

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”



REGINA CÉLIA ROCHA FELICE

REFERENCIAIS NEOCLÁSSICOS E ORIGINALIDADE NAS BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 4 DE HEITOR VILLA-LOBOS

São Paulo
2016

REGINA CÉLIA ROCHA FELICE

**REFERENCIAIS NEOCLÁSSICOS E ORIGINALIDADE NAS BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 4 DE HEITOR VILLA-LOBOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP-SP como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical.

Orientador: Prof. Dra. Graziela Bortz

Bolsa: Capes

São Paulo

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

F314b Rocha, Regina (Regina Célia Rocha Felice)
Referenciais neoclássicos e originalidade nas *Bachianas Brasileiras n° 4* de Heitor Villa-Lobos
Regina Célia Rocha Felice. - São Paulo, 2016.
117 f.: il. + anexo

Orientador: Profª. Drª. Graziela Bortz

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Música brasileira. 4. Composição (Música). I. Bortz, Graziela. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.981

REGINA CÉLIA ROCHA FELICE

REFERENCIAIS NEOCLÁSSICOS E ORIGINALIDADE NAS BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 4 DE HEITOR VILLA-LOBOS

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com área de concentração em Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical, e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Presidente e Orientadora: Prof. Dra. Graziela Bortz
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima
UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Yara Casnók
UNESP – Instituto de Artes

São Paulo, 17 de Junho de 2016.

“Soli Deo Glori”

AGRADECIMENTOS

À Deus doador de toda boa dádiva.

Minha gratidão eterna à minha orientadora Profa. Dra. Graziela Bortz, pela dedicação, respeito, incentivo, compreensão e clareza nas orientações. Além de me estimular à vida nos momentos difíceis.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Lutero Rodrigues pela excelente participação na Qualificação.

À Profa. Dra. Yara Casnók, que abrilhantou minha pesquisa com suas considerações na Qualificação, além do apoio e confiança ao disponibilizar livros de sua Biblioteca pessoal.

Ao Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima, por aceitar com generosidade o convite para integrar a Banca de Defesa da Dissertação.

Ao Conselho de Curso do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, que sempre foram solidários aos pedidos solicitados durante o meu curso.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, pela atenção, simpatia e respeito.

À Capes pelo apoio financeiro.

Aos caríssimos Professores: Alexandre Lunsqui, Marcos Pupo Nogueira, Margareth Arroyo, Nahim Marun, Ricardo Kubala, Vitor Gabriel de Araújo, por participarem e enriquecerem minha formação musical.

À minha mãe, meu tesouro e eterno amor, de quem, pelo exemplo, herdei tudo o que há de bom em meu ser.

À Tatiana e Fábio de Oliveira que foram mais do que amigos, foram verdadeiros irmãos.

E a todos que de uma forma direta ou indireta contribuíram para esta pesquisa.

“A arte de um povo é a sua alma viva, o seu pensamento, a sua língua no significado mais alto da palavra; quando atinge a sua expressão plena, torna-se património de toda a humanidade, quase mais do que a ciência, justamente porque a arte é a alma falante e pensante do homem, e a alma não morre, mas sobrevive à existência física do corpo e do povo”.

Ivan Turgueniev

RESUMO

Esta pesquisa investigou as ferramentas composicionais utilizadas por Villa-Lobos ao compor as *Bachianas Brasileiras nº 4*, e como ele se apropriou do neoclassicismo musical sem perder sua originalidade artística, integrando elementos da música brasileira com a poética musical de J. S. Bach. Pelo fato da obra aqui investigada ser construída sobre uma sintaxe musical de distintos períodos da História da Música, foi necessário recorrermos a diferentes teóricos musicais. Foram eles: Berry (1987), Lester (1989), Neumeyer & Tepping (1992), Caplin (1998) e Strauss (2013). Para abordar o possível uso de figuras retóricas, como aquelas utilizadas por J. S. Bach, consultou-se Bartel (1997). O estudo constatou que, apesar de Villa-Lobos não ter tido uma educação musical formal no Brasil, nem ter ido à Europa para estudar, como foi o caso de Carlos Gomes, Nepomuceno, entre outros, ele tinha plena consciência das ferramentas composicionais europeias, tanto da tradição como da vanguarda.

Palavras-chave: Villa-Lobos. *Bachianas Brasileiras nº 4*. Análise Musical. Música Brasileira. Música Neoclássica.

ABSTRACT

This research investigates compositional elements used by Villa-Lobos at *Bachianas Brasileiras n° 4* and how the elements of Brazilian music and those used by JS Bach are integrated. The organizational elements in its structure and its compositional unfolding are observed. Because Villa-Lobos uses a diffuse musical language, it is impossible to approach his grammar with one analytical tool only. For this reason, we make use of different theoretical tools to analyze the *Bachianas Brasileiras n° 4* for piano solo. Theoretical and analytical authors, such as Berry (1987), Lester (1989), Neumeyer & Tepping (1992) e Strauss (2013) are referred here. To address the possible use of rhetorical figures, such as those used by JS Bach, we consulted Bartel (1997). This study observes that, despite of Villa-Lobos' and creative spirit, his mystic image as an intuitive composer, folklorist and wild, he was fully aware of the European compositional avant-garde techniques, and dialogued with those compositional currents.

Keywords: Villa- Lobos. *Bachianas Brasileiras N° 4*. Music analysis. Neoclassical music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Escala de si menor descendente, gesto melódico triádico ascendente, intervalo de 4^{as} Justas no baixo. (cc. 1 a 5).</i>	31
Figura 2 – Tema do <i>Ricercar a 6 da Oferenda Musical BWV 1079 (Figura A) – Tema construído em duas vozes – Bachianas Brasileiras nº 4, de Villa-Lobos – versão para piano solo (Figura B).</i>	32
Figura 3 – <i>Thema regium da Oferenda Musical BWV 1079.</i>	33
Figura 4 – <i>Prelúdio – Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Gráfico – Urlinie e Baixo fundamental. (cc.1-4). Obs.: os números cardinais representam o número de compasso.</i>	34
Figura 5 – <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos para piano solo. (cc. 4-5).</i>	35
Figura 6 – <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Conjunto (0134578T) 8-26 (cc.1-4) e compasso complementar (c.5).</i>	35
Figura 7 – <i>Prelúdio – Bachianas Brasileiras - Villa-Lobos – Condução do Baixo – Escala de si menor com 4^{as} Justas subordinadas (cc.1-5).</i>	36
Figura 8 – <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Arpejo em retrogradação e aumentação na 2^a voz em relação ao compasso 4 (1^a voz).</i>	36
Figura 9 – Figura A: <i>Canones diversi – Super thema regium – BWV 1079 – Bach.</i> Figura B: <i>Canones diversi – Super thema regium – Solução dada por Kirnberg.</i>	37
Figura 10 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Retransição (cc. 28-32). Centralidade na nota Dó# (Interrupção da Urlinie $\hat{2}$) alcançada por figuras retóricas: <i>anabasis</i> e <i>catabasis</i>.</i>	39
Figura 11 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Passagem entre a Seção B para A' sem a retransição.</i>	39
Figura 12 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Condução vocal entre os compassos 3-4 e 27-28.</i>	40
Figura 13 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Cadência preenchida com semicolcheias. (cc.18 e 19).</i>	41
Figura 14 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Baixo Fundamental.</i>	42

Figura 15 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B - Passus duriusculus</i> no Baixo.	43
Figura 16 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos- Prelúdio. Seção B</i> (cc. 19-32) – Escala cromática descendente na mão esquerda.....	44
Figura 17 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Movimento escalar</i> entre as notas Sib e Si sempre entre o 2º e 3º tempos (cc. 23-27).	45
Figura 18 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B</i> (cc. 23-27).	46
Figura 19 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção A'</i> (cc. 33-37).	47
Figura 20 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos - Urlinie – Seção A'</i> – Reexposição (cc. 33-41).....	48
Figura 21 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos.</i> (cc. 37-41).	48
Figura 22 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Conjuntos complementares: 1º frase da seção A</i> (cc.1-5) e último compasso da seção A'.	49
Figura 23 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Melodia audível (A), melodia entre o contraponto a duas vozes (B).</i>	50
Figura 24 - <i>Ricercar a 6 da Oferenda Musical BWV 1079</i> (cc. 47-48). Escrita real e melodia audível. Obs. Na figura só foi mantida a voz do baixo e do barítono.	51
Figura 25 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Versão orquestral.</i> (cc. 1-5).....	52
Figura 26 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos.</i> (cc. 10-13).	53
Figura 27 - <i>Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Versão orquestral</i> (cc. 10-12).....	54
Figura 28 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Frases</i> (somente as alturas).	55
Figura 29 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção A. Cadência elidida</i> (cc. 8-19). Primeira nota da frase b igual à última nota da frase a. Primeira nota da frase a' igual à última nota da frase b.	56
Figura 30 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção A. Ostinato</i> (nota Sib).....	57
Figura 31 - <i>Sonata em Ré Maior BWV 963 - J.S. Bach - último movimento - Thema all'Imitatio Gallina Cucco.</i>	58
Figura 32 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos Seção A</i> (c.9)	58

Figura 33 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. <i>Groppo</i> (cc.17-20 – 25-31).....	59
Figura 34 – <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção A. Frase a' e b' (cc. 17-32). Variações das frases a e b. Quiálteras (tercinas e sextinas).....	59
Figura 35 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção B. Frase c. (cc. 33-44).....	60
Figura 36 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos Coral. Seção B. Frase 4 (cc. 44-50).....	61
Figura 37 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção B. Frase e (cc. 51-58).....	62
Figura 38 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção B. <i>Ostinato</i> . Frase e e c'.....	63
Figura 39 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção B. Frase c e c': variantes: <i>ostinato</i> , dinâmica e ritmo.	63
Figura 40 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção B. Frase e' (cc.71-74). Transformação do <i>ostinato</i> (pedal na nota Sib). Cãnone em terças.	64
Figura 41 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção B. Frase e' (cc.75-79). Cãnone imitativo direto em defasagem entre os compassos 75 e 71. <i>Stretto</i> (c.75).....	64
Figura 42 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Seção B. Frase e'. Liberação da ressonância por simpatia.....	66
Figura 43 - <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Cadência final. <i>Tirata</i> . .	67
Figura 44 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Introdução (cc. 1-6).....	71
Figura 45 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Introdução. Motivo Germinal a: 3ª M descendente e b: 2ª m ascendente ornamentados por notas de passagem cromáticas.....	71
Figura 46 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. (cc. 1-5).....	72
Figura 47 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Introdução (cc. 1-6).....	72
Figura 48 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Extensão cadencial.	73
Figura 49 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. 1ª e 2ª frases do tema. ...	73
Figura 50 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Motivo germinal a: 3ª menor descendente. Motivo germinal b: 2ª Maior ascendente, derivados da Introdução.	74

Figura 51 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção A – Passus duriusculus.</i>	75
Figura 52 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Parte 1 – Pré-Núcleo- Pedal na nota Fá. Entrada do Tema.</i>	77
Figura 53 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B- Pedal na nota Fá.</i>	78
Figura 54 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Pré- Núcleo. Nova melodia. (cc.40-45). Obs.: Os demais pentagramas foram omitidos desta figura.</i>	78
Figura 55 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Melodia da frase nova da Seção B.</i>	79
Figura 56 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Melodia da frase nova da Seção B. Simetria invertida. Perfil melódico: <i>anabasis</i> e <i>catabasis</i>. Figuração rítmica do Baião.</i>	79
Figura 57 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B- Frase a com mudanças de registro</i>	80
Figura 58 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B. Novo motivo rítmico (cc.69-74).</i>	80
Figura 59 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Núcleo (cc. 69-74).</i>	81
Figura 60 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Codetta. Liquidação dos motivos germinais: 3ª m descendente e 2ª M ascendente.</i>	82
Figura 61 - <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Final da Seção A' – Reexposição da Introdução e Expansão Cadencial.</i>	83
Figura 62 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Centralidade na nota Dó e Sol (cc.1-4).</i>	85
Figura 63 - <i>Choros n. 12 – Villa-Lobos. Ritmo vago. Figura copiada de Nóbrega (1975, p. 121) Obs.: A parte do tímpano foi tirada da figura para melhor visualização.</i>	86
Figura 64 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Tema. Coleção diatônica (013568A) (cc.11-28).</i>	87
Figura 65 - <i>Vamos Maruca. Canção 133 do Guia Prático – 1º Volume. Obs.: Neste exemplo somente a melodia principal foi mantida.</i>	88

Figura 66 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Perfil melódico. Predominância de 2 ^{as} e 3 ^{as} (cc.11-28).	88
Figura 67 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Início da primeira melodia (3 ^a voz) (cc.1-4). Início da melodia cromática (cc. 29-35). <i>Tresillo</i>	90
Figura 68 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Massa sonora com ausência de melodia. Simetria: 4 ^{as} espelhadas (cc. 36-42).....	91
Figura 69 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Gesto melódico condutor ao Motivo principal. Marcador sonoro preparando o Motivo melódico principal. (cc. 10-11, 42-43 e 188-194).....	92
Figura 70 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Ponte para o motivo principal em Sol (cc. 43-48).....	92
Figura 71 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Motivo principal em Sol oitavado e com terças no interior dos acordes (cc. 48-64).....	93
Figura 72 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Transição cromática. <i>Ostinato</i> sequencial de 2 ^a m e 3 ^a m, alternância entre teclas brancas e pretas do piano e total cromático (mão esquerda). <i>Anabasis</i> , <i>Catabasis</i> e Coleção diatônica e (mão direita). Início de um novo motivo m motivo melódico (cc. 65-76).....	94
Figura 73 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Novo motivo melódico. Retorno do pedal em Dó. Transição diatônica com movimento escalar descendente e sequência de 3 ^a M e 3 ^a m (cc. 76-92).	95
Figura 74 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Transição diatônica com movimento escalar descendente e sequência de 3 ^a M e 3 ^a m (cc. 79-91).	96
Figura 75 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Novo motivo melódico em tercinas e em 3 ^{as} . Mudanças de compasso. Ritmo vago. Acompanhamento em <i>ostinato</i> com o centro em Mi com dissonâncias. Centralidade em Mi com dissonâncias (cc. 69-120).....	97
Figura 76 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. (cc. 119-139). Motivo melódico em 3 oitavas. Acompanhamento em <i>ostinato</i> elidido com o motivo melódico. <i>Ostinato</i> do trítone melódico (mão direita) e <i>ostinato</i> da 2 ^a menor melódica (mão esquerda). Diluição da massa sonora (cc.137-139).	99
Figura 77 - <i>Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Afirmação da centralidade em Dó (cc. 188-195).	100

