédio de Alvorada* e o *Uirapurú*

Tédio de Alvorada (Argumento: Teixeira Leite Filho)			Uirapurú (Argumento: Villa-Lobos)		
Indicações	N. Ensaio	Compassos	N. Ensaio	Compassos	Indicações
Allegretto Deciso " <i>...primeiras claridades</i> "	0	1 - 6	2	19 - 22	Balé " <i>Flauta do índio feio</i> "
Tempo di Marcia " <i>...fantasmas em tropel...</i> "	1	7 - 34	3	24 - 48	" <i>Entram as índias</i> "
Allegro	2 / 6 7 ^a	35 - 93 94 - 102	16 / 17 19	239 - 331 332 - 340	
Andante con moto " <i>...silvos de mochos que revoam... pios de aves noturnas...</i> "	7b	103 - 114	9	185 - 196	" <i>.grilos, corujas, bacuráus, sapos-intanhas, morcegos e toda a fauna noturna[...] alguns trilos suaves, que anunciam o Uirapuru</i> "
" <i>...um cisne canta... há um la- mento profundo nessa elegia...</i> "	8 / 9	115 - 144	10 / 11	197 - 215	" <i>Transformação do Uira- purú num belo índio</i> "
Allegretto Deciso " <i>a claridade do dia nascente cada vez mais se infiltra</i> "	10	145 - 147	23	364 - 367	" <i>Aparece o índio feio</i> "
Adagio " <i>Aurora</i> "	11	148 - 153	25	377 - 383	" <i>Desolação das índias e transformação do índio no Uirapurú</i> "

Verifica-se portanto que, - ao absorver em 1934 no *Uirapurú* a integralidade do texto musical do *Tédio de Alvorada* juntamente com a sua formação orquestral -, Villa-Lobos não somente altera significativamente as dimensões do poema sinfônico original (expandindo-o de aprox. 150 para 380 compassos), como também amplia o seu efetivo instrumental, introduzindo novos "coloridos": piano, saxofone, uma seção de percussão enriquecida por instrumentos regionais e metalofones, e notadamente um instrumento pouco usual, que passou a ser fortemente associado ao *Uirapuru*: o violonofone²⁰.

¹⁹ Esta tabela baseia-se no quadro comparativo estabelecido no trabalho pioneiro de Vallim Lopes [2002:2].

²⁰ Ver, em Vallim Lopes [2002:3], o cotejo entre a instrumentação do *Tédio de Alvorada* e a do *Uirapuru*, sinalizando as diferenças e adições.

Um canto de pássaro: o diferencial entre o *Tédio de Alvorada* e o *Uirapurú*

Ao se examinar comparativamente os textos musicais das versões de 1934 e de 1917, observa-se que as importantes adições incrustadas no *Tédio de Alvorada* derivam todas de um mesmo “motivo gerador” de 7 notas, o “Canto do Uirapurú”, tal como notado pelo botânico inglês Richard Spruce (1817-1893), “numa excursão de Óbidos ao rio Trombetas, de 19 de Novembro de 1849 a 6 de Janeiro de 1850”²¹, e publicado em seu livro *Notes of a Botanist* (1908):

“Havia um passarinho que me interessou extremamente pelo seu canto, embora eu não tenha conseguido vê-lo. Chamam-no de Uirapuru, palavra que significa “ave pintada”, e me informaram que ele é do tamanho de um pardal. O Senhor Bentes me havia dito que eu certamente iria escutá-lo perto das cachoeiras, acrescentando que “ele entoia cantigas de todo o mundo, como se fosse uma caixinha de música”. Escutei essa mesma afirmação da boca de várias outras pessoas, e de fato, durante um dia inteiro, logo depois do meio-dia – a hora em que os pássaros e as feras são mais silenciosos – tive finalmente o prazer de ouvi-lo cantar, bem perto de onde eu me encontrava. Não havia como confundir seu gorjeio de notas claras como o som de um sino, que ele sabia modular habilmente, como se sua garganta fosse um instrumento musical. Suas “frases” eram curtas, mas cada qual incluía todas as notas do diapasão. Depois de repetir uma frase por cerca de vinte vezes, ele de repente executava outra – eventualmente subindo cinco tons – repetindo-a o mesmo tanto de vezes. Normalmente, porém, ele fazia uma breve pausa antes de mudar de tema. Fiquei escutando o Uirapuru por algum tempo, até que me lembrei de anotar a melodia. A frase seguinte é uma das que ele volta e meia repetia:



A melodia singela, executada nas profundezas da mata virgem por um músico invisível, conferia àquele momento um caráter de mistério, e me manteve enfeitiçado por quase uma hora, até que subitamente foi interrompida para pouco depois ser reiniciada bem longe dali, numa distância tal, que o som só chegava a meus ouvidos como se não passasse de um débil tilintar...

É a incorporação desse novo motivo, interagindo com o material pré-existente da versão de 1916/17, que dará origem às principais diferenças entre o *Uirapurú* e o *Tédio de Alvorada*:

- na “Introdução”, seu aparecimento no registro agudo, em contraponto ao tema principal do *Tédio de Alvorada* (este apresentado no registro grave);
- nas duas seções inteiramente novas (marcações de ensaio 5 a 8) correspondendo, no balé, às cenas “Canto do Uirapurú” e as “Índias Dançam”.

²¹ Segundo Câmara Cascudo (1943,1962): “o primeiro estrangeiro que realmente ouviu o uirapurú (*tuneplaying - bird*) e fixou-lhe a melodia foi Richard Spruce”. A respeito de “estudos etnográficos, folclóricos, corográficos e crônicas de viajantes, e a mitologia sobre o pássaro uirapurú, ver o levantamento apresentado por Volpe [2009].

Esse motivo, equivalente a um *objet-trouvé*²², apresenta entre suas “propriedades” o fato de consistir de um enunciado de cada uma das 7 notas da escala diat  nica²³, e pode-se observar que ele é (quase sempre) apresentado, no *Uirapurú*, nas mesmas alturas (*pitch classes*) em que haviam sido registradas por Spruce: as duas únicas exceções (m.e. 0 e 21) decorrem da compatibilização tonal entre esse novo elemento - o “canto do uirapurú” - e o material pré-existente no *Tédio*.

Tabela 3 - “O motivo- gerador (Spruce) de 7 notas”

Canto do Uirapuru - transformações rítmicas	Canto do Uirapuru - articulações

²² Termo introduzido pelo artista plástico Marcel Duchamp em 1915 (traduzido para o inglês como “ready-made”), definindo uma prática largamente adotada pelo Dada simo e Surrealismo.

²³ Ver em Salles [2009:55] a observação quanto às relações de simetria intervalar (em termos de *interval classes*: 1, 3 e 5) entre as seis últimas notas do registro de Spruce.

É interessante acompanhar a grande variedade de transformações rítmicas às quais Villa-Lobos o submete²⁴ em suas numerosas reiterações, seja utilizando-o por extenso (todas as 7 notas sempre em seu ordenamento original) com as configurações rítmicas as mais diversas²⁵, seja combinando entre si - em alternância - suas segmentações em articulações de 2, 3, 4 e 5 notas, conforme indicado nas tabelas abaixo:

Note-se, por um lado, que se o “motivo de sete notas” e suas segmentações (em articulações de 2, 3, 4 e 5 notas) são tratados com o “rigor” de *ordered sets & subsets*, por outro lado são extremamente livres as combinações e encadeamentos entre elas, resultando em períodos e frases com contornos e projeção melódica variados. Em suas principais “aparições” ao longo do balé, o “motivo de sete notas” dará origem a três principais padrões de desenvolvimento melódico, que são apresentados, respectivamente, na “Introdução” e nas cenas “Canto do Uirapurú” e “As Índias dançam”:

Tabela 4 - “canto do uirapurú” : padrões de desenvolvimento melódico

The image displays three musical patterns, each with a main melody and its variants, accompanied by numerical groupings in boxes. The patterns are labeled 1, 2, and 3.

1. Introdução

Main melody: 5 3 7 3 3 7

(variante): 5 3 7 eco 5

2. "Canto do Uirapurú"

Main melody: 7 5 7 5 7 2 2

(variante): 5 7 5 7 2 2

(variante): 5 7 2

3. "As Índias Dançam"

Main melody: 2 2 3 3 4 5 7 7 eco

²⁴ Ver, a propósito, em Salles [2009:27 e 112]: “As reiterações e os desdobramentos melódicos do “tema do uirapurú” villalobiano apresentam um modo de repetição que, apesar de não reproduzirem um modelo natural, evoca livremente o comportamento característico do canto dos pássaros. [...] O procedimento por meio do qual ele procura evocar o comportamento melódico de uma ave canora”.

²⁵ Ver análise em Salles [2009:166-8].

Do *Tédio de Alvorada* ao *Uirapurú*: uma perspectiva cronológica

Entre a última apresentação pública do *Tédio de Alvorada* em 1925, - ano de sua dedicatória a Ernest Ansermet -, e a estréia mundial do *Uirapurú* em 1935, podemos identificar uma sequência de acontecimentos que, plausivelmente, terão operado como “gatilhos” na decisão do compositor de “revisitar” o seu poema sinfônico de 1916/17, dos quais apresentamos abaixo uma cronologia em ordem reversa:

- 1934 (Outubro): tendo finalizado a partitura do *Uirapurú*, Villa-Lobos a dedica a Serge Lifar²⁶.

- 1934 (Setembro): Lifar²⁷ realiza no Rio de Janeiro a estréia mundial de *Jurupari*, sua coreografia sobre a música do *Choros n.º10* de Villa-Lobos, inspirada na mitologia amazônica²⁸.

- 1934 (Agosto): chegada no Brasil de Lifar e sua companhia de dança²⁹, para uma temporada de várias semanas. Pesquisas de Lifar, no Museu Nacional, para fundamentar a coreografia do *Jurupari*.

- 1933: Villa-Lobos rege no Rio de Janeiro, em 1ª audição brasileira, o *Chant du Rossignol* (“Canto do Rouxinol”) de Stravinsky, cuja cena do “Canto do pássaro mecânico” apresenta soluções texturais (discutidas na pg. x) próximas às que foram adotadas, em 1934, por Villa-Lobos ao compor uma das duas novas seções para o balé (a cena “o canto do uirapurú”). Não se pode, entretanto, afirmar em que momento Villa-Lobos passou a vislumbrar a oportunidade de aproveitamento musical da anotação do canto de uirapuru tal como registrada no livro de Spruce, e tampouco quando passou a se interessar por uma narrativa tendo um pássaro como “personagem” central.

- 1930: publicação do livro de Gastão Cruls: “A Amazônia que eu vi” o qual, ao citar trechos do livro de Richard Spruce, reproduz a sua notação musical do canto do uirapurú.

- 1930: regendo em São Paulo o *Concerto de Brandenburgo n.º1* de Bach, Villa-Lobos faz a experiência, em sala de concerto, de utilização do violonofone (em substituição ao “Violino Piccolo”) como instrumento solista, e de sua fusão tímbrica com outros instrumentos, experiência considerada bem sucedida por Mário de Andrade:

“o efeito ficou curiosíssimo, e especialmente feliz no segundo tempo, casando-se admiravelmente o timbre do violonofone com o de certos instrumentos de sopro”³⁰.

²⁶ Arquivos Serge Lifar - Biblioteca municipal de Lausanne - Correspondência recebida de Villa-Lobos: cópia, com data de 15/10/1934 do argumento (em francês) do *Uirapurú*.

²⁷ Serge Lifar (1905-1986) foi um dos mais destacados bailarinos e coreógrafos da 1ª metade do século XX. Tendo sido uma das últimas descobertas de Serge Diaghilev (para quem fez o *Filho pródigo* de Prokofiev, e coreografou *Renard* de Stravinsky), foi, juntamente com Massine e Balanchine, um dos grandes herdeiros da tradição dos *Ballets Russes*. Lifar havia presenciado, em 1929, o encontro de Villa-Lobos com Diaghilev em casa de Prokofiev (ver Toni & Lago 2017) e seria dedicatário, além do *Uirapurú*, do *Papagaio de moleque*. Retornaria ao Brasil, em tournée, nos anos 50.

²⁸ O “O Jornal” [18/9/1934] assim o reporta: “...o espetáculo de amanhã, no Municipal, ficará assinalado pela última criação de Serge Lifar, o magnífico artista ... do bailado *Jurupari* ... que é a (sua) grande preocupação desde que se encontra entre nós. Foi por ele cuidadosamente preparado e criado depois de acuradas estudos feitos o Museu nacional onde, com o auxílio dos professores Alberto Baeta Paes Leme e Heloísa Torres, pôde-se documentar com segurança “Tudo indica que a coreografia de Lifar, com libreto do crítico Victor de Carvalho, terá sido composta em tempo recorde (ver Carvalho, 1977)

²⁹ a companhia veio em tournée na América do Sul (Brasil e Argentina) com a denominação *ad hoc* “Ballets Russes de Serge Lifar”: desde 1932, Lifar havia assumido a direção da Dança no Teatro da Ópera de Paris, com o título: “*Maître de ballet, Premier Danseur, Étoile du Théâtre national de l'Opéra de Paris*”.

³⁰ in *Música, doce música* [1930, 1963 :145]

- 1929-32: sucedem-se, nesses anos, exemplos significativos de “recomposição” de obras anteriores (*bearbeitung*): em 1932, o balé infantil *Caixinha de Boas Festas* (transcrições para orquestra de peças de coleções para piano dos anos 10: *Petizada*, *Brinquedos de roda* e *Carnaval das crianças*); em 1931, o 5º *Quarteto de cordas* (*Cirandinhas*); em 1929, *Momoprecoce* para piano e orquestra (*Carnaval das crianças*), e sobretudo *Amazonas*, a partir do poema sinfônico *Myremis*, contemporâneo do *Tédio de Alvorada* (e, como este, ambientado na Grécia antiga e programado em concertos sinfônicos entre 1918 e 1925).

- 1929: estréia conjunta, em Paris., de *Amazonas* e *Ameriques* de Edgard Varèse.

- 1925 (Julho): Villa-Lobos, em Buenos Aires, doa o material completo do *Tédio de Alvorada* ao maestro Ernest Ansermet, dedicando-lhe a obra.

- 1925 (Abril): última apresentação pública, no mesmo concerto, do *Tédio de Alvorada* e de *Myremis*³¹.

