

HEITOR VILLA-LOBOS

Storia, analisi, il Modernismo nella musica
brasiliiana e l'innovazione chitarristica

di Francesco D'Angelo

INTRODUZIONE

Villa-Lobos è considerato il più grande compositore brasiliano di tutti i tempi. Il 5 marzo, la sua data di nascita, è celebrata in Brasile come *Dia Nacional da Música Clássica*.

Ma perché scrivere su Heitor Villa-Lobos oggi? C'è qualcosa di nuovo da poter dire su di lui?

Heitor Villa-Lobos è stato, prima di tutto, un grande comunicatore, una persona sociale, curiosa, spiritosa, con una discreta dose di narcisismo, sì, ma sinceramente interessata al prossimo e al benessere culturale del suo paese. Per le sue idee musicali ha sempre tratto ispirazione dalla natura brasiliana e dai suoi abitanti, umani e animali, per poi essere di fatto il primo compositore modernista brasiliano, il primo ad entrare nel XX secolo.

La Settimana dell'Arte Moderna, promossa nel febbraio del 1922 da un gruppo d'intellettuali, scrittori, poeti e artisti nel Teatro Municipal de São Paulo, fu il culmine di un periodo di grande fermento rinnovatore nelle arti e nella letteratura. Nel campo della musica, fu Villa-Lobos a sancire l'inizio del Modernismo brasiliano, motivo per cui venne invitato a partecipare con le sue opere alla suddetta manifestazione essendo oltretutto l'unico compositore carioca a figurare nel programma. L'autore di *Uirapuru* non compose specificatamente per la *Semana*; presentò musiche che aveva già composto in precedenza.

La sua immagine di compositore è in antitesi rispetto a quella di molti altri suoi contemporanei; la sua musica è sì innovatrice, tesa, selvaggia, virile, ma vuole e sa parlare al popolo. Villa-Lobos ha senz'altro tratto energia dalla forza musicale del suo paese, che ha contraccambiato. Di quale tipo di forza stiamo parlando? Non di quella che si imita facilmente, in una semplificazione melodica alla quale molti finiscono per cedere; parliamo della forza sonora e

inventiva del popolo brasiliano, che sta nel modo di cantare e suonare uno strumento e nella apparente facilità, spontaneità e prontezza con la quale esso fa musica. Negli scioccanti intervalli dei cantanti che stonano soavemente, nei ritmi appena dislocati dei musicisti che giocano con il tempo, nelle sonorità che nascono anche dai conflitti culturali e sociali (che sappiamo essere di casa nel paese latino-americano). La presente tesi vuole cercare questo Villa-Lobos, avvalendosi sostanzialmente di due strumenti: l'inquadramento biografico/storiografico, con costante riferimento all'ambiente in cui il compositore visse e l'analisi della sua musica, con particolare enfasi e approfondimento sull'innovazione che il nostro ha portato nel mondo chitarristico. I due aspetti non saranno presentati a compartimenti stagni, per cui tratti analitici saranno presenti nella biografia, come cenni biografici saranno presenti nell'analisi.

Ho da tempo l'impressione che in Europa, perlomeno dal punto di vista musicale, l'America Latina sia poco considerata in campo accademico e storico.

Certamente in Italia e altrove non mancano scritti e ricerche su Villa-Lobos, ma spesso, confrontando tali lavori con quelli dei compatrioti del compositore, accade che ci si renda conto dei diversi tipi di considerazione, attenzione e riguardo che ci sono nei confronti di questa importante figura della storia della musica. Con lo studio dei testi brasiliani, ho potuto avvicinarmi il più possibile ad informazioni di prima mano, a testimonianze di persone che hanno conosciuto di persona il compositore, oltre a leggere e ascoltare in lingua originale le esatte parole di quest'ultimo, cercando di ridurre al minimo le imprecisioni, i cambiamenti e le diluizioni che le informazioni inevitabilmente subiscono quando vengono tradotte e passate da fonte a fonte. Si è trattato quindi di una ricerca affascinante, fruttuosa e istruttiva anche dal punto di vista linguistico. A tale proposito, per non specificare ogni volta, anticipo che tutte le citazioni sono state tradotte dal portoghese all'italiano direttamente da me e che il testo in lingua originale si trova a piè pagina.

Si potrebbe accostare Villa-Lobos ad altri compositori suoi contemporanei (con cui ebbe a che fare in qualche modo) come ad esempio Bartòk, Varèse, Milhaud... Ma generalmente in Europa questo non avviene. Sembra che si ammiri il compositore brasiliano quasi solo “per caso”, perché si è chitarristi o sassofonisti. Eppure il grande pianista Arthur Rubinstein, a cui si deve molto per quanto riguarda la diffusione dell’opera pianistica del carioca, lo considerava un genio.

Arriviamo dunque a un punto “doloroso”: è opinione diffusa in molti ambienti, che Villa-Lobos fosse un compositore di poca tecnica, che componesse la sua musica tale e quale all’anarchia idealizzata della selva tropicale, che avesse poco dominio della forma e delle tecniche compositive tradizionali.

L’analisi delle composizioni dimostra il contrario, ma non è neanche questo il punto: nella sua musica si trovano irrazionali (se poi analizzati, “razionalizzabili”) giochi di simmetria, inversioni, retrogradazioni e tutti gli altri procedimenti tipici del compositore che domina una tecnica e che però la utilizza giocando. Villa-Lobos si contrappone a molti suoi contemporanei per la grande libertà e spontaneità compositiva che, grazie alle sue influenze, non ha mai perso un sincero e naturale rapporto col popolo brasiliano, con la gente.

Nell’opera villa-lobiana, non manca assolutamente niente dal punto di vista architettonico/razionale, ma in essa l’aspetto inconscio prende senz’altro il sopravvento. Questa caratteristica entra in contrasto con quell’approccio iper-intellettuale/matematico/iper-teorico/filosofico in voga nel ‘900 colto.

Anche per tale ragione, il nostro viene spesso definito come un compositore “neoclassico”, parola che, a seconda di come la si guarda, può nascondere in sé un qualcosa di reazionario, caratteristica che a mio avviso non si addice granché al musicista brasiliano. Trovo accettabile e consona quella definizione se invece ci si riferisce al modo che aveva il nostro di rielaborare caratteristiche musicali del passato, specialmente barocche.

Riguardo la sua formazione “discontinua” dal punto di vista accademico, è necessario citare il dott. Sebastião Barroso, amico di famiglia dei Villa-Lobos, per cercare di demolire (intanto storicamente) le immotivate teorie che descrivono il nostro come una sorta di “compositore selvaggio”, definizione che suscita in me ancora più simpatia per quest’ultimo. Scrive il dottore su *O Jornal do Comercio* del 4 febbraio 1940:

“Io l’ho accompagnato dall’infanzia; ha vissuto consecutivamente per anni coinvolto in orchestre come violoncellista, attaccato sempre ai trattati di armonia, di contrappunto, di orchestrazione e, nelle sue audaci scelte strumentali, ritmiche, melodiche e armoniche, niente è contrario a quello che i grandi maestri determinano come fondamentale ed essenziale. Il suo *Na Bahia tem...*, per esempio, se il suo vecchio padre e mio amato e compianto amico di serate musicali fosse ancora vivo, lo apprezzerrebbe con grande gioia per la sua armonizzazione classica, ma gli si rizzerebbero i capelli per le altre composizioni, per le scioccanti novità che vi si incontrano.”¹

Villa-Lobos ha avuto un’ insostituibile importanza nel suo paese natale, tutto sommato grande come l’Europa intera. Ha realizzato una vera e propria ricerca etnomusicologica, raccogliendo più di mille canti in diverse zone del Brasile, compresa l’Amazzonia. Quest’ultimo lavoro, oltre che nell’attività compositiva, ha influito nella definizione del *Canto Orfeônico*, un sistema educativo corale e musicale curato dal compositore, che nel 1931 divenne materia obbligatoria nella scuola secondaria in tutto il paese, contribuendo di fatto alla definizione dell’identità culturale nazionale. Come vedremo, a tale proposito esiste anche un’occasione di discussione politica che può riportarci

¹ <<Eu acompanhei-o desde a sua meninice; viveu durante anos seguidos metido em orquestras como violoncelista, agarrado sempre aos tratados de harmonia, de contraponto, de orquestrações e nas suas ousadias instrumentais, ritmicas, melodicas e harmônicas, nada ha de contrario ao que os grandes mestres determinan de basico e essencial. O seu ‘Na Bahia tem...’, por exemplo, se seu velho pai e meu querido e saudoso companheiro de serões musicais ainda vivesse, apreciaria como joia primorosa de harmonização classica que de fato è, mas também se arrepiaria diante de outras composições, pelas chocantes novidades nelas deparadas.>>

coi piedi per terra, definendo più realisticamente la percezione dell'immagine del compositore brasiliano, eventualmente togliendo il "mantello da eroe" che gli viene spesso disegnato addosso dai brasiliani in un verso e dagli europei in un altro.

Ad ogni modo, in patria, il compositore ha effettivamente assunto un'importanza paragonabile a quella di Beethoven per i Romantici, ma che va ben oltre, oserei dire; ha influenzato l'identità nazionale, l'istruzione e la musica brasiliana sua contemporanea e successiva, popolare e colta. A proposito di quest' aspetto, bisogna puntualizzare che nel mondo latino-americano, "popolare" non è il contrario di "classico" e che senza uno non esisterebbe l'altro, così come non esisterebbe il Villa-Lobos che conosciamo, se in Brasile e nella storia del nostro non fosse avvenuto quello squisito sincretismo di Europa, Sud America precolombiana e Africa.

Il più grande compositore brasiliano del secondo Novecento e contemporaneo, Antônio Carlos Jobim, usa l'espressione *meu pai*, ovvero "mio padre" riferendosi a Heitor Villa-Lobos, le cui musiche vengono tutt'oggi apprezzabilmente citate e rielaborate nei contesti più informali e popolari.

ASPETTI DELLA VITA MUSICALE DI RIO DE JANEIRO FRA IL 1900 E IL 1922

L'analisi del percorso di Villa-Lobos fino al '22 solleva una serie di problemi. Come fu la vita musicale di Rio de Janeiro, centro nel quale il compositore ha sviluppato la sua personalità artistica? In altre parole: volendo rintracciare le influenze europee subite da Villa-Lobos, la produzione di quali compositori figurava nei recital, nei concerti, negli spettacoli operistici e nei balletti di Rio negli ultimi decenni dell'Ottocento e all'inizio del Novecento? Per ora omettiamo gli autori classici e romantici, poiché la loro influenza durava da molto più tempo.

Non ci è utile stilare lista completa degli autori che figuravano nei programmi musicali di Rio; ai fini di questo lavoro, importa citare i nomi dei compositori europei più illustri. Cominciamo col dire che, nel periodo in questione, la musica era divulgata nella città carioca con ammirevole intensità. Possiamo appurare, esaminando programmi, giornali e riviste musicali, come Camille Saint-Saëns detenesse il primato di compositore più considerato. Probabilmente aveva contribuito il fatto che quest'ultimo avesse realizzato un concerto cameristico e due sinfonici prima a Rio de Janeiro e dopo a São Paulo nel 1899, in sale sommerse da applausi deliranti.

Ecco *Le Cygne* (fig. 1), unico estratto del *Carnaval des animaux* (1886) la cui esecuzione venne autorizzata dal compositore francese; si noti la somiglianza con il villalobiano *O canto do cisne negro* (fig. 2), dal poema sinfonico *O naufragio de Kleonicos* (1916).

Adagio et legato

The image displays a musical score for a piece titled "Adagio et legato". The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 6/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes the marking *legato*. The third system includes the marking *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *M.D.* (Messa di Voce). The music features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various fingering indications throughout.

fig. 1

Mario de Andrade, Mariz e Wisnik parlano con frequenza della “influenza ciclica” che Villa-Lobos ricevette dalla scuola francese, aspetto rilevante nel trattato di D’Indy, punto di riferimento per il compositore carioca.

Nell'esempio seguente (fig. 3), dalla *Sonata-Fantasia per violino e pianoforte*, il metodo di sviluppo tematico impiegato da Villa-Lobos può essere a ragion veduta accomunato al "metodo ciclico" della *Sonata in La Maggiore* di César Franck, dove i «temi ricorrono identici o sono trasformati nel corso dei due o più movimenti».²

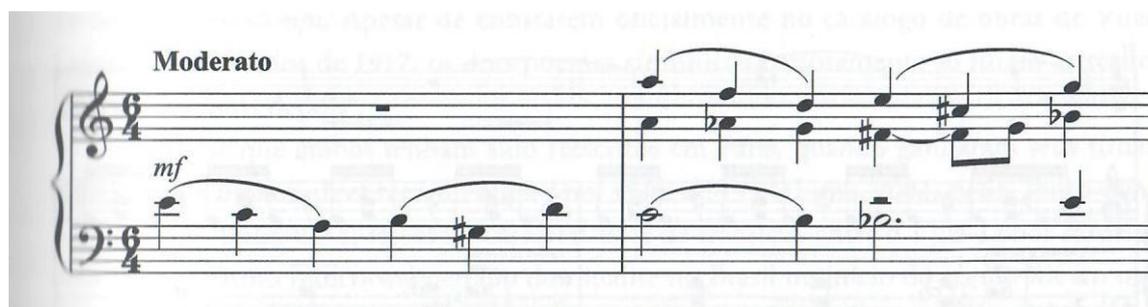


fig. 3

A seguire incontriamo, con un certo distacco, Debussy (che morì nel 1918).

Il geniale compositore francese, naturalmente non poteva fare a meno di dividere le opinioni dei *cariocas*. Il reazionario critico Oscar Guanabara, per esempio, non accettò l'estetica dell'autore di *Pelléas et Mélisande*. Scrisse sulla rivista *Música*: «Falta-lhe sempre alguma cousa – o belo», ovvero «Gli manca sempre qualcosa – il bello», certamente negativamente impressionato dall'uso non funzionale degli accordi, per le progressioni armoniche molto dissonanti e per le altre innovazioni. A proposito, Vincenzo Vernicchiario, nato a Torraca (Salerno) nel 1858 e morto a Rio de Janeiro nel 1928, giunto in Brasile a dodici anni, violinista, compositore, direttore d'orchestra, prende una irremovibile posizione conservatrice largamente condivisa da molti altri. Il *casus belli* fu il *recital* di Nininha Guerra, moglie del compositore Oswald Guerra e figlia di Godofredo Leão Veloso, maestro di pianoforte impegnato

² de Tarso Salles, Paulo. Villa-Lobos: Processos Compositivos. Editora Unicamp, Campinas (SP), p. 23.
(cit. da Grout e Palisca, 1996, p. 614.)

nella diffusione in Brasile della musica francese allora contemporanea. Vernicchiario scrisse in italiano:

Nininha Guerra al suo primo apparire con un 'Recital', realizzato al Teatro Municipale il 29 ottobre 1919, fu lodatissima per tante belle doti artistiche; era la pianista che arricchiva di poesia e di luce ogni concetto sublime della musica ideale. Ma le sue dita, fatte per eseguire cose angeliche, cerca di preferenza impiegarle a fare onore ai rivoluzionari ed anarchici maestri dell'arte pianistica del momento, credendo di giungere così al più alto grado di eccellenza con la propaganda di un'arte assurda e detestabile.³

C'erano però, oltre ai personaggi menzionati, altri che difendevano le posizioni (per l'epoca) più avanzate: è lo stesso Cernicchiario a citare il critico musicale Roberto Gomes, dicendo di lui che <<tutta l'arte che non mostra vestigi debussyani gli pare amara e indigesta...>>⁴

Era ovviamente impossibile che Villa-Lobos potesse sottrarsi alle malevole parole di Cernicchiario:

"Le sue due prime sinfonie per orchestra, in stile debussyano, con tutte le inquiete e folli modulazioni, nelle quali si cerca un concetto senza incontrarlo, con la ricerca affannosa di nuovi ritmi, di nuovi timbri, di nuovi effetti, non rivelano altra cosa che il desiderio immoderato di scandalo musicale..."⁵

Continuiamo col lavoro statistico. Poco dopo Debussy incontriamo Wagner. Segue Puccini, che supera Leoncavallo e Mascagni. I francesi César Frank, Fauré, Charpentier, Duparc, Dukas, Lalo, Chabrier e Ravel, non tanto

³ Cernicchiario, Vincenzo. Storia della Musica nel Brasile. Milano, 1926, p. 437.