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – <i>Prelúdio – Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Divisão formal.....	30
Quadro 2 – <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Divisão formal.....	69
Quadro 3 – <i>Aria - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Villa-Lobos. Subdivisão da Seção B.75	

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 VILLA-LOBOS – UMA BREVE BIOGRAFIA.....	20
3 AS <i>BACHIANAS BRASILEIRAS</i>	26
4 <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 4</i>	30
4.1 <i>PRELÚDIO – INTRODUÇÃO</i>	30
4.1.1 Articulação Formal.....	30
4.1.3 Retransição – Interrupção da <i>Urlinie</i> como prolongamento.....	38
4.1.5 Seção A'	46
4.1.6 Considerações sobre a versão para piano e a versão orquestral na Seção A	50
4.2 <i>CORAL – CANTO DO SERTÃO</i>	55
4.2.1 Seção A.....	56
4.2.2 Seção B.....	60
4.2.3 Cadência Final	66
4.3 <i>ARIA – CANTIGA</i>	68
4.3.1 Divisão Formal.....	69
4.3.2 Introdução	70
4.3.3 Seção A.....	73
4.3.4 Seção B.....	75
4.3.5 Seção B – Parte 1 – Pré-Núcleo.....	76
4.3.6 Seção B – Parte 2 – Núcleo	79
4.3.7 Seção B – Parte 3 – <i>Codetta</i> – Liquidação.....	81
4.3.8 Seção A' e Fechamento da Moldura: Reexposição da Introdução e Cadência Final.....	82
4.4 <i>DANSA - MIUDINHO</i>	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXO 1	112
ANEXO 2.....	113
ANEXO 3.....	114
ANEXO 4.....	115

1 INTRODUÇÃO

Os primeiros biógrafos de Villa-Lobos, provavelmente por terem uma visão voltada ao nacionalismo, disseminaram a imagem de Villa-Lobos como um compositor espontâneo e genuinamente brasileiro, que não dialogava com as correntes estéticas europeias. O escritor modernista Graça Aranha, ao se referir a Villa-Lobos, chamou-o de “gênio espontâneo da raça” (SOUZA, 2010, p. 153). O próprio Villa-Lobos contribuiu para esta imagem romântica de um compositor autônomo quando disse: “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora!” (MARIZ, 1989, p.45).

Antokoletz (1992), Moreira (2008), Salles (2009), Silva (2011), Volpe (2011) entre outros, demonstram que, apesar de sua natureza criativa espontânea, Villa-Lobos dialogava com as técnicas composicionais europeias do início do Século XX. Salzman (1970), por exemplo, diz que é necessário considerar “O Grupo dos Seis”¹ ao falar da música de Villa-Lobos. Salles (2009), no entanto, embora reconheça a influência da música francesa na obra de Villa-Lobos, acrescenta a importância do uso de pequenos fragmentos temáticos e da técnica de motivos cíclicos, ambos utilizados por Wagner.

Morgan (1991) cita uma influência romântica tardia e impressionista na obra de Villa-Lobos, porém com elementos nacionais bastante pronunciados. Zanon (2009, p. 75) destaca quatro características nas obras para piano de Villa-Lobos: “[...] o virtuosismo expressivo romântico, a liberdade harmônica do impressionismo, o lirismo e a riqueza rítmica brasileira e a polifonia de texturas do modernismo dos anos 20”.

Cross (2003) menciona que A Sagração da Primavera foi uma sombra que permeou todos os compositores do Século XX, e Villa-Lobos não teria passado ao largo dessa influência. Bandeira relata que Villa-Lobos confessou-lhe que ouvir A Sagração da Primavera foi uma das maiores emoções de sua vida (BANDEIRA,

¹ “O Grupo dos Seis” é o grupo formado por seis compositores franceses (Milhaud, Honegger, Durey, Tailleferre, Poulenc, Auric) que buscavam se opor à estética impressionista e aos exageros do romantismo alemão, em busca da música nacional baseada no equilíbrio e clareza.

1924 *apud* ZANON, 2009). Este comentário realça a influência do compositor russo em parte da obra de Villa-Lobos, influência esta também reconhecida por Moreira & Piedade (2009), Salles (2009) e Silva (2011).

Assim, nota-se que Villa-Lobos não exerceu sua atividade como compositor isento de influências externas como afirmou a Mariz (1989)² e que, apesar de seu espírito engenhoso e de grande criatividade, dialogou com os compositores modernistas europeus. Nogueira (2011, p. 17) observa que este intercâmbio técnico e estético entre Villa-Lobos e alguns compositores europeus do início do Século XX não demonstra falta de originalidade, e sim, o que ele chama de “maturidade criativa”. O próprio título da série *Bachianas Brasileiras* faz menção às influências do mestre alemão, contradizendo o comentário de Villa-Lobos citado anteriormente.

É difícil, porque não dizer quase impossível, falar de uma técnica composicional única em Villa-Lobos, pois o compositor utiliza várias técnicas de maneira não linear ou progressiva.

A série *Bachianas Brasileiras* é considerada uma obra que se utiliza de citações barrocas com uma apropriação neoclássica e, portanto, inclui conteúdos tradicionais europeus e ferramentas composicionais de vanguarda, ao mesmo tempo em que busca uma sonoridade nacional. Procurou-se, portanto, discutir essa mescla de conteúdos com ferramentas analíticas diversas na *Bachianas Brasileiras n° 4*.

Para estudar elementos de condução vocal tradicionais nesta peça, foram levadas em conta as ferramentas de analistas neo-schenkerianos como: Neumeyer & Tepping (1992) e Cadwallader & Gagné (2011), com o intuito de buscar traços de estrutura e prolongamento e diferentes níveis estruturais, aplicando os conceitos de Estrutura Fundamental (*Ursatz*) e Camadas Estruturais (*Foreground* – Plano frontal; *Middleground* – Plano Médio; *Background* – Plano estrutural mais baixo). Uma vez que a retórica foi um elemento importante no discurso musical de Bach, utilizamos o

² Mariz (1989, p. 45) relata que Villa-Lobos disse: “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo e pulo fora”. De acordo com o relato de Silva (2011, p.75), a única fonte de estudos confirmada por Villa-Lobos foi o *Cours de Composition Musicale*, de Vicent D’Indy. Este contato com os escritos de D’Indy, segundo Mariz (1989 *apud* SILVA, 2011) deixou marcas na composição de Villa-Lobos. *Cours de composition Musicale* são anotações em três volumes das classes de Composição da *Scola Cantorium*, feitas por Auguste Sérieyx. Silva (2011) cita que Villa-Lobos teria tido contato com os dois primeiros volumes, pois o terceiro veio a público em 1950 (SILVA, 2011, p. 74). Grieco (2009, p. 14) afirma que Villa-Lobos teria dito que seu primeiro tratado de harmonia fora o “mapa do Brasil”.

teórico Bartel (1997) para identificar possíveis relações de figuras musicais retóricas nesta obra de Villa-Lobos.

Em pontos específicos, foi considerada a Teoria dos Conjuntos por meio dos teóricos Lester (1989) e Strauss (2013). Para o uso da textura como fator estrutural da peça, valeu-se dos conceitos de Berry (1987), além de uma pesquisa bibliográfica básica com análise de outras obras do compositor.

Assim, esta pesquisa se propôs a mostrar algumas técnicas composicionais que Villa-Lobos usou na *Bachianas Brasileiras nº 4* em sua primeira versão escrita para piano solo.

O foco da pesquisa não foi um levantamento biográfico³, mas considerou-se relevante, no Capítulo 2, abordar alguns momentos da vida profissional de Villa-Lobos a fim de contextualizar a peça *Bachianas Brasileiras nº 4* para piano solo, assunto que foi tratado no Capítulo 3.

No Capítulo 4, foram abordadas algumas variedades de técnicas desenvolvidas por Villa-Lobos a partir de suas viagens internacionais⁴, da Semana de Arte Moderna⁵ e do contexto sócio-político do Brasil nos anos 1930, ano em que ele iniciou a série *Bachianas Brasileiras*.

³ Para um estudo biográfico do compositor já existem trabalhos que atendem esta necessidade. Alguns exemplos são: Guérios (2003), Mariz (1989), Peppercorn (1996), Tarasti (1995), Villa-Lobos (1946, 1969, 1970).

⁴ Por meio dos comentários de Moreira (2008) e Silva (2011), pode-se perceber que a experiência parisiense trouxe expressivos reflexos na composição de Villa-Lobos. Moreira (2008) diz que Villa-Lobos só investiu em sua imagem de compositor brasileiro com uma veia selvagem depois do retorno da sua primeira viagem a Paris, ao perceber que o público francês desejava ouvir uma música exótica. Silva (2011), ao falar dos Choros, cita que Villa-Lobos sintetizou elementos culturais das várias raças que formam o Brasil e os sintetizou em uma linguagem moderna, principalmente a partir da convivência com o espírito parisiense depois de sua primeira viagem. É exatamente neste período, após retornar desta viagem, que Villa-Lobos, engajado na Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), durante o Governo Vargas, começou a compor a série *Bachianas Brasileiras*. De acordo com Silva (2011), neste mesmo período, Villa-Lobos transcreveu para orquestra várias obras de Bach originalmente escritas para teclado.

⁵ A Semana de Arte Moderna foi realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, incluindo artistas de várias linguagens: escultura, literatura, música, pintura, entre outros. O ideal defendido por estes artistas era de estabelecer uma estética nacional não subordinada ao modelo europeu, o que significava um rompimento com o período literário anterior, o Romantismo, dando espaço ao Modernismo (CONTIER, 1985, pp. 23-24).

Esse capítulo teve como foco verificar se existia uma ideia central que unificasse os movimentos, uma vez que os quatro movimentos desta obra foram compostos em períodos distintos⁶ (PALMA, 1971).

⁶ Negwer (2009, p. 226), pesquisador alemão, não considera as *Bachianas Brasileiras nº 4* como parte da série *Bachianas Brasileiras*, pois o último movimento (*Dança/Miudinho*) foi composto em 1930 como peça para piano solo e estreada em 1939, no Rio de Janeiro, pelo pianista José Vieira Brandão. O terceiro movimento (*Aria/Cantiga*) foi escrito em 1935, e, somente em 1941, o primeiro e o segundo movimentos (*Prelúdio/Introdução – Coral/Canto do Sertão*) foram escritos em sua primeira versão para piano solo. Porém, este fato não invalida a inserção desta peça na série *Bachianas*, e o próprio Catálogo de Obras de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009, p. 4) e o Dicionário Grove a inserem como tal.

2 VILLA-LOBOS – UMA BREVE BIOGRAFIA

Heitor Villa-Lobos nasceu em 5 de maio de 1887⁷, no Rio de Janeiro. Era filho de Raul Villa-Lobos, bibliotecário da Biblioteca Nacional, e de dona Noêmia Umbelina Santos Monteiro, sendo o segundo filho de sete irmãos.

Villa-Lobos teve seu contato com a música desde a infância, como ele mesmo relata:

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo... Aprendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras, como a declarar com presteza o nome da nota, dos sons ou ruídos 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 de mim quando não acertava... A minha obra musical é consequência da *predestinação*. (VILLA-LOBOS, 1969, [1957], pp. 98-99).

Villa-Lobos desenvolveu sua formação musical (informal⁸) em um período em que no Rio de Janeiro ainda se vivia os fortes reflexos da Proclamação da República no campo da música. Guérios (2003, pp. 83-84) descreve este contexto, citando que, após a Proclamação da República, o antigo Imperial Conservatório de Música⁹, por decreto, passou a ser denominado Instituto Nacional de Música.

À época, o compositor de maior reconhecimento era Carlos Gomes, com forte influência italiana¹⁰, mais precisamente de Verdi¹¹. Leopoldo Miguez (1850-1902) e

⁷ No Brasil, entre os anos de 1881 e 1891, não era obrigatório o registro de nascimento. As datas de nascimento de Villa-Lobos geraram polêmica, pois elas diferem. Por exemplo, em sua identidade francesa, o ano de nascimento citado é 1891; no título de eleitor, é 1883 o ano de seu nascimento. Villa-Lobos, fazendo uma autobiografia para a Revista Música Viva (Ano I, nº 7/8. jan./fev. 1941), declarou que nasceu em 1888. Mariz definiu a data de 05 de maio de 1887 como sendo oficial, pois ela foi encontrada no registro batismal de Villa-Lobos como sendo a data de seu nascimento (MARIZ, 1989, pp. 19-21).

⁸ Este dado se refere ao fato de que não existe documento que comprove que Villa-Lobos se formou em algum conservatório. Guérios (2003, p.86) cita que em 1904, Villa-Lobos se matriculou no Instituto Nacional de Música para estudar violoncelo, porém este curso noturno foi extinto. Só existe documentação indicando a matrícula de Villa-Lobos, após 1904 não existe registro de Villa-Lobos como aluno do Instituto, o que nos leva a crer que ele começou o curso, mas não deu continuidade.