Pode-se considerar o caso *Myremis/Amazonas* como o mais importante precedente do *Uirapurú*, seja pela operação de *bearbeitung* (inclusive a inclusão do violonofone como alternativa à cítara d’arco), seja pela reorientação conceitual de poema sinfônico a balé, e pela mudança (no argumento) em favor de uma temática indígena. Tendo presenciado tanto uma apresentação anterior de *Myremis*³² quanto, em 1930, a de *Amazonas* em São Paulo, Mário de Andrade deixou esse comentário sobre o processo de transformação de *Myremis* em *Amazonas*, que parece igualmente aplicável ao caso da metamorfose do *Tédio de Alvorada*:

...a história do *Amazonas* é bastante complexa [...] Se trata de um poema [sinfônico] antigo que o compositor remodelou da cabeça aos pés [...] Se não me engano esse poema, que era sobre um texto de inspiração grega, já foi executado aqui, mas estava entre as obras mediocres do compositor [...] A remodelação e a inspiração no texto de localização ameríndia deu vida nova para ele, e me agrada especialmente esta semcerimônia com que Villa Lobos atribui à mesma música a possibilidade de expressar a Grécia e o selvagem de Marajó, da mesma forma como Haendel que, de arias de amor fez depois arias a Cristo no *Messias*...³³

Observa-se portanto que são vários os precedentes que, até 1934, convergem para dar ao *Uirapurú* sua configuração final de "bailado brasileiro" (com o subtítulo "O Passarinho encantado"): o exemplo de *Amazonas*, com o abandono da "Grécia mitológica" de *Myremis*; o exercício continuado de "bearbeitung" ao longo do período 1929-32; a inclusão do violonofone, como opção, na orquestra de *Amazonas*, e sua experimentação em sala de concerto (1º *Concerto de Brandenburgo*); ao reger o poema sinfônico *Chant du Rossignol* de Stravinsky, o contato próximo com uma obra de orquestração exuberante, tendo também como temática um "passarinho encantado"; o estímulo representado pela presença durante várias semanas no Rio de Janeiro de Serge Lifar - visto naquele momento como o grande herdeiro da tradição dos *Ballets Russes*, e como um dos maiores "astros" do mundo da dança - prestigiando o compositor com a estréia mundial de uma coreografia de sua autoria (o *Jurupari*) para a música do *Choros nº10*.

³¹ as duas obras (designadas respectivamente, nas notas de programa, como "poema sinfonico" e "mito-poema"), em sequência, finalizavam o "Grande concerto sinfonico em homenagem ao Dr. Carlos de Campos" realizado no Teatro Municipal de São Paulo em 19/4/1925.

³² *Myremis* havia sido apresentado em concerto no Teatro Municipal de São Paulo em 1923 e 1925.

³³ in *Música, doce música* [1930, 1963 :154-155]

Leitura comparativa entre as partituras do *Uirapurú* e do *Tédio de Alvorada*³⁴

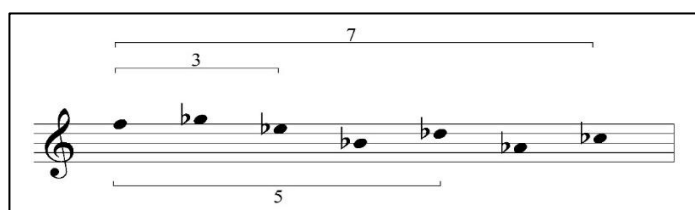
- **1ª seção - Introdução** [N.E. 0 e 1]: após uma entrada abrupta do *tutti* orquestral em glissando, esta seção (uniformemente em Mib eólio) apresenta uma larga melodia de caráter elegíaco na região grave que, - assim como o seu suporte harmônico (acorde de 7ª menor c/ 5ª diminuta) -, é extraída da penúltima seção do *Tédio de Alvorada*. Essa melodia, que só é enunciada uma vez no *Tédio de Alvorada*, mas que se tornará recorrente ao longo do *Uirapurú* (N.E. 1, 10, 11, 20), - no qual ilustra a cena da "Transformação do Uirapuru num belo índio", foi identificada, por Vallim Lopes [2002], como correspondendo, no argumento de Teixeira Leite Filho, ao "Canto do cisne": [...*Um cisne canta, molemente, reclinado sobre as águas de um lago; há uma lamentação profunda nessa elegia...*]

Exemplo 1 - "Canto do Cisne" (1916/17) & "Transformação num belo índio" (1934)



Ao compôr em 1934 essa "Introdução", que se apresenta com um caráter de "pórtico"/*ouverture* ao ballet, Villa-Lobos superpõe na região aguda, em contraponto a esse tema extraído das cenas finais do *Tédio de Alvorada* (confiado aos violoncelos e contrabaixos), um desenvolvimento do "Canto do Uirapurú" (confiado aos 1ºs violinos), derivado do "motivo gerador de 7 notas" registrado por Spuce, o qual é enunciado duas vezes no seu sequenciamento original, sendo precedido e sucedido por segmentações (de 5 e 3 notas), justapostas de acordo com a seguinte sequência: 5,3,7,3,3,7:

Exemplo 2 - "motivo de 7 notas" (Spruce) & segmentações: 1ª exposição



³⁴ Esta seção se apoia fortemente nas análises detalhadas das interrelações entre as duas versões (*Tédio de Alvorada* e *Uirapurú*) formuladas por Vallim Lopes [2002:2] e Salles [2005:5-7].

- **2ª seção** - “*Flauta do Índio Feio*” [N.E. 2]: o poema sinfônico *Tédio de Alvorada* se iniciava com esse longo solo de flauta³⁵, com inflexões straussianas³⁶ (as apogiaturas cromáticas não resolvidas, o caráter “orientalizante” em *Salomé*), padrão que se encontra também em obras cronologicamente próximas³⁷, tais como o *Sexteto místico*³⁸ (1917) ou *Zoé* (“Bailado Infernal”) ³⁹

Exemplo 3 -recorrendo (obras do período 1917-20) do padrão melódico do solo inicial

Tédio de Alvorada - 1916/17

Sexteto Místico - 1917

Zoé: "Bailado Infernal" - 1920

Salomé (Richard Strauss): "Dança dos Sete Véus" - 1905

Quando da re-elaboração do material musical do *Tédio de Alvorada*, e de sua adequação à ação cênica do *Uirapurú*, este solo transformou-se na “Flauta do Índio Feio”. Do ponto de vista musical, a principal diferenciação entre as versões de 1916/17 e 1934, está na cromatização do VIIº grau no primeiro tempo, assim como uma maior liberdade dada ao intérprete quanto à repetição *ad libitum* de alguns segmentos da melodia.

- **3ª seção** - “*Entram as Índias*” [N.E. 3, 4 e 5]: com a mesma indicação de andamento (“Tempo di Marcia”) e correspondendo originalmente à 2ª seção do *Tédio de Alvorada*, ela se caracteriza por um *ostinato*^{40 41} que sustenta uma melodia vigorosa apresentada nos violinos; essa linha melódica é expandida, no *Uirapurú*, através da adição de novos compassos (cs. 51 a 58). Observe-se que, se por um lado a linha melódica pertence à mesma matriz⁴² do tema da “Introdução”, por outro ela apresenta diferenças significativas: na rítmica, pela substituição do quaternário (em andamento lento) pelo ternário em andamento acelerado; no caráter, por uma entoação quase “marcial” e não mais de caráter

³⁵ posteriormente flauta e/ ou saxofone no *Uirapurú*.

³⁶ sobre a imensa repercussão internacional da estréia de *Salomé* em 1906, ver Ross (2007) ; no Brasil . antes da temporada de Richard Strauss em 1920 , com a Orquestra Filarmônica de Viena, já haviam sido apresentadas no Rio de Janeiro as operas *Salomé* (1910) e *Cavaleiro da rosa* (1915 e 1917)

³⁷ observe-se , no catálogo de obras desse período, o exotismo em títulos tais como a *Suite Oriental* (da qual só está localizada a redução para piano de um dos movimentos: *Ibericarabe*) e a *Canção Árabe* , posteriormente orquestrada para se tornar o movimento “Impressão Moura” da 2ª Suite do *Descobrimento do Brasil*.

³⁸ ver a importante análise de Humberto Amorim (2009) , e os critérios que estabelece para as datações (e versões) conflitantes dos manuscritos do *Sexteto místico*.

³⁹ cena prevista para o 2º Ato da opera *Zoe* , obra entretanto não localizada (MVL -1989)

⁴⁰ Sobre a natureza do *ostinato* no Modernismo em geral e em Villa-Lobos em particular, ver Bernstein [2007 ou 2014].

⁴¹ notar um recurso semelhante, pelo mesmo número de compassos , no *Náufragio de Kleonikos* , entre as m e 6 a 10 , com o tímpano alternando as notas Sol# e Do.

⁴² Ver a análise em Salles dessas duas configurações melódicas [2009: 148 e 150], e de sua expansão [2009: 50-51] por ocasião da transformação do Tédio de Alvorada no *Uirapurú*.

elegíaco; mutações intervalares que, no entanto, preservam intactos a direcionalidade e contorno melódicos.

Exemplo 4 – “Tema elegíaco” : mutações rítmica e intervalar

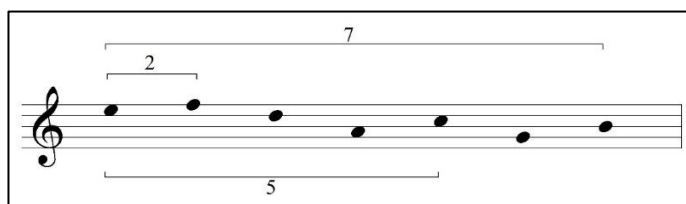


A principal diferença introduzida nesta seção, por ocasião de sua reelaboração em 1934 , é de natureza rítmica: a adoção de acentuações irregulares⁴³, diferindo da isocronia original no *Tédio de Alvorada*, dando realce à “contra-metricidade” do 2º tempo (“fraco”) do compasso ternário, reforçadas pelo ataque simultâneo (em *sforzando*) de piano, tímpano, trombones e tuba .

- **4ª e 5ª seções** - estas duas seções do *Uirapurú* (N.E. 5 a 8) são as únicas sem relação com o material original do *Tédio de Alvorada*. Ambas fornecem “molduras”, ainda que muito diferenciadas, para o canto do uirapurú registrado por Spruce:

- “*Canto do Uirapurú*” (N.E. 5 e N.E. 8): de caráter contemplativo, a projeção melódica se dá através da alternância entre o motivo das 7 notas (enunciado três vezes na m.e 5, e duas na m.e. 8) com segmentações do motivo de 5 e 2 notas, articuladas conforme o sequenciamento: 5,7,5,7,5,7,2,2 (m.e 5) e 5,7,5,7,2,2 (m.e. 8).

Exemplo 5 - “motivo de 7 notas” (Spruce) & segmentações: 2ª exposição



A orquestração, em pianíssimo, se caracteriza por uma atmosfera extremamente rarefeita, na qual os instrumentos (e a floresta...) praticamente se calam frente à linha melódica, confiada à flauta em solo, emoldurada por sonoridades situadas aos registros extremos grave (mão esquerda do piano e contrabaixos) e agudo (mão direita do piano e violinos), pontuadas por intervenções “ruidísticas” do xilofone e do oboé.

⁴³ conforme já observado por Salles [2005:5]. Sobre “acentos imprevistos”, procedimento que se tornou usual na rítmica do Modernismo, ver Bernstein [2014:46-7]

Observe-se a semelhança, enquanto solução textural, com a cena do “Canto do rouxinol mecânico” no poema sinfônico *Chant du Rossignol* de Igor Stravinsky - obra que Villa-Lobos havia estreado no Brasil um ano antes de completar o *Uirapurú*⁴⁴ - na qual a melodia solo do canto do pássaro é emoldurada pelos registros contrastantes do extremo grave e do extremo agudo da orquestra.

Exemplo 6 - “canto do rouxinol mecânico” (Stravinsky) X “canto do Uirapurú” (Villa-Lobos)

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'canto do rouxinol', includes parts for piccolo, 1st violin, flute, 2nd violin, oboe, harp, and clarinet/piano/cello/contrabass. The bottom staff, labeled 'canto do uirapurú', includes parts for piano m.d., piccolo, 1st violin, flute, and piano m.e./C.B. Both staves show a bird song melody in the upper register and a rhythmic accompaniment in the lower register. The 'canto do rouxinol' features a 7-note segment, while the 'canto do uirapurú' features a 3-note segment.

- “As Índias dançam” (N.E. 6 e 7): esta cena contrasta fortemente com a anterior, por seu caráter quase marcial, - acentuado por um motivo de acordes paralelos, “em fanfarra”, nos trombones -, e por mobilizar, em fortíssimo, a totalidade da orquestra. O canto do uirapurú se projeta melódicamente, articulando em ordem crescente as segmentações de 2, 3, 4, 5 e 7 notas.

Exemplo 7- “motivo de 7 notas” (Spruce) & segmentações: 3ª exposição

The image shows a musical staff with a 7-note motif. The notes are connected by horizontal lines indicating segmentations of 2, 3, 4, 5, and 7 notes. The motif is presented in a single staff with a treble clef.

⁴⁴ Ver programa de concerto do Theatro Municipal, 8 /5/1933, Coleção de programas de concerto-MVL.

- **6ª seção** - “*Transformação do Uirapurú num belo índio*” (N.E. 9-10): essa seção (com a indicação de andamento “Meno mosso”) é plasmada na penúltima seção do *Tédio de Alvorada*, a ”, cujo tema de caráter elegíaco (correspondendo ao “Canto do Cisne , no *Tédio de Alvorada*) já fôra ouvido na “Introdução” do *Uirapurú*. Comparando-se o *Uirapurú* com o *Tédio de Alvorada*, observa-se um enriquecimento de sua textura, através da introdução de novos motivos melódicos (sinalizados em cores), e um realce do colorido orquestral através da utilização de instrumentos (regionais e metalofones) que inexisteriam na versão de 1916/17. Em relação ao argumento de Teixeira Leite Filho, a cena correspondente, no *Tédio de Alvorada*, parece corresponder à seguinte descrição:

“Silvos agudos dos mochos que revoam em torno das árvores seculares, pios de aves noturnas. Um cisne canta, molemente, reclinado sobre as águas de um lago; há uma lamentação profunda nessa elegia”.

Note-se que, - com mutações intervalares - é apresentada na trompa uma nova transformação dessa melodia no N.E. 12:

Exemplo 8 – “Tema elegíaco” 2ª mutação intervalar



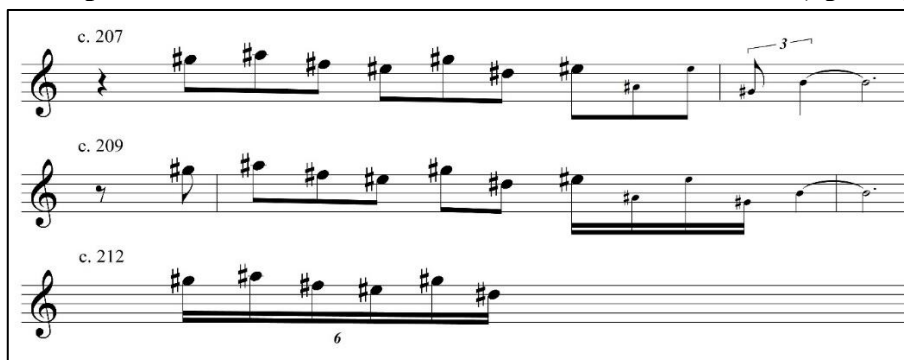
É igualmente interessante observar, nesse trecho, que o suporte harmônico do “tema elegíaco”, consistindo até então de um pedal de acordes de 7ª (menor com 5ª diminuta), se complexifica tornando-se, no *Tédio de Alvorada*, um pedal de acordes de 9ª, e no *Uirapurú* um pedal de acordes de 11ª.