⁴ Ibid., p. 563.

⁵ Kiefer, Bruno: Villa-Lobos e o modernismo na musica brasileira, Editora Movimento, 1986, Porto Alegre, p. 14

individualmente, ma come gruppo, contribuiscono fortemente all'influenza francese nella sensibilità dei *cariocas* frequentatori di concerti. Si conferma quindi che, dando per scontata l'influenza dell'opera italiana, la seconda patria di quei brasiliani che scrivevano, componevano e dipingevano era la Francia. È utile e interessante citare alcune parole scritte dal musicologo Adhemar Nóbrega: «La sciocca ammirazione per Parigi (era la *belle époque*, non ce lo scordiamo), che allora esercitava un fascino tirannico sul Brasile, portava agli albori del cosmopolitismo (o meglio, *entreguismo*, vedere la nota).»⁶

Torniamo ai francesi. Nella già citata rivista *Música*, si legge, a proposito dell'evoluzione musicale di Rio de Janeiro: «*César Frank, Duparc, Fauré, Debussy, Ravel, Dukas são conhecidos do nosso publico e sempre aplaudidos*», ovvero «sono conosciuti dal nostro pubblico e sempre applauditi.»⁷ Si tratta di una testimonianza che conferma la situazione di allora a Rio de Janeiro, una città realmente divisa sulla questione moderna e non una roccaforte conservatrice con qualche voce fuori dal coro. Anche Massenet (1842-1912), compositore francese perlopiù operistico, veniva spesso rappresentato. Inoltre non era difficile ascoltare Mussorgsky, Vincent d'Indy (il cui trattato costituì un testo di studio importante per Villa-Lobos) e Henri Rabaud.

I tedeschi e gli austriaci successivi a Wagner compaiono a malapena nei concerti, ma constatiamo la presenza di Richard Strauss e di Malher.

In ambito operistico, nei programmi del Teatro Municipal di Rio, dal 1909 (anno di apertura) al 1921, Puccini è il maggior rappresentato, seguito da Wagner. Proprio questi due compositori, come vedremo più avanti, rappresentarono dei punti di riferimento per il nostro.

⁶ «A admiração basbaque por Paris (era a belle époque, não esqueçamos), que então exercia um fascínio tirânico sobre o Brasil, chegava ás raias do entreguismo (embora o termo só tenha sido cunhado modernamente, a coisa designada já existia)». Entreguismo è una parola che si riferisce alla politica economica che autorizza lo sfruttamento delle risorse naturali di un paese da parte di paesi stranieri. Il significato del termine si estende anche alla politica sociale, così da poter essere tradotto con “cosmopolitismo”».

Nobrega, Adhemar. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 4° vol., 1969, pag. 9.

⁷ *Música*, ano II, n°1, gennaio 1918, Rio de Janeiro.

Un avvenimento particolarmente importante fu il debutto brasiliano nel 1910 del *Tristan und Isolde* del compositore di Bayreuth. “L’opera d’arte totale” era stata terminata nel 1859 e messa in scena la prima volta nel 1865. Come sappiamo, portò il sistema tonale sull’orlo della dissoluzione e rappresentò il punto di partenza del cammino verso la Dodecafonia di Arnold Schönberg (dal 1923) e della cosiddetta Seconda Scuola di Vienna; è facile immaginare l’impatto che il *gesamtkunstwerk* ebbe sul mondo musicale carioca.

Per non rimandare tutto l’approfondimento analitico all’apposito capitolo, parlando dell’influenza che l’opera wagneriana ebbe sul giovane Villa-Lobos, ecco un esempio da *Uirapuru*, il cui primo elemento ad essere presentato è proprio l’accordo di Tristano.

The image shows a musical score for the beginning of a piece, likely from *Uirapuru*. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, *p*, *mf*, and *sfz*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score features complex textures, including triplets and a *trumpas* marking. The first system shows a piano introduction with a *ff* dynamic, followed by a *pp* dynamic for the first violin (vln I). The second system shows a *mf* dynamic for the trumpets (trompas) and a *mf* dynamic for the violas and cellos (vlc+cb). The third system shows a *sfz* dynamic for the first violin (vln I). The score is marked with a *Tutti* dynamic and includes a *7* marking, possibly indicating a seventh chord or a specific fingering.

fig.

4

Vediamo anche il *Preludio n° 3* (fig. 5) per chitarra, dove lo stesso accordo (di settima di terza specie o “semidiminuito” o “m7/b5”) è spesso il protagonista soggetto ai procedimenti più inusitati. Villa-Lobos si serve di una nota comune (La al basso) per cambiare significato all’accordo di Tristano, trasponendolo; Così, in relazione al basso, lo stesso accordo diviene:

TRATTI BIOGRAFICI

1. La formazione musicale e personale di Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos nacque il 5 marzo 1887 a Rio de Janeiro, in Rua Ipiranga, nel *bairro* (quartiere) di Laranjeiras e morì nella stessa città il 17 novembre del 1959.

Prima di entrare nel dettaglio, è necessario un “avviso ai naviganti”. Ecco alcune parole di Gianni Nuti dal II Volume del *Manuale di storia della chitarra*:

Se Segovia tende a celare la sua vita privata, Heitor Villa-Lobos ne fa una saga, una narrazione fantastica, pensando (come D’Annunzio od Oscar Wilde) che la vita sia arte e l’arte vita. Se Castelnuovo-Tedesco utilizza la forma del diario confidenziale per raccontare le sue avventure, il grande compositore brasiliano si affida a leggende, talora paradossali, sempre colorite.⁸

I genitori di Heitor furono Raul Villa-Lobos e Noêmia Monteiro Villa-Lobos. Il padre, inizialmente professore e dopo funzionario della Biblioteca Nacional, uomo colto, autore di vari libri didattici come *Historia do Brasil*, *Noções de Cosmografia* e altri, fu anche un eccellente musicista, seppur in ambito amatoriale.

Nel 1900 Heitor iniziò a frequentare il Curso de Humanidades nel Monastério di São Bento. Si immatricolò a causa dell’insistenza della madre, la quale voleva vedere il figlio avviare una carriera da medico, invece di una incerta da musicista. Il ragazzino mal si adattò a quella situazione e, risoluto com’era, abbandonò quegli studi.

⁸ Nuti, Gianni. *Manuale di Storia della Chitarra*, 2° vol., p. 173, Bèrben, Ancona, 2009.

La cosa più importante per noi è conoscere il suo apprendistato musicale nell'infanzia e nell'adolescenza. Positiva e fondamentale fu l'influenza paterna, tanto per la sensibilità pratica che per la scoperta di orizzonti estetico-musicali. Il compositore stesso dichiarò in un'intervista rilasciata nel '57:

Dalla più tenera età iniziai la vita musicale, grazie a mio padre, suonando un piccolo violoncello (il padre aveva adattato una viola a violoncello per il figlio piccolo; risultava però accordato un'ottava sopra, viste le piccole dimensioni dello strumento *ndr*). Mio padre, oltre a essere un uomo di ottima cultura generale e eccezionalmente intelligente, era un musicista pratico, tecnico e perfetto. Con lui assistevo sempre a prove, concerti e opere, per abituarli alla musica d'insieme strumentale. Imparai inoltre a suonare il clarinetto ed ero tenuto a discernere genere, stile, carattere e origini delle opere, come a dichiarare con prontezza il nome della nota, dei suoni o rumori che si presentavano sul momento, come, per esempio, il verricello della ruota di un tram, il cinguettio di un uccello, un oggetto di metallo caduto a terra, etc. Povero me quando non indovinavo...⁹

Quando Fernando Lopes Graça, conosciuto compositore e musicologo, domandò in un'intervista al compositore degli *Choros*: “quali sono i maestri per i quali si sente debitore per la formazione della sua arte e della sua personalità?” Villa-Lobos rispose: “Sono debitore a mio padre per la mia formazione artistica e personale. Non posso tuttavia non riconoscere quanto mi interessano J.S Bach, Florent Schmitt e Stravinsky.”¹⁰

⁹ <<Aprendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras, como declarar com presteza a nome da nota, dos sons ou ruído que surgiam incidentalmente no momento, como, por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal, etc. Pobre mim quando não acertava...>> Villa-Lobos, Heitor: Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa Lobos, Rio de Janeiro, 4° vol, 1969, p. 98.

¹⁰ <<-Quais os mestres por quem se sente devedor na formação da sua arte e da sua personalidade?
-Sou devedor ao meu pai da minha formação da arte e da minha personalidade. Não posso, não entanto, deixar de reconhecer o quanto me interessam J.S. Bach, Florent Schmitt e Stravinsky.>>

Nella casa paterna era facile ascoltare soprattutto gli autori classici e romantici. Lo stesso Villa-Lobos confessò all'amico Arnaldo Estrela quanto avesse imparato studiando i *Quartetti* di Heydn.¹¹ Ricordiamo a questo proposito, che il nostro avrebbe composto nel 1916 una *Sinfonieta* in memoria di Mozart.



fig. 6

Dal 1902 al 1903, studiando violoncello, si perfezionò con Benno Niederberger. Come vedremo successivamente, lo studio del violoncello influenzò fortemente il nostro anche nella composizione chitarristica; Villa-Lobos è il primo compositore a sfruttare assiduamente e con maestria la cantabilità delle corde gravi dello strumento con vere e proprie frasi violoncellistiche che permettono di sfruttare effetti di glissato e vibrato nel registro baritonale-tenorile tipici del suddetto strumento ad arco.

In casa Villa-Lobos quindi si faceva musica da camera di qualità con assiduità. Il piccolo Heitor assorbiva così da tutti i pori. Oltre a questo, aveva

Graça, Fernando Lopes. Presença de Villa Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, 5° vol., Rio de Janeiro, 1970, p. 66.

¹¹ Estrela, Arnaldo. Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio, 1970, pag. 10.

una zia, Zizinha (Maria Carolina Rangel) che, suonando al piano i preludi e le fughe del Clavicembalo Ben Temperato di J. S. Bach, suscitò in Tuhu - il soprannome di Heitor – una passione indelebile per la musica del grande compositore tedesco, passione che lo avrebbe spinto a comporre, anni più tardi, il famoso ciclo delle nove *Bachianas Brasileiras*.

Nel 1907 Villa-Lobos si iscrisse al corso di Armonia di Frederico Nascimento, presso l'Instituto Nacional de Música (oggi Escola de Música da UFRJ). Studiò anche con Agnelo França e Francisco Braga. In poco tempo, tuttavia, non si sentì a suo agio nell'esercizio lento e rigoroso che lo studio accademico gli imponeva; difatti, passati alcuni mesi, preferì viaggiare e conoscere il Brasile, sebbene avesse ancora ammirazione per i suoi maestri.

Nello studio delle influenze europee subite da Villa-Lobos, è importante tenere di conto che, durante il periodo in questione (prima del 1922), il nostro collaborò con diverse orchestre.

A questo proposito, il musicologo statunitense Olin Downes afferma che lo stesso Villa-Lobos gli disse:

In Brasile, in una o in un'altra occasione, la maggior parte di noi suonava in piccole orchestre e dovevamo cambiare strumento quando ne mancava qualcuno. Generalmente in orchestra io ero violoncellista, ma, quando facevamo la *Salomé* di Strauss, suonavo sia il violoncello che il terzo clarinetto!¹²

Ricordiamo che *Salomé* presenta caratteristiche atonali e politonali.

¹² <<No Brasil, numa ocasião ou noutra, a maior parte de nos tocava em pequenas orquestras e tínhamos de mudar de instrumento, quando faltava alguém. Geralmente eu era violoncelista na orquestra, mas, quando apresentamos a *Salomé* de Strauss, toquei intermitentemente violoncelo e terceiro clarinete!>>

Villa-Lobos, Heitor. *Presença de Villa-Lobos*. MEC/Museu Villa-Lobos, 4° vol. Rio, 1969, p. 192.

Il piccolo Tuhu non familiarizzò solo con la musica colta, ma visse immerso da subito anche nella musica popolare del suo paese. Conobbe la musica rurale del Minas Gerais, durante una permanenza forzata della sua famiglia in quella zona, braccata dai militari per un presunto furto da parte del padre e per le sue posizioni politiche. Tornato a Rio, visitò la casa di Alberto Brandão dove incontrò la musica folclorica del *Nordeste* brasiliano. Quel luogo era frequentato da altri musicisti popolari come Silvio Romero, Barbosa Rodrigues e altri. Il contatto diretto coi musicisti popolari di Rio de Janeiro era di solito vietato e malvisto dal punto di vista di una certa parte della società. Per questo motivo Villa-Lobos dovette studiare la chitarra per conto proprio, aspettando le occasioni propizie per partecipare alle attività musicali e “*das boêmias*” degli *chorões*, situazioni musicali paragonabili alle *session* jazzistiche dove si suonava (e tuttora si suona) lo choro.

Per parlare di Villa-Lobos, siamo obbligati a conoscere questo genere strumentale brasiliano.

I musicisti popolari, specialmente di Rio de Janeiro (nella seconda metà del XIX secolo capitale economica e culturale del Brasile), cominciarono ad eseguire in forma “brasilianizzata” e con forte influenza africana il repertorio di danze europee che erano di moda nei salotti dell'élite di allora, come il valzer, lo scottish e la polca (danze che compaiono difatti nella *Suite Popular Brasileira* per chitarra di Villa-Lobos). Da allora, lo choro (letteralmente traducibile in “pianto”) ha sempre abbracciato diversi ritmi e stili, tra cui polca, il valzer, il baião (musica da forrò, la frizzante e sensuale danza nordestina per eccellenza), il frevo (danza perlopiù carnascialesca tipica del Pernambuco) e il maxixe (conosciuto anche come *tango brasileiro*) e ha influenzato in maniera determinante lo sviluppo del samba e successivamente della bossa-nova.

La formazione più caratteristica all'inizio era composta da chitarra (*violão*), flauto e cavaquinho (parente dell'ukulele hawaiano, ma con corde di metallo da suonare col plettro. Tanti altri strumenti sono poi stati aggiunti, come la chitarra a sette corde (importata in Brasile da alcuni gitani

russi), il clarinetto, il pandeiro (versatile tamburello dalle ricchissime possibilità), il mandolino portoghese (*bandolim*), la fisarmonica e tanti altri strumenti, specialmente a percussione. A tutt'oggi, è considerata la più importante musica strumentale brasiliana e ogni nuova generazione di musicisti e compositori collabora allo sviluppo di questa musica, alla sua diffusione e ad incrementarne il repertorio.

La prima metà del Novecento era stata caratterizzata da una produzione essenzialmente di tipo strumentale, per poi aprirsi nettamente a brani vocali chiaramente ispirati al samba, ovvero sia caratterizzati da una linea melodica frizzante, in cui la voce interpretava la parte che prima apparteneva allo strumento solista, di solito a fiato. Benché talvolta utilizzassero anche la struttura a “strofa e ritornello” del samba urbano, questo schema vocale conservava di preferenza la forma di quelli strumentali, che di solito consisteva nella struttura di rondò A – B – A – C – A. In questo caso erano definiti samba-chôro.

Gran parte dei compositori brasiliani si sono cimentati e si cimentano tuttora con questo genere, tant'è che sono nati nei conservatori brasiliani dei corsi dedicati interamente o in parte ad esso. Villa-Lobos lo definiva “l'essenza dell'anima musicale brasiliana”.

Uno dei grandi maestri di questo genere è stato Pixinguinha; il suo compleanno, 23 aprile, è ufficialmente il giorno dello Chôro in Brasile. Il grande compositore *negro* era uno fra i più ammirati dallo stesso Villa-Lobos.

Tra gli altri maestri vi sono Ernesto Nazareth (al quale è dedicato lo *Chôro n° 1* di Villa-Lobos), Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Garoto, Joaquim Callado, Patápio Silva, Altamiro Carrilho, K-Ximbinho, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Luiz Americano, Irineu de Almeida.