⁹ Antes da criação do Imperial Conservatório de Música, a música no Brasil imperial tinha uma finalidade essencialmente religiosa, organizada por mestres de Capela, como Marcos Portugal e Padre José Maurício Garcia (GUÉRIOS, 2003, p, 83).

¹⁰ Vale lembrar que uma das óperas mais famosas de Carlos Gomes é o // *Guarany*, cantada em italiano (GUÉRIOS, 2003, p, 84).

Alberto Nepomuceno¹² (1864-1920), neste íterim, retornaram ao Brasil. Ambos estudaram na Europa em um período em que as propostas estéticas de Wagner e Debussy tinham grande repercussão. Em 1890, Leopoldo Miguez assumiu a direção do Instituto Nacional de Música e, não sendo simpatizante do estilo italiano (por considerá-lo muito “conservador”), inseriu as propostas estéticas de Wagner e Camille Saint-Saëns. A partir de então, no Rio de Janeiro, começou um embate entre os adeptos do estilo italiano e os modernistas que defendiam uma postura baseada na estética wagneriana e no pós-romantismo francês.

É nesta esfera que Villa-Lobos vai ter suas primeiras vivências musicais na infância, quer tendo aulas de música com seu pai Raul, quer assistindo saraus e concertos, absorvendo em sua primeira fase estas técnicas oriundas do pós-romantismo, tanto da música italiana como da estética wagneriana e do impressionismo de Debussy.

Vasco Mariz, o primeiro biógrafo de Villa-Lobos – e que também teve contato pessoal com o compositor –, relata que, enquanto ele buscava sua personalidade como compositor, estudou os compositores clássicos e românticos e teve influência de Wagner e Puccini, além de o Tratado de composição Musical de D’Indy, que segundo Mariz, deixou traços da música de Villa-Lobos (MARIZ, 1989, p. 45).

Em 1899, Villa-Lobos perdeu seu pai, que foi vítima de varíola. A partir de então, houve um período de grandes dificuldades financeiras na família a ponto de sua mãe, dona Noêmia, ter de trabalhar como lavadeira e passadeira na Casa Colombo, a fim de sustentar a família. Villa-Lobos se inseriu cada vez mais na vida boêmia, em busca de sustento com seu violão e violoncelo, tocando nas noites cariocas.

Segundo Negwer (2009), ele se tornou amigo dos músicos mais influentes do choro¹³, tais como: Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, João Pernambuco e Catulo da

¹¹ Ainda no Regime Imperial, por meio do imigrante espanhol Dom José Amat, implantou-se a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, com o intuito de estimular a criação de óperas brasileiras. Mas, o que de fato aconteceu, é que foram encenadas óperas estrangeiras com texto em português, porém com cantores estrangeiros nos papéis principais, o que tornou o texto em português praticamente ininteligível para os ouvintes (GUÉRIOS, 2003, p. 83).

¹² Nepomuceno, entre os anos de 1888 e 1895, desenvolveu seus estudos musicais em Berlim e Paris (GUÉRIOS, 2003, p. 84).

¹³ Grieco (2009) afirma que foi na infância que Villa-Lobos teria despertado interesse por Haydn e Bach na casa de sua tia e madrinha Carolina, que era pianista e tinha predileção pelos prelúdios e

Paixão Cearense; outros amigos foram Pixinguinha e Donga. Negwer (2009) lembra que Villa-Lobos tinha muita admiração por Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Em 1922, Villa-Lobos, já casado com a pianista Lucília Guimarães, teve uma expressiva participação na Semana da Arte Moderna em São Paulo. A Semana de 22 foi um marco importante na carreira de Villa-Lobos, pois representou o primeiro momento em que suas obras¹⁴ foram apresentadas fora do Rio de Janeiro; a partir de então, ele passou a receber vários convites para divulgar sua música em São Paulo (NEGWER, 2009, p. 124). A primeira viagem internacional de Villa-Lobos ocorreu em 1923, quando seguiu para Paris¹⁵ com o intuito de divulgar sua obra na Europa. De acordo com Guérios (2003b), foi só depois do retorno desta primeira viagem que Villa-Lobos imbuu-se de compor uma música nacionalista, e, ao chegar pela segunda vez a Paris, Villa-Lobos teria dito: “Não vim aprender, vim mostrar o que fiz” (GUÉRIOS, 2003b, p. 90).

O público parisiense da época tinha simpatia pelo exótico e pelo “primitivo” nas artes. Tarsila do Amaral disse: “Paris está farta da arte parisiense”. Villa-Lobos entendeu o anseio dos parisienses, que queriam que os artistas estrangeiros trouxessem sua própria arte e soube se portar como o “selvagem brasileiro” com o intuito de conseguir uma expressão naquele ambiente (NEGWER, 2009, pp. 156-157 e 160).

Guérios (2003) oferece um panorama do reflexo desta viagem no estilo composicional de Villa-Lobos:

[...] Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros — uma das características mais marcantes de suas obras seria a partir de

fugas do último (os dois são mestres alemães). Mais tarde, Villa-Lobos também se fascinou pelo choro e começou a tocar no grupo de choro do violonista Quincas Laranjeiras, mesmo a contragosto dos seus pais. É possível que estes tenham sido os embriões da dicotomia entre o erudito e o popular na música de Villa-Lobos.

¹⁴ Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a participar da Semana de 22, tendo suas obras executadas nos três dias. Foram elas: os Trios n^{os} 2 e 3, *Quatuor Symbolique*, a 2^a Sonata para violoncelo, a 2^a Sonata para Violino, as *Três Danças Características Africanas*, o *Quarteto n^o 3* e vários solos de piano, tendo como intérprete Guiomar Novaes e Ernani Braga (LOQUE, 2007, p.62; ZANON, 2009, p. 29). Mais detalhes sobre as obras executadas, ver Negwer (2009, p. 123).

¹⁵ Devido aos poucos recursos financeiros, nesta primeira viagem Villa-Lobos foi sem sua esposa, Lucília (NEGWER, 2009, p. 144).

então a riqueza rítmica, pouco utilizada anteriormente. Logo após voltar de Paris, em 1924, ele pesquisou também cantos indígenas, ouvindo no Museu Nacional os fonogramas gravados por Roquette-Pinto durante a expedição Rondon, em 1908 — várias de suas composições utilizaram a partir de então trechos desses cantos. A estética de Debussy foi abandonada, e o uso da orquestra passou a inspirar-se no Stravinski “primitivo” da Sagração da primavera. (GUÉRIOS, 2003, p. 98)

Citando o exemplo do *Noneto*, Negwer (2009, p. 159) também pontua que houve uma mudança substancial na estética de Villa-Lobos, ao retornar da primeira viagem à Paris: “Pela primeira vez, ele utilizou de forma abundante e descompromissada a variedade rítmica da música brasileira, o que – por medo de não ser considerado um compositor erudito – havia evitado até então”.

Outra colocação que demonstra esta mudança é dada pelo crítico Henri Prunières escrevendo sobre o compositor no *Revue Musicale*:

Seguir-se-á que Villa-Lobos absolutamente autodidata e que nada deva às escolas da Europa? De modo algum. Perfeitamente se percebe que foi nele grande a influência de Debussy, antes de dar lugar ao vício de Stravinsky. Este último é que parece tê-lo revelado a si próprio. Nada mais curioso, a tal respeito, do que o começo do formidável *Noneto*. A disposição dos instrumentos dos primeiros compassos é quase idêntica à da *Sacré du printemps* [Sagração da Primavera]. O mesmo emprego do fagote em notas agudas, a mesma resposta da flauta; contudo, como o *Sacré* nos dá uma impressão pré-histórica e por assim dizer glacial, assim o *Noneto* nos arrasta ao meio da imensa floresta tropical¹⁶ (PRUNIÈRES apud NEGWER, 2009, p. 160).

¹⁶ Salles (2010^a) faz uma análise dos primeiros quatro compassos do *Noneto*. Embora reconheça alguma semelhança com a *Sagração da Primavera* (Stravinsky), defende a personalidade de Villa-Lobos e aponta diferenças entre os dois compositores. “À parte certas semelhanças evidentes com o início d’A Sagração da Primavera, o *Noneto* de Villa-Lobos apresenta personalidade própria, expressa já a partir de seu subtítulo, “impressão rápida de todo o Brasil”. A rapidez aludida parece se confirmar em certa brevidade no tratamento de alguns dos materiais temáticos. Comparado à Sagração, com sua opulenta sonoridade sinfônica, o *Noneto* apresenta sonoridades mais “cruas” e menos idealizadas. Se o roteiro da Sagração trata de um ritual mágico, onde uma linda jovem é oferecida para aplacar as forças da Natureza, em Villa-Lobos o *Noneto* retrata, sem retoques, os modos de falar dos caipiras e sertanejos (o coro canta “uai” e “ué”) e o jogo de sonoridades desconcertantes e destemperadas, como a clarineta sem bocal (nº 33). Até mesmo as ações mais “ritualísticas” do *Noneto* soam como danças tribais propositalmente forjadas, que Villa-Lobos deve ter copiado de seriados de cinema (ouça-se o nº 2 ou o assombroso coro onomatopáico sobre a frase Zango! Zizambango! Dangozangorangotango! A partir do nº 47). Dessas “imperfeições” é de onde o *Noneto* extrai sua força, seu poder impactante sobre o ouvinte” (SALLES, 2010^a, p.1606-1607).

Com o apoio da Editora *Max Eschig*, com quem firmou um contrato, organizou seu primeiro concerto em Paris, tendo como intérpretes nomes como: Tomás Teran, Souza Lima, Gina Falvy, Rubinstein, Vera Janacópulos e Elsie Houston.

Em 1924, retornou ao Brasil e, por meio de gravações feitas por Roquette Pinto durante a expedição Rondon (1908), teve contato com cantos indígenas, usando alguns deles em suas composições (GUÉRIOS, 2003b, p. 98). Quanto a este assunto, Negwer (2009, p. 159) chama a atenção para um fato importante:

Ocorreu, portanto, exatamente o contrário do afirmado por ele: não foi o jovem compositor que, através de pesquisas aventureiras nos anos precoces, reuniu uma base para sua obra posterior; mas sim o compositor que, já maduro, descobriu, depois da experiência em Paris, as bases da música de seu país, procurando utilizá-las (NEGWER, 2009, p. 159).

Em 1927, juntamente com sua esposa Lucília, retornou a Paris, já com reconhecimento internacional, e realizou concertos com obras significativas, como *Rudepoema*, *Noneto* e os *Choros 4, 7, 8 e 10*.

Em 1929, estreou *Amazonas e Momoprecoce*, além de concluir os 12 Estudos para violão. Ainda em Paris, fez amizade com proeminentes artistas europeus (pintores, músicos e escritores), tais como Varèse, Prokofiev, Honneger, Stravinsky, Ravel, Satie, Andrés Segovia, Cocteau, Ferdinand Léger, o maestro Leopold Stokowski, Joaquin Roca, entre outros (GUÉRIOS, 2003, pp. 81-82; MARIZ, 1989, pp. 64-67; ZANON, 2009, pp. 32-33, 89).

Retornou ao Brasil em 1930, passando por Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

A situação financeira do compositor não era confortável e tentou sem sucesso conseguir outro patrocínio para retornar a Paris. Neste mesmo ano, enviou ao governo de Júlio Prestes um projeto de Educação Musical de abrangência nacional, por meio da formação de Corais nas escolas públicas, embasado na prática do Canto Orfeônico¹⁷ – coral *a capella*.

Após a Revolução de 1930, o projeto de Villa-Lobos foi aceito pelo então governo de Getúlio Vargas (NEGWER, 2009; ZANON, 2009). Por meio deste

¹⁷ “O termo “canto orfeônico” remonta aos *orphéons* da França da primeira metade do século XIX, coro de trabalhadores, incentivados como instrumento de bem-estar social” (NEGWER, 2009, p.195).

projeto, Villa-Lobos não só expandiu sua imagem no Brasil como também no exterior, indo para Berlim e Praga como convidado de um Congresso sobre Educação Musical. Participou como júri de um Concurso de Canto em Viena e em uma Rádio em Berlim apresentou algumas obras para piano – *Choros nº 5*, *A Lenda do Caboclo* e, interpretado pela soprano Beate Rosenkreutzer, *Xangô*, *Nhapopê* e *Guriatã do coqueiro* (NEGWER, 2009; ZANON, 2009).

É nesta fase de grandes mudanças e produção que Villa-Lobos dá início à *Série Bachianas Brasileiras*.

3 AS BACHIANAS BRASILEIRAS

As *Bachianas Brasileiras* são nove obras escritas por Villa-Lobos entre os anos de 1930-1945, para variadas combinações de instrumentos e voz, explorando afinidades entre o espírito do contraponto de Bach e a música folclórica brasileira (LATHAM, 2014). Cada movimento da Suíte possui dois títulos: um que se refere à influência barroca e outro à influência da música popular brasileira.

Ao ser indagado sobre o título *Bachianas Brasileiras* por Pierre Vidal em 1958, Villa-Lobos diz:

[...] não há nada a explicar sobre as “Bachianas”. Formulei títulos, formulei formas, porém o título quer dizer simplesmente: Homenagem a Bach, o maior músico do mundo para mim. Como eu tinha que dizer alguma coisa, como não sei falar muito bem o alemão, nem mesmo a língua da eternidade, eu falo um pouco de música em homenagem a esse homem. É tudo (Villa-Lobos *apud* KATER, 1988, pp. 94-95).

Em entrevista concedida a Madeleine Milhaud, Villa-Lobos diz que, para ele, Bach se tornou um folclore universal e que encontrou semelhanças extraordinárias entre a escrita musical de Bach e a música popular do Nordeste. Diante deste fato, ele afirma que escreveu uma série de nove suítes, todas pensando em Bach (KATER, 1988, p. 94).