Exemplo 9 – “Tema elegíaco”: suporte harmônico (*Tédio de Alvorada* x *Uirapurú*)

Tédio de alvorada Uirapuru 1º enunciado	Tédio de alvorada págs 29-30	Uirapurú
Acorde de 7ª	Acorde de 9ª	Acorde de 11ª

Na m.e. 11, com uma rítmica de grande flexibilidade, observe-se o aparecimento sucessivo de três “ecos” do canto do uirapurú, nos quais - apesar de alterações - é mantida intacta a direcionalidade do “motivo de 7 notas”:

Exemplo 10 – mutações intervalares: “motivo de 7 notas” (Spruce)



- **7ª seção** - precedida, por um curto segmento com uma função conectiva (N.E. 13, com indicação de andamento “*Allegretto*”) ela constitui a seção mais extensa da obra (N.E. 14 a 18): caracterizada por um tema *deciso* (“Piu mosso”) que se inicia nos xilofones, este é retomado em transposições sucessivas pelo corne inglês e pelas cordas. De um ponto de vista modal, é interessante notar, no *Uirapurú* o abandono da escala de tons inteiros , -na qual, originalmente, essa melodia se apresentava no *Tédio-*, através de ligeiras alterações cromáticas (sinalizadas em vermelho). A seção culmina com o enunciado de uma melodia pentatônica (N.E. 17 e 18), exposta inicialmente nos metais (com o protagonismo dos trombones), e reiterada pelo conjunto da orquestra. Deve ser notada a peculiaridade de “escrita” de este clímax ter sido precedido - no extremo grave do registro da orquestra (contrabaixos, tuba, contra-fagote) por essa mesma melodia em *aumentação*⁴⁵. É interessante observar, enquanto recurso composicional, a presença dos mesmos processos de *aumentação* e *diminuição* em obras contemporâneas como *Amazonas/Myremis* e a *1ª Sinfonia*.⁴⁶

Exemplo 11 – processo de escrita por *aumentação* e *diminuição*

Uirapurú/Tédio de Alvorada

Amazonas/Myremis

cs 293-308 cs 269-285	cs 108-112 cs 116-125 cs 215-230
-------------------------------------	---

Observe-se também que, entre as duas versões, é introduzida uma maior variedade na rítmica do *ostinato*, - que deixa de ser meramente isócrono -, através da adição de novas figurações (vide tímpanos e trombones no N.E.14, e violoncelos e tímpanos 3 compassos antes da m.e. 16, assinalados em vermelho). Esse segmento conclui nos N.E.18bis e 19, com o movimento ascensional de acordes (quase) paralelos (5^{as} aumentadas e 5^{as} maiores em alternância) que harmonizam a sequência escalar diatônica Fa-Sol-La-Si-Re-Mi, que posteriormente dará origem (com transformações) aos últimos compassos da obra (N.E. 25). Enquanto no *Tédio de Alvorada*, em seus compassos finais, o 2º enunciado será uma reprodução exata do 1º (transposto um tom acima: Sol-La-Si-Re-Mi-Fa#), no *Uirapurú*, ele apresentará uma teia harmônica mais complexa, de caráter politonal (ver Exemplo 7). Entretanto,

⁴⁵ Ver sinalização similar em Santos [2015].

⁴⁶ ver, na *1ª Sinfonia* transformação do 1º tema na marcação de ensaio 11

quanto ao sequenciamento dos acordes, observe-se que o 1º enunciado, no *Uirapurú*, permanece quase idêntico ao do *Tédio de Alvorada*: a principal alteração consistirá na eliminação da linha melódica no baixo (Do#-La-Sol-Fa#), e sua substituição em pedal - por um prolongado acorde de Mi menor.

Exemplo 12 – *Tédio de Alvorada* e *Uirapurú*: acordes em movimento ascensional

- **8ª seção** - “*Galanteio das índias ao índio bonito*” (N.E. 20]: nesta seção, ocorre (abreviada, e com variantes na orquestração) uma recapitulação parcial da 6ª seção, na qual, - e de maneira análoga à “Introdução” -, o “tema elegíaco” é apresentado em contraponto ao primeiro desenvolvimento melódico do “canto do uirapurú”. Segue-lhe um episódio com materiais novos (em cores, m.e. 21 e 22) no qual a tensão dramática é acentuada por uma forte aceleração rítmica, e por um *tutti* orquestral em crescendo que desemboca num anticlímax: o silenciamento súbito da orquestra que anuncia o “Aparecimento do índio feio”.

- **9ª seção** (final): Inicia-se com o “*Aparecimento do Índio feio*” [N.E. 23], representado pelo retorno do solo de flauta, agora apresentado pelo violonofone. Sucodem-lhe as seguintes cenas: “*O Índio feio flecha o Índio bonito*” / “*A morte do Índio bonito*” / “*A Transformação do Índio bonito no Uirapurú*” (representada por movimentos escalares e trêmolos na flauta) / “*O canto de despedida do Uirapurú*” (harmônicos do 1º violino solo finalizando sobre um belo acorde politonal); observe-se que essa sucessão de cenas estão inseridas em 6 novos compassos de grande refinamento tímbrico e harmônico (indicados em cores) compostos por ocasião da “reforma” efetuada em 1934, que seccionam, no 3º compasso da m.e. 23 a linha melódica original do *Tédio de Alvorada*, e cujo fio só é retomado a partir do N.E. 24 (“*O canto de despedida do Uirapurú*”). No N.E. 25, o Adágio final (“*Desolação das índias*”) retoma em pianíssimo (com a distribuição “piano, harpa e cordas”) o motivo ascensional de acordes já ouvido anteriormente no final da 7ª seção. Diferentemente do *Tédio de Alvorada*, - onde os compassos finais mantém inalterada a harmonização puramente triádica (alternando acordes maiores e aumentados), no *Uirapurú* Villa-Lobos torna mais complexa a harmonização dos compassos finais da obra, recorrendo a policórdios que consistem na combinação simultânea de tríades (maiores, aumentadas e diminutas), cada camada de tríades harmonizando diferentemente a mesma linha melódica ascensional.

Exemplo 13 – *Uirapurú*: harmonização com policórdios

A obra finaliza com um ataque pianíssimo em uníssonos / oitavas, precedido por um lento movimento escalar na harpa representando (no argumento do balé) a “Saída do Índio Feio”.

Conclusão

A comparação entre o *Uirapurú* (1934) - balé ambientado na floresta tropical - e o *Tédio de Alvorada* (1916/17) - poema sinfônico ambientado na Antiguidade clássica - ilustra um processo recorrente ao longo da obra de Villa-Lobos: o de “ressignificação” de textos musicais (ver capítulo anexo, “Res-significando um Texto Musical”). Como assinala Maria Alice Volpe (2009):

“A releitura do Indianismo cunhada por Villa-Lobos, a partir de um imaginário edênico, constitui aspecto fundamental para a compreensão do nacionalismo modernista [...] embora tenha dado continuidade a duas convenções românticas (a identificação do índio com a natureza e a oposição entre o noble sauvage e o índio primitivo), estabeleceu novas convenções, particularmente a representação do mundo mágico e primevo do indígena, da natureza “maravilhosa”, integrando o motivo metamórfico, da “Amazônia imaginária”, do éden mítico”.

O intervalo de dezessete anos que separa a “mutação” do *Tédio de Alvorada* no *Uirapurú* associa dois momentos muito distintos da atividade criadora de Villa-Lobos:

- em 1917, sua produção, já exuberante e muito pessoal, se encontrava numa fase de “caldeamento” das influências de Puccini e Richard Strauss, das escolas russa (principalmente Rimski-Korsakov) e francesa (especialmente D’Indy e Debussy), resultando numa linguagem incorporando ora um acentuado cromatismo (tributário de Wagner, Cesar Franck e Strauss) com abundante uso de acordes alterados e de harmonias no limite do diatonismo (acordes de 9^a, 11^a e 13^a); ora enveredando por experimentos modais (notadamente pentatonismo e tons inteiros), paralelismo de acordes e encadeamentos não funcionais, tributários de Puccini mas sobretudo da escola francesa (Debussy, Dukas)⁴⁷. É interessante observar, na produção desse período, o destaque dado por Villa-Lobos a um conjunto de 3 poemas sinfônicos, cujos títulos remetem a um imaginário situado na Grécia clássica⁴⁸, e que - entre 1918 e 1925 - são frequentemente programados juntos, como se formassem um tritico: o *Tédio de Alvorada* (futuro *Uirapurú*), *Myremis* (futuro *Amazonas*) e *Naufração de Kleonikos*. Desse conjunto de poemas sinfônicos, dois seriam “re-compostos”, - *Myremis/ Amazonas* em 1929 e *Tédio de Alvorada / Uirapuru* em 1934 - , apenas o *Naufração de Kleonikos* permanecendo com a linguagem e estética originais dos anos 1910

- em 1934, ao “reformatar” o seu poema sinfônico de 1916/17, Villa-Lobos o faz pelo prisma de quem já havia incorporado à sua bagagem obras como o *Noneto*, *Amazonas*, *Rudepoema*, a *Prole do Bebê n°2*, e sobretudo a série dos *Choros*. Conforme sintetizado por Paulo Guerios⁴⁹:

[Villa-Lobos] transforma totalmente uma obra do início de sua carreira em uma obra que possui várias características de sua maturidade musical, emprestando-lhe ousadias estéticas e elementos temáticos que começaria a utilizar apenas anos mais tarde.

⁴⁷ Observe-se que, naquele momento, sua linguagem não havia ainda sido impactada, como o seria mais tarde nos anos 20, pelas grandes inovações de ordem rítmica e harmônica introduzidas por Igor Stravinsky (notadamente na *Sagração da Primavera*).

⁴⁸ sobre essa temática, ver a análise de Lutero Rodrigues em seu texto “Villa-Lobos, a temática grega e a música programática”.

⁴⁹ Guerios 2009: 293.

É portanto a partir dessa dupla perspectiva - por um lado a do “compositor dos Choros”⁵⁰ revisitando uma de suas obras de juventude, e por outro a de um indianismo reformulado pelo “paisagismo modernista”⁵¹ - , que deve ser entendida a ressignificação do poema sinfônico *Tédio de Alvorada* no balé *Uirapurú*.

Legenda da partitura

Em preto - material originalmente encontrado no *Tédio de Alvorada*, incluindo-se modificações menores

Em azul - o canto do Uirapuru, tal como recolhido por R.Spruce, ausente do *Tédio de Alvorada*

Em verde - material original do *Uirapuru*, ausente do *Tédio de Alvorada*

Em vermelho - acréscimos ao *Tédio de Alvorada* considerados especialmente significativos, via de regra enxertados na textura original

⁵⁰ para esta categorização, ver Bernstein 2009.

⁵¹ Volpe 2009.

A Serge Lifar
Uirapuru

3

(Bailado brasileiro)

H. Villa-Lobos
1917/1934

Moderato **Poco adagio** (♩ = ca. 40)

Flautim (Ottavini)

Flautas 1-2 (Flauti)

Oboés 1-2 (Oboe)

Corne Inglêss (Corno Inglêse)

Clarinetas em B $\flat$ 1-2 (Clarinetto)

Clarone (Clarinetto basso)

Saxofone Soprano em B $\flat$ (Sassofono Soprano)

Fagotes 1-2 (Fagotto)

Trompas 1-2 em F (Corni)

Trompas 3-4 em F (Corni)

Trompetes B $\flat$ 1-2-3 (Trombe)

Trombones 1-2 (Trombones)

Trombone 3 e Tuba (Trombone e Tuba)

Timpano (Timpani)

Xilofone (Xilofono)

Glockenspiel

Sinos (Campane)

Côco, Tamborim, Surdo, Pratos, Bombo, Tam-tam, reco-reco

Harpa 1-2 (Arpa)

Celesta (Celesta)

Piano

Violinofone

Violinos I (Violini)

Violinos II (Violini)

Violas (Viole)

Violoncelos (Violoncelli)

Contrabaixos (Contrabbassi)

ff *a2* *mf* *dim.* *Gliss.* *3ª corda* *Div.* *pp* *4ª corda* *Div. pizz. arco* *Unis. arco* *mf*

4

Cl. B.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

Div. arco

p

p

3

3

3

3

8

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Hp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2

f

a2

mf

mf

mf

a2

mf

a2

mf

8^{va}

mf

3

3

3

3

Cl. B.

Sx.S.

Fg.

Cor. 1-2

Tmp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. div. a3

Solo Cb.

Cb.

sfz pp

ff

f

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

sfz pp

pizz.

f

sfz pp

(arco)

sfz p

pizz.

f sfzp



Repetir algumas vezes, ad libitum

21

Sx.S.

Vc. div. a3

Solo Cb.

stringendo

23

Sx.S.

Solo Cb.

rall. *rápido* *rall.*

mf *ff* *pp* *mf*

Entram as Indias

24 ③

Sx.S.

Cor. 1-2

Tbn. 1

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit. *Tempo di marcia* (♩ = ca. 152) *(poco a poco più animato)*

f *sfz* *mf*

f *enérgico*

arco *ff* *sim.*

arco *ff*

Div. arco *ff* *sim.*

Unis. arco *ff* *sim.*

Tutti arco *ff* *seco e enérgico*

(Solo baixo)

[illegible]

[illegible]

animando poco a poco

[illegible]

44

Fl.

Ob.

C. I.

Sx.S.

Fg.

Tbn. 1-2

Tbn.3
e Tb.

Tmp.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2

f

mf

ff

ff

ff

ff

ff

p

p

[illegible]

54

Ob.

C. I.

Sx.S.

Fg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tbn. 1-2

Tbn.3
e Tb.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

63

8va-----

Ftm. *ff* *a2*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. I. *f* *cresc.* *ff*

Cl. B $\flat$ *ff*

Cl. B. *f* *cresc.* *ff*

Sx.S. *f* *cresc.* *ff*

Fg. *f* *cresc.* *ff*

Cfg. *f* *cresc.* *ff*

Cor. 1-2 *f* *cresc.* *ff*

Cor. 3-4 *f* *cresc.* *ff*

Tpt. 1-2-3 *mf* *cresc.* *ff*

Tbn. 1-2 *mf* *cresc.* *ff*

Tbn. 3 e Tb. *mf* *cresc.* *ff* 1a.

Tmp. *mf* *cresc.* *ff* Pratos

Perc. 1 *ff* Bombo

Hp. *ff* *ff*

Cel. *ff*

Pn. *ff*

VI. I *f* *cresc.* *ff* 8va-----

VI. II *f* *cresc.* *ff* 8va-----

Vla. *f* *cresc.* *ff* 8va-----

Vc. *f* *cresc.* *ff*

Cb. *f* *cresc.* *ff*

134 2a.

Ftm. *ff*

Fl. *ff* *a2*

Ob. *ff* 1. 3 3 *f*

C. I. *ff*

Cl. B $\flat$ *ff*

Cl. B. *ff*

Sx.S. *ff*

Fg. *ff*

Cfg. *ff*

Cor. 1-2 *ff*

Cor. 3-4 *ff*

Tpt. 1-2-3 *ff*

Tbn. 1-2 *ff*

Tbn. 3 e Tb. *ff*

Tmp. *ff*

Xil. *Solo* *mf*

Pratos

Perc. 1 *ff*

Bombo

Perc. 2 *Tam - Tam* *pp*

Hp. *ff*

Pn. *ff* *8va* *8va* *8va* *mf* *ppp*

2a. *ff* *8va*

VI. I *ff* *8va*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

1^o Solo *p*

Solo *mf*

8va *8va* *8va*

ppp

137

1.

Fl.

Ob.