Ma torniamo a Villa-Lobos. Fu dopo la morte prematura del padre (nel 1899) che Heitor, rompendo le barriere imposte dalla madre preoccupata, si mescolò definitivamente agli *chorões*. A 16 anni fuggì letteralmente dalla casa materna, stabilendosi a casa di sua zia. Nel gruppo al quale apparteneva, che aveva come quartier generale *O Cavaquinho de Ouro*, figuravano nomi famosi

della MPB (Musica Popular Brasileira), come Ireneu de Almeida, Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Satiro Bilhar, Zé Cavaquinho, Macario e altri. Questo comportò grandi conseguenze musicali importanti nella vita del compositore, poiché era costantemente spinto a scandagliare ogni aspetto della musica popolare carioca. Ma fu realmente un *chorão* come gli altri? Adhemar Nobrega, profondo conoscitore di Villa-Lobos, ci racconta che gli *chorões* vedevano Heitor come un tipo difficile, ma da stimare.



fig. 7

Il vecchio Alexandre Gonçalves Pinto parla così del nostro compositore: <<Conobbi questa celebrità quando era un esperto *chorão*. [...] Villa-Lobos è oggi una gloria del nostro amato Brasile. Mi sento in difficoltà quando devo dire qualcosa su un personaggio del calibro del grande maestro Villa-Lobos [...] che glorificò ed elevò la nostra musica in Brasile.>>¹³

Dai primi anni del '900 Villa-Lobos intraprese la carriera di musicista, suonando ovunque vi fosse occasione: cinema, opere, operette, concerti sinfonici...

Lo studioso brasiliano Bruno Kiefer afferma che “*un capitolo importante nella sua formazione di compositore, legato come nessuno prima di lui alla terra brasiliana, per grandezza (geografica ndr) e profondità, è costituito dai viaggi che intraprese dal 1905.*”¹⁴

Venduta parte dei libri ereditati dal padre, col violoncello in spalla, Heitor iniziò il suo primo viaggio nel Nordeste brasiliano, esplorando gli stati di Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. Vasco Mariz, eminente studioso del compositore carioca, getta luce su questo viaggio e sull'importanza che ha avuto su più livelli:

Già nel primo viaggio al Nord, Villa-Lobos, nonostante la sua giovane età e la poca esperienza in questioni folcloriche, approfittò del suo sentire straordinario per raccogliere temi e canzoni popolari. Utilizzava, ci ha detto, una specie di stenografia con simboli dell'unità di movimento e, una volta annotato quello che desiderava, chiedeva al cantante di ripetere la canzone, approfittandone per collocare le note

¹³ <<*Esta celebridade conheci quando eli era um exímio chorão. [...] Villa-Lobos è hoje uma glória do nosso amado Brasil. Sinto-me fraco quando tenho que dizer qualquer coisa de um personagem da esfera do grande maestro Villa-Lobos [...] que glorificou e elevou a nossa musica no Brasil.*”
Pinto, Alexandre Gonçalves: O Choro. Ed. FUNARTE fax-simile del 1936, Rio de Janeiro, 1978, pag. 145.

¹⁴ “Um capítulo importante em sua formação de compositor vinculado como ninguém antes dele à terra brasileira, em extensão e profundidade, é constituído pelas viagens que empreende a partir de 1905”.
Kiefer, Bruno: Villa-Lobos e o modernismo na musica brasileira, Editora Movimento, 1986, Porto Alegre, p. 125.

sopra ai simboli stenografici. In questo e in altri viaggi per il Brasile raccolse più di mille temi folclorici di valore. Il *Guia Pratico*, che Villa-Lobos pubblicò quasi trent'anni dopo, riunisce quella collezione.¹⁵

Lo stesso compositore dichiarò:

Quanto cercai di formare la mia cultura, guidato dal mio istinto e apprendistato. Mi resi conto che avrei potuto arrivare soltanto ad un sapere cosciente, cercando, studiando opere che, a prima vista, non avevano niente di musicale. Così, il primo libro fu la mappa del Brasile, il Brasile che io scandagliai, città per città, Stato per Stato, foresta per foresta, scrutando l'anima di una terra, il carattere delle sue persone e delle sue meraviglie naturali.¹⁶

Nel 1906 Villa-Lobos ricevette la proposta del padre della ragazza di cui era allora innamorato, di diventare rappresentante della sua industria nel Sud del paese. Voleva ampliare il mercato e dare al violoncellista una occupazione “migliore” per il matrimonio. Il musicista reputò l'opzione eccellente, poiché avrebbe potuto conoscere nuove zone del Brasile. Fu così che il nostro vendette a Paraná dolci alla banana...

La storia fallì sia dal punto di vista lavorativo che sentimentale. Heitor non ebbe dubbi: sostituì il primo con un impiego in ufficio presso una fabbrica di

¹⁵ “Já na primeira viagem ao Norte, Villa-Lobos, apesar da sua extrema mocidade e da pequena experiência em assuntos folclóricos, aproveitou-se de seu ouvido extraordinário para recolher temas e canções populares. Usava, disse-nos, uma espécie de taquigrafia com sinais representativos da unidade de movimento e, uma vez anotado o que desejava, pedia ao cantador para repetir a canção, aproveitando para colocar notas sobre os sinais taquigrafados. Nessa e em outras viagens pelo Brasil recolheu mais de mil temas folclóricos de valor.>> Mariz, Vasco. Heitor Villa-Lobos – Compositor Brasileiro. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 5° ed., p. 4.

¹⁶ “Quanto procurei formar minha cultura, guiado pelo meu proprio instinto e tirocinio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o primeiro livro foi a mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, Estado por Estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois o carater dis homens dessa terra. Depois as maravilhas naturais dessa terra.” Villa-Lobos, Heitor: Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa Lobos, Rio de Janeiro, 4° vol, 1969, p. 17.

fiammiferi a Paranaguá e la seconda con la figlia del proprietario della fabbrica. Ovviamente il compositore approfittò della situazione per suonare in quella zona e conoscere la cultura locale.

Nel 1907, tornato a Rio, studiò presso l'Instituto Nacional de Musica. Pochi mesi dopo lasciò l'accademia per iniziare un terzo viaggio che lo avrebbe portato in Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Alla fine dell'anno, Villa-Lobos ebbe il primo contatto con la musica di Debussy a Bahia. Il rapporto con la musica del compositore francese si rafforzò anche grazie al rapporto d'amicizia con Darius Milhaud. Quest'ultimo, uno dei musicisti più importanti della Francia del XX secolo, arrivò a Rio nel febbraio del 1917 come segretario del poeta e drammaturgo francese Paul Claudel, allora ambasciatore in Brasile. Milhaud rimase in Brasile fino alla fine del '18. Ancora giovane (era nato nel 1892), impressionava le platee parigine con i suoi brani politonali. Inoltre, è interessante osservare che fu il prof. Godofredo Leão Veloso, il maggior sostenitore e propagandista della musica di Debussy a Rio, a presentare Milhaud a Villa-Lobos. Quest'ultimo, in un primo momento riluttante ad accettare il contatto, alla fine divenne grande amico del compositore francese. Lo portava in luoghi di macumba, ad incontri con gli *chorões* e al carnevale.¹⁷ Oltre a questo dobbiamo considerare l'influenza diretta di Milhaud su Villa-Lobos.

Nel 1910 il nostro intraprese un quarto viaggio, suonando in un'orchestra di una compagnia di operette che si sciolse per difficoltà finanziarie mentre si trovava a Recife. Villa-Lobos continuò però il suo viaggio a nord. Tornando da Belém conobbe Donizetti, sassofonista e pianista bohemienne, consumatore di alcol e avvezzo alle azioni più assurde. Quest'ultima caratteristica era la più ammirata da Heitor, il quale viaggiò con l'amico nell'interno del paese, fino a Manaus.

A ventitré anni di età, Villa-Lobos doveva possedere un'energia fuori dal comune per proseguire queste avventure, poiché si spinse anche fuori dai

¹⁷ Kiefer, Bruno: Villa-Lobos e o modernismo na musica brasileira, Editora Movimento, 1986, Porto Alegre, pag. 21.

confini nazionali, fino alle Barbados, dove si arrangiò suonando in cabaret per racimolare denaro per tornare in Brasile.

Sua madre, dopo l'assenza di notizie del figlio per ben due anni, credendolo morto, "*havia mandado celebrar missa pelo repouso da alma inquieta do filho*"¹⁸, aveva cioè fatto celebrare messa per il riposo dell'anima inquieta del figlio.



Foto de Villa-Lobos de 1908. Arquivos do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro./

fig. 8

¹⁸ Nobrega, Adhemar. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 4^o vol., 1969, pag. 17.

Dal 1912 intensificò la sua attività di studio delle partiture classiche e romantiche e intraprese lo studio del *Cours de Composition Musicale* del compositore e pedagogista francese Vincent d'Indy, discepolo di César Frank. Nello stesso periodo si appassionò anche a Wagner (*Tristan und Isolde* fu per lui motivo di estasi) e a Puccini. Le musiche di quest'ultimo erano familiari nella casa dove

Heitor crebbe. Secondo la testimonianza di Lima Rodrigues, il nostro fu particolarmente influenzato da *La Bohème*.¹⁹

Vediamo a proposito, una testimonianza di Mindinha -così Heitor chiamava la sua seconda moglie- sui preparativi della messa in scena a Rio del '58 dell'opera *Izaht* del compositore carioca:

Izaht, lavoro giovanile, è la fusione delle opere *Aglaia* e *Elisa* con libretto dello stesso Villa-Lobos, sotto lo pseudonimo di Epaminondas Vilalba Filho. Secondo il nostro grande musicista, la linea melodica e l'orchestrazione di quest'opera sono impregnate dell'influenza di Puccini e Wagner, suoi autori prediletti. Era evidente l'accentuato ed entusiasta affetto di Villa-Lobos per *Izaht*. Riconosceva che non fosse un lavoro di spicco nella sua immensa produzione. Ma... i papà sono così: dispensano cure speciali al figlio più sfavorito dalla sorte...²⁰

Dopo il ritorno a Rio, Villa-Lobos conobbe Lucilia Guimarães, eccellente pianista, con la quale si sposò il 12 novembre 1913. È proprio lei a darci una testimonianza importante sull'inizio dell'attività compositiva del marito: <<Nonostante le difficoltà che attraversavamo, o *Villa* cominciò a comporre le

¹⁹ Rodrigues, Lima. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, 2° vol., Rio, 1966, pag. 126

²⁰ <<Izath -trabalho de mocidade- è a fusão das operas Aglaia e Elisa com libreto do proprio Villa-Lobos, sob o pseudonimo de Epaminondas Vilalba Filho. Na opinião do nosso grande musico, a linha melodica e a orquestração dessa opera estão impregnadas de influencia de Puccini e Wagner, seus autores prediletos. Era evidente o acentuado carinho e entusiasmo de Villa-Lobos por Izaht. Reconhecia que Isaht não rapresentava o grande destaque na sua produção imensa. Mas... os pais são assim: dispensam cuidados especiais ao filho mais desfavorecido da sorte...>>

Mindinha. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, 6° vol., Rio de Janeiro, 1971, p. 163.

sue prime opere con molto impegno e, come se lui non suonasse ancora il piano, ero io che facevo le prime esecuzioni parziali.>>²¹

Per molto tempo, precisamente ventidue anni, Lucilia realizzò un intenso lavoro di diffusione delle opere del marito, inserendole nei suoi programmi da concerto. Nel 1936 si separarono.

Il 1915 è l'anno in cui Villa-Lobos debuttò come compositore. La prima volta a Friburgo, dove era in vacanza. Nello stesso anno si presentò anche al pubblico di Rio de Janeiro. A luglio debuttò con la sua *Suite Caracteristica* con la Sociedade de Concertos Sinfônicos, sotto la direzione di Francisco Braga e col compositore come violoncellista in orchestra.

Il 13 novembre 1915 realizzò il primo concerto di musiche soltanto sue, nell'auditorium del Jornal do Comercio. Nello stesso luogo, nel febbraio 1917, si tennero altri concerti simili. Il programma era essenzialmente cameristico e molto vario.

Come reagirono il pubblico e la critica? In generale possiamo dire che fu ben accolto, anche se alcuni critici non apprezzarono la ventata d'aria modernista che la musica di Villa-Lobos portava. Fu solo l'inizio di lunghi dibattiti, ai quali il compositore difficilmente si sottraeva. Nel 1919 iniziò la divulgazione dell'opera villa-lobiana all'estero. L'Asociation Wagneriana di Buenos Aires realizzò un concerto con opere di autori brasiliani, con l'obiettivo di promuovere l'interscambio artistico fra i paesi sudamericani. Nel programma figura anche il *Quarteto de Cordas n°2* di Villa-Lobos, che venne elogiato dalla critica.

²¹ <<Apesar das dificuldades que atravessamos, o Villa começou a compor suas primeiras obras, com afinco e, como não tocasse piano ainda, era eu quem fazia as primeiras execuções, parciais.>>

Guimarães, Luiz. Villa-Lobos Visto da Plateia e na Intimidade. Rio de Janeiro, 1972, p. 224.

2. La Settimana dell'Arte Moderna

La veemenza con la quale il *Correio Paulistano*, il 7 febbraio 1922, annuncia la *Semana de Arte Moderna* merita una citazione letterale. Vediamone alcune parti:

Sarà una settimana storica nella vita letteraria del Brasile. Davanti a lei si trovano nomi consacrati, applauditi in tutto il paese, come Graça Aranha, Guiomar Novaes, Brecheret, Ronald de Carvalho, Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Guilharne de Almeida, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, una decina di altri, dei quali il più "piccoletto", il più opaco, il più insignificante è Hélios.

Come è evidente, il 'futurismo paulista', che l'orda passatista voleva immobilizzare con impulso assassino, è tornata ad essere la tendenza del popolo del nostro 'grand mond'. In tale veste parlerà, pontificherà, risplenderà nella sua meritata apoteosi, rivendicazione che appartiene all'espressione ultima della nostra evoluta mentalità.

Se questa cronaca insiste soprattutto sui nomi dei partecipanti della Settimana, l'altra, dell'11 febbraio, assegnata allo stesso autore, si preoccupa di spiegare in maniera complessa, ma fortissima, la sensazione procurata dalla manifestazione, estendendo il discorso ad un approfondimento socio-culturale:

S. Paulo - culla di un futurismo raziale, industriale, economico - è la culla del futurismo culturale. La diversità etnica del suo popolo ha tolto all'indole della collettività quel regionalismo che anchilosa le nazioni secolarizzate e cristallizzate in determinate norme di vita, e il suo cosmopolitismo ha reso complessa e violenta la realtà sociale. Lo scontro fra le diversità razziali ha creato una teoria piena di violenza e, socialmente, S. Paulo è divenuto lo stato futurista per eccellenza.

Il significato del concetto, che ha bisogno di essere ben compreso, esprime la modalità unica e dinamica del popolo paulista, agli antipodi rispetto a quella pacata e tranquilla del nord del Brasile, il quale ancora riposa pacifico nelle vecchie norme ancestrali, senza le turbolenze creatrici della concorrenza industriale, insonne, della battaglia finanziaria americana.

Essendo a S. Paulo confluita questa ventata di sangue nuovo, lo Stato ha creato, prima di qualunque altra parte della Federazione, un pulsante ambiente di vita e, nei suoi limiti, una civiltà totale, importata giorno per giorno dalle navi, come se un pezzo di mondo europeo si dislocasse geograficamente per l'America brasiliana.

Niente, infatti, potrebbe giustificare un disequilibrio fra le manifestazioni attualissime, avanguardiste della sua vitalità sociale, industriale, finanziaria e della sua cultura. Il suo pensiero ha alimentato la rapida evoluzione della sua energia costruttrice. Di conseguenza a S. Paulo abbiamo un futurismo artistico così sano, così moderno, così vivo da essere il più evoluto di tutto il resto del mondo.²²

²² <<Será uma semana histórica n a vida literária do país. À sua frente estão nomes consagrados, aplaudidos em todo país, como Graça Aranha, Guiomar Novaes, Brecheret, Ronald de Carvalho, Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Guilharne de Almeida, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, uma dezena de outros, dos quais o mais nanico, o mai opaco, o mais insignificante è Hélios.

Como se vê, o 'futurismo paulista', que a horda passadista andou a acuar com ganas assassinas, tornou-se a 'coqueluche' do nosso 'grand mond'. Sob tal pálio vai ele falar, pontificar, resplender na sua apoteose merecida, reivindicação que è da expressão última de nossa mentalidade evoluida.

S Paulo -berço de um futurismo racial, industrial, econômica- è o berço do futurismo cultural. A propria diversidade etnológica do seu povo tirou á indole da coletividade esse carrancismo que anquilosa as nações secularmente cristalizadas em determinadas normas de vida e o seu cosmopolitismo tornou complexa e violenta a estrutura social da sua existência. A diversidade de características raciais em choque criou uma teoria de fecundas violências e, socialmente, S. Paulo foi o Estado futurista por exêlencia.