Tendo Bach pensado em Deus e no universo, através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência. (VILLA-LOBOS, 1971, p. 95)

Ao escrever a série *Bachianas Brasileiras*¹⁸, ele se mostra um compositor menos ousado¹⁹ no sentido de experimentações como foi na fase anterior, década

¹⁸ No mesmo ano em que ele inicia a composição das *Bachianas Brasileiras*, também começa a Excursão Artística organizada por João Alberto, na qual ele deveria visitar mais de 50 cidades brasileiras. Villa-Lobos viajou junto com sua esposa Lucília Guimarães; com os pianistas João de Souza Lima, Guiomar Novaes e Antonieta Rudge Müller; com o violinista Maurice Raskin; e com a cantora Nair Duarte (NEGWER, 2009, p. 191). Quanto à excursão, ele diz: “Constituiu-se essa campanha na realização de uma série de conferências, excursões artísticas por vários Estados do Brasil e em entrevistas concedidas aos jornais locais, nas quais expunha minhas ideias em favor da

de 1920, cuja marca foi a série *Choros*, na qual ele explorou instrumentos “exóticos”²⁰. Tarasti (1995, p.152) cita: “Consequentemente, a estética da *Bachianas* representa uma atitude musical totalmente diferente do que o fauvismo do período do *Choros*”²¹. Quanto à comparação desta diferença composicional entre os *Choros* e as *Bachianas*, Loque (2007, p. 78) dá um panorama:

Os *Choros*, escritos numa década anterior às *Bachianas*, explicitaram ao público um compositor revolucionário e adepto de uma linguagem particular e inovadora. Com uma instrumentação que utiliza desde o violão solo até, a cuíca, o reco-reco e o tam-tam, os *Choros* pareciam apontar para um futuro compositor cada vez mais “moderno”. As *Bachianas Brasileiras*, por sua vez, explicitaram uma instrumentação e a utilização de materiais musicais próprios da tradição musical “romântica” da qual faz parte a leitura nacionalista da obra de J.S. Bach. A busca por materiais desta tradição, dentro do nacionalismo modernista brasileiro, explicam este “retrocesso” na trajetória musical de Villa-Lobos do qual faz parte a composição da série em homenagem a Bach (LOQUE, 2007, p.78).

É possível que esta produção com os elementos inovadores já citados nos *Choros*²² e o “afastamento” da estética romântica seja o reflexo das “vozes” da “Semana de 22”, que buscavam se afastar dos ideais românticos europeus²³ para conseguir uma identidade nacional nas Artes²⁴. Já a série *Bachianas* estaria inclusa

nossa gente. Não fui senão com o objetivo de semear o gosto pela música pura, pela verdadeira arte, aumentada de elevadas intenções cívicas e patrióticas, que, em 1930, organizei uma excursão por mais de 60 cidades do interior do Estado de São Paulo, com conferências e demonstrações ao piano, violoncelo, violino, violão, coros e orquestra” (VILLA-LOBOS, 1970).

¹⁹ Neves (2008) e Kater (1988) comentam sobre esta mudança composicional entre os *Choros* (década de 1920) e as *Bachianas*, a qual eles entendem como um retrocesso composicional, uma vez que Villa-Lobos, depois de explorar uma linguagem musical “inovadora”, nas *Bachianas* ele se mostrou mais alinhado à música de tradição romântica. Loque (2010, p. 4) detalha este retorno à tradição clássico-romântica, apontando a orquestração de algumas *Bachianas* com o emprego da grande orquestra típica do romantismo e o equilíbrio tímbrico dos naipes da orquestra.

²⁰ Instrumentos exóticos ao que se refere à música de concerto da época, tais como: Puíta e Cuíca (*Choros* n° 6), Camisão (*Choros* n° 6), Caracaxá (*Choros* n° 8), Pio (*Sinfonia* n° 10, *Choros* n° 9), entre outros (D’Anunciação, 2006, p. 34, 57-59, 81, 83-84).

²¹ “Consequently, the esthetics of *Bachianas* represents an entirely different musical attitude than the fauvism of the *choros* period.” (TARASTI, 1995, p.152).

²² A série *Choros* foi composta entre 1920 e 1929, momento em que os ideais da “Semana de 22” estavam em plena discussão.

²³ Do ponto de vista musical, a “Semana de 22” não rompeu totalmente com a música tradicional (romantismo e sistema tonal), uma vez que as peças de Villa-Lobos que foram apresentadas na ocasião só continham alguns traços inovadores (CONTIER, 1985, p. 24).

²⁴ Na busca por esta identidade brasileira, alguns compositores utilizaram novas instrumentações e incluíram gêneros da cultura popular como: *choros* e *maxixe* (LOQUE, 2007, p.61).

na proposta de um modernismo mais maduro, que não negava o romantismo, mas dava a ele uma roupagem mais moderna²⁵.

Ao contrário do primeiro modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas (MORAES, 1978, p. 88).

Contudo, o “retorno a Bach” não foi uma invenção isolada de Villa-Lobos ao criar as *Bachianas Brasileiras*. O fato deste retorno ao mestre alemão já coloca Villa-Lobos em consonância com os compositores europeus contemporâneos a ele, evidenciando que Villa-Lobos não era um compositor intuitivo, puramente nacionalista, desligado das tendências estéticas mundiais²⁶.

Apesar de Villa-Lobos, em algumas oportunidades, tentar negar a influência de outros compositores, ele assumiu que ficara impressionado ao ouvir *A Sagração da Primavera*²⁷. (BANDEIRA, 1924 *apud* ZANON, 2009). Pode-se associar a criação da série *Bachianas* não só dentro dos ideais do movimento Modernista, mas também à noção alemã de *Kultur*²⁸, de acordo com o pensamento do sociólogo Elias:

O conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é, realmente, nossa identidade?” (ELIAS, 1994, p. 25).

²⁵ “As Bachianas não representam de forma alguma um retorno ao passado – que não seria o lógico em Villa-Lobos – mas uma espécie de reformulação da técnica ou, talvez, uma busca por novos caminhos” (TARASTI, 1995, p.152).

²⁶ Busoni (1866-1924) escreveu a Fantasia Contrapontística (1912) com evidente inspiração na Arte da Fuga de Bach. (Lovelock, 2013, p. 275). Max Reger escreveu a fantasia *Ein fest Burg ist unser Gott* baseado no tema utilizado por Bach, que, segundo Carpeaux (1999, p. 371), é o melhor modelo de música para órgão do século XX. Richard Strauss (1864-1949), em 1919, escreveu uma ópera neobarroca: *Die Frau ohne Schatten* (A mulher sem sombra) e, em 1928, *Die aegyptische Helena* (Helena Egípcia). Stravinsky compôs a Sonata 1924, misturando a poética bachiana com a música do início do século XX. O primeiro movimento pode ser comparado com as invenções a duas vozes de Bach, mas com um idioma contemporâneo, politonal; o segundo traz ornamentações muito típicas ao Barroco. Além do Octeto para Instrumentos de Sopro (1923) e a suíte *Pulcinella* (1924).

²⁷ Cross (2003) menciona que *A Sagração da Primavera* foi uma sombra que permeou todos os compositores do século XX. Acreditamos que Villa-Lobos não teria passado ao largo dessa influência.

²⁸ *Kultur*, para os alemães, era sinônimo da apropriação do folclore como fundamento da nacionalidade (LOQUE, 2007, p. 75). Damasceno (2011, p. 3) também considera a possibilidade das *Bachianas Brasileiras* estar inserida dentro deste conceito de *Kultur* desenvolvido desde o Romantismo no século XIX.

Segundo Loque (2007, p. 75), para os alemães a noção de *kultur* estava associada à incorporação do folclore como sustentáculo nacionalista. A “música universal” seria possível ao fazer com que a produção erudita incorporasse a cultura tradicional [entende-se por cultura popular].

Outra questão importante à qual podemos associar a criação das *Bachianas Brasileiras* a partir da década de 1930 é a mudança de paradigma da discussão sobre a miscigenação no Brasil neste período.

Entre os séculos XIX e XX, houve discussões sobre a questão da miscigenação, das quais participaram intelectuais e sociólogos – Silvio Romero, Graça Aranha e Gilberto Freyre são alguns destes nomes. Em um primeiro momento, o pensamento dominante era de que não seria possível construir um país adequado formado por mestiços. O ideal era o “branqueamento progressivo” do Brasil²⁹, o que seria a solução de parte dos problemas da nação. Na década de 1930, esta ideologia foi sendo substituída pela ideia de democratização educacional, no intuito de formar um país melhor.

Foi neste período que Villa-Lobos iniciou as *Bachianas*, inserindo características composicionais de Bach aos elementos musicais brasileiros – uma miscigenação cultural. Diante disto, consideramos a possibilidade da criação das *Bachianas Brasileiras* ser uma metáfora sobre a possibilidade de se construir uma nação culta com um povo miscigenado. Isto se insere dentro da nova perspectiva de pensamento do Modernismo no Brasil – de substituir o conceito de raça por cultura.

²⁹ Mais detalhes ver: SCHWARCZ, Lilia (1993).

4 BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 4

4.1 PRELÚDIO – INTRODUÇÃO

O *Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº 4*, como o próprio nome já sugere (*Prelúdio-Introdução*), é o movimento de abertura da obra, apesar de ter sido o último movimento a ser escrito, como já citado no capítulo 1.

Tarasti (1995, p. 202) diz que não existe uma relação temática ou tonal entre os movimentos, assunto que abordaremos na Conclusão deste trabalho.

4.1.1 Articulação Formal

Quanto à divisão formal, este *Prelúdio* pode ser distinguido em três seções: Seção A (cc.1-18); Seção B (cc.19-27); Seção A' (cc.33-41), que apesar de manterem certos traços semelhantes, como o perfil melódico ascendente característico do tema, possuem aspectos contrastantes como densidade, perfil harmônico, dinâmica, articulação, entre outros elementos como veremos no decorrer do capítulo.

Quadro 1 – *Prelúdio – Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Divisão formal.

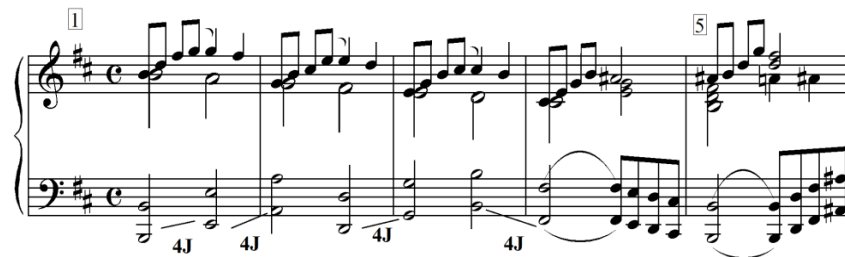
QUADRO DEMONSTRATIVO DA DIVISÃO FORMAL	
Seção A	cc. 1-18
Seção B	cc. 19-27
Retransição	cc. 28-32
Seção A'	cc. 33-41

4.1.2 Seção A

4.1.3 Estrutura e prolongamento do material temático na exposição

Este Prelúdio é trabalhado a partir do material musical exposto entre o primeiro compasso e o primeiro tempo do compasso 5: o intervalo de quarta justa no baixo, o gesto melódico triádico ascendente na mão direita, a escala de Si menor descendente da voz intermediária que permeia todo este movimento (Figura 1).

Figura 1 – *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Escala de si menor descendente, gesto melódico triádico ascendente, intervalo de 4^{as} Justas no baixo. (cc. 1 a 5).



Ao sintetizar, nos compassos 1 a 4, as ideias musicais a serem trabalhadas ao longo deste movimento, esta primeira frase se insere como um *Inventio*³¹ dentro do discurso retórico³². Dreyfus (2004, p. 2) comenta que Bach criava o *inventio* como uma “antecipação da composição” (*foretaste of composition*), por elaborar uma ideia viável, uma revelação da obra musical completa³³.

³¹ “[...] *inventio* se preocupa com a determinação do sujeito (assunto) e reúne a informação pertinente” (BARTEL, 1997, p.66) “[...] *inventio* concerns itself with determining the subject and gathering pertinent information” (BARTEL, p. 1997, p.66). Segundo Dreyfus (2004, p.1) Bach não usava a palavra *Invention* para designar um gênero musical, e sim como um empréstimo da retórica para designar a ideia temática central. “*Bach’s use of the word ‘invention’ may seem confusing unless one realizes that it did not name a recognized musical genre, but rather was a term borrowed from rethoric used colloquially to designate the essential thematic idea underlying a musical composition*” (DREYFUS, 2004, p.1).

³² A retórica foi um paradigma por excelência dentro do discurso luterano pelo qual Bach foi encarregado de transformar suas cantatas em sermão musical (ou cantado – sermão tem o propósito de ser falado). Mesmo em obras instrumentais, o discurso retórico se fez presente, como é o caso das Invenções Dreyfus (2004, p. 4).


³³ “*This is why Bach alludes to invention as ‘a foretaste of composition’: by crafting a workable idea, one unlocks the door to a complete musical work*” (DREYFUS, 2004, p. 2).

É muito provável que Villa-Lobos tenha se inspirado no *thema regium* da Oferenda Musical BWV 1079 de Bach³⁴ para compor o tema deste Prelúdio.

Villa-Lobos individualiza o salto de 7^a descendente que no *thema regium* aparece como uma polifonia implícita e escolhe outra tonalidade (Si menor), que de acordo com Buelow & Marx (2006, p. 402), é uma tonalidade melancólica³⁵ (Figura 2). Esta tonalidade lamentosa é compatível com a preservação do salto de sétima que, dentro do discurso retórico, pode ser interpretado como *saltus duriusculus*³⁶ presente em todas as seções deste Prelúdio, mas principalmente nas seções A e A'.