Xil.

Perc. 1

Pn.

8va

8va

8va

Unis.

pp

morendo poco a poco e rall.

139

Fl.

Ob.

C. I.

Xil.

Pn.

8va

8va

8va

pp

141

Fl.

Ob.

Cl. B.

Cl. B.

Xil.

Pn.

VI. I

Cb.

As Índias dançam porque lembram do canto do Uirapuru.

143 ⑥ **Allegro non troppo, ben ritmato** (♩ = ca. 152)

Cl. B.

Fg.

Cfb.

Tbn. 3 e Tb.

Tmp.

Perc. I

Pn.

VI. I

Vc.

Cb.

Tambor surdo

ff Seco

Div.

146

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. I. *mf*

Cl. B♭ *mf*

Sx. S. *mf*

Fg. *p*

Cfg. *p*

Tpt. 3

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3 e Tb. *mf*

Tmp. *p*

Perc. 1

Pn.

VI. I *Div.* *mf*

VI. II *Div.* *mf*

Vla. *p*

Vc. *Div.* *p*

Cb. *p*

149

Fl.

Ob.

C. I.

Cl. B $\flat$

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Tbn. 1-2

Tbn.3
e Tb.

Tmp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Unison

Div.

Div.

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in E-flat, Saxophone Soprano) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are in the upper half, while the brass and percussion section (Trombones 1-2, Trombone 3/Euphonium, Timpani) are in the lower half. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic drive. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs. The woodwinds and strings are marked with '3' for triplets, and the brass and percussion are marked with 'Unison' and 'Div.' for unison and divisi playing.

⑦

153

Fl.

Ob.

C. I.

Cl. B♭

Cl. B.

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Tbn. 1-2

Tbn.3 e Tb.

Tmp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

a2

f

a2

f

f

f

Solo Tuba

mf

Unis.

Div.

meno mosso

[illegible]

161

Fl.

Ob.

C. I.

Cl. B $\flat$

Sx. S.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpt. 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3
e Tb.

Tmp.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

164

This musical score page contains measures 164 through 167 of a composition by Heitor Villa-Lobos. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Saxophone Soprano) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) are primarily in blue ink, while the brass (Trumpet, Trombone, Tuba) and percussion (Tympani, Cymbals) are in green ink. The piano part is in purple ink. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure 164 shows the woodwinds and strings with triplets. Measure 165 continues these patterns. Measure 166 introduces a new rhythmic motif for the brass and percussion. Measure 167 features a unison passage for the violins, marked 'Unison' and 'Div.' (divisi).

Fl.

Ob.

C. I.

Cl. B $\flat$

Sx. S.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpt. 3

Tbn. 1-2

Tbn. 3 e Tb.

Tmp.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2

Unison

Div.

[illegible]

rall. e dim. poco a poco

172

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

sfz

mf

Unis.

Unis.

sfz

Uirapuru

8

8

Solo

p

3

8va -

 mf 8^{va}.

Pn.

1

2

VI I

pp

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

$$(sfz)$$

pp

180

Fl.

3

3

3

3

Solc

— — —

 mf

Pn.

8va -

8va -

 $g_{va} -$

VI. I

Cb.

189

Fl.

Cl. B♭

Sx. S.

Fg.

Perc. I

Hp.

Cel.

Pn.

Vc.

Reco - reco (sonoro)

ff

Solo

mf *sonoro*

raspando

Gliss.

batendo

sfzp

sfzp

raspando

191

2° Solo

Fl. 2

Cl. B♭

Fg.

Cfg.

Glk.

Perc. I

Hp.

Pn.

Vc.

Reco - reco (sonoro)

sfz

sfz

Solo

mf *5*

batendo

raspando

batendo

raspando

Cai o Uirapuru, flexado pela Índia caçadora.

193

affrett. ----- *a tempo*

Fl. *mf*

Ob. *Solo* *f* 6

Cl. B $\flat$

Fg. *1^o Solo* *ff* 6 6

Cfg. 5

Cor. 3-4 *p*

Hp. *Solo* *ff*

Cel.

Pn.

VI. I *pp* *levemente Gliss. sulla corda III* *pizz.*

Vc.

Detailed description: This page contains measures 193 and 194 of a musical score. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B $\flat$), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cfg.), Cor Anglais (Cor. 3-4), Harp (Hp.), Cello (Cel.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), and Violoncello (Vc.). Measure 193 features a Flute part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, an Oboe solo with a forte (*f*) dynamic and a sixteenth-note figure, a Bassoon part with a red sixteenth-note figure, a Contrabassoon part with a green five-note figure, and a Cor Anglais part with a piano (*p*) dynamic. Measure 194 continues the Flute part, features a Bassoon first solo with a fortissimo (*ff*) dynamic and two sixteenth-note figures, a Harp solo with a fortissimo (*ff*) dynamic and a descending scale, and a Violin I part with a pianissimo (*pp*) dynamic, a glissando on the third string, and a pizzicato (*pizz.*) note. The tempo changes from *affrett.* to *a tempo* between the two measures.

This musical score is for a section of 'The Firebird' by Igor Stravinsky. It features a variety of instruments, each with its own part. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet in E-flat (Cl. Bb), Clarinet in B-flat (Cl. B), Bassoon (Fg.), Horns (Cor. 1-2 and Cor. 3-4), Trumpets (Tpt.), Piano (Hp.), Cello (Cel.), Double Bass (Pn.), Violoncello (Vla.), Violin (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'calmo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also some performance instructions in Italian, such as 'Solo' and 'con sordino di metallo'. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fl. *ff* 6 ()

Cl. B $\flat$

Cl. B. *sfzp* #

Fg. *sfzp* #

Cfg. *sfzp* #

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Hp.

Cel.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla. *sfz* #

Vc. *sfz* #

Cb. *sfz* #

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Hp.

Cel.

Pn.

sul ponticello

Gliss.

sfz

naturale

pp

Gliss.

sfz

naturale

pp

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

208

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Glk.

Chm.

Hp.

Cel.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

sfz

p

sfz

p

sfz

p

211

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Tpt. 1. *sempre con sordino* *f* 6 *via sordino* 6

Glk.

Chm.

Hp.

Cel.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page contains measures 211, 212, and 213 of a musical score. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B $\flat$), Clarinet in B (Cl. B.), Trumpet (Tpt.), Glockenspiel (Glk.), Chimes (Chm.), Harp (Hp.), Cello (Cel.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 211 features a sixteenth-note scale in the Oboe, a sixteenth-note chordal pattern in the Trumpet marked *f* and *sempre con sordino*, and sustained chords in the strings. Measure 212 continues these textures. Measure 213 introduces new material: the Clarinet in B-flat and Harp play *sforzando* (*sfz*) chords, the Cello plays a *mezzo-forte* (*mf*) chord, and the Viola and Violoncello play sustained chords. The Trumpet part concludes with the instruction *via sordino*.

Flm.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Sx.S.

Glk.

Chm.

Hp.

Cel.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Div.

sfz

f

216

[illegible]

219

Flm.

Fl.

C. I.

Cl. Bb

Cl. B.

Sx. S.

Fg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tbn. 1-2

Tbn. 3 e Tb.

Glk.

Chm.

Hp.

Cel.

Pn.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

sfz

sfz

p

f

f

Div. em 2

222

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl.):** Two staves, both with green notation.
- Clarinet in E-flat (Cl. E♭):** One staff with green notation.
- Saxophone in E-flat (Sx. E♭):** One staff with green notation.
- Double Bass (Fg.):** One staff with green notation.
- Double Bass (Cf.):** One staff with green notation.
- Cor. 1-2:** One staff with green notation.
- Cor. 3-4:** One staff with green notation.
- Trumpet (Tpt.):** One staff with green notation.
- Tuba 1-2 (Tbn. 1-2):** One staff with green notation.
- Tuba 3 and Euphonium (Tbn. 3 e Tbn.):** One staff with green notation.
- Glockenspiel (Gl.):** One staff with green notation.
- Chimes (Chm.):** One staff with green notation.
- Harp (Hp.):** One staff with green notation.
- Cello (Cel.):** One staff with green notation.
- Piano (Pn.):** One staff with green notation.
- Violin I (VI. I):** One staff with green notation.
- Violin II (VI. II):** One staff with green notation.
- Viola (Vla.):** One staff with green notation.
- Violoncello (Vc.):** One staff with red notation.
- Double Bass (Cb.):** One staff with red notation.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sfz* (sforzando) and *a2* (second ending). The page number 222 is in the top left corner, and the page number 55 is in the top right corner.

allarg.

225

[illegible]

227 13

Ftm. *f*

Fl. *mf*

C. I. *mf*

Cl. B $\flat$

Sx.S. *f*

Fg.

Cor. 1-2 *mf* *p*

Cor. 3-4 *mf* *p*

Tpt. 1. e 2. *f*

Tpt. 3 *f* *mf* *p*

Tbn. 1-2 *Con sord.*

Tbn. 3 e Tb. *Con sord.* Tbn. 3 *f*

Tmp. *f* *mf* *p*

Vlnf. *f*

VI. I *ff* *Div. a3* *pp* *8^{va}*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *pizz.* *ff*

Cb. *Unison* *pizz.* *ff* *mf*

231

Fl.

C. I.

Cl. B♭

Sx.S.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Tbn. 3 e Tb.

Tmp.

Vlnf.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

235

Cl. B♭

Vlnf.

VI. I

Vla.

Vc.

Cb.

239

14 Più mosso

Cl. B $\flat$

Fg. *f*

Cor. 1-2 *mf*

Cor. 3-4 *mf*

Tbn. 1-2 *mf*

Tbn. 3 e Tb. *mf*

Tmp. *mf*

Xil. *mf*

Vlnf. *Div. pizz.*

VI. I *Div. pizz.*

VI. II *mf*

Vla. *Unison*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This page contains measures 239 through 242 of a musical score. The score is for a large orchestra and voice. The instruments and their parts are: Clarinet B-flat (Cl. B $\flat$), Flute (Fg.), Cor Anglais 1-2 (Cor. 1-2), Cor Anglais 3-4 (Cor. 3-4), Trombone 1-2 (Tbn. 1-2), Trombone 3 and Tuba (Tbn. 3 e Tb.), Timpani (Tmp.), Xylophone (Xil.), Violoncello (Vlnf.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Voice (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Più mosso'. The key signature has one flat (B-flat). The score is in 4/4 time. Measures 239 and 240 show the beginning of a new section. Measures 241 and 242 show the continuation of the section. The Flute (Fg.) and Xylophone (Xil.) parts have red circles around the notes in measures 241 and 242. The Voice (Vc.) part has red notes in measures 241 and 242. The Contrabass (Cb.) part has red notes in measures 241 and 242. The dynamic markings are: *f* for Flute, *mf* for most other instruments, and *Unison* for the Voice. The Flute and Xylophone parts have red circles around the notes in measures 241 and 242. The Voice part has red notes in measures 241 and 242. The Contrabass part has red notes in measures 241 and 242.

243

Cl. B $\flat$

Fg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tbn. 1-2

Tbn. 3
e Tb.

Tmp.

Xil.

Vlnf.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

247

C. I.

Fg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tbn. 3
e Tb.

Tmp.

Xil.

Vla.

Vc.

251

C. I.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tbn. 3

Tmp.

Xil.

Vla.

Vc.



256

C. I.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tbn. 3
e Tb.

Tmp.

Vla.

Vc.

p

p

Sempre pizz.

mf

62 (48)

Uirapuru

261

15 Più mosso (ancora)

C. I.

Fg.

a4

mf

Cor. 1-2
3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 3

f

Tmp.

mf

arco *8va*

VI. I

arco *f*

VI. II

f

Vla.

Vc.

Div. arco

Cb.

mf

265

Fl.

ffz

Ob.

ffz

C. I.

ffz

Fg.

ffz

Cor. 1-2

Tpt. 1-2

a2

Tmp.

8va

VI. I

ffz

VI. II

ffz

Vla.

ffz

Vc.

Cb.

269

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Sx. S.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tbn. 1-2

Tb.

Tmp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

mp

pp

Unis.

f

279

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tpt. 1-2-3

Tbn. 1-2

Tb.

Tmp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Flute, Oboe, Clarinet B $\flat$, Clarinet B, Saxophone Soprano, Fagotto, and Contrabasso. The second system includes Cor Anglais 1-2 and 3-4, Trumpets 1-2-3, and Trombones 1-2 and Tuba. The third system includes Timpani, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte). Red ink is used for many of the notes and slurs throughout the score.

Score for measures 66-70 of the piece "Uirapuru". The score is arranged in three systems of staves.

System 1 (Measures 66-70):

- Ftm.** (Timpani): Rests in measures 66-67, then plays a series of eighth notes in measures 68-70.
- Fl.** (Flute): *sfz* (sforzando) in measures 66-67, then *sfz* (sforzando) in measures 68-70.
- Ob.** (Oboe): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Cl. B♭** (Clarinet B♭): *ff* (fortissimo) in measures 66-67, then *sfz* (sforzando) in measures 68-70.
- Cl. B.** (Clarinet B): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Sx.S.** (Saxophone Soprano): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Fg.** (Fagotto): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Cfg.** (Cello/Double Bass): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.

System 2 (Measures 66-70):

- Cor. 1-2** (Coronet 1-2): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Cor. 3-4** (Coronet 3-4): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Tpt. 1-2-3** (Trumpet 1-2-3): Rests in measures 66-67, then *sfz* (sforzando) in measure 68, followed by *mf* (mezzo-forte) in measures 69-70.
- Tbn. 1-2** (Trombone 1-2): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Tbn. 3 e Tb.** (Trombone 3 and Tuba): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.

System 3 (Measures 66-70):

- Tmp.** (Tambourine): Red eighth notes in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- VI. I** (Violin I): *sfz* (sforzando) in measures 66-67, then *sfz* (sforzando) in measures 68-70.
- VI. II** (Violin II): *sfz* (sforzando) in measures 66-67, then *sfz* (sforzando) in measures 68-70.
- Vla.** (Viola): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Vc.** (Violoncello): Red eighth notes in measures 66-67, then rests in measures 68-70.
- Cb.** (Contrabasso): Long notes with slurs in measures 66-67, then rests in measures 68-70.

289

17

Score for measures 289-316, rehearsal mark 17. The score includes parts for woodwinds, brass, percussion, and strings.

Woodwinds:

- Ftm. (Flute): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *p*).
- Fl. (Flute): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *p*).
- Ob. (Oboe): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *p*).
- C. I. (Clarinet I): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *p*).
- Cl. B $\flat$ (Clarinet B-flat): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *mf*).
- Cl. B. (Clarinet B): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *f*).
- Sx. S. (Saxophone Soprano): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *p*).
- Fg. (Fagotto): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *f*).
- Cfg. (Corno Fagotto): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *f*).

Brass:

- Cor. 1-2 (Corni 1-2): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *p*).
- Cor. 3-4 (Corni 3-4): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *p*).
- Tpt. 1-2-3 (Trumpets 1-2-3): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *fz > p*).
- Tbn. 1-2 (Trombones 1-2): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *fz > p*).
- Tbn. 3 e Tb. (Trombone 3 and Tubi): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *fz > p*).

Percussion:

- Tmp. (Timpani): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *fz > p*).