O sentido do termo -que necessita ser bem compreendido- exprime a modalidade propria, unica, dinamica, do povo paulista, antipoda completo dos seismarentos patricios no norte, os quais ainda descançam, pacificos, nas velhas normas ancestrais, sem as perturbações criadoras da concorrência do industrialismo, insone, da batalha financeira americana.

Confluindo para S. Paulo esse rebojo de sangue novo, S. Paulo criou, antes de qualquer outra unidade da Federação, um pujante surto da vida, atualizado, nos seus limites, uma civilização integral, importada dia a dia pelos últimos paquetes, come se um pedaço do mundo europeu se deslocasse, geograficamente, para a América brasileira.

Nada, pois, justificaria um disequilibrio entre as manifestações atualissimas, vanguardistas, da sua videlidade social, industrial, financeira, e as da sua cultura. Seu pensamento acompanhou o evoluer rapido da sua energia construtora. Daí surgir, em S. Paulo, um futurismo artistico tão sadio, tão moderno, tão vivo como o mais evoluido de todo o resto do mundo.>>

La *Semana de Arte Moderna* del 1922 non fu l'inizio del movimento modernista, ma soltanto un momento di detonazione. L'inizio di quella tendenza deve essere ricercato negli avvenimenti artistico-letterari precedenti di alcuni anni. Dobbiamo considerare che il movimento modernista avrebbe sì avuto un proprio grande spazio, ma che per essere chiaramente formulato, approfondito e risolto, avrebbe dovuto passare attraverso contraddizioni interne, confusioni, vacillando in alcuni casi.

3. L'incontro con Rubinstein

Di enorme importanza per la diffusione dell'opera fu Arthur Rubinstein. Quest'ultimo fece la sua prima apparizione a Rio nel 1918, dando non meno di quattordici recital. Le prime parole rivolte da Villa-Lobos al pianista lasciarono quest'ultimo quasi offeso. Il giorno dopo il loro primo incontro, il compositore brasiliano si presentò di mattina presto presso l'albergo dove alloggiava Rubinstein, con dei musicisti al seguito, per suonare. Da lì nacque una sincera amicizia e stima fra i due.

Il celebre pianista Souza Lima ha lasciato una testimonianza importante sulla questione:

Non sarà mai abbastanza la riconoscenza per il nobile gesto di Rubinstein che, in occasione di una delle sue visite in Brasile, presentò la prima esecuzione della *Prole* (n°1). Questo è avvenuto verso il 1922. [...] Il grande pianista non solo rivelò il grande talento di Villa-Lobos in Brasile, così come a Parigi, facendo un breve commento delucidativo prima di ogni brano, ma delineò anche una breve biografia del musicista.²³

Rubinstein non solo propose le musiche del nostro in concerto, ma le incise anche. Si ascolti per esempio la *Prole do bebe n° 1*.

Villa-Lobos iniziò a comporre un'opera pianistica d'avanguardia; la terminò, dopo molte interruzioni, nel '26. Il suo titolo è *Rudepoema* ed è il risultato dell'ammirazione del nostro per il pianista polacco, dedicatario dell'opera.

²³ <<Nunca será demais reconhecer-se o nobre gesto do pianista Rubinstein que, por ocasião de uma suas visitas ao Brasil, apresentou aquela Prole (n°1) em primeira audição. Isso se deu por volta de 1922 [...] O grande pianista não só revelou o grande talento de Villa-Lobos no Brasil, como impôs em Paris, precedendo a execução de cada numero com um breve comentario elucidativo, além de traçar uma rapida biografia do musico.>>
Souza Lima. Comentários sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio, 1969, p. 28.

4. Parigi

Il 30 giugno 1923 Villa-Lobos inizia, in solitudine, a bordo di una nave, il suo primo viaggio in Europa. Dichiarò all'arrivo a Parigi: "*Vim mostrar o que eu fiz. Se gostarem, ficarei, senão voltarei para a minha terra*"²⁴, ovvero "Vengo a mostrare quello che ho fatto. Se vi piace rimango, senno' me ne torno alla mia terra".

Il pittore Di Cavalcanti, presente al primo concerto di sole musiche del nostro, ha raccontato dell'arrivo del compositore brasiliano a Parigi, scrivendo che <<Villa-Lobos avanzò in Europa con l'impetuosità di un barbaro e vinse, vinse soprattutto per quello che aveva portato dell'anima brasiliana, espressa nella sua formidabile stupidità di genio.>>²⁵ Dopodiché ha descritto alcuni aspetti della serata che si era tenuta il 9 aprile 1924 nella Salle des Agriculteurs a Parigi:

Vera Janacopulos iniziò il concerto. Cantò due melodie: una con versi di Ribeiro Couto, l'altra con versi di Manuel Bandeira. Il pubblico applaudì diplomaticamente. C'era ancora la peggior tappa da superare. René Benedetti entrò in scena e, accompagnando Vera, iniziarono le tre canzoni per violino e canto: *A Menina e a Canção*, *Quero Ser Alegre* e *Sertaneja*. Il pubblico percepì che non si trovava di fronte ad una musica "carina". Nell'ingenuità di *A Menina e a Canção*, nella sana comicità di *Quero Ser Alegre* e nella voluttuosità di *Sertaneja*, incontrava qualcosa che non conosceva. La sala cominciava a dividersi: piccoli commenti, sorrisi ironici, entusiasmo, altri gruppi erano positivamente combattuti. Il *Trio* per oboe, clarinetto e fagotto fu decisivo. Villa-Lobos diresse. Nella prima parte il pubblico fu positivamente dubbioso. Nella seconda parte stavano per partire dei fischi, ma quelli che comprendevano restavano fermi, chiedendo silenzio. Una volta terminata la terza parte Villa-Lobos fu chiamato in scena dalla vibrazione dei calorosi applausi.

²⁴ Barros, C. Paula. O Romance de Villa-Lobos. A noite, Rio de Janeiro, pag. 48.

²⁵ <<Villa-Lobos avançou para a Europa com a impetuosidade de un barbaro e venceu, venceu sobretudo pelo que eli levou de alma brasileira plasmada na sua formidavel estupidez de gênio.>>

Di Cavalcanti. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1973, 8° vol., pag. 76.

Alla fine andammo a festeggiare il successo del concerto a Montmartre.²⁶

Ci è utile ricordare che fu proprio a Parigi che Villa-Lobos conobbe l'opera stravinskyana. Manuel Bandeira ci racconta della risonanza che ebbe sul compositore brasiliano l'incontro con quella musica innovatrice: <<...Una cosa lo sconvolse pericolosamente: la *Sacre du Printemps* di Stravinsky. Fu, egli mi confessò, la più grande emozione musicale della sua vita.>>²⁷

Dopo l'arrivo a Parigi, Rubinstein e Vera Janacopulos aiutarono il compositore ad avere contatti nell'ambiente musicale, presentandolo inoltre alla famosa casa editrice Max Eschig.

In poco tempo diventò amico di personaggi importanti come il critico musicale e grande compositore Florent Schmitt, Paul le Flem e Tristan Klingsor, Roussel, Prokofief, Vincent d'Indy, i pianisti Tomas Teran e Joaquin Nin e, il grande chitarrista Andres Segovia, del quale parleremo più avanti.

Se il primo soggiorno parigino di Villa-Lobos si era rivelato fruttuoso per la diffusione della sua opera, la sua situazione economica non era per niente rassicurante, motivo per cui dovette tornare in Brasile. Solo nel 1927 sarebbe tornato in Europa, dando molti concerti.

²⁶ <<Vera Janacopulos apareceu para iniciar a parte de Villa-Lobos. Cantou duas melodias: uma com versos de Ribeiro Couto, outra com versos de Manuel Bandeira. O publico aplaudiu diplomaticamente. Havia ainda a pior tapa a vencer. René Benedetti veio á cena e acompanhando Vera iniciaram as três canções para violino e canto: A Menina e a Canção, Quero Ser Alegre e Sertaneja. O publico percebeu que não estava diante de uma música amável. Na ingenuidade de A Menina e a Canção, no cômico sadio de, e na volúpia de havia qualquer coisa que ele não conhecia. A sala começa a se dividir – pequenos comentarios, sorrisos irônicos, entusiasmo, outros grupos eram positivamente contrários. O Trio para oboé, clarinete e fagote decide tudo. Villa-Lobos ve mele proprio a reger. No meio da primeira parte o publico está positivamente dividido. Na segunda parte há um preanúncio de vaia quase levada ao fim, mas o que coomprenderam estão firmes, pedindo silêncio... Terminada a terceira parte, Villa-Lobos foi chamado três vezes á cena sob a vibração de aplausos calorosos. No fim do concerto fomos comemorar o suceso em Montmartre.>>

Ibid.

²⁷ <<...Uma cousa o abalou perigrosamente: o *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção da sua vida.>>

Bandeira, Manuel. Ariel – Revista de Cultura Musical, ano II, ottobre 1924, n° 13, São Paulo.

5. Il ritorno in Brasile

Alla fine del 1930 Villa-Lobos tornò definitivamente in Brasile, passando un periodo di scoraggiamento generale per il limite di orizzonti musicali che percepiva in patria. Già nel '23, Mario de Andrade scriveva in un estratto della *Cronica de Arte* della *Revista do Brasil*:

Villa-Lobos ha cominciato a parlare scoraggiatamente della sua arte, dei suoi progetti e delle sue teorie. E che pessimo teorico che è Villa-Lobos! Quanto sono al di sotto della sua arte le sue teorie! Anche se “teorie” non è proprio la parola giusta... Villa-Lobos è perseguitato dal disamoramento e dall’impertinenza della critica locale, tanto da farsi venire la paura di un’incomprensione universale e la mania di spiegare le sue intenzioni. Come se la sua arte magnifica non bastasse a giustificarlo... [...] Ciò che salva il grande artista dalle sue spiegazioni è la sua musica.²⁸

Intanto la Rivoluzione d'Ottobre brasiliana del 1930 complicava la situazione. Insidiatosi il nuovo governo, Villa-Lobos, con le valigie già pronte per andare in Europa, dovette presentarsi al Palacio dos Campos Eliseos. Dal colloquio con João Alberto si concretizzò il suo piano di educazione musicale.

²⁸ <<Villa-Lobos começou insensivelmente a falar da sua arte, de seus projetos e teorias. E que péssimo teórico é Villa-Lobos! Quanto alguém de sua arte ficam suas teorias! Alias teorias não é bem o termo... Villa-Lobos é tão perseguido pelo desamor e impertinência da critica indígena, que lhe nasceu o medo duma universal incompreensão e a mania de explicar suas intenções. Como se sua arte magnifica não bastasse para justifica-lo... [...] O que salva o grande artista de suas explicações é sua musica.>>
de Andrade, Mario. *Musica. Doce Musica*. Martins, S. Paulo, 1963, p. 145.

6. Villa-Lobos e l'educazione musicale nazionale

Nel '31, di ritorno da una lunga tournée nell'interno di São Paulo, Villa-Lobos organizzò nella capitale paulista la prima *concentração orfeonica* (ovvero una riunione relativa al canto), con il nome di *Exortação Cívica*, alla quale parteciparono circa 12.000 persone fra scolari, accademici, forze armate, operai ecc. Questa sollecitazione pubblica di gruppi scolari, avvenuta durante gli anni di governo di Getulio Vargas, è parallela e somigliante a quella dei paesi fascisti d'Europa. Questo ha fatto sorgere degli interrogativi intellettuali sulla figura di Villa-Lobos. A questo proposito dobbiamo puntualizzare che:

- 1) Al sorgere della *Revolução de 30*, il compositore era appena tornato dall'Europa dopo alcuni anni, più preoccupato dalla sua carriera che dalla politica;
- 2) Come testimoniò Adhemar Nobrega, uno dei musicologi che meglio ha studiato e conosciuto Villa-Lobos, quest'ultimo era quasi analfabeta politicamente;
- 3) Il compositore aveva già presentato un piano di educazione musicale al Governo di São Paulo prima dello scoppio della già citata rivoluzione;
- 4) L'idea di creare cori popolari nazionali è discretamente anteriore al suo secondo viaggio in Europa. Infatti, nella *Folha da Noite* del 3 novembre del 1925, Villa-Lobos espone la sua idea attraverso la penna di un cronista, il quale utilizza però alcune espressioni che potrebbero sembrare "sospette" ad un orecchio moderno:

Con raffinato spirito d'osservazione, Villa-Lobos ha notato che il costume di cantare in coro non ha attecchito nei popoli latino-americani, ma che essa è un'abitudine antica per la razza teutonica. In Germania ogni individuo ha una sua determinata voce, con il proprio repertorio di canzoni nazionali e sa eseguire la sua parte

in un concerto vocale già alla prima prova. In Francia si comincia già ad educare il popolo con la musica vocale; si veda per esempio l'inno degli studenti in sciopero in un corteo qualsiasi per le strade di Parigi.

È necessario che anche qui si provi a fare lo stesso, cominciando dalle scuole, unico luogo di sicuro impatto sulle future generazioni di giovani.

Sperando che mi venga perdonata l'omissione del passaggio (a mio avviso effettivamente fascista, ma d'altronde erano altri tempi) dove si parla di <<riempire la testa dei bambini>>, si arriva al dunque:

Di canzoni ne abbiamo, e molte; ci manca solo di amarle e cantarle. Villa-Lobos si è incaricato della sistematizzazione di esse e, molto presto, le ascolteremo nei suoi adorabili concerti. Dal coro è passato a parlare della nostra nomenclatura musicale, dicendo che le cose stanno andando nel modo sbagliato, poiché vengono chiamate *tango* o *tanguinho* quelle cose che vengono oggi pubblicate.>>²⁹

Parliamo, secondo la mia opinione, in parte, di un tipo di elucubrazione a cui gli artisti sono spesso e purtroppo predisposti e che sono però costretti ad affrontare. Basti pensare che Ernesto Nazareth a fine '800 già componeva i suoi pianistici *Tangos Brasileiros*, quando la parola *choro* non era ancora utilizzata per designare un genere musicale.

²⁹ <<Espírito de fina observação, Villa-Lobos notou que o costume admirável de cantar em coros ainda não penetrou nos povos latinos, sendo um hábito antigo na raça teutônica. Na Alemanha, cada indivíduo tem a sua voz determinada, com seu repertório de canções nacionais e, na primeira reunião em que se encontra, sabe executar a sua parte num concerto vocal. Na França já se começa a educar o povo com as músicas a vozes, sendo um exemplo incipiente o hino dos estudantes em greve, num cortejo qualquer pelas ruas de Paris. É necessário que, também aqui, se intente o mesmo, começando pelas escolas, único ponto de seguros efeitos nas vindouras gerações de moços. [...] Canções, temo-las e muitas; falta-nos somente quem as ame e as queira cantar. Da sistematização delas se encarregou o próprio Villa-Lobos e, muito breve, ouvi-las-emos nos seus adoráveis concertos. Dos coros passou falar da nossa nomenclatura musical, dizendo que vai tudo muito errado, jamais sendo tango ou tanguinho o que hoje com tais nomes se publica.>>

Inoltre, a proposito dell'abitudine di cantare in coro in Brasile, si noti come nel samba, come ad esempio nelle canzoni di Cartola o Nelson Cavaquinho, sia costante la presenza del coro misto che canta all'unisono, spesso con una non precisissima intonazione che rende (a mio avviso) il tutto ancora più energico, partecipato ed incantevole. Non si tratta certo di un coro polifonico europeo, ma non posso fare a meno di pensare che il "cantare insieme" facesse già parte da molto tempo della vita del popolo brasiliano, considerando anche l'importante ascendenza africana di quest'ultimo. Da qui si potrebbe eventualmente dire che Villa-Lobos fosse talmente concentrato sulla sistematizzazione e organizzazione di una pratica corale di impostazione "colta" europea da temporaneamente annullare la pratica già esistente in Brasile.

Ad ogni modo, bisogna renderne merito, la musica venne ampiamente inserita nei programmi scolastici e l'educazione musicale nazionale prese forma soprattutto dal punto di vista corale, ma anche strumentale e cameristico.