Figura 2 – Tema do *Ricercar a 6* da *Oferenda Musical* BWV 1079 (Figura A) – Tema construído em duas vozes – *Bachianas Brasileiras n° 4*, de Villa-Lobos – versão para piano solo (Figura B).

Figura A
Tema homofônico



Bach

Figura B
Tema polifônico entre duas vozes
Contraponto de 4^o espécie



Villa-Lobos

O *thema regium*, utilizado no *Ricercar*, compensa o salto de 7^a diminuta com um segundo motivo cromático preenchendo o salto o que, dentro da retórica, é chamado de *passus duriusculus*³⁷ (Figura 3).

³⁴ Hess (2013, p. 130), Galama (2013, p. 60), Manfrinato (2013, p. 53) e Moreira & Piedade (2009, p. 106) citam a similaridade entre o tema do *Ricercar* da *Oferenda Musical* BWV 1079 e o tema do *Prelúdio* das *Bachianas Brasileiras n° 4* de Villa-Lobos.

³⁵ “Si menor: bizarro, mal-humorado, melancólico” (Buelow & Marx, 2006, p. 402). “b: = *bizarre, morose, melancholic*”.

³⁶ *Saltus duriusculus* - saltos melódicos de difícil execução, usados para expressar angústia, dor. Bartel (1997, p. 381).

³⁷ *Passus duriusculus* - é um termo encontrado no *Tractatus* de Bernhard (ca. 1660), que segundo Bartel, não é um termo retórico, e sim uma descrição do dispositivo musical que expressa um passo ou uma passagem dura, efetuado musicalmente por meio do cromatismo. Bartel (1997, p. 357). “*The passus duriusculus is only encountered in Bernhard's Tractatus, as are the related saltus duriusculus and cadentia duriuscula. Like these other two figures, passus duriusculus is not a rhetorical term, but rather a vivid description of the musical device: it is a "hard" or "harsh" (duriusculus) "step" or "passage" (passus), musically realized through various uses of the semi tone* (BARTEL, 1997, p. 357). Schweitzer (1966, p. 83) e Taruskin (2010, p.258) citam um exemplo do intervalo de 7^a descendente utilizado por Bach, para expressar a dor da queda de Adão, no *Prelúdio Coral Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637.

Figura 4 – Prelúdio – *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Gráfico – *Urlinie* e Baixo fundamental. (cc.1-4). Obs.: os números cardinais representam o número de compasso.

A Figura 4 é um gráfico baseado na teoria *schenkeriana*, que mostra a Linha Fundamental (*Urlinie*) em pequena escala (somente na primeira frase).

No compasso 3, ocorre uma transferência de registro para a nota Dó# do compasso 4. Esta transferência enfatiza a interrupção⁴³ da *Urlinie*. Não consideramos, portanto, a nota Si na melodia do compasso 5 como a última nota da *Urlinie*, pois este compasso soa como continuidade e não, repouso, como será discutido a seguir⁴⁴. Consideramos a nota Si, portanto, com pertencente ao *foreground* (superfície). Entendemos que o compasso 5, estruturalmente, não faz parte da frase, ele é um compasso extra. Segundo Rosen (1995, p. 262, 263), prolongamentos melódico-harmônicos como este podem ser considerados como uma fermata, um *rubato*, ou um suspense expressivo.

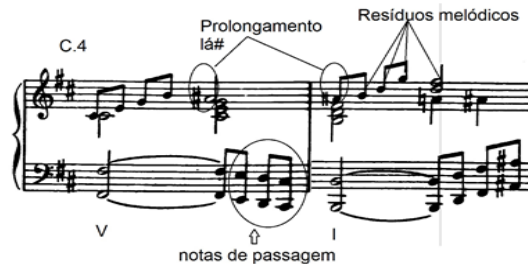
Percebe-se que, ao mesmo tempo em que este compasso possui resíduos melódicos da frase anterior, também antecipa motivos melódicos da frase seguinte,

⁴³ Interrupção da *Urlinie* geralmente sobre o $\hat{2}$ (segundo grau melódico sobre o quinto grau harmônico (V). Mais tarde a *Urlinie* será retomada até seu término, assim representado pela grafia schenkeriana: $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2} // \hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Neumeyer & Tepping (1992, p. 86) citam que a “interrupção da [*Urlinie*] é uma das características mais comuns do primeiro *middleground* [plano intermediário], mas pode ocorrer em qualquer nível [...] A interrupção é um dos delineadores mais poderosos do projeto formal, de acordo com Schenker.

⁴⁴ Quanto à *Urlinie*, nossa visão difere da interpretação de Moreira (2008). Uma vez que Villa-Lobos expõe o material a ser desenvolvido na exposição do tema, consideramos que a *Urlinie* está presente desde a exposição da primeira frase, e que a cada reapresentação do tema ela se faz presente, sendo concluída apenas no último compasso. O fato de ela ser interrompida no segundo grau: $\hat{2}$, gerou um prolongamento na retransição, que será discutido em momento oportuno.

na qual serão expandidos por meio do ritmo e das notas de passagem na voz superior (Figura 5).

Figura 5 – *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos para piano solo. (cc. 4-5).*



Outro argumento que reforça esta ideia é que o conjunto⁴⁵ do compasso 5 é o mesmo dos compassos anteriores, ou seja, ele não modifica o conjunto da primeira frase (Figura 6).

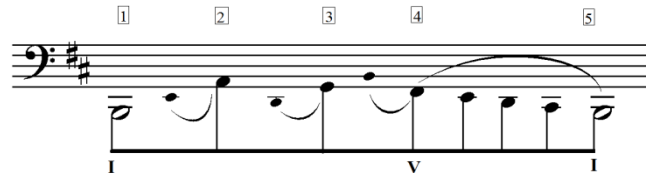
Figura 6 – *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Conjunto (0134578T) 8-26 (cc.1-4) e compasso complementar (c.5).*



⁴⁵ Utilizamos aqui conceitos da Teoria dos Conjuntos. Para Lester (1989, p.11), em musical tonal, “a estrutura motivica é a base de todas as melodias, harmonias e agrupamentos de alturas e mesmo na condução vocal (uma vez que as alturas adjacentes são geradas a partir dos motivos). Por isso, é necessário um termo diferente de motivo para descrever essas estruturas de alturas [em música pós-tonal]. Este termo é conjunto, significando um grupo de alturas”. Para Strauss (2013, pp. 42-45), em um conjunto, seja em forma normal (a mais compacta) ou a forma primária (a mais compacta comparada à inversão da forma normal), por ser uma coleção sem ordem ou contornos específicos, sua transposição também não mantém ordem nem contorno. O que é mantido é o conteúdo classe-intervalar, portanto uma ferramenta para dar uma maior unidade a uma superfície musical variada. Para maior detalhamento Cf.: Lester (1989) e Strauss (2013). Utilizamos a Teoria dos Conjuntos aqui para mostrar que o conteúdo de classe intervalar, ou seja, a sonoridade, permanece a mesma neste trecho, reforçando a ideia de Rosen (1995, p. 263).

A linha do baixo nesses primeiros cinco compassos nada mais é que um eco da escala de Si menor do contralto (Figura 7).

Figura 7 – *Prelúdio – Bachianas Brasileiras - Villa-Lobos – Condução do Baixo – Escala de si menor com 4^{as} Justas subordinadas (cc.1-5).*



Ainda nesta primeira frase, percebemos, na segunda voz, uma retrogradação em aumento entre o primeiro tempo de cada compasso e o arpejo da primeira voz no compasso 4, criando uma total sincronia entre as vozes (Figura 8).

Figura 8 – *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Arpejo em retrogradação e aumento na 2ª voz em relação ao compasso 4 (1ª voz).*

Consideramos este procedimento no quarto compasso (1ª voz) e sua inversão “caranguejo” (2ª voz) distribuído entre os quatro compassos, semelhante aos enigmas da Oferenda Musical de Bach BWV 1079, onde várias técnicas de inversão, retrógrado e simetria são utilizadas, e, como já citadas, o próprio tema deste Prelúdio é inspirado.

Por exemplo, o *Canon a 2* da Oferenda Musical BWV 1079 conhecido como “caranguejo”, onde Bach propôs o enigma, escrevendo apenas uma linha melódica com a indicação no título que era um cânone a duas vozes. No final da partitura, escreveu uma clave de Dó na primeira linha invertida, ou seja, no final da peça, ele

coloca o tema de ponta cabeça. Ao colocar o *thema regium*⁴⁶ no final invertido e com semínimas, ele cria um espelhamento com o início, cujo *thema regium* aparece em mínimas⁴⁷ (Figura 9).

Figura 9 – Figura A: *Canones diversi – Super thema regium – BWV 1079 – Bach*. Figura B: *Canones diversi – Super thema regium – Solução dada por Kirnberg*.

The image displays two musical scores for a canon in G minor. Part A, labeled 'Canon a 2.', is the original by Bach (BWV 1079), consisting of three staves in 3/4 time. Part B, also labeled 'Canon a 2.', is Kirnberg's solution, also in 3/4 time. An arrow points from the start of Part A to the start of Part B, highlighting the structural similarities between the two compositions.

O que nos chama a atenção é que Villa-Lobos utilizou técnicas presentes na Oferenda Musical de Bach, tais como simetria, retrogradação e aumentação, logo na primeira frase do Prelúdio. Um exemplo são as duas vozes (soprano e contralto) que se encontram em uníssono exatamente na nota Dó#, que é a interrupção da *Umlinie* sobre $\hat{2}$ (c.4 – Figura 8). Sendo assim, todo este processo contribui para legitimar a interrupção sobre o segundo grau, que será prolongado no decorrer do movimento, como veremos a seguir no capítulo 4.1.3.

Slonimsky (*apud* OLIVEIRA, 1984, p. 34) menciona que Villa-Lobos compunha com consciência do que estava fazendo, e não intuitivamente:

⁴⁶ Este é apenas um dos exemplos de tratamento ao *thema regium* contidos na Oferenda Musical BWV 1079. Para maiores detalhes recomendamos: David (1972).

⁴⁷ Esta é uma solução dada por Kirnberg – aluno de composição de Bach. Porém, David (1972), diz que cada enigma pode ser passível de mais de uma solução.

“[...] Eu sou um sentimental por natureza”, ele diz, “e às vezes minha música é simplesmente açucarada, mas eu nunca trabalho por intuição. Meus processos de composição são determinados pelo raciocínio frio. Tudo é calculado, construído”. Diante disso, ele produz uma curiosa exposição, uma folha de papel milimetrado, com tons cromáticos marcados na vertical e os valores rítmicos, dezesseis notas para cada quadrado, na linha horizontal. “Isto é como eu componho”, ele disse. Ele não tem que esperar por inspiração. Qualquer esboço, qualquer gráfico pode servi-lo para uma melodia.

4.1.3 Retransição – Interrupção da *Urlinie* como prolongamento

Na retransição (cc. 28 a 32), percebemos uma centralidade⁴⁸ na nota Dó# (ô). Esta nota sempre é alcançada por um movimento ascendente ou descendente do qual identificamos como figuras retóricas: *anabasis*⁴⁹ e *catabasis*⁵⁰. Sendo assim, essas figuras estão sendo usadas para evidenciar a interrupção da *Urlinie* ⁵¹ (Figura 10).

⁴⁸ “[...] notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos” (STRAUSS, 2013, p. 144).

⁴⁹ *Anabasis*: perfil melódico ascendente que expressa elevação, exaltação (BARTEL 1997, p.179-180). “A *anabasis* é usada para recriar o efeito musical de uma imagem ascendente ou um pensamento encontrado no texto. Um exemplo é o *Et ressurexit* da Missa em Si menor de Bach, onde o acompanhamento musical [movido pela *anabasis*], ao lado das implicações teológicas do texto, contribui para a ‘visualização’ da ressurreição de Cristo. (BARTEL, 1997, p. 179).” For example, in Bach’s setting of the text *Et ressurexit* (Mass in B Minor), the listener is not only aided in the visualization of the resurrection of Christ but is moved to joy and exaltation as a consequence of both the theological implications of the text and the accompanying “musical explanation”.

⁵⁰ *Catabasis*: “passagem musical contraria a *anabasis*, que expressa afetos tais como servitude e humildade, depressão e emoções negativas e modestas” (BARTEL, 1997, 215).

⁵¹ Segundo Salles (2009, p. 42), um dos procedimentos composicionais de Villa-Lobos era a figuração em zigue-zague. Spitta (1992, p. 324) comenta que Bach já costumava usar o zigue-zague em suas frases, assim como Schweitzer (1966, p. 373-374), que mostra exemplos de como Bach associava esta movimentação com a articulação. Embora estes teóricos tenham sinalizado esta prática nestes compositores, Schoenberg (2008, p. 44) ressalta que “Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão... Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta”.

Figura 10 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Retransição (cc. 28-32). Centralidade na nota Dó# (Interrupção da *Urlinie* $\hat{2}$) alcançada por figuras retóricas: *anabasis* e *catabasis*.

A impressão que temos é que a retransição foi criada como forma de enfatizar a interrupção da *Urlinie* pelo uso do prolongamento da nota Dó# (Figura 20), pois, se tirássemos a retransição e colocássemos um *rallentando* no compasso 27, criar-se-ia um ambiente propício para a chegada à Seção A', que tem início em um acorde oitavado em Si menor (Figura 11).

Figura 11 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Passagem entre a Seção B para A' sem a retransição.

Outro argumento que reforça a ideia de que a retransição é um prolongamento da interrupção da *Urlinie* ($\hat{2}$) é a semelhança da condução vocal entre primeira interrupção (cc. 3-4) com os cc. 27-28 (Figura 12). Nas duas ocasiões a nota Dó# aparece repetida duas vezes e faz um salto descendente de 8^a J, onde a

linha é interrompida (Figura 12), ou seja, estruturalmente, a retransição poderia ser extinta. Provavelmente, ela só existe para prolongar a interrupção da *Urlinie*.