Strings:

- VI. I (Violin I): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *fz > p*).
- VI. II (Violin II): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *fz > p*).
- Vla. (Viola): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *fz > p*).
- Vc. (Violoncello): Rests in measures 289-310; enters in measure 311 with a melody starting on G⁴ (marked *pp*).

Score for Uirapuru, page 68 (54), rehearsal mark 293.

Instrumentation: Ftm., Fl., Cl. B $\flat$, Cl. B., Fg., Cfg., Cor. 1-2, Cor. 3-4, Tpt., Tbn. 1-2, Tbn. 3 e Tb., Tmp., Perc. 1, Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.

Rehearsal Mark 293: C $\acute{o}$ co, Tamborim, Tambor surdo

Key Features:

- Cl. B.:** Starts with *ff* and *f* dynamics.
- Fg.:** First measure of the staff with *mf* dynamic.
- Tbn. 1-2:** Starts with *f* dynamic.
- Perc. 1:** Green notes with *mf* dynamic.
- Vl. I:** *Div. pizz.* and *f* dynamic.
- Vl. II:** *pizz.* dynamic.
- Vla.:** *f* dynamic.
- Vc.:** *pizz.* dynamic.
- Cb.:** *p* and *ff* dynamics.

298

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Tbn. 3 e Tb.

Tmp.

Perc. 1

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

3.

f

Côco, Tamborim, Tambor surdo

p

loco

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. 3
e. Tb.

Tmp.

Perc. 1

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

a2

f

1.

3.

ff

f

*Faça o pizz. rápido e ponha o dedo sobre o mib vigorosamente sem pizz.

Cl. B♭

Cl. B.

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tb.

Tmp.

Perc. 1

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

Unis.

pizz.

8va -

8va -

317

Cl. B $\flat$

Cl. B

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn.

Tmp.

Perc. 1

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

ff sempre

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn.3
e Tbn.

Tmp.

Perc. 1

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

ff

ff

arco

mf

mf

326

Fg. *mf* *dim. poco a poco*
 Cfg. *dim. poco a poco*
 Cor. 1-2
 Cor. 3-4
 Tpt.
 Tbn. 1-2 *p* *dim. poco a poco*
 Tbn. 3 e Tb.
 Tmp. *p* *dim. poco a poco*
 Perc. 1 *p* *dim. poco a poco*
 Hp. *mf*
 Cel. *mf* *dim. poco a poco*
 Vl. I *Div. a3 arco* *pp* *dim. poco a poco*
 Vl. II
 Vla. *p*
 Vc. *Div. a3* *pp* *dim. poco a poco*
 Cb. *p* *dim. poco a poco*

331

Fl.

Ob.

C. I.

Cl. B♭

Cl. B.

Sx.S.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tbn. 1-2

Tmp.

Perc. I

Hp.

Cel.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

mf

p

sfz

Con sord. 1.

mf

Unis. pizz. mf

Sempre pizz. mf

pizz. mf

1° Solo arco p

336 *rall. poco a poco*

Fl.

Ob.

C. I.

Cl. B $\flat$

Tpt.

Hp.

Cel.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Solo (glissando molte volte) *8^{va}* *rall.*

Gliss. *ff* *ad libitum* *mf*

1^a estante *8^{va}* *1^a estante*

20 Moderato

341

Fl. *ppp* *ff*

Cl. B♭ *ppp*

Cor. 3 *p* 3. [também Vln. I-2]

Chm. *mf*

Pn. *p*

VI. I *arco Tutti p*

VI. II *arco Tutti p*

Vla. *arco 3ª corda sfz sfzp sfzp sfzp sfzp sfzp*

Vc. *arco 3ª corda sfz sfzp sfzp sfzp sfzp sfzp*

344

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. B♭ *sfz sfz*

Cor. 3-4

Chm.

Hp. *f*

Pn.

VI. I

VI. II

Vla. *sfzp sfzp sfzp sfzp sfzp sfzp*

Vc. *sfzp sfzp sfzp sfzp sfzp sfzp*

[illegible]

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Cf. g.

Tpt.

Hp.

Cel.

Pn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

ff

f

sfzp

1.

6

5

1.

6

(~)

352

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpt. 2 - 3

Tbn. 1-2

Hp.

Cel.

Pn.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Con sord.

sfzp

f < *fff*

mf

pp *cresc.*

8va

sfzp

p

Score for Uirapuru, page 82 (68). The score is for a large orchestra and piano. The instruments and parts shown are:

- Ftm. (Flute)
- Fl. (Flute)
- C. I. (Clarinet I)
- Fg. (Fagotto)
- Cfg. (Contrabbasso)
- Cor. 1-2 (Corni 1-2)
- Tpt. (Trombe)
- Tpt. 2-3 (Trombe 2-3)
- Tbn. 1-2 (Tromboni 1-2)
- Tmp. (Timpani)
- Hp. (Harpe)
- Cel. (Cello)
- Pn. (Pianoforte)
- VI. I (Violini I)
- VI. II (Violini II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

Key markings and dynamics include:

- p* (piano)
- cresc.* (crescendo)
- mf* (mezzo-forte)
- f* (forte)
- ff* (fortissimo)
- sforz.* (sforzando)
- via sordino* (via sordino)
- Gliss.* (Glissando)
- Div.* (Divisi)

358

[illegible]

Score for Uirapuru, page 84 (70). The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Ftm. (Flute)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. I. (Clarinet I)
- Cl. B♭ (Clarinet B♭)
- Sx.S. (Saxophone)
- Fg. (Fagotto)
- Cfg. (Corno Fagotto)
- Cor. 1-2 (Coro 1-2)
- Cor. 3-4 (Coro 3-4)
- Tpt. (Trumpet)
- Tpt. 2 - 3 (Trumpet 2 - 3)
- Tbn.3 e Tb. (Tromba 3 e Tromba)
- Tmp. (Tromba)
- Pn. (Pianoforte)
- VI. I (Violino I)
- VI. II (Violino II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 10, and the second system covers measures 11 to 20. The music features a variety of dynamics, including *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The tempo is marked *Unis.* (Unison). The score includes numerous triplets and other rhythmic patterns.

allarg. poco a poco e cresc.

362

The musical score is for measures 362 to 365. It is written for a large orchestra and strings. The tempo and dynamics are marked as *allarg. poco a poco e cresc.* (rushing a little bit and crescendo). The score includes parts for Flute (Fm.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone (Sx.S.), Bassoon (Fg.), Contrabass (Cfb.), Cor (Cor. 1-2-3), Trumpet (Tpt. 1-2-3), Trombone (Tbn. 1-2), Tuba (Tbn. 3 e Tb.), Timpani (Tmp.), Cello (Cel.), Double Bass (Pn.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music features a gradual increase in volume and tempo, with a focus on sustained notes and melodic lines. The Flute and Oboe parts are marked with *sfz* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The Clarinet, Saxophone, and Bassoon parts are marked with *ff*. The Trumpet and Trombone parts are marked with *mf* (mezzo-forte). The Timpani part is marked with *ff*. The Cello and Double Bass parts are marked with *ff*. The Violin I and Violin II parts are marked with *ff*. The Viola and Violoncello parts are marked with *ff*. The Double Bass part is marked with *ff*.

Flt. *ffz* 6 6 6 7

Fl. *ffz* 6 6 6 7

Ob.

C. I.

Cl. B $\flat$

Sx. S.

Fg.

Cfg.

Tpt. 1-2-3 3 3 3 3

Tbn. 1-2 3 3

Tbn. 3 e Tb.

Tmp.

Cel. *ffz* 6 6 6 7

Pn.

8va
Div. a3

VI. I 3 3 3 3 Div.

VI. II 3 3 3 3 Div.

Vla. 3 3 3 3

Vc. 3 3 3 3

Cb.

364

23

Allegretto deciso

[illegible]

Più mosso

A morte do índio bonito.

367

Fl.

Pn.

Vlnf.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Com Pedal

Con sord.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

9

15

A transformação do Índio bonito no Uirapuru.

O canto de despedida do Uirapuru.

rall. poco a poco(24) *a tempo*

370

Fl.

Hp.

Vlnf.

VI. solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

3

3

Adagio

(25)

Desolação
das índias.

374

Fl.

Ob.

C. I.

Cl. B $\flat$

Cl. B.

Sx. S.

Fg.

Cor.

Hp.

Cel.

Pn.

Vlnf.

VI. solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

p

mf

mf

p non arpeggiando

a piacere

calmo e cedendo

dim.

p

pp

pp

pp

mf

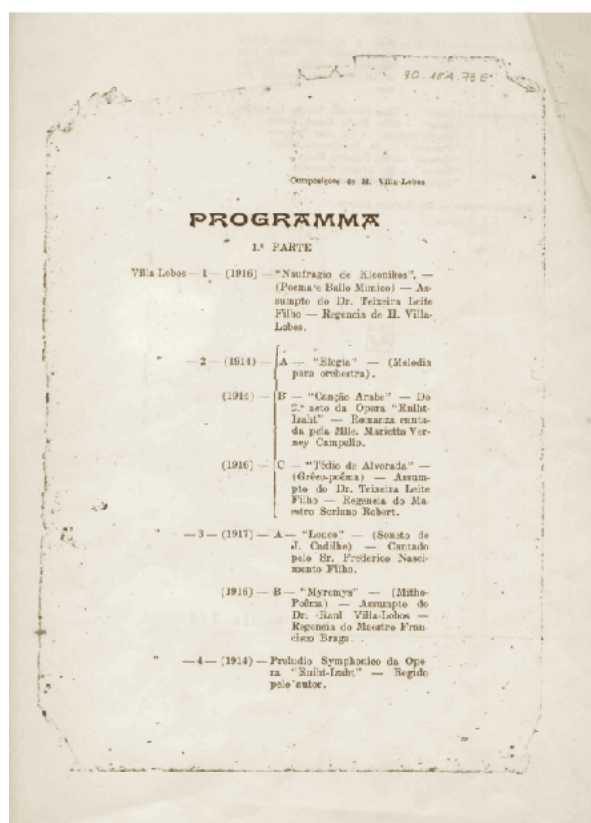
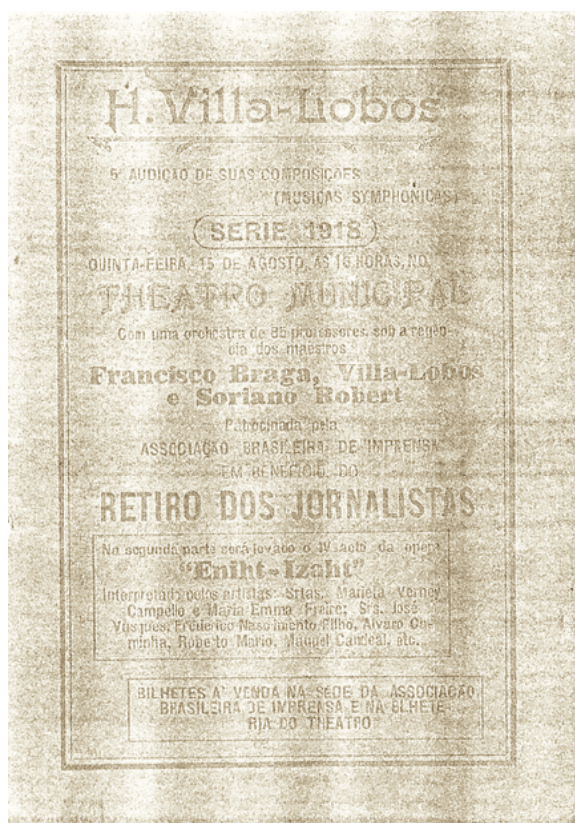
1.^a corda

II. Tédio de Alvorada

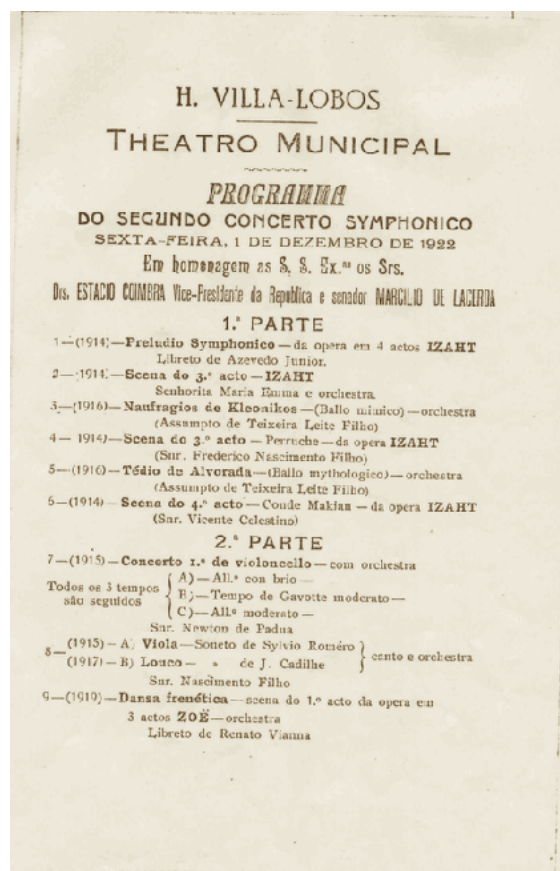
Considerações sobre as partituras manuscritas do *Tédio de Alvorada*, de Heitor Villa-Lobos

“Grêco-Poêma” em 1918, “Ballo mythologico” em 1922, “Mytho poema” em 1923; o *Tédio de Alvorada* foi denominado pelo compositor de diversas formas, como se pode observar pelos programas de algumas de suas apresentações.

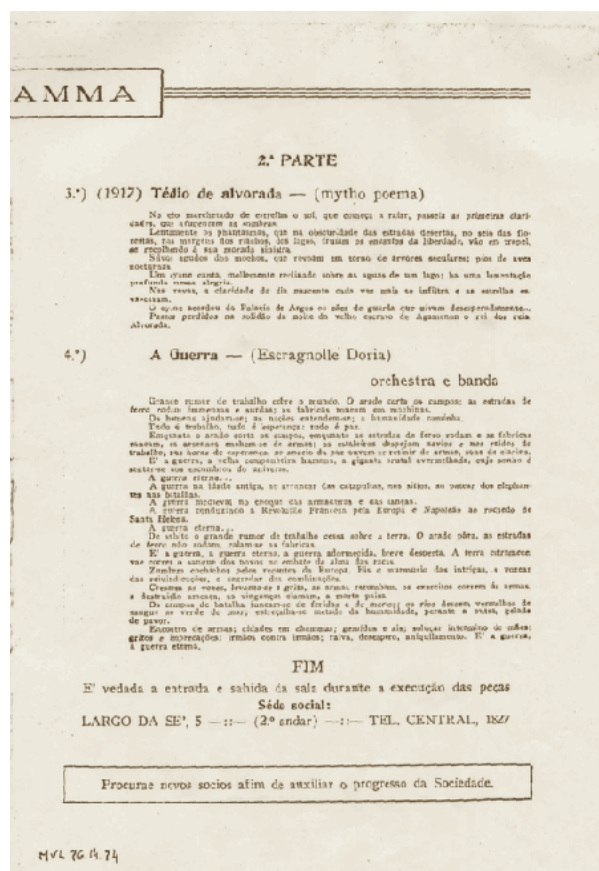
PROGRAMA DE CONCERTO DE 15 DE AGOSTO DE 1918, THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO



**PROGRAMA DE CONCERTO DE PRIMEIRO
DE DEZEMBRO DE 1922, THEATRO MUNICI-
PAL DO RIO DE JANEIRO**



**PROGRAMA DE CONCERTO DE 21 DE ABRIL DE
1923, THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO**



Peça orquestral inspirada em texto literário, via de regra, se denomina “poema sinfônico” e, de fato, é esse o subtítulo que encontramos nos dois manuscritos conhecidos:

1. grade orquestral, sem partes cavadas, do *Tédio de Alvorada* pertencente ao Museu Villa-Lobos (MVL P.38.1.2), da qual existe cópia no Departamento de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, obra de copista profissional, como atestam a caligrafia e o belo acabamento, sob cujo título foi acrescido entre parênteses “sobre uma paisagem”.
2. grade orquestral e jogo de partes cavadas muito recentemente localizados pelo pesquisador Disuke Shibata nos arquivos do maestro Ernest Ansermet (1883-1969) na Biblioteca Municipal de Genebra, Suíça, também de lavra de copista profissional experimentado.