Nel 1945, Villa-Lobos fondò la *Academia Brasileira de Musica*, divenendone il primo presidente. Riportiamo i primi quattro punti dell'articolo n° 2 dello Statuto, dove si leggono le finalità della scuola:

- 1) coltivare la Musica come espressione superiore della creazione artistica;
- 2) preservare e proteggere il patrimonio musicale del Brasile;
- 3) incentivare e promuovere lo studio e la ricerca della musica brasiliana, nei suoi aspetti storici, sociali ed estetici;
- 4) patrocinarne e stimolare iniziative di carattere scientifico, culturale o artistico relativi alla Musica.



fig. 9

7. L'incontro con Segovia

Come abbiamo detto in precedenza, il primo viaggio Europeo di Villa-Lobos è segnato anche dall'incontro con Andres Segovia nel 1924, anno della consacrazione del grande chitarrista tra i grandi concertisti internazionali.

Abbiamo due versioni ben diverse della dinamica dell'incontro fra i due: Segovia riconobbe sì l'ingegno musicale di Villa-Lobos, ma pose l'accento anche sui suoi <<imbarazzanti limiti chitarristici>>³⁰. Il compositore brasiliano, invece, sottolineò la propria erudizione riguardo il repertorio ottocentesco e la propria arte interpretativa di esso. Frédéric Zigante ha riportato le testimonianze dei due in un approfondimento della rivista Guitart, che trovo sinceramente spassose, ma anche illuminanti per quanto riguarda la comprensione delle personalità di cui stiamo parlando. Ecco le parole di Segovia:

<<...quando meno me l'aspettavo, sferrò un accordo con una tale forza che mi uscì un grido, pensando che la chitarra si fosse rotta; egli proruppe in una risata e con un'allegria infantile mi disse: "aspetta, aspetta". Aspettai, frenando con difficoltà il mio primo impulso che era quello di salvare il mio povero strumento da un tale veemente e minaccioso entusiasmo. Dopo vari tentativi per cominciare a suonare, finì per desistere: per mancanza di esercizio giornaliero, cosa che la chitarra perdona meno di qualunque altro strumento, i movimenti delle sue dita non erano per niente agili. Nonostante la sua incapacità di continuare, le poche battute che suonò furono sufficienti per rilevare anzitutto che quel cattivo interprete era un grande musicista, perché gli accordi che produceva racchiudevano affascinanti dissonanze, i frammenti melodici possedevano originalità, i ritmi erano nuovi ed incisivi e anche la diteggiatura era ingegnosa; inoltre è un vero appassionato di chitarra...>>

³⁰ Nuti, Gianni. Manuale di Storia della Chitarra, Berben, Ancona, pag. 175.

Ecco invece le parole di Villa-Lobos:

<<Si sa che Segovia non presta la sua chitarra a nessuno, ma io lo convinsi. Mi sedetti, suonai e terminai disinvoltamente. Segovia allora mi chiese dove avessi imparato; io gli risposi che non ero chitarrista, ma conoscevo tutta la tecnica di Carulli, Sor, Aguado, Carcassi, etc. Segovia prese la chitarra e se ne andò. Il giorno dopo me lo vidi arrivare a casa con Tomas Teran. Gli dissi che non potevo riceverlo, non potevo proprio, perché dovevo andare ad una cena e sarei tornato molto tardi. Anche lui uscì: tornò più tardi e lavorammo con la chitarra fino alle quattro del mattino. Egli mi chiese uno studio per chitarra, e fu tanto grande l'amicizia che nacque fra di noi, che ne scrissi dodici>>³¹

Il linguaggio villalobiano mal si adatta alla visione musicale di Segovia, legato ancora fortemente alla tradizione antecedente. A tale proposito ci è utile riportare in ballo il grande compositore amico del nostro Darius Milhaud, la cui moderna *Segoviana* non venne mai presa in considerazione dal dedicatario.

In una lettera indirizzata all'amico Manuel Maria Ponce, Segovia definisce la musica di Villa-Lobos addirittura come <<terribile>>. Solo dopo il 1940, il chitarrista spagnolo incluse nei suoi programmi di concerto alcuni brani del carioca, come lo Choro n° 1, gli Studi n° 1, 7 e 8 (raramente il n° 11) e, più tardi, i Preludi n° 1 e 3. Bisogna puntualizzare che la dedica <<à Andrés Segovia>> che precede il titolo degli studi pubblicati dalla Max Eschig, non è presente sui manoscritti originali. Sarebbe possibile, ma improbabile secondo l'opinione di diversi studiosi (me compreso), che Segovia avesse apprezzato davvero i lavori del nostro solo col passare degli anni. Un'ipotesi più plausibile è la seguente: il virtuoso della chitarra venne a conoscenza degli *Etudes* solo alla fine degli anni '30. Inoltre è difficile immaginare come i *Dodici Studi* fossero stati composti pensando a Segovia.

³¹ Da un'intervista su Guitar Review, 1958, n°22.

Stiamo parlando di un'epoca in cui i brani per chitarra riuscivano con difficoltà a diffondersi senza la "benedizione" di Segovia e l'opera villalobiana si discostava troppo dal linguaggio dei compositori affini al chitarrista, come Turina, Ponce o Castelnuovo-Tedesco.



fig. 10

PROCESSI COMPOSITIVI E CARATTERISTICHE DELLA MUSICA DI VILLA-LOBOS

Villa-Lobos iniziò, come tutti i grandi musicisti della sua generazione, assimilando le tecniche ereditate dal Romanticismo. Come illustrato nella biografia, il compositore subì una forte influenza dalla “Scuola di Frank”, cioè dallo stesso Cesar Frank e dai compositori riuniti intorno a quest’ultimo: Saint-Saëns, D’Indy, Lalo, Chausson, Ropartz, Dukas e Magnard. Essi, a loro volta, erano conosciuti come “i wagneriani”, per l’ammirazione nei confronti del compositore tedesco.

I processi compositivi di Villa-Lobos sono applicati in momenti specifici di ogni composizione, distribuiti in punti sparsi lungo la strutturazione dell’opera. La maggior parte delle sue composizioni è divisa in sezioni unite o separate da diverse tecniche. Pertanto il concetto di “unità strutturale” può essere ampliato a uno di “pluralità strutturale”, poiché il nostro crea organismi specifici, relazionati da complesse analogie. Spesso, sebbene la divisione in sezioni sia possibile - come in *Amazonas* o nello *Choro n° 8* -, lo sdoppiamento del materiale sonoro suggerisce un tutto indivisibile, una monade. Frutto di un’epoca in cui i modelli formali ereditati dal Romanticismo erano evitati, la musica di Villa-Lobos, come quella di molti altri suoi contemporanei, presenta una certa corrispondenza con la dualità estetica del barocco: l’alternanza lunga-breve, veloce-lento, denso-sottile, tutti-solo.

Sono molte le testimonianze – nessuna prima del 1923 - di persone che videro Villa-Lobos scrivere musica in posti rumorosi, con prove strumentali, radio accese, giochi di bambini, conversazioni (con la partecipazione del compositore stesso) e altre interferenze. Questo è un indizio significativo sul modo di concepire autonomamente gli strati delle *extures* musicali, come

oggetti sonori che interagiscono liberamente in un'atmosfera di suoni e rumori. Naturalmente questa caratteristica viene diluita nelle opere perlopiù tonali, come ad esempio in certi passaggi delle *Bachianas Brasileiras*, ma tale dicotomia è un aspetto latente del suo stile.

Vediamo quindi una serie di processi compositivi impiegati da Villa-Lobos in opere per diversi organici e di diversi momenti della sua carriera, alle quali possiamo aggiungere, se non nuovi elementi per lo studio della composizione musicale, perlomeno una visione il più possibile completa.

I processi compositivi adottati da Villa-Lobos sui quali faremo luce sono: 1) Simmetrie; 2) Textures; 3) Figurazioni a “zigzag”; 4) Strutture armoniche; 5) Processi ritmici.

1. Simmetrie

Il concetto di simmetria in musica può essere associato a quello “comune” di simmetria in generale, con la definizione un po' vaga di “armonia di proporzioni”, associata ad una bellezza ideale, classica.

Il matematico tedesco Herman Weyl scrisse sulla questione volendo <<mostrare la grande varietà di applicazioni del principio di simmetria nelle arti, nella natura organica e inorganica>> e, inoltre, <<chiarire passo per passo il significato matematico-filosofico dell'idea di simmetria.>>³²

Questo lavoro ci fornisce basi interessanti per poter parlare di simmetria - parola oriunda della geometria analitica - in termini musicali e per l'applicazione di questo concetto nelle strutture che sovente si incontrano nelle opere di Villa-Lobos. La trasformazione di elementi armonici simmetrici - nel modo in cui vennero utilizzati da Villa-Lobos - in strutture melodiche, ostinati, progressioni o lunghe frasi, molte volte ha come fine la reiterazione di elementi intervallari che conferiscono unità armonica, un punto di partenza stabile al quale vengono accostati gli elementi più disparati. Così, una

³² Weyl, Herman. *Simmetria*, Feltrinelli, 1952, pag. 13.

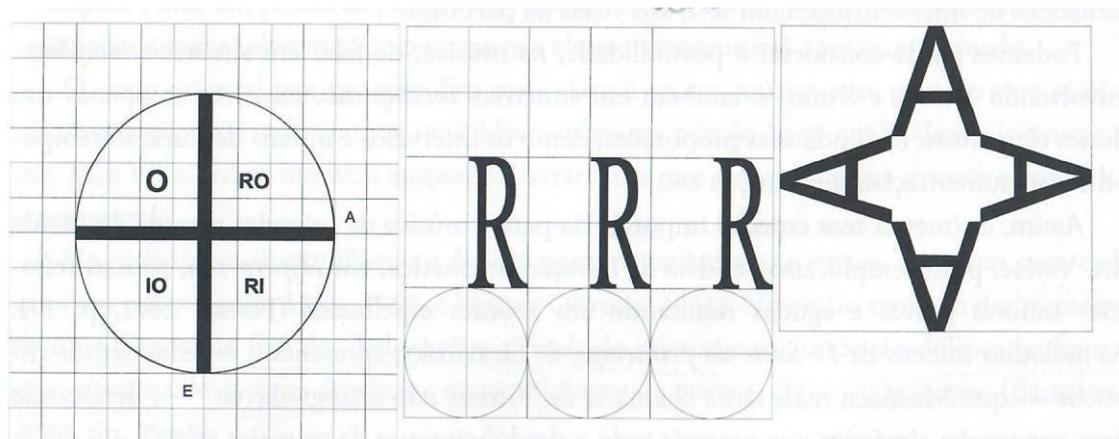
volta definito un sistema stabile di suoni, il nostro passa sistematicamente a mettere in discussione quell'equilibrio.

Le quattro forme base del concetto geometrico di simmetria sono: 1) bilaterale; 2) traslazionale; 3) rotazionale; 4) ornamentale (o "cristallografica"). In musica è più semplice l'individuazione delle prime tre forme, essendo esse bidimensionali, poiché la percezione delle strutture simmetriche viene resa evidente sulla carta; in altre parole, non si usa parlare di strutture sonore simmetriche. La simmetria in forma ornamentale rappresenta un modello tridimensionale di cui poco ci occuperemo in questo lavoro.

La simmetria bilaterale è la forma più comunemente associata all'aspetto musicale, trattabile già quando si affrontano gli elementi fondamentali del contrappunto. Webern usò queste parole, riferendosi ad un canone del XIII secolo: "Composizione nella quale varie voci cantano la stessa cosa, ma in momenti diversi; a volte anche in un altro ordine di svolgimento (canone per retrogradazione, canone per inversione)". Per Webern, questo tipo di struttura evocava il concetto di "pianta archetipica" di Goethe, secondo la quale "la forma originale sta alla base di tutto".

Detto questo, possiamo affermare che le varianti di una figurazione originale (O) – Il retrogrado (R), l'inverso (I) e il retrogrado inverso (RI) – sono forme di rispecchiamento nelle quali il riflesso (negli assi A ed E) è "la mappatura nello spazio di sé stesso".³³

³³ Ibid, pag. 16.



(a) simmetria bilaterale (b) simmetria traslazionale (c) simmetria rotazionale

fig. 11

Un altro aspetto importante dell'applicazione del concetto di simmetria nelle strutture musicali è rappresentato dalla trasposizione di un determinato frammento melodico. In questo caso possiamo relazionare l'idea di trasposizione diretta con una simmetria traslazionale o rotazionale, a seconda dei casi. Nell'esempio di simmetria rotazionale, la lettera A presenta anche simmetria bilaterale. Nell'esempio di simmetria traslazionale la sequenza di cerchi è anch'essa bilaterale, ma la sequenza di lettere R no. Analizzate insieme, entrambe formano uno schema strettamente traslazionale.

I modelli di costruzione formale in musica, come le cosiddette "forme classiche", sono quindi rappresentazioni di strutture simmetriche essenzialmente traslazionali. Parlando di forma ternaria A-B-A', per esempio, riconosciamo uno schema traslazionale.

La costruzione di strutture simmetriche è una delle caratteristiche più evidenti della poetica villalobiana, anche se pochi studi sull'argomento sono stati portati avanti. La maggior parte delle volte, la presenza delle simmetrie suggerisce che esse siano derivate dal proprio materiale originale senza che assumano una funzione chiaramente strutturale nella composizione. Tuttavia

evidenzieremo alcuni casi in cui la sovrapposizione di scale diatoniche e cromatiche -tipiche di Villa-Lobos- dà come risultato interessanti schemi simmetrici, in alcune occasioni anche con funzione strutturale. In altri casi lo schema simmetrico è il risultato di un processo ritmico.

Per Villa-Lobos la simmetria non è necessariamente una “pianta archetipica”, ma un punto di partenza o un occasionale punto di stabilità che eventualmente viene adottato come elemento strutturale da sviluppare e trasformare.

A proposito, Paulo de Tarso Salles, compositore e ricercatore brasiliano, in *Villa Lobos: Processos Compositivos* scrive che «il contesto migliore nel quale questo processo viene chiarito è l’opera per pianoforte e per chitarra, la cui realizzazione cerca le risorse più idiomatiche in relazione alla topografia di questi strumenti. Ad ogni modo, Villa-Lobos impiegò queste risorse anche nei lavori cameristici e orchestrali.»³⁴

I fenomeni di simmetria si manifestano sul pianoforte nella divisione in tasti bianchi e neri. Nella chitarra abbiamo lo scorrimento di una posizione fissa della mano sinistra sulla tastiera dello strumento, dove vengono delineate figurazioni ritmiche di accordi arpeggiati o simultanei di tre, quattro, cinque o sei suoni.

L’applicazione sulla divisione disuguale dell’ottava – sette suoni diatonici e cinque cromatici – dà come risultato una struttura simmetrica tramite la giustapposizione di due piani, ovvero scale diatoniche e pentatoniche.

Già nelle opere giovanili del nostro sono presenti costruzioni simmetriche, come per esempio nel secondo movimento del *Quarteto de cordas n° 1* (1915), intitolato *Brincadeira*, nella quale vediamo la simmetria bilaterale (dove evidenziato) e traslazionale (nella ripetizione dello schema al-a2).

³⁴ de Tarso Salles, Paulo. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Editora Unicamp, Campinas (SP), p. 45.

The image shows a musical score for four string instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time. The first staff (Violino I) features a melodic line with a tritone interval (Sib-Mi) in the first measure. The second staff (Violino II) has a similar melodic line. The third staff (Viola) has a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff (Violoncello) has a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two sections, a1 and a2, and ends with a forte (ff) dynamic marking.

fig.

12

L'uso della simmetria come potenziale polarizzatore è presente in figurazioni che Villa-Lobos impiegò come ornamento o prolungamento di una determinata nota pedale, frequenti per esempio nello *Choro n° 8*, per citare un lavoro orchestrale. In questa architettura musicale, il compositore relaziona simmetricamente tutti i livelli messi in evidenza nell'esempio precedente, intorno all'intervallo -centrale- di tritono, presente in tutti gli archi a cavallo di battuta. Vi avvengono alcune interessanti sovrapposizioni di prospettive: la parte a di flauti e clarinetti (pentagramma superiore) presenta la simmetria traslazionale; tuttavia, fra le battute 44 e 45 dello stesso rigo, la simmetria è bilaterale (la battuta 45 è il retrogrado della 44). La simmetria traslazionale avviene anche nei segmenti *b* e *c* delle linee eseguite dai violini. La linea del contrabbasso è asimmetrica e, muovendosi più lentamente di quelle degli altri archi, propone l'opposizione di tasti bianchi e neri (pianisticamente parlando), ovvero di diatonico e pentatonico, alternando i due livelli in una *texture* "zigzag" tipica del compositore che approfondiremo in un apposito capitolo. Si ottiene così una melodia che si svolge nell'intervallo di tritono (Sib-Mi).