Figura 12 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Condução vocal entre os compassos 3-4 e 27-28.

The figure consists of two musical examples, A and B, illustrating vocal line interruption. Example A shows a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The music spans measures 3 and 4. An arrow labeled 'Ascensão inicial' points to the first note in measure 3. A solid line connects the notes in measure 3, and a dashed line connects the notes in measure 4, showing a continuation of the melodic line across the measure boundary. Example B shows a grand staff with treble and bass clefs, also in one sharp. It spans measures 26 and 27. An arrow labeled 'Ascensão inicial' points to the first note in measure 26. A solid line connects the notes in measure 26, and a dashed line connects the notes in measure 27, showing a continuation of the melodic line across the measure boundary.

4.1.4 Seção B

A seção B é contrastante em alguns aspectos. Um deles é o perfil harmônico que antes era diatônico e agora é cromático. Porém todos os novos elementos são derivados da seção anterior. Por exemplo, a escala cromática, o perfil melódico ascendente começando com um intervalo de 4ª Justa (cc.23-27), bem como a simetria e “aumentação” (cc.23-27), itens que serão abordados neste capítulo. Villa-Lobos desenvolve os elementos da exposição, mas com um misto de tradição e modernidade. Por exemplo, Villa-Lobos insere o IV grau em uníssono logo no primeiro compasso (c.19) (Figura 13), dando ao ouvido a impressão de um caminho para a Subdominante⁵², o que não acontece.

Figura 13 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Cadência preenchida com semicolcheias. (cc.18 e 19).

**Preenchimento (I-IV) com semicolcheias
(Notas de passagem)**

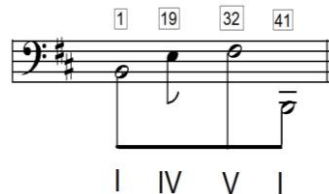
Esta Seção abre com o gesto triádico ascendente do tema em Mi menor seguido de Mi Maior nos compassos 19-20 (Figura 13), o que gera uma sensação de indefinição modal. Apesar de concebermos a nota Mi no baixo (c.19) como o IV do Baixo Fundamental⁵³ (Figura 14), a condução vocal possui um misto de sons cromáticos. Ou seja, a estrutura está presente “a olho nu”, mas o senso auditivo

⁵² O preenchimento em semicolcheias em um movimento ascendente de I a IV cria uma expectativa de chegada para a Subdominante, mas o que ocorre é a chegada de um Mi ambíguo, ora menor ora maior.

⁵³ Baixo Fundamental é a tríade arpejada em grande escala no registro grave. É a tríade horizontalizada (CADWALLADER & GAGNÉ, 2011, p. 113). Quando acompanhando com a *Urlinie* forma a estrutura fundamental de uma peça originalmente denominada *Ursatz*.

provavelmente irá se guiar pela nuvem de sons cromáticos explorados em várias camadas com o espaço textural⁵⁴ cada vez mais distante.

Figura 14 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Baixo Fundamental.*



A escala descendente, que na Seção A era diatônica, passa a ser cromática. De acordo com a teoria *schenkeriana*, o cromatismo é exclusivamente uma elaboração do modelo diatônico (NEUMEYER & TEPPING, 1992, p. 81). Dentro desta proposta, as notas cromáticas servem para afirmar as notas diatônicas⁵⁵.

A escala cromática no baixo estaria representando os *passus duriusculos* presentes no *thema regium*, como já citado na Figura 3 – (Figura 15).

⁵⁴ Espaço textural é a distância vertical entre as notas. Berry (1987, p. 248-254).

⁵⁵ Manfrinato (2013, p. 66) possui outra concepção sobre a Seção B. Para ela, esta Seção é politonal. Discordamos desta afirmação, pois não identificamos tonalidades simultâneas, e, sim, a presença maciça do cromatismo. A tonalidade é assegurada pela cadência V-I entre os compassos 32 e 33, como veremos neste capítulo. Moreira (2008, p.39) não cita a politonalidade e admite uma breve passagem modulatória. Tarasti (1995) e Galama (2013), que também analisam esta peça, não citam a questão da tonalidade ou politonalidade nesta seção.

Figura 15 - Prelúdio - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B - *Passus duriusculus* no Baixo.

Seção B - *passus duriusculus*

C.21

The musical score is written in bass clef and consists of two systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the piece with similar notation. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Schoenberg (2004, p. 189) também defende que nem todos os desvios da escala diatônica significam modulação. Para que isto ocorra, é necessário ter cadência (s) na nova(s) em outra(s) região (ões), como elemento de confirmação. Nesta Seção, o que ocorre é o contrário: o cromatismo da escala segue até o compasso 32, onde ocorre uma cadência na tônica (Si menor), que segue para a Seção A' – ou seja, de maneira bastante sutil, Villa-Lobos mantém presente um elemento diatônico nesta seção pela variação cromática da escala (Figura 16).

Figura 16 - Prelúdio - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos- Prelúdio. Seção B (cc. 19-32) – Escala cromática descendente na mão esquerda.

SEÇÃO B

V I

Embora a centralidade inicial se tenha enfraquecido pela presença constante do cromatismo, a condução melódica entre os compassos 23 e 27 é realizada entre as notas Sib e Si, sempre entre o 2º e 3º tempos. No compasso 26, o cromatismo vai se diluindo, sendo mantida apenas a nota Sib (voz intermediária). Na cabeça do 3º tempo do compasso 27, o movimento escalar cessa e a nota Si é enfatizada por três oitavas, ou seja, o encaminhamento melódico neste trecho é feito em direção à tônica (Figura 17).

Figura 17 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Movimento escalar entre as notas Sib e Si sempre entre o 2º e 3º tempos (cc. 23-27).

Então, como referências tonais, temos: a condução melódica em direção à nota Si (c.27) e a cadência (V-I) entre os compassos 32 e 33.

Entre os compassos 23 e 27, a densidade cresce substancialmente com o aumento do número das vozes internas na mão direita. A melodia triádica sofre outra variação: passa a se iniciar com o intervalo de 4º Justa⁵⁶, que é ecoado na voz interna da mão direita em “aumentação”. Neste mesmo trecho (cc. 23 e 27), forma-se um padrão onde a tríade é desenhada simetricamente. Primeiro ela aparece no sentido horizontal e, em seguida, vertical (Figura 18).

⁵⁶ “Um contorno ou perfil, será sempre significativo, mesmo que o tratamento intervalar e rítmico se altere ...” (SCHOENBERG, 2008, p. 36).

Figura 18 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B (cc. 23-27).*

Simetria - 4J (horizontal e vertical)

A presença abundante do intervalo de 4^a Justa⁵⁷ é um dos exemplos de que Villa-Lobos introduziu na exposição do tema (cc.1-4) todo o material musical a ser desenvolvido neste *Prelúdio*.

4.1.5 Seção A'

Explorando os timbres graves do instrumento, na seção final – A' (c. 33 a 41), Villa-Lobos reexpõe o tema na mão esquerda (no baixo), o que antes havia sido apresentado na mão direita (soprano e contralto) na Seção A. Na Seção A', encontra-se o clímax dramático deste movimento construído por meio de grande

⁵⁷ De acordo com Schoenberg (2001, p. 550) os acordes por quartas caracterizam um recurso impressionista. Segundo ele, esses acordes oferecem uma sonoridade de pureza, pois os compositores impressionistas buscavam a leveza. Os estímulos delicados que aguçavam a sensibilidade enquanto os rudes a destruíam. Havia uma busca pela sonoridade velada, pois o excitante era o desvendar misterioso dos sons. Prossegue dizendo que, apesar de outros compositores modernos terem feito uso desses complexos sonoros em quartas (Mahler, Dukas, Webern), o uso desta sonoridade é tão marcante em Debussy que pode ser considerada como de sua propriedade intelectual. (SCHOENBERG, 2001, p. 553-554).

contraste de dinâmica, acréscimo de articulações e heterodirecionalidade⁵⁸ entre as vozes extremas, que ampliam a tessitura ao extremo, e alargamento rítmico por meio de tercinas na mão direita no c. 34, como se pode verificar na Figura 19.

Figura 19 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção A' (cc. 33-37).*

Seção A'
c.33

dinâmica contrastante e sem gradação

Tema na região grave e com acentos nas duas melodias

c.37

ff realfirmado a tônica em si menor, em quatro registros

Com a reexposição do tema, a *Urlinie*⁵⁹ é retomada e novamente interrompida na nota Dó# (compasso 36), e só se completa no último compasso do Prelúdio⁶⁰ (Figura 20).

⁵⁸ Heterodirecionalidade é um conceito utilizado por Berry (1987, p. 193-195) ao descrever vozes que caminham em direções diferentes (movimento contrário ou oblíquo). Neste caso, Villa-Lobos insere a escala de si menor em movimento contrário (vozes extremas).

⁵⁹ Acreditamos que a *Urlinie* foi inserida logo na primeira frase porque este movimento é trabalhado inteiramente sobre os elementos da exposição da frase, como já mencionado. Sendo assim, a *Urlinie* está presente ao longo do movimento, só que em pequena escala, sendo completada apenas no último compasso.

⁶⁰ Segundo Fraga (2011, p. 73), é provável que a interrupção seja uma das técnicas mais usuais de prolongamento musical.

Figura 20 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos - Urlinie – Seção A' – Reexposição* (cc. 33-41).

A partir do compasso 37, o tema, antes apresentado em contraponto entre duas vozes, agora é escrito homofonicamente e oitavado no baixo. A escala de si menor descendente aparece assim como um subproduto do salto construído na mesma voz (Figura 21).

Figura 21 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos.* (cc. 37-41).

O último compasso apresenta uma sonoridade recorrente, cuja 3^a menor ascendente remete ao início da peça que se inicia com este intervalo. Ao verificarmos as classes de alturas, constatamos que o último compasso é o conjunto complementar⁶¹ transposto da primeira frase deste Prelúdio (Figura 22). Strauss

⁶¹ Conjunto complementar é aquele formado pelas alturas que faltam em outro conjunto e existe uma semelhança intervalar significativa entre eles (STRAUSS, 2013, p. 100). Strauss (2013, p. 101) diz que, apesar dos conjuntos complementares não terem tanta intimidade com o conjunto original, como os transpostos e invertidos, ainda assim possuem uma sonoridade semelhante por causa de sua

(2013, p. 101) pontua a importância da conexão entre os conjuntos complementares dizendo:

A relação de complemento é particularmente importante em qualquer música na qual as doze classes de notas estejam circulando relativamente livres e na qual o agregado (uma coleção contendo todas as doze classes de notas) seja uma unidade estrutural importante⁶² (STRAUSS, 2013, p. 101).

Fazendo uma analogia à citação de Strauss (2013, p. 100), que diz que o conjunto maior é uma versão expandida do menor, podemos pontuar que o último compasso deste Prelúdio é uma reminiscência sonora da primeira frase, o que também confirma que o movimento todo foi construído a partir dos elementos da primeira frase (Figura 22).

Figura 22 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Conjuntos complementares: 1º frase da seção A (cc.1-5) e último compasso da seção A'.

semelhança intervalar e do grau de simetria comum entre eles. Assim sendo, possuem a mesma quantidade de conjuntos na classe em comum.



⁶² Percebemos por meio dos conjuntos complementares formados entre a primeira frase (*inventio*) e o último compasso o quanto Villa-Lobos tece o discurso musical tendo como base os elementos do *inventio* (primeira frase: cc.1-4). No último compasso, ao lado da resolução da *Urlinie*, que foi interrompida na primeira frase, o conjunto complementar (0359) 4-26 nos ajuda a perceber o desenvolvimento e unidade que Villa-Lobos deu a este movimento a partir dos elementos da primeira frase.

Valendo-se da técnica da variação, aumentação, retrogradação juntamente com a presença da *Urlinie*, de figuras retóricas e um perfil harmônico flutuante, e conjunto complementar entre a primeira frase e o último compasso, este Prelúdio possui marcas características da música neoclássica, criando uma interação entre o passado e as sonoridades do início do século XX.

4.1.6 Considerações sobre a versão para piano e a versão orquestral na Seção A

Em relação à versão para piano solo, a melodia resultante da suspensão (Figura 23-B) soa como se fosse escrita como salto de 7ª menor em uma só voz, como no *Thema regium* BWV 1079 (Figura 23A), uma vez que o piano possui uma sustentação do som menor do que o das cordas⁶³, por causa do decaimento do som, dependendo do interprete, é possível que tal suspensão não seja percebida de forma auditiva, camuflando o contraponto entre as duas vozes desta melodia.

Figura 23 - Prelúdio - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Melodia audível (A), melodia entre o contraponto a duas vozes (B).

<p>Figura A Tema homofônico</p>  <p>Bach</p>	<p>Figura B Tema polifônico entre duas vozes Contraponto de 4ª espécie</p>  <p>Villa-Lobos</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Embora concordemos com Manfrinato (2013, p. 54), que afirma que o salto de 7ª descendente seja sonoramente perceptível ao piano, defendemos que a polifonia entre soprano e contralto possa não ser tão evidente auditivamente pelo fato das

⁶³ Segundo Schoenberg (2008, p. 223), o piano possui uma qualidade lírica menor em relação às cordas. Provavelmente o que ele quis dizer é que o decaimento do som no piano seja mais rápido do que o das cordas. Menezes (2004, p. 32) cita que não é possível sustentar o som do piano na totalidade de seu vigor como é possível no violoncelo. Ele diz que “tocar piano traduz-se num contínuo ‘exercício de eutanásia’ do som”.

duas vozes comecem em uníssono, como citado pela autora. Por serem essas duas vozes executadas em um único instrumento, é possível ouvir o salto como sendo uma escrita homofônica⁶⁴. Ao discutir o *Ricercar a 6* da *Oferenda Musical* BWV 1079 de Bach, Rosen (1995) destaca um trecho (cc. 47- 48), em que a entrada do sujeito da fuga se inicia em uma voz e continua em outra. Tal mudança não é percebida auditivamente:

[...] existe uma falsa entrada no baixo seguida por uma entrada real no barítono - isto é, uma declaração incompleta do tema (apenas as três primeiras notas), seguida de uma declaração completa: (Figura 24). [...] Apenas se as duas vozes foram tocadas em diferentes instrumentos poderíamos distinguir uma da outra... [Tradução nossa⁶⁵] (ROSEN, 1995, p. 3-4).