Várias características do manuscrito do Museu Villa-Lobos, até muito pouco a única fonte relativa à obra, sugerem ser improvável que este tenha servido como partitura do regente-compositor quando das execuções públicas da obra, ocorridas em Rio e São Paulo entre 1918 e 1925. Entre elas, vale destacar:

- a falta de preocupação com a exata definição da orquestração. Os dois pentagramas dedicados às flautas nos fariam supor a presença de duas; ao virarmos a página, porém, vemos que o segundo pentagrama, em notação já abreviada, é dedicado às flautas 2 e 3, o que demonstra que o naipe é triplo, não duplo. Pequenas inconsistências semelhantes acontecem em vários naites,

como oboés, trompetes etc., muitos dos quais apenas se sabe a quantidade do instrumental ao longo da obra.

- a ausência das anotações típicas de regente frente à orquestra, como lembretes de entradas, correções de erros etc.
- a presença de duas páginas (8 e 9, vide a seguir) quase que completamente em branco, apenas preenchidas com alguns “garranchos”, o que, na prática, impossibilita sua utilização frente à orquestra.

Por outro lado, encontramos ao longo da partitura uma série de anotações realizadas em traço fino, por outra caneta-tinteiro que não a do copista (os “garranchos” acima mencionados), muitas vezes ajustando notas e acidentes, outras modificando alturas, alterando a orquestração ou mesmo acrescentando frases inteiras ao texto original. Tal característica nos indica ter servido essa partitura de “cópia de trabalho” no processo de transformação do *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru*. A descoberta da grade orquestral e jogo de partes do *Tédio* em Genebra nos confirmou esta impressão. Desta última não só estão ausentes os problemas de ordem prática para sua utilização em ensaios e concertos mas, claro, estão também ausentes as anotações em traço fino - que podemos agora afirmar serem do punho do próprio Villa-Lobos¹.

Ao confeccionar nossa grade, procuramos incluir todas as informações possíveis, inclusive algumas conflitantes com relação à indicação de instrumentos ou à nomenclatura nos diferentes idiomas, e as esclarecemos logo na página inicial. Apesar do francês ser a língua predominante, traduzimos todos os instrumentos para o português e deixamos as indicações técnicas ao longo da composição na língua em que ocorrem. Uma vez que não há numeração de compassos no manuscrito, decidiu-se paginar esta edição tão próximo quanto possível ao manuscrito do Museu Villa-Lobos, de forma a facilitar uma eventual consulta.

As observações pontuais que se seguem, tendo por base o manuscrito do MVL, tem o intuito de servir de guia não exaustivo para o leitor desejoso de se aprofundar no processo de transformação do *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru*.

¹ Infelizmente, também estão ausentes do material do *Tédio de Alvorada* de Genebra quaisquer das anotações típicas feitas por maestros e músicos durante os ensaios, o que demonstra que ele nunca foi utilizado.

Tédio de Alvorada 24

6 Minus

H. Villa-Lobos
Rio, 1916

Tedio
de Alvorada

Poema Symphonico (Sobre uma paisagem)

Allegretto deciso

Flutes
Oboe
Clarinet
Sax.
Bassoon
Euphonium
Tuba
Harp
Piano

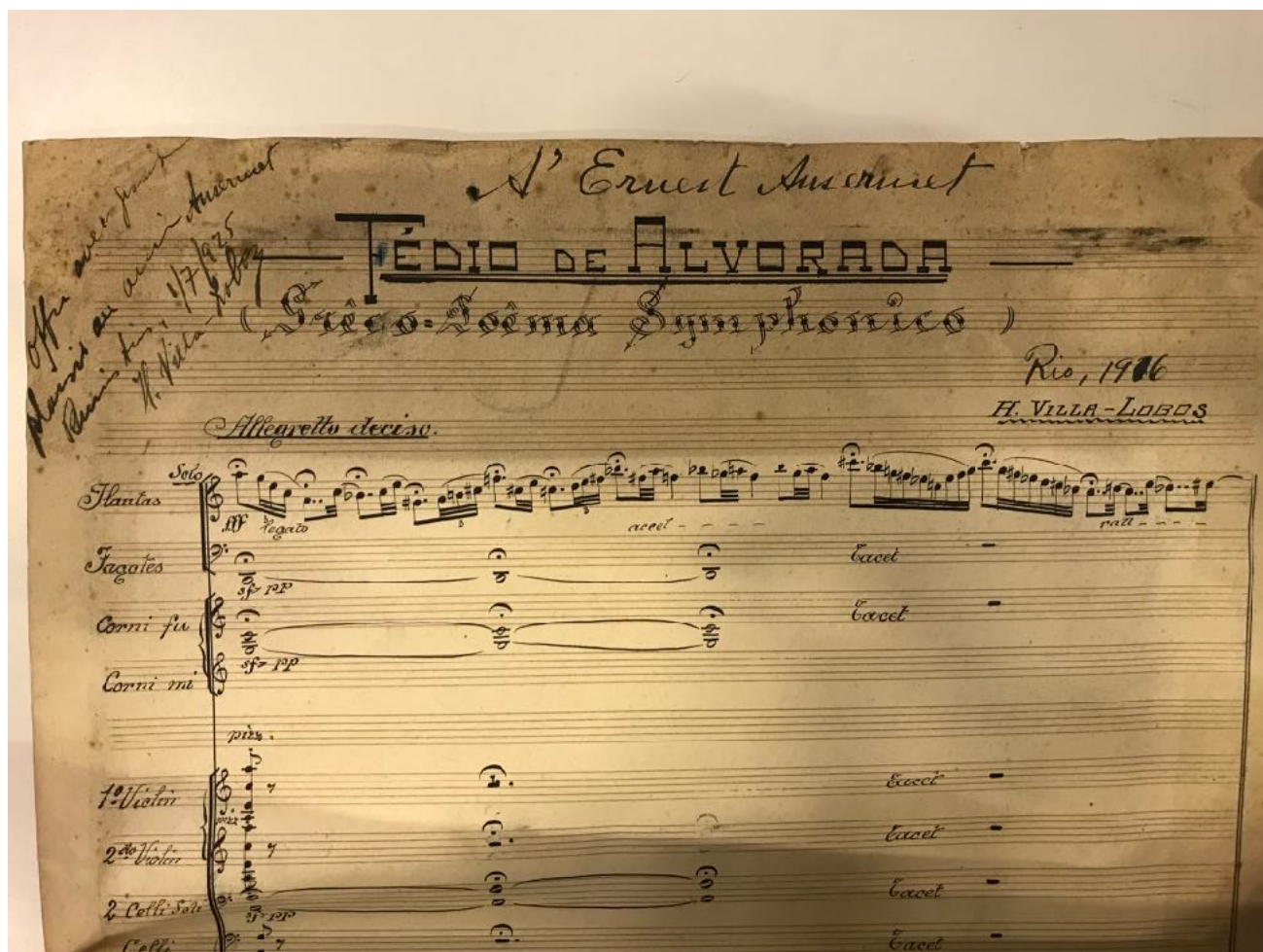
Allegretto deciso

1st Violin
2nd Violin
Viola
Violoncello
Bass

P. 38.1.2
pag. 01

MVL-Bb.

Imperfeições no documento original não permitiram uma reprodução adequada.



OBSERVAÇÕES

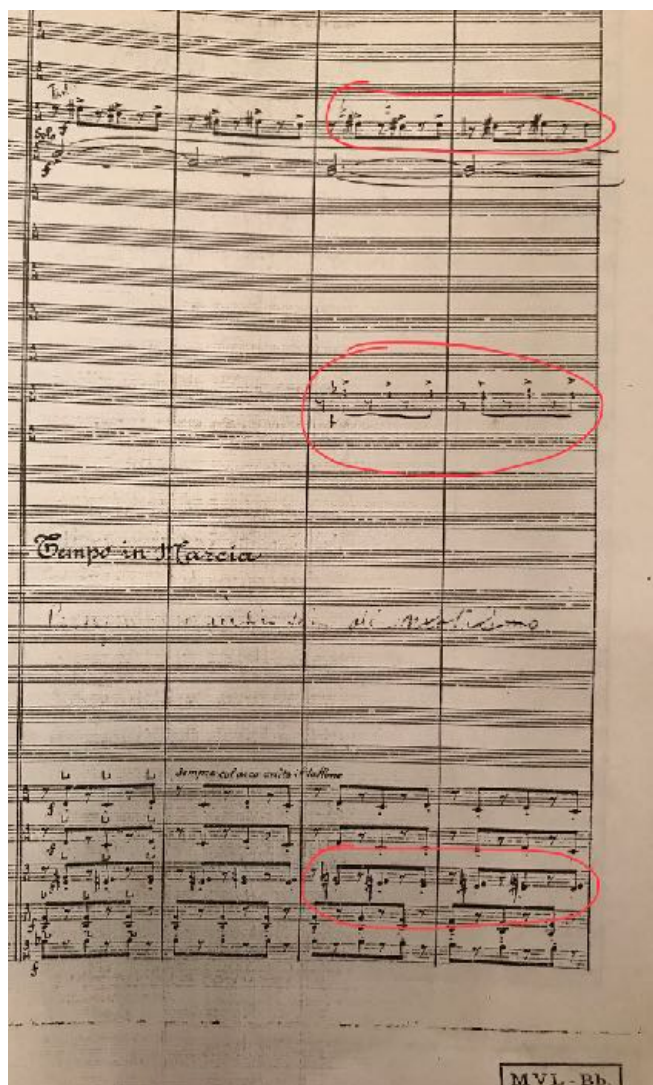
Página 2

- o copista se esquece de notar o bemol do SI nos contrabaixos após o primeiro compasso do ostinato; vê-se pelas páginas seguintes (e confirma-se pelo *Urupuru*) que o SI será sempre bemol.
- nos dois últimos compassos da página aparecem correções feitas à mão nas violas e ameaçadas nos fagotes tornando naturais o SOL e o FÁ do ostinato, ao invés de sustenidos. Outro adendo feito à mão, nos tímpanos, e na mesma caligrafia das correções anteriores, reforça essa nova ideia. Vê-se aqui a mente e a mão do compositor a trabalhar, de forma clara como em talvez nenhuma outra ocasião. A ideia original é a apresentação do ostinato em 4 compassos - tal como ocorre da forma mais natural com padrões de acompanhamento em composições de todos os estilos, compositores e épocas - e assim é grafado pelo copista. Em ocasião posterior, no processo de transformar o *Tédio* em *Urupuru*, o compositor decide sofisticar a apresentação do ostinato ao rascunhar sobre a partitura breve diversão (no sentido de mudança

de direção) antes de retornar à forma original sobre a qual se introduzirá o tema. É assim que se apresenta a passagem correspondente no *Uirapuru*, agora com a inflexão reforçada pelos segundos violinos. Mantivemos em nossa digitalização a versão original, para melhor efeito comparativo.

Abaixo, à esquerda, página 2 do *Tédio de Alvorada*, onde se vêem as anotações rascunhadas sobre o manuscrito do copista (observe-se o pentagrama dos tímpanos utilizado como espaço de anotação). À direita, página 5 da partitura manuscrita do *Uirapuru* (MVL 1990-21-0172), com a passagem correspondente, que confirma a alteração da apresentação do ostinato. O tema da seção será introduzido nas páginas seguintes, respectivamente, após mais dois compassos, agora com o ostinato retornando à forma original. No *Uirapuru* o processo de sofisticação continua, com a introdução, nesses dois compassos acima mencionados, dos acordes em *sforzando*².

TÉDIO DE ALVORADA, PÁGINA 2



UIRAPURU, PÁGINA 5

² Vide capítulo “Ressignificando um Texto Musical”, adiante.

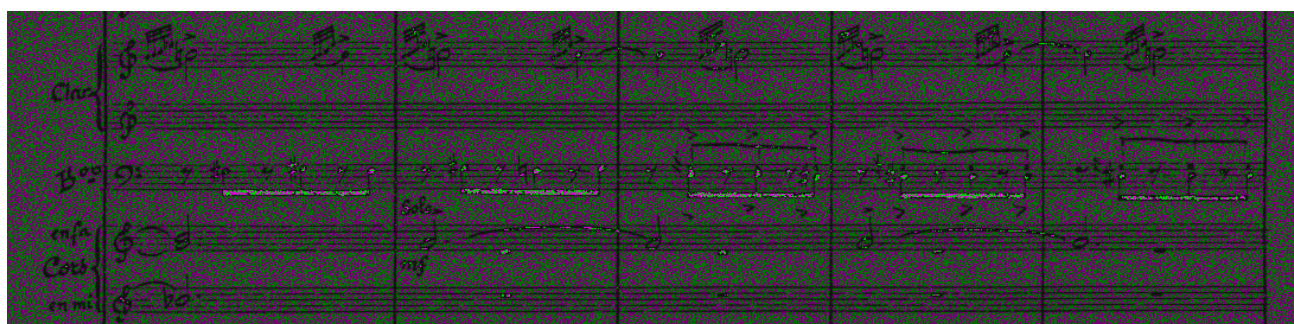
Página 3

- a marcação “Soli” nos primeiros violinos não nos parece querer dizer realmente que dois ou mais instrumentistas, de número não identificado devem executar a passagem, até porque não há mais adiante indicação de “Tutti”, porém que a linha deve ser evidenciada. A indicação atual, apesar de desnecessária, já que indicada por dinâmica, seria “*en dehors*”. No *Uirapuru*, a passagem é oitavada e dobrada por oboés e corne-inglês também em oitavas.
- no primeiro compasso de violoncelos e contrabaixos a caligrafia de correção acrescenta apogiaturas das mesmas alturas no segundo tempo, com *sforzando*. A ideia não mais aparece ao longo da obra, razão pela qual não a notamos. Mas se trata do embrião da ideia dos *sforzandi* tão característicos da seção correspondente no *Uirapuru* (vide esta edição do *Uirapuru*, página 8, em vermelho).

Página 4

- no 3º compasso encontramos anotações na linha de fagote acrescentando terças superiores. Não as notamos por questões práticas, porém é interessante observar que as 3^{as} efetivamente aparecerão no *Uirapuru*, não exatamente onde ou como anotado aqui, e jamais nos fagotes, mas nos trombones.