2. Combinazioni simmetriche della diteggiatura strumentale

Dalla scrittura chitarristica di Villa-Lobos emergono interessanti trattamenti del materiale sonoro a partire dalla diteggiatura, come si osserva nell'intavolatura (fig. 14) realizzata per lo *Studio n° 12* (1929), nel quale viene combinata l'azione del dito 1 a quella del 4, che delineano un movimento di simmetria traslazionale, intercalate da corde a vuoto, generando due registri indipendenti nella stessa linea strumentale.

The figure displays three systems of musical notation for guitar, corresponding to measures 22-24, 25, and 26. Each system consists of a treble clef staff with a 2/4 time signature and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-12 to indicate fret positions. Fingerings are indicated by circled numbers 1 and 4. Measure 22 shows a sequence of notes with alternating 1 and 4 fingerings. Measure 25 features a similar pattern with some notes marked with a flat. Measure 26 continues the sequence, showing a clear transpositional symmetry in the fingering and note placement across the systems.

fig. 14

La stessa tecnica si trova, ad esempio, nello *Studio n°10* e nel *Concerto per chitarra e orchestra*. Villa-Lobos ha portato questi processi anche nella scrittura orchestrale.

Nello *Choros n° 8* (fig. 15), una sequenza di sestine dei violini presenta una divisione lineare in due registri (zigzag), con distribuzione intervallare che alterna 2, 3, 4 e 5 semitoni, fatto che suggerisce allo strumentista uno schema di diteggiatura nel quale gli intervalli di 2 e 3 semitoni possono essere eseguiti con dita adiacenti (1 e 2), poiché gli intervalli di 4 e 5 semitoni possono essere eseguiti con dita “lontane” fra loro (1 e 4). Si noti che le note suonate da dita adiacenti sono cromatiche, mentre le altre diatoniche.

fig.15

Approfondiamo nella figura successiva. La linea tracciata demarca la ripetizione di uno schema traslazionale (a, a', a''), poiché si tratta di una trasposizione di ottave, nelle quali permangono le stesse classi di altezze (facendo riferimento alla *pitch class theory* di Allen Forte). I pentagrammi non adiacenti presentano una simmetria rotazionale, visto che i loro elementi sono ripetuti a partire da un dislocamento temporale. Considerando le note fra parentesi (come nel rettangolo) si osservi, se non una perfetta simmetria bilaterale (inversione) – poiché l'intervallo fra le note oscilla irregolarmente

fra 1 e 2 semitoni - perlomeno un disegno equilibrato fra i movimenti di direzioni opposte.

The image shows a musical score for piano, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The score is annotated with several brackets and labels:

- Staff 1 (top): A bracket labeled "4-1" spans the first four notes. A bracket labeled "4-3" spans the next four notes. A vertical dashed line is positioned between the two brackets.
- Staff 2: A bracket labeled "4-2" spans the first four notes. A bracket labeled "c" spans the next four notes. A vertical dashed line is positioned between the two brackets.
- Staff 3: A bracket labeled "a''" spans the first four notes. A bracket labeled "(inv.)" spans the next four notes. A vertical dashed line is positioned between the two brackets.
- Staff 4: A bracket labeled "c'" spans the first four notes. A bracket labeled "a'" spans the next four notes. A vertical dashed line is positioned between the two brackets.
- At the bottom of the score, a bracket labeled "a" spans the first four notes, and a bracket labeled "a'" spans the next four notes. A vertical dashed line is positioned between the two brackets.

fig.16

Pertanto, la particolarità degli strumenti a corda (la diteggiatura), suggerirà a Villa-Lobos strutture con simmetrie perlopiù traslazionali. Nella musica per piano la concezione simmetrica non è meno importante, come abbiamo già detto; secondo Souza Lima, la suite *A prole do bebê n°2* (1921) presenta una <<...formula pianistica che Villa-Lobos creò e che dà la base a tutte le sue composizioni per piano recenti e precedenti. Con essa l'autore ottiene effetti sonori meravigliosi, dando al piano timbri del tutto nuovi. Si tratta di una sequenza di suoni che obbediscono ad una determinata simmetria fra tasti bianchi e neri. Nella prima battuta abbiamo:>>



fig.17

<<Facilmente si osserva quello che abbiamo detto. Un tasto bianco, uno nero, due bianchi, uno nero, due bianchi, uno nero. Nella seconda battuta si realizza l'inversione di moto delle note naturali. Si noti che questa simmetria non delinea una conformazione rigorosa di intervalli. Essa esiste soltanto nella topografia [...] della tastiera.>>³⁵

Paulo de Tarso Salles scrive che <<I 12 Studi per chitarra (1929) sono brani che rivelano con maggiore chiarezza alcuni dei processi più comuni del compositore, forse per la breve durata di ogni studio, che conferisce alla serie il carattere di una successione di vignette.>>

Lo *Studio n° 1* è diviso in tre parti somiglianti dal punto di vista proporzionale (1-11; 12-22; 23-33). Si rivela quindi un aspetto “cartesiano” del compositore.

All'inizio il materiale armonico è semplice, chiaramente elaborato nella tonalità di mi minore; tuttavia la disposizione simmetrica della diteggiatura della mano destra richiama l'attenzione, poiché il movimento di andata e

³⁵<<... formula pianistica que Villa-Lobos criou e que estabelece a base de todas as suas composições para piano de agora em diante. Com ela o autor consegue efeitos maravilhosos de sonoridade, dando ao piano timbres inteiramente novos. Trata-se de uma sequência de sons que obedecem a determinada simetria entre as teclas brancas e pretas. Logo no primeiro compasso temos:” [...] Facilmente se observa o que dissemos. As teclas brancas sobem duas a duas, percutindo, antes, uma isolada, e no compasso seguinte realiza-se o mesmo em sentido contrario. Enquanto isso, as teclas pretas fazem seu movimento ascendente e descendente. Repare-se que essa simetria não observa conformação rigorosa de intervalos. Ela existe somente na topografia [...] do teclado.>>

Souza Lima, João. Impressões sobre a musica pianistica de Villa-Lobos, Boletim Latino-Americano de Musica, tomo VI, 1° parte, Montevideo, Instituto Interamericano de Musicologia, aprile 1946, pp. 149-56.

ritorno realizza un arpeggio palindromo (fig. 18, dove il Si tratteggiato è l'asse centrale). La prima sezione si dirige verso la dominante, secondo una concezione armonica tradizionale; il gesto strumentale viene sempre riproposto con la barra di ripetizione, riprendendo le figurazioni di certi studi pianistici di Chopin, ma anche, dal punto di vista armonico, per esempio il *Preludio n°1 in Do Maggiore BWV 846* da *Il clavicembalo ben temperato* di J.S.Bach, per l'uso sistematico di dominanti secondarie che dilatano la tonalità d'impianto.



fig.18

La seconda sezione introduce un altro tipo di simmetria, proponendo un accordo di settima diminuita, entità armonica simmetrica di per sé, poiché formata dalla sovrapposizione di terze minori. La posizione della mano sinistra è mantenuta per 11 battute. La prima e la seconda corda a vuoto, Mi grave e acuto, risuonano per tutto questo passaggio, assumendo nuove colorazioni e significati per ogni trasposizione dell'accordo, come un caleidoscopio. A livello delle posizioni delle dita sulla tastiera abbiamo quindi una simmetria traslazionale, poiché il doppio pedale di tonica rompe la tripla simmetria (bilaterale, traslazionale e rotazionale) degli accordi trasposti cromaticamente in maniera discendente.

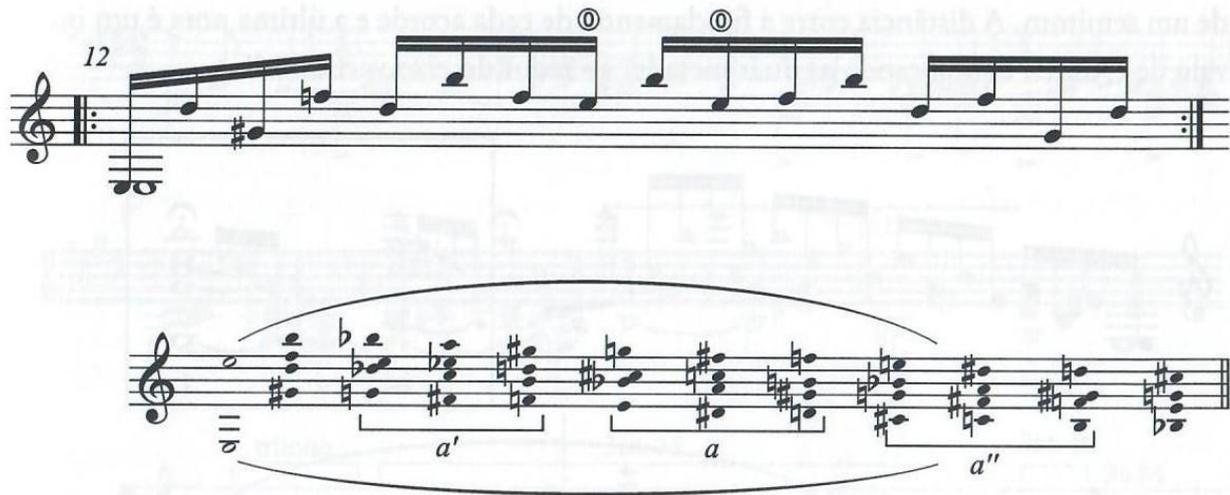


fig.

19

Dopo questa accumulazione di risonanze giungiamo alla terza parte, nelle battute 23 (ripresa della prima battuta) e 24, una figurazione a zigzag da realizzare con legature ascendenti, facendo uso dell'opposizione fra note cromatiche e diatoniche; si tratta di un arpeggio di mi minore, dove ogni nota è approcciata cromaticamente dal basso. Si noti come la battuta 24 preservi nel registro superiore le stesse note di quella precedente.

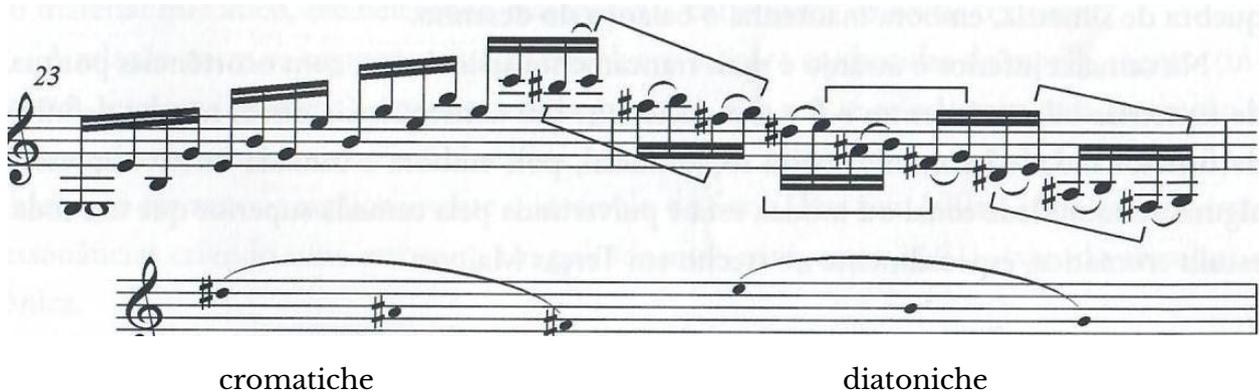


fig.20

Dopo questo episodio, il brano ritorna nell'ambito strettamente tonale e alla formula d'arpeggio dell'inizio, dirigendosi verso la dominante della dominante (Fa#) per poi arrivare alla dominante (Si). Le due note estreme (mi grave e mi acuto) disegnano un asse verticale. Do e Sol subiscono un innalzamento di semitono. La distanza tra le fondamentali di ogni accordo e l'ultima nota è un intervallo di Quinta che equilibra le due metà separate dall'asse verticale di Mi.

The image displays two musical staves. The upper staff shows a sequence of chords and notes, with a boxed section highlighting two chords labeled 'iv' and 'I'. The lower staff shows a diagrammatic representation of the harmonic structure, with a vertical dashed line and two large arcs labeled '7'.

fig.

21

Nello *Studio n° 8* vediamo altre applicazioni del concetto di simmetria in diverse sezioni del brano. L'introduzione giustappone due livelli di materiale; il livello superiore presenta tre elementi di diversa distribuzione intervallare (Tritono, Terza maggiore e Terza minore), che in questo lavoro associamo alla simmetria traslazionale. Si può parlare anche di "scrittura di mutazioni", tecnica inaugurata in *Le Marteau sans maître* di Pierre Boulez, che consiste nel selezionare una o più costanti intervallari e distribuirle nelle figure sonore che contribuiranno a delinearne il profilo.

Considerando isolatamente gli intervalli dei segmenti *a* e *b*, possiamo osservare anche una simmetria rotazionale. Il segmento *c* porta una rottura della simmetria, sebbene mantenga lo stesso disegno. Nello strato inferiore l'organizzazione è asimmetrica, sebbene si incontrino isolate simmetrie bilaterali e traslazionali (fra *e* ed *f*). Di conseguenza possiamo parlare di armonia non funzionale per quanto riguarda questa sezione iniziale. Sebbene la voce inferiore presenti alcune stabilità tonali o modali, esse sono annientate dallo strato superiore che utilizza tutta la scala cromatica.

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, marked with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four staves. The first staff shows a melodic line with various intervals and a tritone. The second staff features a melodic line with a first ending (1.) and a second ending (2.). The third staff is annotated with interval labels: 'tritono' (tritone), '3as. M' (3rd ascending Major), '3as. m' (3rd ascending minor), and '3a.M' (3rd Major). Below this staff, intervals are labeled 'a', 'b1', 'b2', 'b3', 'b4', and 'c'. The fourth staff shows a melodic line with intervals labeled 'd', 'e1', 'e2', 'f1', 'f2', and 'e3'.

fig.22

Nella sezione seguente, Villa-Lobos riorganizza il materiale facendo prevalere strutture convenzionalmente tonali, con la definizione della tonalità principale, Do# minore. La melodia del basso di fig. 22 è proposta alla voce superiore (fig. 23) La texture è nitidamente omofonica e il brano si concentra

nell'organizzazione simmetrica del materiale melodico, stabilendo risonanze tra tutti i livelli texturali. Questo tipo di trattamento si trova ad esempio nelle sue *Bachianas Brasileiras* (*n° 5* e nel primo movimento della *n° 8*), nello *Studio n° 7* per chitarra e nel *Concerto per chitarra e piccola orchestra*.

Sempre in fig. 23 si noti l'abbondanza di accordi minori settima, colore armonico tipico brasiliano.

The figure displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first three staves show a melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The fourth staff is a diagrammatic representation of the melodic structure, with segments labeled 'b', 'a1', 'a2', 'a3', 'c', 'a4', 'd', 'a5', and 'palindromo'. The diagram shows how these segments are related through inversion and retrogradation.

fig.23

La relazione fra i segmenti *a1-a5* include i processi di inversione, retrogradazione ecc., in quanto i segmenti *b*, *c* e *d* si relazionano grazie all'interazione e inversione dei suoi elementi. Sopra questa struttura subliminale, la figurazione di accompagnamento fa risuonare esplicitamente l'intervallo di Sesta.

Infine, Villa-Lobos crea una struttura palindroma (battute 27-31), mettendo in risalto la tonica.

The image displays a musical score for Villa-Lobos' Studio n. 11, measures 17-31. The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests. Measures 17-26 show a melodic line with various intervals and rests. Measures 27-31 are marked with a '6' and a 'palindromo' label, indicating a palindromic structure. The bottom staff shows a detailed analysis of the palindromic structure with labels b, a1, a2, a3, c, a4, d, a5, and palindromo.

fig.24

Lo Studio n°11 presenta strutture simmetriche sovrapposte dal primo momento. Nelle battute da 1 a 7 abbiamo tre strati texturali disposti in piani simmetrici indipendenti. Le triadi si caratterizzano per gli intervalli di Seconda. Quelle delle battute 4 e 5 saranno ricorrenti. La melodia polarizza la nota Mi come centro modale (il modo eolio è chiarito nelle prime tre battute).

Il basso ha una struttura palindroma che prima rafforza il modo e dopo enfatizza l'intervallo di tritono e l'andamento ritmico.

La struttura formale dello Studio n° 11, alla maniera di Bartòk, descrive un arco. Le ripetizioni delle sezioni evidenziano una organizzazione simmetrica traslazionale del tipo A-B-C-B-A.