Figura 24 - *Ricercar a 6* da *Oferenda Musical* BWV 1079 (cc. 47-48). Escrita real e melodia audível.
Obs. Na figura só foi mantida a voz do baixo e do barítono.

The image shows a musical score for two parts: Baritone and Bass. The Baritone part is written in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Bass part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. Both parts start with a whole note G (G2 for Baritone, G1 for Bass), followed by a half note A (A2 for Baritone, A1 for Bass), and a quarter note B (B2 for Baritone, B1 for Bass). An arrow labeled 'Uníssono' points to the first three notes of both parts. A bracket labeled 'Melodia escrita com transferência de voz inaudível' spans the first three notes of both parts. Below the score, a separate staff labeled 'Melodia audível' shows the first three notes of the Bass part: G1, A1, B1.

Fonte: Rosen (1995, p. 4).

Rosen (1995, p. 5) continua o discurso dizendo que as composições de Bach estão baseadas na relação entre o audível e o inaudível e afirma que, apesar de nesta fuga a independência das vozes ser absoluta, ela só pode ser ouvida parcialmente:

A junção de duas vozes em uníssono, maravilhosamente empregada no *ricercar a seis vozes*, mas um efeito comum em toda a escrita contrapontística, marca um limite: a independência das vozes passa aqui do intermitentemente perceptível ao absolutamente inaudível (ROSEN, 1995, p. 5). [Tradução nossa⁶⁶]

⁶⁴ Fraga (2011, p. 38) se refere à melodia polifônica como uma ferramenta muito explorada por compositores de vários períodos, com o intuito de criarem polifonia em instrumentos melódicos.

⁶⁵ “[...] *there is a false entrance in the bass followed by a real entrance in the baritone – that is, an incomplete statement of the theme (only the first three notes here) followed by a full statement:[...] Only if the two voices were played on different instruments could we distinguish one from the other...*”

⁶⁶ “*The junction of two voices in a unison, wonderfully employed in the six-voice ricercar but a frequent effect in all contrapuntal writing, marks an extreme: the independence of the voices here passes over*

Na versão orquestral⁶⁷ das *Bachianas Brasileiras nº 4*, pelo fato do salto ocorrer nas cordas, que possuem capacidade maior de sustentação do som em relação ao piano. Os violinos na voz mais aguda fazem a suspensão, enquanto a escala de si menor descendente é apresentada pelas violas. Por serem dois timbres diferentes, ressaltam as duas vozes⁶⁸ (Figura 25).

Figura 25 - Prelúdio - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Versão orquestral. (cc. 1-5).

from the intermittently perceptible to the absolutely inaudible” (ROSEN,1995, p. 5). Apesar de Rosen (1995) usar a palavra independência, nós entendemos como autonomia, uma vez que cada voz possui uma identidade própria.

⁶⁷ No Catálogo de Obras de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009), as *Bachianas Brasileiras nº 4* aparecem como sendo originalmente escritas para piano em 1941. A mesma informação é dada por Palma (1971, p. 71) e Abreu & Guedes (1992, p.127). No mesmo catálogo, existe a citação de uma transcrição para orquestra no mesmo ano. Mariz (1989, p. 121; 2005, p. 181) cita as *Bachianas Brasileiras nº 4* como sendo escrita para piano ou grande orquestra, o que poderia levantar dúvidas sobre a versão original desta *Bachiana*. Duarte (2009, p. 53-54) diz que Villa-Lobos costumava escrever uma “redução para piano” antes da partitura orquestral. Na realidade, subentendendo que a redução ocorre depois de escrita a versão para orquestra, ele se refere, ao usar o termo redução, a um esboço, uma vez que Villa-Lobos acrescentava na partitura orquestral melodias que não estavam presentes na versão para piano.

⁶⁸ Vale ressaltar que, mesmo que o tema seja apresentado entre timbres diferentes, é possível que a escala de si menor, neste trecho, seja ofuscada pelo fato dos violinos possuírem um timbre muito brilhante em relação às violas. Por isso, é importante que o intérprete busque dosar o nível de intensidade para que haja um equilíbrio na condução.

Ainda na versão orquestral, há um *discant* nos primeiros violinos e o *descante*⁶⁹ (*discant*) que não existe na versão para piano entre os compassos 10 a 12. No compasso 13, os primeiros violinos tocam o final da frase em uníssono (Figura 26).

Figura 26 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. (cc. 10-13).

A *Discant somente na versão orquestral*

B

O acréscimo deste *discant* não só aumenta a riqueza tímbrica, ao explorar vários registros, como incrementa a polifonia (Figura 26A). Apesar desse aumento da riqueza textural, a escala de Si menor descendente permanece enfatizada com veemência por estar dobrada nos dois registros mais graves. Villa-Lobos⁷⁰ acrescenta a esta voz (dobrada nos violoncelos e contrabaixos), uma indicação de dinâmica em “*p*” e *cantabile*, o que torna esta melodia bastante dramática (Figura 27A)⁷¹.

⁶⁹ O *descante* (*discant*) tem origem no *Organum de Notre Dame* (clausula). Para maior detalhamento Cf.: Kiefer (1990, p. 10-23).

⁷⁰ Neste trecho, a gravação com a *Orchestre Nationale de la Radio diffusion Française* (1958), regida por Villa-Lobos, reflete o que está grafado na partitura. A escala de Si menor descendente é ressaltada do tecido polifônico, que coexiste com a melodia triádica na região aguda, e ressalta as suspensões entre as duas vozes.

⁷¹ A partitura em questão é uma versão revisada pelo próprio compositor.

Figura 27 - *Prelúdio - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Versão orquestral (cc. 10-12) (Figura A) – Contraponto de 2º e 4º espécies. (Figura B) – (cc. 10-13).
Obs. Cópia da versão revisada pelo compositor.

C.10

Vni I

Vni II

Vie

Vc

Cb

f cantabile

↑
Versão orquestral com a escala de Si m nas cordas graves com indicação de *f cantabile*

B

C.10

cresc. poco a poco

↑
Versão original para piano solo com a escala de Si m no registro grave com indicação de acento

Na partitura para piano solo, não existe o *discant* neste trecho, porém a escala descendente permanece no mesmo registro da versão orquestral (oitavada na mão esquerda). Não há indicação de “*f*” e *cantabile*, e sim, um acento e *cresc. poco a poco* (Figura 27B).

Em suma, a questão da polifonia do tema pode ser percebida de diferentes maneiras entre a versão para piano e a versão orquestral.

4.2 CORAL – CANTO DO SERTÃO

Este movimento foi escrito em 1941 e dedicado ao pianista e compositor José Vieira Brandão⁷². Diferente do primeiro movimento, que é monotemático com variações, este possui cinco temas (Figura 28). Tarasti (1995, p. 203) diz que esta canção⁷³ é inspirada em uma canção católica sertaneja do sertão do Nordeste, porém não cita a fonte. Compreendemos este movimento em duas Seções: Seção A (cc.1-32) contendo duas frases que se repetem, e Seção B (cc.33-92), com três frases, sendo que somente a frase **d** não é repetida (Figura 28); as demais (frases **c** e **e**) se repetem por duas vezes.

Todas as melodias se assemelham ao uso do *cantus firmus* na monodia medieval, com sua *finalis e confinalis*, como se pode verificar na Figura 28.

Figura 28 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Frases (somente as alturas).

Seção A (cc.1-32)

Frase a (cc.1-8 e 16-24)



Frase b (cc.9-16 e 25-32)




Seção B (cc.33-92)

Frase c (anacruse do c. 33-44 e anacruse do c. 59-70)



Frase d (anacruse do c.45-50)



Frase e (cc.51-58 e 71-87)



⁷² A biblioteca do Museu Villa-Lobos foi batizada pelo nome de José Vieira Brandão. Ele foi membro da Academia Brasileira de Música fundada por Villa-Lobos em 1945.

⁷³ Tarasti (1995, p.203) não cita qual das canções, uma vez que este movimento possui mais de uma.

4.2.1 Seção A

Esta seção possui duas frases⁷⁴ (a: cc. 1-8; b: cc. 9-16) que se repetem por duas vezes com variações, por meio de acompanhamento, registros e andamentos diferentes (cc.17-24; b: cc.25-32). As duas frases têm em comum a cadência elidida⁷⁵ confirmando a tônica, além da primeira nota da segunda frase ser a articulação da última nota da frase anterior (Figura 29). Rosen (1995, p. 303) menciona que Bach frequentemente começava o sujeito das fugas com uma nota atada à nota anterior do episódio. Isto ocorre em todas as frases deste movimento (Seção A e B), com exceção das frases **d** e **e**.

Figura 29 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção A. Cadência elidida (cc. 8-19). Primeira nota da frase **b** igual à última nota da frase **a**. Primeira nota da frase **a'** igual à última nota da frase **b**.

The image displays two musical staves from the score. The top staff, labeled 'Frase b', shows a melodic line starting at measure c.9. It features a 'rall.' marking and a 'Pesante' dynamic. The bottom staff, labeled 'Frase a'', starts at measure c.18 and is marked 'Piu mosso' and 'poco rall.'. Both staves have arrows pointing to specific chords labeled 'Cadência elidida', indicating the elided cadence. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

⁷⁴ Embora Tarasti (1985, p. 202) não aponte os temas e as localizações na obra, menciona que Villa-Lobos utilizou alguns temas da *Bachianas Brasileiras nº 4* na opereta *Magdalena*. Ao ouvirmos e examinarmos a partitura de ambas as obras, percebemos que, na verdade, Villa-Lobos reutiliza as frases **a** e **b** do Canto do Sertão na ária do barítono no I ato (c.108 da opereta) e no II ato cena IV, sendo que, nesta cena, também há a participação do coro e outros personagens (Solis e Ramon) cantando estas frases citadas, além de fragmentos da frase **d**.

⁷⁵ “Uma cadência elidida ocorre quando uma nova frase começa simultaneamente com a cadência, ou antes, do acorde final da primeira frase. Às vezes, essa cadência também é alcançada pela sobreposição” [Tradução nossa]. “An elided cadence occurs when a new phrase begins simultaneously with or before the cadence chord of the first phrase. Sometimes this cadence is also achieved by overlapping” (STEIN, 1979, p.14).

Tarasti (1995, p. 203) denominou de “o canto triste e monótono da Araponga”⁷⁶ a reiteração da nota Sib na voz superior na apresentação das frases **a** e frase **b**. O canto da Araponga, de fato, caracteriza-se pela articulação em *martellato* de uma nota curta e aguda em *ostinato*⁷⁷, bastante semelhante à figura exposta por Villa-Lobos. Tarasti atribuiu a esta nota um caráter de tópica musical⁷⁸, que parece ser sugerida pelo título da peça *Canto do Sertão* (Figura 30).

Figura 30 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção A. *Ostinato* (nota Sib).



Embora Loque (2007, p. 134) afirme que representar sons da natureza pela música ou poesia seja uma das características mais marcantes do romantismo musical do século XX⁷⁹, Shafer (1977, p. 53) nos mostra que, já na Renascença, esse tipo imitação estava presente, e se estendeu de Clément Janequin (século XVI) até Messian (século XX). Também encontramos citações dessa natureza no período barroco, como o que ocorre no último movimento da Sonata em Ré Maior BWV 963

⁷⁶ Araponga: “Ave conhecida no Nordeste pelo som estridente do seu canto” (CAVALCANTE, 2012, p. 23).

⁷⁷ O *ostinato* foi muito utilizado na época de ouro do Barroco, apesar de estar presente na música ocidental desde o século XIII. (Schnapper, 2016).

⁷⁸ Tópicas são gestos retóricos. O conceito de tópicas na música provavelmente teve sua origem na Teoria dos Afetos, começando com Aristóteles que acreditava que a música era uma imitação. Ratner (1980, p. 9) define tópicas musicais como um conjunto de figuras características do discurso musical. A origem da palavra significa lugar: *topos* – uma espécie de lugar comum. Para mais detalhes sobre tópicas musicais destacamos (MEYER, ca. 1956). Mario de Andrade trata sobre tópicas musicais brasileiras e Salles e Piedade (2009) desenvolveram um estudo sobre Tópicas em Villa-Lobos.

⁷⁹ “Estes sons expressam a sonoridade de um mundo “externo à música” que neste contexto de modernização nacionalista são utilizados como expressão da nacionalidade brasileira. Desta forma, estes textos não-musicais lançam luz sobre a escrita musical, na medida em que as formas musicais se expressam em diálogo com estes textos.” (LOQUE, 2007, p.134).

(*Thema all'Imitatio Gallina Cucca*) de Bach, que utiliza um motivo de terça menor descendente, inicialmente na 1ª voz. O motivo lembra um cuco⁸⁰ (Figura 31).

Figura 31 - Sonata em Ré Maior BWV 963 - J.S. Bach - último movimento - *Thema all'Imitatio Gallina Cucca*.

BWV 963 - Thema all'Imitatio Gallina Cucca



A cadência elidida do compasso 9 é alcançada por um movimento descendente do baixo⁸¹ (Figura 32).