TÉDIO DE ALVORADA, PÁGINA 4



Página 5

- há uma repetição, cuidadosamente marcada, no segundo compasso desta página, na caligrafia do copista, que perturba o ostinato de flautas e clarinetas, alternado sua seqüência. Já na partitura de Genebra Villa-Lobos se livrará dela.

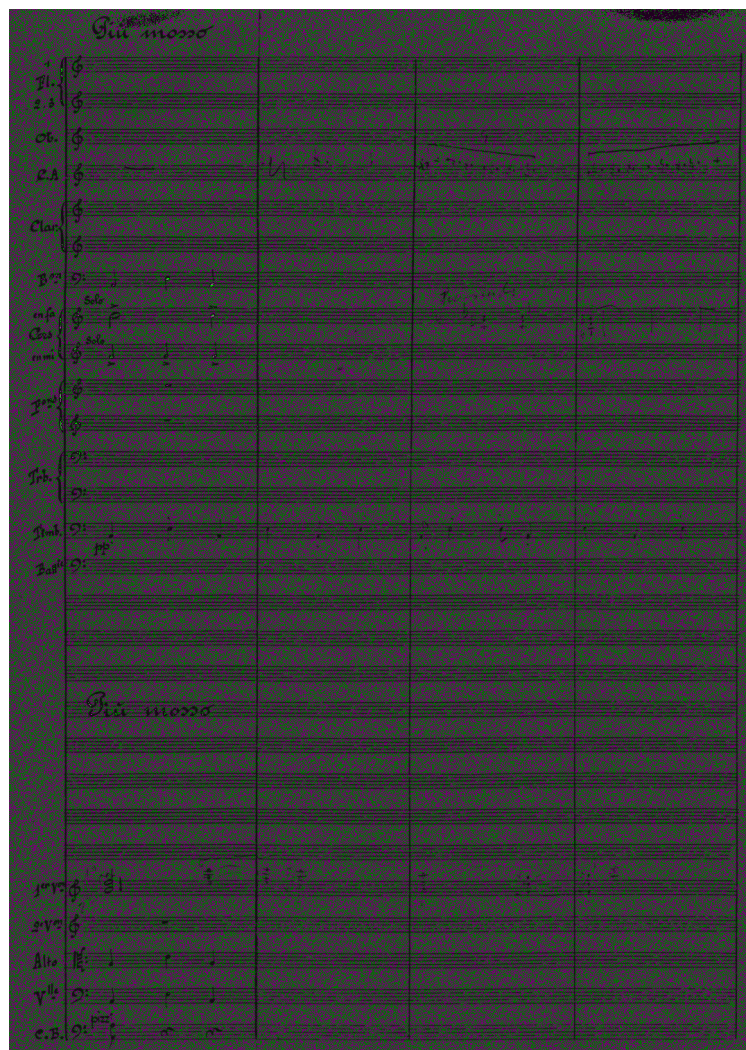
Página 6

- encontra-se, do 3º para o 4º compasso, na linha de fagote, uma alteração no padrão do ostinato, o mesmo tipo de alteração/erro ocorrendo no ostinato das violas, na virada de página. O manuscrito de Genebra apresenta outra alteração no mesmo lugar. Em ambos os instrumentos mantivemos como no original do MVL.

Páginas 8 e 9

- toda a página 9 e a página 8 com exceção do primeiro compasso contém apenas rascunhos. Acreditamos que, em um primeiro momento, ao 1º compasso da página 8 se seguiria a página 10, assim como está, suposição confirmada pelo manuscrito de Genebra, e assim o fizemos em nossa partitura digitalizada. As anotações aí acrescidas corresponderão, após muitas transformações, ao número de ensaio 13 do *Uirapuru*.

TÉDIO DE ALVORADA, PÁGINA 83



Pagina 13

- a parte de fagote, que até aqui seguia a parte de violoncelo, é esquecida nesta página, para retornar na página seguinte [DUARTE 2009:72].

Página 15

³ Note-se a interrupção abrupta da caligrafia do copista após o 1º compasso. Anotações de violinos e tímpanos correspondem ao *Uirapuru*; a linha do corne-inglês (anotada não em som real, mas na transposição do instrumento) será dobrada por flautas e sax-soprano, mas as trompas serão inteiramente transformadas.

- *Clairon*: corneta lisa em sib.

Página 16

- encontramos nesta página as colcheias da melodia (aqui nos violinos) agrupadas de duas em duas, enquanto no restante da peça elas se encontram agrupadas de 4 em 4 ou de 6 em 6. A primeira forma de escrita, em princípio padrão, sugere um certo peso em cada tempo do compasso; ao contrário, ligando-se todas as notas, sugere-se uma linha mais plana, mais lisa, de apoios e pesos. O contexto musical pode sugerir ambas as execuções: ou mais articulada nos tempos, já que se trata de textura fortemente rítmica ou, ao contrário, uma melodia mais lisa, para contrastar com os ostinatos a sua volta, o que sua maior utilização parece indicar. Mantivemos a escrita como a encontramos. O trecho correspondente no *Uirapuru*, a partir do compasso 284, mantém o agrupamento de duas em duas colcheias, deixando claro o padrão de pesos e articulações desejado pelos sinais de articulação acrescentados.

Página 23

- há uma anotação, na caligrafia de correção, no 4º compasso, 15º pentagrama de baixo para cima, de 5 fusas, DÓ-RÉ-FÁ-MI-SI, supondo-se uma clave de Fá. Este seria o pentagrama dos tímpanos, incapazes de executar esta passagem. Pode se tratar do embrião da célula executada pelo clarone dois compassos antes do número de ensaio 10, mas a indicação se encontra ilegível.

Página 25

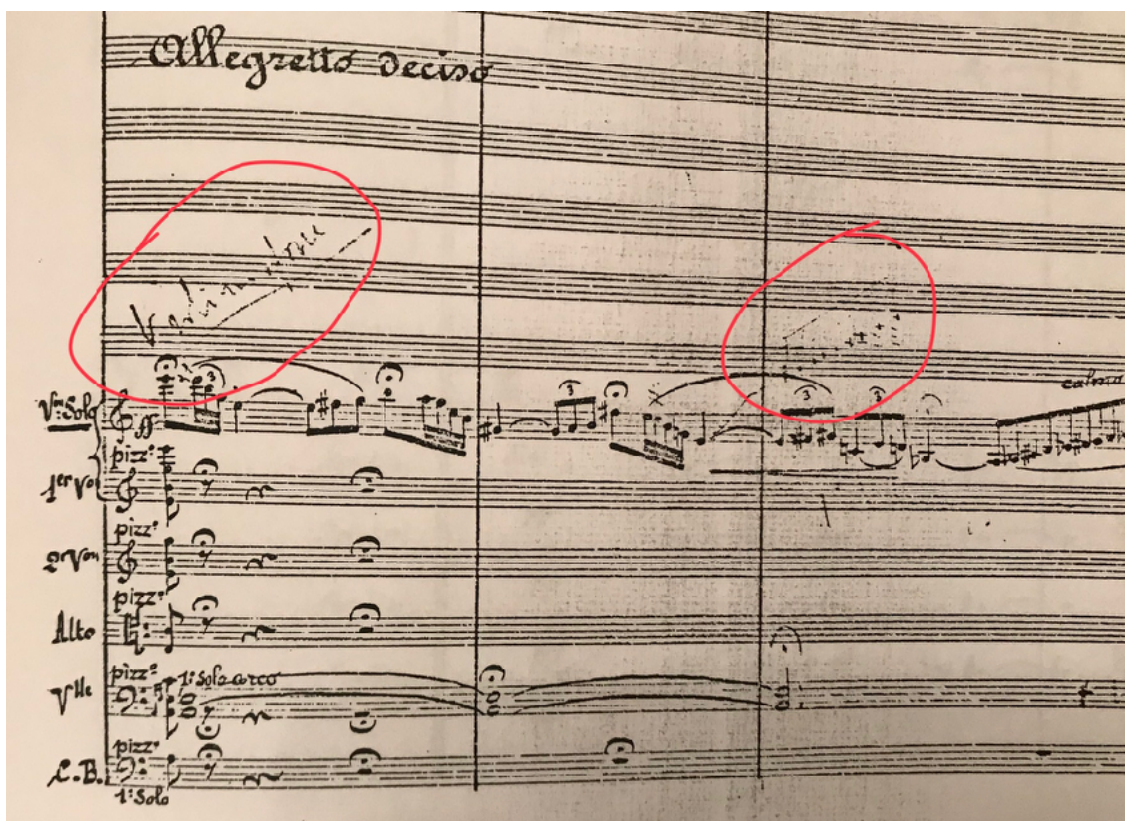
- uma série de garranchos de acordes encontram-se nas partes de oboé e clarineta; não os tentamos transcrever pois se trata da transcrição, em notas reais, das partes de trompa.

Página 26

- em MVL o copista se esquece de adicionar uma clave de Sol para as violas, o que é corrigido em Geneva.

Página 32

- mais uma vez temos o privilégio de ver a mão de Villa-Lobos trabalhando na transformação do *Tédio* em *Uirapuru*: o solo de violino se transforma, pela anotação “Violinofone”, em “Aparição do índio feio”, e a escala de terças rabiscada como enxerto no solo de violino se transforma, como solo de flauta, na flechada do índio feio no índio bonito e (agora comprimida e acompanhada de cordas em surdina) na morte e transformação deste último em Uirapuru. Ao final deste episódio no *Uirapuru*, a melodia que se vê na imagem a partir do terceiro compasso retorna incólume até a fermata no Sib, agora no violino (não no violinofone!); a partir daí novo enxerto, sobre o *Canto do Uirapuru*, novamente no violinofone, representa o



“Canto de despedida”, e retornamos uma vez mais ao *Tédio*, o fragmento escalar que finaliza o exemplo (com a anotação “calmo”) sendo retomado no violino solo⁴.

Página 33

- ao final do último compasso da página anterior, como preparação para o primeiro desta, aparece indicada a mudança para o compasso 5/4+1/8; no entanto, as linhas de violino solo e de percussão, as únicas preenchidas, demonstram ser o compasso, na verdade, 5/4, como indicamos.
- as 3 últimas notas de violoncelos e harpa (mão esquerda) foram escritas originalmente como MI, FÁ# e SOL, tendo este último um sinal confirmatório de bequadro, porém foram corrigidas para Mib, FÁ# e LÁb. Há toda uma série de correções que não conseguimos decifrar; a segunda nota de violoncelos, claramente um DÓ# originalmente, possui uma anotação que pode ser um RÉ ou um FÁ, e assim por diante. Transcrevemos a versão original, tanto quanto nos foi possível entendê-la. Seja como for, as anotações são as marcas da transformação do trecho em seu corresponde no *Uirapuru* (“Desolação das índias”, n.e.25), harmonicamente mais complexo, conforme visto em capítulo anterior.

⁴ A escala rascunhada parece corroborar - ou antes, adiantar - a técnica da “composição a partir da ‘geografia’ do piano”, largamente comentada pelo Maestro Roberto Duarte em suas aulas e finalmente confiada em livro em magistral capítulo (Duarte, 2009; capítulo “O teclado como fonte de inspiração”). Sem significação tonal, a escala também não é idiomática para a flauta, seja sonora ou mecanicamente. Posta no piano, vê-se claramente a sequência de terças nas teclas brancas; faça-se a passagem de polegar no FÁ, com o 4º dedo no RÉ anterior, e a escala se revela feita sob medida para o instrumento. Se for verdadeira a sugestão de que esta técnica torna-se constante a partir de cerca de 1940 (op. cit. página 105), então a versão mais simples desta, em meados dos anos 1930, nos parece perfeitamente coerente.

- o RÉ acrescentado à 1ª clarineta deve ser entendido como som real (vide violas), e não em LÁ.

Tédio de Alvorada

Poema Sinfônico

H. Villa-Lobos

Rio, 1916/17

Allegretto deciso

(sobre uma paisagem)

[illegible]

6 *rall.*

1. Fls.

2.3.

Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fâ

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

Tempo in Marcia

6 *rall.*

Sempre col arco unito il tallone

11

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

11

Soli

mf

p

p

p

p

16

1. Fls.

2.3. Fls.

Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

16

Solo

mf

Solo

mf

The musical score is for a piece titled "Tédio de Alvorada". It is a 4-page score, with this being page 4. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fls.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cls.), Horns (Fg.), Trumpets (Tpts.), Trombones (Trbs.), Timpani (Tmp.), Percussion (Perc.), Cello/Double Bass (Cel/Xl.), and Piano (Hp.). The score is divided into two systems. The first system contains staves for Flutes (1. and 2.3.), Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horns. The second system contains staves for Trumpets (em Fá and em Mi), Trombones, Timpani, Percussion, Cello/Double Bass, and Piano. The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols.

21

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

21

em Fá Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

21

26

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

26

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

26

Solo

Tédio de Alvorada

7

Animando -----

31

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

31

Animando -----

glissando

8va - 3

Più mosso

35

1. Fls.

2.3. Ob.

CI

Cls.

Fg.

em Fã

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

Più mosso

35

harm.

harm.

pizz.

pizz.

pizz.

pp

ff

pp

Oso (?) bater com dois

Xilophone Solo

39

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

39

harm.

43

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fã

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

43 harm.

(Sordini)

ff

Tutti (Sordini)

sfz

pp Piatti cola massette

Solo

f

46

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

46

em Fá Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

46

46

51

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

51

51

56 *8va*

1. Fls. *mf*

2.3. Ob. *mf*

Cl. *mf*

Cls. *mf*

Fg.

56 (via sord.)

em Fá Tpas. *ff*

em Mi *ff*

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc. *Piatti (cola massette)* *ff*

Cel/Xl.

Hp.

56 *8va*

mf

mf

mf

(8^{va})

61

1. Fls.

2.3.

Ob.

Cl.

Cls.

sfz *p* *sfz*

Fg.

Soli

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Clairon Solo

fff

Trbs.

ff

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

(8^{va})

61

sfz *sfz*

pizz.

Soli *calmo*

pp *legato*

66

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

66

8^{va}

The musical score for page 15 of 'Tédio de Alvorada' features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Flutes (1. and 2.3.), Oboe, Clarinet, and Bassoon. The string section consists of Violins, Violas, Cellos/Double Basses, and a Timpani part. Percussion includes a standard percussion part and a Cello/Double Bass part. The vocal parts are for Soprano (em Fá) and Alto (em Mi). The music is in 4/4 time. The woodwinds and strings play sustained chords with dynamic markings of fortissimo (fff) and pianissimo (pp). The vocal parts have a melodic line with a grace note (8va) indicated. The percussion plays a steady rhythm of eighth notes.

71

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

71

sfz *pp*

sfz *pp*

76

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

3. con sordini

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

1.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

76

pp

pp

pp

81

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

ppp *mf*

em Fá

Tpas.

em Mi

pp *mf*

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

81

pizz.

ff pizz.

ff pizz.

ff pizz.

ppp

[illegible]

1. Fls. 2.3. Ob. Cl. Cls. Fg.

91

pp

pp

pp

f

ppp

em Fá Tpas. em Mi

91

Solo

pp (via sordini)

pp

Tpts. *sfz* *pp* *sfz* *pp*

Trbs. *pp* *pp*

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

91

con sordini

con sordini

con sordini

sfz *ppp*

1. Fls.

2.3. Ob.

Ob.