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two staves. The first staff begins with the tempo marking "Lent" and the dynamic marking "mf". It contains four measures of music, primarily consisting of chords and quarter notes. The second staff begins with the tempo marking "Più mosso" and the dynamic marking "p.". It contains five measures of music, featuring more rhythmic activity with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a "rall." (ritardando) marking and a fermata over the final note.

fig. 25

3. Texture

Nelle sue prime opere, Villa-Lobos ha adottato un'organizzazione texturale basata sui modelli della scuola di D'Indy, ossia ha relazionato tematicamente i diversi elementi intorno alla funzionalità armonica tonale. A volte l'armonia viene generata da un processo di accumulazione polifonica, come all'inizio della *Primeira Sonata-Fantasia (Desesperance)* per violino e pianoforte (1912).

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Villa-Lobos's *Primeira Sonata-Fantasia (Desesperance)*. The score is in 6/4 time and consists of two systems. The first system is marked "Moderato" and "mf". The second system is marked "rall." and "A tempo", with dynamics "f" and "pp". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure: i, vii, i6, vi, VII, vii/VI, VI, vii/VI, V7/III, iii, and vii/iii.

fig. 26

Nell'opera villalobiana di carattere popolare del primo periodo, la polifonia è un po' meno ricercata, così come i movimenti armonici sono più stabili. La *Valsa*, dalla *Suite popular brasileira* per chitarra (1912) serve da esempio.

All'inizio vediamo una texture a tre strati, organizzata in due maniere: dalla battuta 1 alle 3, melodia e basso mantengono una stretta relazione ritmica, poiché il blocco centrale articola una melodia secondaria; da battuta 4 a 6, melodia e basso diventano indipendenti e il blocco centrale si fa stabile.



fig. 27

Nel secondo periodo creativo del compositore (1918-1929 circa), possiamo vedere quanto Villa-Lobos si sia liberato dalle convenzioni armoniche e texturali romantiche. Nelle opere nate dal 1918 difatti vediamo una nuova ricerca. La suite *A prole do bebê n° 1* ci offre un esempio della libertà compositiva che il nostro aveva raggiunto. Per esempio, nel quarto pezzo della *Suite, Mulatinha*, vediamo moderne appoggiature cromatiche, utilizzate sistematicamente per colorare le linee pentatoniche.



fig. 28

Lo stesso Villa-Lobos definisce il risultato della sua ricerca, in relazione all'evoluzione della musica brasiliana di inizio XX secolo, riferendosi al suo brano *Bruxa, a boneca de pano, n° 8 della Prole n°1*:

[...] dal 1905 ho vissuto cercando una fisionomia per la musica brasiliana. È vero che prima di me altri l'avevano incontrata, una diversa dall'altra. Ma erano belle bambole di porcellana, terracotta, celluloido o di pasta, con dolci occhiatece brasiliane, ma molto ben vestite, alle maniere e costumi stranieri. Era magari una questione di epoca. [...] Io comunque feci una strega molto brutta e malvestita, ma davvero brasiliana. So bene che il gusto e l'opinione non si impongono. Non si impongono, ma si educa ad esse.”³⁶

Nell'esempio precedente la texture consta di tre elementi: 1) la centrale linea melodica di colore pentatonico che evoca la ninnananna *Dorme neném* (Lage (1991, pp. 75-76) dimostra che Villa-Lobos ha realizzato una variazione di questa melodia nel primo brano del ciclo, *Branquinha*);

2) un basso; 3) una linea superiore sistematicamente ornamentata. I tre strati godono di grande indipendenza ritmica. Nella terza battuta la texture è ridotta a due elementi, ma la linea superiore si fa più densa grazie ad una nota in più, realizzando intervalli di Quarta giusta e Terza maggiore. Il ritmo diventa più omofonico, visto il maggior numero di coincidenza fra i due strati.

Parliamo adesso della texture come ambientazione folklorica. La melodia folklorica utilizzata da Villa-Lobos, si muove spesso come elemento texturale pregno di significati “patriottici”. Le texture “rumorose” sono senz'altro di ispirazione popolare e realizzano veri e propri paesaggi sonori, come per esempio negli *Studi n° 11 e n° 10* per chitarra, di cui parleremo meglio più

³⁶ <<[...] desde 1905 vivia procurando uma fisionomia para a musica brasileira. É verdade que antes da minha tentativa, outros já a haviam encontrado, diferentes umas das outras. Mas eram lindas bonecas de biscuit, barro chinês, celuloide ou de massa, com olhares ternos brasileiros, mas muito bem vestidas, à maneira e costume estrangeiros. Era, talvez, uma questão de época. [...] Eu, porém, fi zuma bruxa muito feia e malvestida, mas bem brasileira. Sei bem que o gosto e a opinião não se impoem. Não se impoem mas educam-se.>>
Villa-Lobos, Heitor. Presença de Villa-Lobos, vol. 5, 1970, pp. 106-107.

avanti. Il compositore afferma così la sua nazionalità, spesso non armonizzando le melodie texturali sopracitate, uscendo volentieri dall'ambito tonale. Dobbiamo a questo proposito citare alcune parole del compositore: <<O folclore sou eu!>>, ovvero <<Il folclore sono io!>>.

Un efficace esempio, a questo proposito, è rappresentato dalle *16 Cirandas* per pianoforte (1926), dove vediamo reiterati gli elementi melodici superiori, disegnando paesaggi sonori interiori.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 3, marked with a treble clef and a melody of eighth notes, and a bass clef with a more complex accompaniment. The second system begins at measure 12, marked with a treble clef and a melody of eighth notes, and a bass clef with a more complex accompaniment. The second system includes a section labeled 'transposição' (transposition). Both systems include dynamic markings such as 'p' and 'mf'.

fig.29

4. Innovazioni texturali nella scrittura chitarristica

Uno degli aspetti più importanti e innovatori della scrittura chitarristica di Villa-Lobos è l'effetto di continuità sonora, rintracciabile specialmente negli *Estudos n° 10, 11 e 12*, così come nel *Concerto per chitarra e piccola orchestra*. Nel suo celeberrimo *Manuale di Armonia*, Walter Piston cita una volta sola la chitarra, esaltandone sì le doti di cantabilità e di accompagnamento, ma soffermandosi particolarmente (poche righe in realtà) sulla connaturata discontinuità della scrittura chitarristica e liutistica. Villa-Lobos sovverte questa ragionevole (ma triste!) visione dello strumento, senza ricorrere al *rasgueado* spagnolo, raggiungendo masse sonore che si articolano autonomamente in relazione al discorso armonico o contrappuntistico.

Lo Studio n° 10 parte da due idee reiterate, permutate, poste in risonanza e trasposte durante la sezione iniziale (bb. 1-19). Si tratta in realtà di gesti abbastanza elementari: un accordo di quattro suoni che esplora l'unisono caratteristico degli strumenti a corda (a) e un breve arpeggio ornato discendente (b). Nonostante l'armatura in chiave e l'accordo Si iniziale, nessuna progressione o cadenza andrà a confermare la tonalità.

The image shows a musical score for the beginning of Villa-Lobos' Studio n° 10. The tempo is marked 'Très animé'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a piano (p) dynamic and a forte (>) accent. The first measure contains a four-note chord (G4, B4, D5, G5) with a fermata over it. The second measure contains a descending arpeggio of the same notes. A bracket labeled 'a' spans the first two measures, and a bracket labeled 'b' spans the last two measures.

fig. 30

La seconda sezione (bb. 20-55) va ad esplorare sistematicamente la figurazione *b*, accelerando l'andamento e generando uno strato texturale continuo sotto al quale si articola una melodia diatonica (come nell'orchestrale *Choro n° 6*). Entrambi i livelli impiegano cellule melodiche di tre note, essendo stata la melodia principale ricavata dall'ostinato superiore, per aumentazione.

20 *Un peu animé*
p 3-7 *en dehors*

22 3-9 (0,2,7) 3-7

fig.31

Nello *Studio n° 11* l'effetto di texture continua è ottenuto tramite campanelle, ossia un arpeggio eseguito in velocità che esplora le risonanze e le differenze timbriche di corde premute e corde a vuoto dello strumento, nella sezione centrale del brano (bb. 48-66).

The image displays a musical score for a section of a piece, spanning measures 49 to 66. The score is written in a single system with four staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by a continuous texture of arpeggiated chords, often referred to as 'campanelle' (bells). Each measure contains a sixteenth-note arpeggio of a chord, with a '6' above the staff indicating a sixteenth-note figure. The dynamics are marked with 'sfz' (sforzando) at the beginning of several measures. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various accidentals and articulation marks, such as accents and slurs, to guide the performer. The overall effect is a shimmering, resonant texture that explores the timbral differences between fretted and open strings.

fig.32

Nello Studio n° 12, Villa-Lobos impiega due metodi differenti per ottenere una texture continua: gli accordi in glissando della sezione iniziale e le note ripetute in velocità nella sezione centrale.



fig.33

5. Figurazioni in due registri (“zigzag”)

Certe figurazioni tipiche del compositore si caratterizzano per un profilo melodico che stabilisce una sorta di contrappunto interno ad esso, una polifonia interna alla monodia. La singola linea, nella sua sinuosità, dà l'impressione di due melodie diverse, espresse da un unico strumento monodico. L'origine potrebbe essere rintracciata nella formazione violoncellistica del nostro, poiché la produzione di Bach per quello strumento è ricca di tali procedimenti. Il limite polifonico dello strumento è compensato dall'alternanza grave-acuto (fig. 34), appunto sottintendendo la polifonia in un contesto monodico.

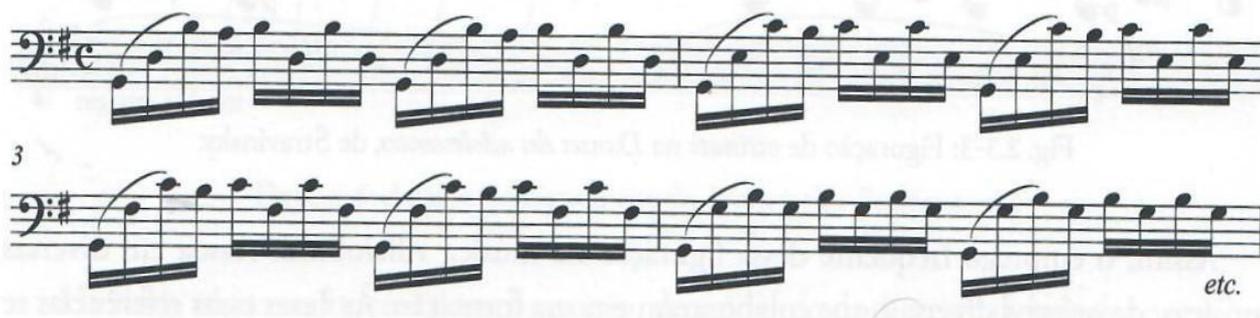


fig. 34: Preludio dalla Suite n° 1 per violoncello BWV 1007 di J.S. Bach

Altre fonti strumentali che hanno destato a questo proposito l'interesse di Villa-Lobos sono i brani choro di Pixinguinha, Callado, o Ernesto Nazareth.



fig. 35: A puladora, polca-choro del flautista Joaquim Antonio Callado.

Anche nella *Sacre du Printemps* di Stravinsky si trova questo processo. L'opera costituì, come abbiamo detto in precedenza, una delle più grandi emozioni musicali provate da Villa-Lobos, sebbene sarebbe esagerato attribuire un'influenza diretta da questo punto di vista, visto che il compositore brasiliano impiegava la tecnica zigzag molto prima di ascoltare la composizione del genio russo.

Vediamo anche un passaggio della spiritosa e profonda melodia della *Bachiana Brasileira n° 5*, perfetta fusione di linguaggio bachiano e choristico, nella stessa epoca in cui Stravinsky era interessato a comporre a partire da modelli classici e barocchi.

29
Ah! Teu can - to che - ga lá do fun - do do ser -

32
tão ah! co - mo uma bri - sa a - mo - le - cen - do o co - ra - ção ah!

fig. 36

Ecco qui di seguito un'analisi dei due registri dell'esempio precedente:

fig. 37

Possiamo delineare tre tipi di funzioni strutturali per queste figurazioni “zigzag”: 1) elemento texturale, generalmente ostinato; 2) prolungamento di una determinata nota, a volte con cambio di registro (Ottava) o timbro; 3)

polarizzazione, ossia la tensione melodica generata dalla frase per giungere alla risoluzione su un obiettivo, una nota “target” posizionata alla fine di una frase.

Nel caso sopra illustrato, nel *Martelo* della *Bachiana n° 5*, vediamo la direzionalità verso le note gravi (Sol e Fa#). La direzione discendente della scala provoca naturalmente questa sensazione e, poiché preserva la relazione intervallare di Terza, può essere considerata come una monodia contrappuntistica.

6. Strutture armoniche

Villa-Lobos affrontò gli stessi dilemmi dei principali rappresentanti della sua generazione. Fu quindi portato a ricercare alternative all'armonia tonale. Per esempio, sappiamo che nel XX secolo, dalla nozione di accordo si arriva ad una nuova concezione di "blocco sonoro" o "complesso sonoro".

Una delle forme di sviluppo melodico nella musica di inizio '900 è il processo di addizione e sottrazione di altezze per mezzo di operazioni che coinvolgono semitoni o aggregazioni di semitoni.

Non sappiamo se Villa-Lobos avesse avuto un contatto con la musica di Schoenberg, ma possiamo essere sicuri che le nuove idee del compositore austriaco circolassero nell'ambiente frequentato dal musicista carioca; Alberto Napomuceno, allora direttore dell'Institut Nacional di Musica, realizzò una traduzione in portoghese del *Trattato di Armonia* di Schoenberg.

Tempo dopo, in *Regard de l'esprit de joie* (1944), Messiaen fa un uso sistematico del procedimento sopracitato. In ogni battuta le operazioni asimmetriche di ampliamento/riduzione intervallare determinano l'evoluzione del materiale in un processo che alterna ordinatamente e progressivamente tutte le note.

Un peu plus vif (♩ = 160)

(brouillé de pédale)
(Agrandissements asymétriques)

fig. 38

L'applicazione di questo processo è comunissima in Villa-Lobos, che in questo modo amplia una determinata sezione o permuta il materiale, come per esempio nel finale di *Uirapuru*, dove è citato il finale del *Preludio* del *Tristan und Isolde*.

Un altro esempio: in *A baratinha de papel*, primo brano di *A prole di bebe n°2* (1921), la parte della mano destra è organizzata in intervalli a partire da regioni di frequenza, ampliando le relazioni intervallari progressivamente verso il grave. L'organizzazione armonica non è quindi un sistema preorganizzato, ma è generata da differenti regioni di risonanza.

Nel secondo brano della *Prole*, *O gatinho de papelão*, una figura di ostinato è presente in quasi tutta la composizione nel registro centrale del pianoforte. Tale elemento viene espanso con l'accrescimento/decrescimento di semitoni, portando cambiamenti importanti della linea melodica. L'analisi armonica di questo ostinato rivela che la sua elaborazione, a coppie di note, è progressivamente trasposta a coppie di semitoni discendenti, ossia ogni coppia è abbassata di tono nella sezione successiva.

Ancora nella *Prole do bebê*, in *O cachorrinho de borracha* (brano n°4), diverse sezioni sembrano essere state realizzate con questo procedimento.

7. Accordi per quarte

La giustapposizione di quarte è molto comune nella musica di Villa-Lobos, specialmente a partire dal 1917. Il *Sexteto mistico*, composto in quell'anno, presenta questo tipo di combinazione armonica già nelle prime battute. Il materiale di partenza è suggerito dall'accordatura della chitarra (Mi-La-Re-Sol-Si-Mi). In tutte le melodie degli altri strumenti troviamo questo materiale.

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The score is written for six instruments: flute (fl.), oboe (obi.), saxophone (sax.), violão (guitar), celesta, and harpa (harp). The music is in 4/4 time and begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The flute part starts with a melodic line of eighth notes. The oboe and saxophone parts enter in the second measure with similar melodic lines. The violão part consists of a series of chords, each a perfect fourth apart. The celesta part also consists of chords, each a perfect fourth apart. The harpa part consists of a series of chords, each a perfect fourth apart. The score is arranged in a system with five staves. The first staff is for the flute, the second for the oboe, the third for the saxophone, the fourth for the violão, and the fifth for the celesta and harpa. The harpa part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

fig.39

In *A prole do bebê n°1*, Villa-Lobos fa un uso variegato di sovrapposizioni di Quarte. In *A moreninha*, le Quarte si presentano in un determinato momento come ispessimento della parte melodica.