Cl

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

96

8^{va}

7

ff

f

ppp

p

Solo

2. Solo

Xilophone

fff

8^{va}

Tédio de Alvorada
Andante con moto

101

1. Fls. *ff* 6

2.3. *ff* 6

Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp. *harm.* *ff*

101

Andante con moto

pp

pp

1. solo *harm.* *pp*

106

1. Fls. 2.3. Ob. Cl. Cls. Fg.

106

em Fá Tpas. em Mi Tpts. Trbs.

Tmp. Perc.

Cel/Xl. Solo

Hp.

106

The musical score is for the piece 'Tédio de Alvorada' on page 23. It is divided into three systems of staves. The first system includes staves for Flutes (1. and 2.3.), Oboe, Clarinet, Clarinet in C, and Bassoon. The second system includes staves for Trumpets in F and D, Trombones, Timpani, Percussion, Celesta, and Piano. The third system includes staves for Piano. The score features various musical notations including sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings like sfz and accents.

111

1. Fls. 2.3. Ob. Cl. Cls. Fg.

111 1. solo

em Fá Tpas. *p* 2. *p* 3. *p* legato

em Mi

Tpts.

Trbs. *sfz* *pp*

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

111 (via sordini) (via sordini) (via sordini) (via sordini) Soli *pp* Soli *ppp*

116

1. Fls.

2.3. Ob.

Ob.

Cl.

Solo

sfz > *p*

Cls.

sfz > *p*

Fg.

116

em Fá

Tpas.

em Mi

p >

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

116

Soli

sfz > *p*

sfz > *p*

121

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

121

sul ponticello
gliss.
f

sul ponticello
gliss.
f

sfz

sfz

126

1.
Fls.

2.3.
Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

126

em Fá
Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

126

f

f

136

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl

Cls.

Fg.

em Fá

Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

136

The musical score is written for a large orchestra. The first system (measures 136-140) features woodwinds: Flutes (1. and 2.3.), Oboe, Clarinet, Clarinet in B-flat, and Bassoon. The second system (measures 141-145) features brass: E-flat Trumpet, Trombone, Trumpet in C, Trombone, and Tuba. The third system (measures 146-150) features percussion and strings: Timpani, Percussion, Cello/Double Bass, and Piano. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents.

141 *rall.*

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

141 *rall.*

Allegretto deciso

1. Solo
145
Fls. *sfz* *ppp*

2.3. Solo
Ob. *sfz* *ppp*

Cl.

Cls.

Fg.

em Fá 145 1. solo
Tpas. (Sordini)

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

Violino Solo

145 *pizz.* 3 3

1. solo arco

1. solo *pizz.*

Adagio

*dim.**rall. poco a poco* -----

1. Fls. 2.3. Ob. Cl. Cls. Fg. Solo *sfz* Solo

em Fá Tpas. em Mi Tpts. Trbs.

Tmp. *ppp* Piatti cola massette *sfz*

Cel/XI.

Hp. *pp*

Violino Solo *Adagio* *dim. con sordini* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *rall. poco a poco* -----

148

152

1. Fls.

2.3. Ob.

Cl

Cls.

Fg.

152

em Fá Tpas.

em Mi

Tpts.

Trbs.

Tmp.

Perc.

Cel/Xl.

Hp.

(colla parte) 10 10

pp

Violino Solo

152

Solo

1. pizz. pp

2. arco pp

III. Epílogo

Ressignificando um texto musical

Fazer parte de seu tempo significava, tanto para o Brasil de 1917 quanto para outras partes do globo, aderir a um cosmopolitismo que teria a França como seu principal modelo. A capital da República Brasileira da época do “Bota-Abaixo” reproduzia em sua própria arquitetura essa mentalidade, tendo transformado, a custo de massiva cirurgia urbana, muito de seu casario colonial ou imperial em “centro urbano moderno e hígido” sob a inspiração dos *Champs Élysées* parisienses¹. O meio musical carioca, em geral, e a obra de Heitor Villa-Lobos, em especial, não fogem a esse espírito de época² e o texto musical de nome *Tédio de Alvorada* aí se insere à perfeição. Ilustrando musicalmente um texto de ar simbolista, conforme visto acima, a composição trabalha sonoridades e procedimentos tão típicos da música de inspiração francesa da época quanto o texto nos fala de uma Arcádia *bel-le-époque*, como numa pintura de Puvis de Chavannes. As impressões de sua audição por Mário de Andrade, além de atestar a importância dada ao *Tédio de Alvorada* no meio intelectual da época, corroboram esta ambientação poética.

Tédio de Alvorada

(Ouvindo Villa-Lobos)

A primeira voz da mata goteja das franças, úmida de orvalho.

O arrepio da brisa

murmúrios

cochichos

asa trépida no vale vasto, adormecida pela noite de estio.

Tudo acorda e se queda num bafo lânguido de sumo e de amor.

SUSPIRO

É o dia mais uma vez

O dia outra vez

Vai se repetir a maravilha fantástica do dia

Já surge no céu desnublado do oriente o pincel verde do Sol.

E ele virá de novo pintar a mesma paisagem. .

As mesmas árvores vão equilibrar-se no quadro. . .

O mesmo ribeirão nacionalista, como o sombrio das águas fundas. . .

De manhã riscarão o céu sempre gritos. . .

Ao meio dia a natureza, morrerá. . .

Da tarde o pormenor romântico dum veado. . .

O dia mais uma vez!

A madrugada enjoada vira-se no leio elevado

Dá as costas à Terra, para não ver.

Seus cabelos duros de noite

¹ REBELO, Marques e BULHÕES, Antonio: *O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo*. GMT Editores Ltda. Rio de Janeiro, 1997.

² CORRÊA do LAGO (2009)

caem pesadamente pelas lombadas dos morros macios, descobrindo-lhe o corpo.
E sobre as almofadas de horizonte, preguiçosa,
ela move as hercúleas coxas róseas.

Mário de Andrade, 22 de abril, 1923

Ao reaparecer transformado em *Uirapuru* em 1934, o texto musical se encontra em um ambiente cultural completamente novo. Agora, estar alinhado com a contemporaneidade seria se encontrar no Brasil da miscigenação celebrada (*Casa Grande e Senzala* havia sido publicado no ano anterior), do samba como “expressão cultural da nacionalidade brasileira”³ e com prédios *Art Déco* (sim, sempre a França, de uma forma ou outra) decorados com índios, negros e florestas tropicais⁴. Todo o entorno físico e cultural ressignificado, não há como não o fazer com o texto musical.

Seria um exercício de utilidade duvidosa (e objetividade mais do que subjetiva) procurar as influências musicais de uma ou outra ressignificação do texto musical em suas duas encarnações. Nos parece mais interessante observar dois instantes desse processo de ressignificação.

O primeiro é o solo de flauta que inicia o *Tédio de Alvorada* e, no *Uirapuru*, se encontra no número de ensaio 2. Para todos os efeitos idênticos, não há nada que transforme “as primeiras claridades” (*Tédio*) na “Flauta do Índio feio” (*Uirapuru*) a não ser a própria descrição programática. Ou seja, é pura sugestão. E que a sugestão referente à obra para a qual o solo não foi originalmente criado funcione de maneira perfeitamente eficiente e natural é um dos milagres a que nos acostumamos a encontrar ao estudar Villa-Lobos.

SOLO DE FLAUTA DO TÉDIO DE ALVORADA (COMPASSOS 1E 2); EM VERMELHO DESTACAM-SE AS DIFERENÇAS PARA O UIRAPURU (1 COMPASSO APÓS O NÚMERO DE ENSAIO 2).



O segundo momento de ressignificação para o qual chamamos atenção se encontra no *ostinato* do “Tempo in Marcia” (*Tédio* a partir da página 2) / “Tempo di Marcia” (*Uirapuru* a partir do n.e. 3). Através da inserção de um simples acento rítmico, ainda que magnificado por grandiosa orquestração, o compositor transforma por completo o trecho, de uma dança exótica *belle-époque* (seria o “tropol dos fantasmas”?) para uma poderosa celebração primitivista (“Entram as índias”).

3 COELHO, Carla Araújo: O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. Revista Vernáculo, n.27, 1o sem./2011 ou https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjLbchareAhVMg5AKHbFRDcIQFjAAegQICRAC&url=https%3A%2F%2Frevistas.ufpr.br%2Fvernaculo%2Farticle%2Fdownload%2F20781%2F21009&usg=AOv-Vaw3RD8VdN7A99_w30DAznI_n

4 ROITER, Márcio. Rio de Janeiro Art Déco. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2011.

TÉDIO DE ALVORADA, 5 COMPASSOS APÓS O INÍCIO DO “TEMPO IN MARCIA”

Tédio de Alvorada

3

The musical score is for the piece "Tédio de Alvorada" and covers measures 5 through 9. The instrumentation includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet A, Bassoon, Cor Anglais, Piccolo, Cymbal, Snare Drum, Tom-tom, Triangle, Bass Drum, Cello/Double Bass, and Harp. The score is written in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of instruments playing in harmony. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). A "Solo" marking is present above the Harp staff in measure 8.

UIRAPURU, OS MESMOS 5 COMPASSOS APÓS O INÍCIO DO “TEMPO DI MARCIA”.

Observe-se que violoncelos e contrabaixos são acrescentados apenas de acentos dinâmicos e das apogiaturas que os reforçam; a adição de fagotes, piano e, especialmente, de trombones e tímpanos, magnifica o efeito, transformando-o completamente. Esses acentos, repetidos nas páginas seguintes sempre no tempo fraco, mas em compassos escolhidos de forma aparentemente aleatória, darão o caráter de “acentos imprevistos” tão ao gosto da época⁵.

8

Uirapuru

©2017 Academia Brasileira de Música

O leitor terá encontrado no exame da partitura colorida de estudo comparativo outros tantos exemplos como os descritos acima, atestando a habilidade de Villa-Lobos em modernizar seu texto musical, ressignificando-o a seu bel-prazer.

⁵ Bernstein [2014: 38]

Bibliografia

- AMORIM, Humberto: *Heitor Villa-Lobos e o violão*. ABM, Rio de Janeiro, 2009
- BELCHIOR RODRIGUES, Pedro Henrique: *O Maestro do mundo - Heitor Villa-Lobos e a diplomacia cultural*. Tese de Doutorado UFF, Niterói, 2019
- BÉHAGUE, Gerard: *Heitor Villa-Lobos, the search for Brazil's musical soul*. University of Texas Press, Austin, 1994
- BERNSTEIN, Guilherme: *Sobre Poética e Forma em Villa-Lobos - Primitivismo e Estrutura nos Choros Orquestrais*. Editora Prismas. 2014
- _____: *Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais*. In *Brasiliana*, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, nº 29, p. 21-28, agosto 2009
- BOULEZ, Pierre: *Stravinski demeure*. In *Relevés d'apprenti*. pgs. 75-146. Seuil, Paris, 1966
- CARVALHO, Victor de: *O 'temperamental' Villa Lobos*. In *Museu Villa-lobos: Presença de Villa-Lobos* n.1, pgs. 223-25. Rio de Janeiro, 1977
- CASCUDO, Luis da Câmara: *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962
- COLI, Jorge: *Música final - Mário de Andrade e sua coluna jornalística - Mundo Musical*. Campinas: Unicamp editora, 1998
- CORRADO, Omar: *Música y Modernidade - Buenos Ayres, 1920-1940*. Gourmet Musical, Buenos Aires, 2010.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel: *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Rêler, 2009
- _____: *A música do século 20 no acervo Janacopoulos/Unirio*, in *Brasiliana* nº 2, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, maio, 1999
- _____: *Apointamentos sobre transcrições e works in progress de Villa-Lobos nos anos 30 e 40*, in *Anais do 2º simpósio Villa-Lobos perspectivas analíticas para a Musica de Villa-Lobos* (org. Paulo de Tarso Salles) ECA/USP Novembro 2012 São Paulo <https://pt.scribd.com/document/348935131/Anais-do-II-Simposio-Villa-Lobos-2012-pdf>
- _____: *Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e work in progress*, in *RBM*, vol 28 n.1, Jan-Junho 2015 , pgs. 87-107. <file:///C:/Users/Manoel%20Corrêa/Documents/RBM%20Bachianas.pdf>
- _____: *Difusão do Modernismo musical no Brasil da Belle époque: fatores exógenos e endógenos*, in *XI Encontro de Musicologia Histórica Do colonial à Belle Époque: contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira*, Juiz de Fora | 21 e 22 de julho de 2016 <file:///C:/Users/Manoel%20Corrêa/Documents/Endogenos%20%20exogenos.pdf>
- DUARTE, Roberto: *Villa-Lobos errou?* Editora Algor. São Paulo, 2009
- GUIMARÃES, Luiz: *Villa-Lobos, visto da plateia e da intimidade*. Gráfica Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1972

- GUERIOS, Paulo Renato: *Heitor Villa -Lobos, o caminho sinuoso da predestinação*, 2ª edição. Parabolé, Curitiba, 2009
- KIEFER, Bruno: *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.*: Editora Movimento, Porto Alegre, 1981
- KUSS, Malena. *Ginastera (1916-1983): La Trayectoria de un Metodo*. In *Revista Argentina de Musicologia - Vol. 14, 2013* - https://www.academia.edu/31720085/Ginastera_1916_1983_La_trayectoria_de_un_metodo
- LOPES, Luiz Fernando Vallim: *The transformations of an enchanted bird: Villa-Lobos' Uirapuru and issues of sources, style and reception*. Trabalho apresentado no "I Congresso Internacional Villa-Lobos". Paris: Institut Finlandais, 10 a 13 de abril, 2002
- MARIZ, Vasco: *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, 1949. 11ª edição. Ed. Itatiaia, Rio de Janeiro, 1989
- MUSEU VILLA-LOBOS: *Villa lobos: sua obra*. Instituto nacional do livro, Rio de janeiro 1965, (2ª edição, 1972)
- PEPPERCORN, Lisa: *Some aspects of Villa-Lobos principles of composition*, "The Music Review", v.4 n.1, fevereiro, 1943
- _____: *Villa-Lobos - The music: an analysis of his style*. Kahn & Averill. Londres, 1991
- _____: *Villa-Lobos* - Southampton, Omnibus Press, 1989
- ROSS, Alex : *The rest is Noise*. Picador, Nova Iorque, 2007
- SALLES, Paulo de Tarso: *Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos*. "Brasiliana" (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), n.20, p.2-9, maio 2005
- _____: *Villa Lobos: Processos Composicionais*. Fapesp, Unicamp, 2009
- SANTOS, Daniel Zanella dos: *Narratividade e Tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015
- TARASTI, Eero: *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*. Jefferson, McFarland, 1995
- TONI, Flávia: *Mário de Andrade e Villa-lobos - crítica, notas de pesquisa e correspondência*. Edusp, São Paulo, 1987.
- VOLPE, Maria Alice: *Villa-Lobos e o imaginário edênico do Uirapurú*, Brasiliana n.29, Agosto 2009
- _____: *O Manuscrito P38.1.1 e a "tabela prática" de Villa-Lobos*. "Revista Brasileira de Música", v.24 n.2, p.299-309, jul-dez, 2011. Disponível em <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-2/rbm24-2-03.pdf>.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. New York: Oxford University Press. 1992