In *A mulatinha*, l'uso di Quarte /Quinte sovrapposte costituisce la natura degli accordi. Questi ultimi, alternati ad altri elementi, potrebbero anche essere classificati come "Settime di dominante senza risoluzione", come ad esempio nelle battute da 42 a 45.



fig. 40

Nello *Choro n°8*, le progressioni melodiche iniziali sono fondamentalmente quartali. Lo stesso Villa-Lobos si riferì a questo passaggio come ad un <<contraponto atonal>>. ³⁷

Curiosamente, questa progressione di quarte è rievocata molti anni dopo all'inizio del

Preludio n° 3 per chitarra (1940), con l'aggiunta di altri elementi armonici di Quarta nel basso. In questo caso, la sequenza di Quarte è interrotta dall'apparizione di Terze (le frecce le indicano), conseguenza diretta dello sfruttamento dell'accordatura caratteristica dello strumento.

³⁷ Villa-Lobos, sua obra, 1972, p. 201

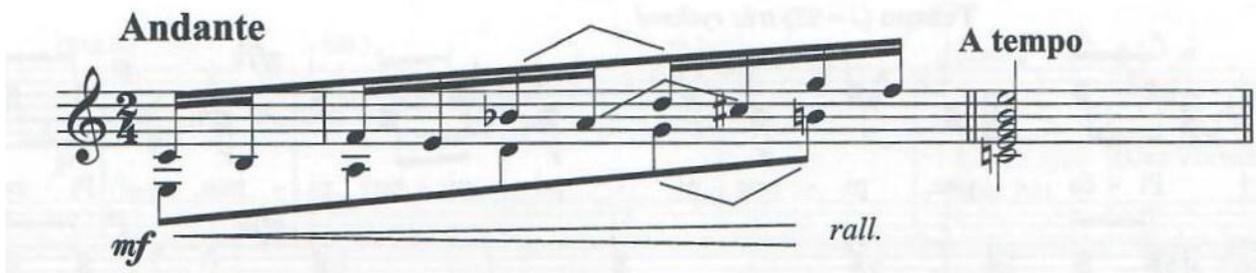


fig. 41

Questa autocitazione sembra porre l'attenzione su un aspetto curioso: nelle opere composte da Villa-Lobos fra il 1928 e il 1939, le combinazioni di quarte praticamente spariscono, per lasciar posto a combinazioni perlopiù triadiche. Questo è quantomeno quello che si può appurare nello studio di opere come *Quator* per fiati, il *Quinteto em forma de choro*, la *Suite sugestiva*; o ancora le *Bachianas brasileiras n°1 e 2* (1930), *5 e 6* (1938), il *Quarteto de cordas n° 5* (1931) e le opere pianistiche come *Ciclo brasileiro* (1936) e *Três Marias* (1939).

Il *Preludio n° 3* per chitarra sembra essere quindi un brano che demarca il ritorno alle progressioni e alle sovrapposizioni di Quarte, visto che anche nel *Quarteto de cordas n° 7* (1942), nella *Sexta sinfonia* (1944), nella *Fantasia para saxofone e orchestra* (1948) o nel poema sinfonico *Erosão* (1959) si possono osservare i *voicing* quartali di cui abbiamo parlato.

8. Cadenze

Villa-Lobos presenta fundamentalmente due formule base di cadenza, con le quali chiude molti dei suoi brani/movimenti: una può essere definita “wagneriana”, mentre l'altra “varèsiana”.

Il primo tipo discende direttamente dal *Preludio del Tristan und Isolde*, nel quale tutta la tensione armonica dell'opera si conclude con Ottave nel registro grave sulla nota Sol, come se quel finale, armonicamente “puro”, ci avvertisse dell'impossibilità di concludere soddisfacentemente tutto il processo cromatico avvenuto fino a quel momento.

Un altro aspetto importante del finale del *Tristan* è l'inaspettata apparizione della nota Sol come risoluzione, come se quel suono emergesse da un altro tempo, da un'altra atmosfera.

The image shows a musical score for a cadenza in 2/4 time. The score is divided into three systems of staves. The top system includes a drum line with (tam-tam) and (bombo) parts, and a celesta part. The middle system includes a harpa part and a woodwind part (vno. 1-2, tpt., sax, cl., ob., fl.). The bottom system includes a string part (cb., vlc. vla., trb., tuba, cor., fag.) and a woodwind part. The score features dynamic markings such as *ff* and *fff*, and a *cresc.* marking. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

fig. 42

Il secondo tipo di cadenza sistematicamente utilizzato da Villa-Lobos è imparentato con la cadenza tipica di Edgar Varèse, nella quale l'accordo finale è caratterizzato dalle risonanze e dalle diverse dissonanze aggregate, come in *Intégrales*, per 11 fiati e percussioni (1925).

fig.43

Un esempio villalobiano è il finale dello *Choro n° 5* per piano solo (anch'esso del 1925).

fig. 44

Altri finali varesiani possono essere incontrati, per esempio, negli *Choros n° 3, 7, 8, e 10*, in *Quatuor* (“quarteto simbolico”), nello *Choro Bis*, negli *Estudos n° 4, 7 e 10* e nei *Preludi n° 4 e 5* per chitarra, in *A dança do indio branco* (n° 4 del *Ciclo brasileiro* per pianoforte), nel *Noneto*, nel *Quarteto de cordas n° 7* (3° movimento), nella *Bachiana Brasileira n° 8* (4° movimento), in *Rudepoema* e in altri ancora.

Nello *Studio n° 11* (1929) per chitarra, il finale wagneriano è citato con corde doppie.



fig. 45

Altri finali wagneriani si trovano in *Uirapuru*, *Amazonas*, *Preludi n° 2 e 3* (per chitarra), *Quatuor* (per legni), *Quartetos de cordas n° 1* (5° e 6° movimento), *n° 7* (4° movimento), *Concerto para violão e pequena orquestra* (3° movimento), *Assobio a jato* (3° movimento), *Bachiana Brasileira n° 5* (entrambi i movimenti), *Seresta n° 5* (*Modinha*), *Erosão* ecc.



fig. 46: Varèse e Villa-Lobos

In opere con diversi movimenti, si percepisce il gusto di Villa-Lobos nel variare, alternando i finali di cui abbiamo parlato. Lo *Choro n° 6* (1926) propone un compromesso fra le due soluzioni: inizialmente un grande crescendo porta ad un accordo “pieno” ed in seguito propone le Ottave “wagneriane”.

The musical score for *Choro n° 6* (1926) is presented in 2/4 time. It features a complex texture with multiple instruments. The top staff is for percussion, including tam-tam and bombo. The middle staves are for celesta and harpa. The bottom staves are for strings and woodwinds. The score shows a crescendo leading to a full chord, followed by a Wagnerian octave passage.

Instrumentation: (tam-tam), (bombo), (celesta), (harpa), (vno. 1-2, tpt., sax, cl., ob., fl.), (cb., vlc. vla., trb., tuba, cor., fag.).

Dynamic markings: *ff*, *fff*, *cresc.*

fig. 47

9. Processi ritmici

Villa-lobos, da buon brasiliano, propone combinazioni ritmiche lussureggianti che spesso evocano direttamente la MPB (Musica Popular Brasileira), generando complesse sovrapposizioni di textures. Dopo il contatto con la musica di Stravinsky l'aspetto ritmico del compositore carioca si è arricchito e rafforzato.

In *Uirapuru*, il tema iniziale, partendo da un frammento si rivela fino alla forma completa. Si parla quindi di un processo di addensamento melodico, con la successione delle note Fa-Solb-Mi-Sib-Reb-Lab-Dob cambiando costantemente la sua posizione nella battuta, precipitandosi nella nota finale a diverse velocità. Questo metodo rimanda direttamente alla *Introduction de Le Sacre du printemps* di Stravinsky, che molto probabilmente dev'essere servita come modello a Villa-Lobos nell'elaborazione ritmica di questa sezione.

The image shows a musical score for violin I in 4/4 time. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-6) contains annotation 'A' and 'B1'. The second system (measures 7-11) contains annotations 'B2', 'B3', and 'B4'. The third system (measures 12-15) contains annotations 'B5', 'B6', and 'C'. The melodic sequence is Fa-Solb-Mi-Sib-Reb-Lab-Dob, with the final note 'Dob' (Do) appearing in various positions within the measure. The score includes dynamics 'pp' and 'sfz', and a '5' marking at the bottom of the third system. The notation includes eighth notes, triplet sixteenth notes, and slurs.

fig. 48

Analizziamo ora la metrica della linea melodica all'inizio del *Noneto*. Essa rivela un processo di permutazione delle cellule ritmiche, nelle quali il frammento A mantiene sempre la sua funzione di desinenza, subendo a volte alcune turbolenze prima delle pause. La sequenza *b-c-a-* è lo schema base sopra il quale Villa-Lobos inserisce ornamentazioni mentre cerca di equilibrare la lunghezza e la variabilità delle frasi. Le permutazioni avvengono anche all'interno dello stesso frammento, alterando l'ordine degli elementi e delle ripetizioni, come si può osservare nelle varie forme del frammento *c*. Avvengono anche fusioni dei frammenti (*c+b, c+a*).

The image displays a musical score for saxophone, flute, and saxophone, illustrating rhythmic patterns and their combinations. The score is divided into four staves, each with a different time signature and starting measure number:

- Saxophone (sax):** Starts at measure 7 in 7/4 time. It features patterns labeled 'a', 'b', 'c', and 'a'. The final measure is in 8/4 time.
- Flute (flauta):** Starts at measure 8 in 8/4 time. It features patterns labeled 'c+b', 'c', and 'a'. The final measure is in 3/4 time.
- Fagote (bassoon):** Starts at measure 11 in 6/4 time. It features patterns labeled 'b', 'c', 'c+b', and 'c+a'. The final measure is in 5/4 time.
- Flute and Saxophone (flauta e sax):** Starts at measure 13 in 2/4 time. It features patterns labeled 'b', 'c', 'b', 'c', 'a', and 'a'. The final measure is in 4/4 time.

The patterns 'a', 'b', and 'c' represent rhythmic cells, and their combinations (c+b, c+a) represent fused patterns. The score is marked with a forte (*f*) dynamic.

fig. 49

Un altro elemento della poetica Stravinskiana in Villa-Lobos è il cambiamento di accento dentro la medesima figurazione o battuta. L'esempio più conosciuto del compositore russo si trova in *Dances des adolescentes* (fig. 50), dove gli accenti degli archi sono enfatizzati dalle otto trombe.

13 $\text{♩} = 50$

fig. 50

Vediamo di seguito l'accentuazione ritmica nello *Choro n° 7*.

47 (cl., sax, vlc., fag.) (+vno.)

52

fig.

CONCLUSIONI

Apparentemente contro l'interesse di questo lavoro, riporto una frase attribuita a Frank Zappa Frank Zappa che mi piace molto: <<Parlare di musica è come ballare di architettura>>.

Si tratta certamente di una citazione che contiene un fondo di verità: la musica va ascoltata, sentita, vissuta e suonata. L'opera del nostro ha bisogno forse più di altre di quest'approccio "materico", pratico.

Probabilmente molti procedimenti analitici che ho utilizzato avrebbero fatto quantomeno sorridere Villa-Lobos, un <<indiano in smoking>> (così lo chiamarono dei suoi detrattori) che, da buon brasiliano, amava la concretezza, la spontaneità, la vita, le donne, i bambini, la Natura... D'altronde è stato necessario e utile affrontare l'analisi musicale razionalmente, ma senza tralasciare il lato umano, biografico.

Villa-Lobos ha saputo sintetizzare musicalmente e con profondità l'anima brasiliana, evocandone gli aspetti sociali, lirici e ritmici; basti pensare, a proposito dell'ultimo aspetto, ai *clusters* di *Rudepoema* che anche i chitarristi samba utilizzano per imitare i suoni ad altezza indeterminata di percussioni come il tamborim e il pandeiro.

Sappiamo che Anton Webern viene ricordato come "l'intagliatore di diamanti". Io ricorderei Villa-Lobos come un raffinato "scavatore di montagne", per la sua costante ricerca di masse sonore massicce, risonanti e particolarmente pionieristiche quando espresse nell'opera chitarristica, la quale per sua natura si presentava esile dal punto di vista dell'impatto sonoro per i connotati limiti strumentali.

Disse: <<Compreendo que um compositor alemão seja cerebral. O que não admito é a criação cerebral num latino>>, ovvero <<Compreendo che un compositore tedesco sia cerebrale. Quello che non ammetto è la creazione cerebrale in un latino>>. Un fatto è sicuro: la sua vastissima opera costituirà una fonte inesauribile di studio per chiunque vorrà addentrarvi.

BIBLIOGRAFIA

- de Tarso Salles, Paulo. Villa-Lobos: Processos Compositivos. Editora Unicamp, Campinas (S. Paulo), 2011;
- Cernicchiaro, Vincenzo. Storia della Musica nel Brasile. Milano, 1926;
- Kiefer, Bruno: Villa-Lobos e o modernismo na musica brasileira, Editora Movimento, Porto Alegre, 1986;
- Nobrega, Adhemar. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 4° vol., 1969.
- Música, ano II, n°1, Rio de Janeiro, gennaio 1918;
- Nuti, Gianni. Manuale di Storia della Chitarra, 2° vol., Bèrben, Ancona, 2009;
- Villa-Lobos, Heitor: Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa Lobos, Rio de Janeiro, 4° vol, 1969;
- Graça, Fernando Lopes. Presença de Villa Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, 5° vol., Rio de Janeiro, 1970;
- Estrela, Arnaldo. Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio, 1970;
- Pinto, Alexandre Gonçalves: O Choro. Ed. FUNARTE fax-simile del 1936, Rio de Janeiro, 1978;

- Mariz, Vasco. Heitor Villa-Lobos – Compositor Brasileiro. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1989;
- Rodrigues, Lima. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, 2° vol., Rio, 1966;
- Mindinha. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, 6° vol., Rio de Janeiro, 1971;
- Guimarães, Luiz. Villa-Lobos Visto da Plateia e na Intimidade. Rio de Janeiro, 1972;
- Souza Lima. Comentários sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio, 1969;
- Barros, C. Paula. O Romance de Villa-Lobos. A noite, Rio de Janeiro, 1949;
- Di Cavalcanti. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1973;
- Bandeira, Manuel. Ariel – Revista de Cultura Musical, ano II, n° 13, São Paulo, Ottobre 1924;
- de Andrade, Mario. Musica. Doce Musica. Martins, S. Paulo, 1963;
- Folha da Noite, 3 novembre del 1925;
- Guitar Review, 1958, n°22;
- Weyl, Herman. Simmetria, Feltrinelli, 1952;

- Souza Lima, João. Impressões sobre a musica pianistica de Villa-Lobos, Boletin Latino-Americano de Musica, vol. VI, 1° parte, Montevideo, Instituto Interamericano de Musicologia, aprile 1946.

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 1
ASPETTI DELLA VITA MUSICALE DI RIO DE JANEIRO FRA IL 1900 E IL 1920.....	p. 5
TRATTI BIOGRAFICI	
1.La formazione musicale e personale di Villa-Lobos.....	p. 12
2.La Settimana dell'Arte Moderna.....	p. 23
3. L'incontro con Rubinstein.....	p. 25
4. Parigi.....	p. 26
5. Il ritorno in Brasile.....	p. 28
6.Villa-Lobos e l'educazione musicale nazionale.....	p. 29
7. L'incontro con Segovia.....	p. 32
PROCESSI COMPOSITIVI E CARATTERISTICHE DELLA MUSICA DI VILLA-LOBOS.....	
1. Simmetrie.....	p. 35

2.	Combinazioni simmetriche della diteggiatura strumentale.....	p. 39
3.	Texture.....	p. 49
4.	Innovazioni texturali nella scrittura chitarristica.....	p. 52
5.	Figurazioni in due registri (“zigzag”).....	p. 55
6.	Strutture armoniche.....	p. 58
7.	Accordi per Quarte.....	p. 60
8.	Cadenze.....	p. 63
9.	Processi ritmici.....	p. 67
	CONCLUSIONI.....	p. 70
	RINGRAZIAMENTI.....	p. 71
	BIBLIOGRAFIA.....	p. 73