Figura 32 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos Seção A (c.9)



Entre os compassos 17 e 32, as frases **a** e **b** são reexpostas, mas com variações, por isso chamaremos de **a'** e **b'**. A melodia permanece, porém em um registro mais grave na mão esquerda. O andamento sofre um contraste significativo (de *Largo* para *più mosso*) e essa mudança é realçada pela presença do *grosso*⁸²

⁸⁰ No período Barroco existem outros exemplos de composições que citam aves, tais como: *Canzon über das Henner und Hanner und Hannergeschrey* (Canção sobre as vozes de galinhas e galos) de Alessandro Poglietti e *Capriccio sopra il cucu* de Johann Kaspar Kerll.

⁸¹ Piedade (2009) considera esse movimento descendente do baixo como uma tópica brasileira, a qual ele denominou como "baixaria" dentro das tópicas "época-de-ouro".

⁸² *Grosso* – é uma figura retórica composta por quatro notas, das quais a primeira e a terceira são iguais. Bartel (1997, p. 290).

(cc.17-22; 25-31) que proporciona mais fluidez à melodia (Figura 33). A densidade aumenta com o acréscimo de mais uma voz (semibreves na região grave).

Figura 33 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. *Groppo* (cc.17-20 – 25-31).

The image shows a musical score for the 'Coral' section of 'Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos, specifically the 'Groppo' section. The score is presented in two systems. The first system begins at measure 17, marked 'Più mosso', and the second system begins at measure 25, marked 'a tempo'. The music is written for a piano and features a complex texture with multiple voices and a dense accompaniment in the bass register. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Entre os compassos 23 a 24, surge uma figuração rítmica em quiálteras, oferecendo um efeito tímbrico, dando mais expressão ao acompanhamento (Figura 34).

Figura 34 – Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção A. Frase *a'* e *b'* (cc. 17-32). Variações das frases *a* e *b*. Quiálteras (tercinas e sextinas).

The image shows a musical score for the 'Coral' section of 'Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos, specifically Section A. The score is presented in two systems. The first system begins at measure 23, marked 'Tercinas', and the second system begins at measure 24, marked 'Sextinas'. The music is written for a piano and features a complex texture with multiple voices and a dense accompaniment in the bass register. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'poco rall.'.

Entendemos que a Seção A encerra-se no compasso 32 porque as frases aqui apresentadas não retornam no decorrer do movimento. A partir do compasso 33, a mudança de andamento abre a Seção B que trará novas frases e variações que veremos a seguir.

4.2.2 Seção B

Esta Seção é aberta com a frase c (cc. 34-43) numa nova dinâmica *f* e com uma variante no *ostinato* – a nota Sib oitavada, o que aumenta a densidade em relação às frases anteriores. O procedimento de se criar uma nova frase articulando a mesma nota da frase anterior é mantido. Diferente das frases anteriores, esta tem uma direção descendente. O acompanhamento é feito com os baixos em duas oitavas, em um ciclo de 4^{as}, sendo este intervalo, motivo marcante no Prelúdio, um traço comum com o primeiro movimento desta obra. (Figura 35).

Figura 35 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B. Frase c. (cc. 33-44).

Seção B

Início da frase c C.33 *Ostinato em oitavas*

Largo

The musical score for Seção B, Frase c, measures 33-44, is presented in two systems. The top system shows the beginning of the phrase 'c' and the start of the 'Ostinato em oitavas' section at measure 33. The tempo is marked 'Largo'. The piano accompaniment features a descending ostinato in the bass register, with intervals of 4^aJ and 5^aJ. The vocal line begins with a melodic phrase. The bottom system continues the piece, showing further development of the ostinato and the vocal line. Dynamic markings such as 'm.' and 'm. d.' are present throughout the score.

Entre os compassos 44 e 50, temos a frase **d** (única que não é repetida), trazendo uma nova sonoridade, uma espécie de modo dórico com a IV[#], ou seja, a tríade maior sobre o IV, uma forma de expansão da tonalidade. É a primeira frase em que a melodia aparece oitavada e o *ostinato* (pedal na nota Sib) ganha mais um registro, agora em três oitavas, em uma região mais aguda, aumentando o espaço textural. Na questão da dinâmica, é a primeira e única vez que aparece a indicação de *cresc. poco a poco*. A soma desses fatores produz um ambiente de maior dramaticidade, o que interpretamos como o Pré-Núcleo⁸³, culminando no compasso 50 que conduzirá para a frase seguinte (Figura 36).

Figura 36 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos Coral. Seção B. Frase 4 (cc. 44-50).

The image shows a musical score for measures 44 to 50. The score is written for piano and includes a melodic line in the upper register and a bass line with a pedal point. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is annotated with 'Frase d em 8as' and 'Ostinato em 3 oitavas'. A dynamic marking 'Cresc. poco a poco' is present in the bass line. The score is marked with 'C. 44' at the beginning and 'C. 50' at the end.

A frase **e** é alcançada por um gesto ascendente de prolongamento da frase anterior e se inicia em *ff* com acordes em posição fechada nos dois pentagramas inferiores. O *ostinato* torna-se cada vez mais um elemento dramático, pois, além de continuar em três oitavas, agora se a cada compasso, contribuindo para um grande adensamento. O espaço sonoro se torna bastante condensado, ou seja, há uma

⁸³ Ao discutir a forma-sonata, Caplin (1998) diz que, na seção de desenvolvimento, é comum existir uma ambientação que começa de um ponto de menor intensidade emocional que se intensifica até atingir um ponto máximo de dramaticidade, que ele denomina de Núcleo. Esta ambientação preparatória de intensidade gradativa é o que Caplin denomina de Pré-Núcleo. Embora se refira exclusivamente à seção de desenvolvimento da Forma Sonata clássica, emprestamos o termo por julgarmos-lo adequado a este contexto. Ratz (1973 *apud* CAPLIN, 1998, p. 147) refere-se a essa passagem de abertura [Pré-Núcleo] como uma "introdução", o que Caplin considera um termo problemático, porque pode causar interpretação duvidosa.

fusão sonora⁸⁴ – estamos no Núcleo⁸⁵ do movimento (Figura 37). O ciclo de 4^{as} no baixo desaparece e percebe-se um movimento de décimas paralelas entre as vozes.

Figura 37 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B. Frase e (cc. 51-58).

The image displays three systems of musical notation for a coral piece. The first system, starting at measure 50, features a piano accompaniment with a treble and bass clef. A box highlights a specific phrase in the treble clef, labeled 'Frase e'. To the right, an annotation reads '← Ostinato em 3 oitavas com 3 articulações num único compasso'. Below the piano part, a dynamic marking 'ff' is circled and labeled 'Dinâmica'. The second system continues the piano accompaniment, with an annotation 'Ostinato em 4 oitavas' pointing to a specific rhythmic pattern in the bass clef. The third system shows the vocal parts, with various performance markings such as 'pizz.' and 'tutti'.

Na anacruse do compasso 59, a frase *c'* começa com a última nota da frase anterior e, repentinamente, toda a intensidade sonora diminui. Um dos responsáveis

⁸⁴ Fusão sonora se refere ao aglomerado de notas ou objetos sonoros, que constroem um ambiente mais complexo (ZUBEN, 2005, p. 149).

⁸⁵ “O núcleo do desenvolvimento normalmente projeta uma qualidade emocional de instabilidade, inquietação e dramático em conflito. O nível dinâmico é geralmente forte, e a característica é frequentemente *Sturm und Drang*. O núcleo normalmente traz um aumento acentuado na atividade rítmica projetada por padrões de acompanhamento convencionalizados” [Tradução nossa]. “*The core of the development typically projects an emotional quality of instability, restlessness, and dramatic on conflict. The dynamic level is usually forte, and the character is often one of Sturm und Drang. The core normally brings a marked increase in rhythmic activity projected by conventionalized accompanimental patterns*” (CAPLIN, 1998, p. 142).

por esta rarefação é o *ostinato*, que aparece de forma mais sutil em relação à frase e com apenas uma inflexão rítmica (Figura 38).

Figura 38 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B. *Ostinato*. Frase e e c'.

As únicas variantes⁸⁶ desta frase em relação à frase c' são o *ostinato*, que aparece solitário, não mais se alternando entre uma e duas articulações por compasso como na frase c, e a dinâmica, que aqui está em *ff* e pequenas modificações rítmicas na melodia (Figura 39). O ciclo de 4^{as} no baixo permanece igual à frase c.

Figura 39 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B. Frase c e c': variantes: *ostinato*, dinâmica e ritmo.

⁸⁶ Schoenberg (2008, p. 36) chama de variantes as mudanças de caráter secundário, que oferecem um efeito de embelezamento local.

Entre os compassos 71 e 87, temos frase e', que começa com uma indicação de andamento *Grandeoso* e com dinâmica *fff*. O *ostinato*, que antes aparecia como um pedal na nota Sib, passa por uma transformação (cinco notas descendentes em graus conjuntos), o que confere um peso de maior importância ao discurso musical, e cria um cânone imitativo em terças com a frase e' (Figura 40).

Figura 40 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B. Frase e' (cc.71-74). Transformação do *ostinato* (pedal na nota Sib). Cânone em terças.

Trasformação do *ostinato*

A partir do compasso 75, o *ostinato* acrescido das cinco notas descendentes em graus conjuntos torna-se uma imitação (Figura 41).

Figura 41 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B. Frase e' (cc.75-79). Cânone imitativo direto em defasagem entre os compassos 75 e 71. *Stretto* (c.75).

Visualmente, todos esses fatores dão a impressão de um aumento na massa sonora, mas o resultado acústico é o contrário. Pelo fato de ocorrer uma individualização dos elementos, ocorre uma fissão⁸⁷ sonora, certo vazio no espaço acústico. Justamente na frase em que ocorreu o Núcleo da peça, agora ocorre uma rarefação, quase um pontilhismo⁸⁸, o que demonstra a engenhosidade de Villa-Lobos em trabalhar com os recursos sonoros.

Outro fator importante da composição é a maneira com que Villa-Lobos, em uma única frase, expõe características de dois diferentes períodos da História da Música: o contraponto imitativo (Barroco) e técnicas utilizadas no século XX tais como o uso da liberação da ressonância por simpatia⁸⁹ ao pressionar as teclas do piano⁹⁰ (Figura 42).

⁸⁷ Tomamos a palavra “fissão” como um conceito emprestado da música espectral. Zuben (2005, p.149) descreve a fissão sonora da seguinte maneira: “[...] o afastamento dos componentes é provocado por suas excessivas características de individualização, que não permitem um agrupamento dos elementos e, dessa forma, provocam a cisão”.

⁸⁸ Ressaltamos que estamos nos referindo à versão para piano solo. Os instrumentos de orquestra têm um maior poder de sustentação e na versão orquestral o resultado sonoro difere da versão para piano.

⁸⁹ Rosen intitula este procedimento como “vibração por simpatia”: “O pedal têm duas funções básicas diferentes (bem como outras subsidiárias): sustenta o ataque das notas, e permite que aquelas que não são atacadas, vibrem por simpatia [Tradução nossa]. *“The pedal has two different basic functions (as well as some subsidiary ones): it sustains struck notes, and it allows those which are not struck to vibrate in sympathy”* (ROSEN, 1995, p. 14). Antunes (2004, p. 61 e 63) denomina de “harmônico natural com toque silencioso das teclas” e comenta que, pelo fato das notas estarem grafadas em “X”, pode causar uma impressão errada de ruído. Embora não diga em qual movimento, ele comenta que isto ocorre nas *Bachianas Brasileiras nº 4* de Villa-Lobos. Embora Antunes (2004) cite um provável surgimento deste procedimento apenas no século XX: “O modo de execução, ao que parece, foi utilizado pela primeira vez em 1958 por Mauricio Kagel em: *Transicion II* para piano, percussão e duas fitas magnéticas” (ANTUNES, 2004, p.63), Rosen (1995) nos mostra exemplos da provável gênese deste procedimento, no século XIX com Schumann e Chopin, como veremos neste mesmo capítulo.

⁹⁰ Apesar de ser uma técnica amplamente explorada por compositores do século XX e XXI (Schoenberg – op.11 n.1, Cowell - *Tiger*, Lunsqui – *Tempo Absurdo*) entre outros, Rosen (1995, p.13) ressalta que o uso do pedal de sustentação foi um dos exemplos da revolução realizada no século XIX. Percebemos na sua citação, que foi neste período que aconteceram as primeiras manifestações do uso do pedal antes do ataque das notas (ressonância): *“Schumann’s use of the pedal is personal here, but it springs from a new sense of the role of sonority in music. [...] By means of the pedal the pianist is able to control the decay of sound in various ways- gradual release, half-pedal (allowing the dampers just to touch the strings without fully damping the sound), pedaling before or after the attack of note”*. (ROSEN, 1995, p. 13). Outro exemplo de “ressonância por simpatia” demonstrado por Rosen (1995, p. 22) é o início do *Noturno em Mi bemol Maior* de Chopin op. 9 n. 2. De acordo com Rosen (1995, p. 25) é provável que o uso dos harmônicos por eles mesmos surgiu com Schumann no final do Paganini (*Carnaval*). Ele ressalta que este procedimento foi pouco usado até o opus 11 de Schoenberg.

Figura 42 - Coral - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção B. Frase e'. Liberação da ressonância por simpatia.

The image shows a musical score for a Coral. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The tempo is marked 'Grandeoso'. A specific phrase is highlighted with a box and labeled 'C.71'. Below this phrase, there is a note '(*) como um órgão' and a bracketed section labeled 'Liberação de ressonância'. The score includes dynamic markings like 'fff' and 'p'.

4.2.3 Cadência Final

Este movimento termina na frase e' em uma cadência autêntica perfeita, confirmando a chegada da tônica com *ffff* em um acorde cerrado com a nota Dó em quatro oitavas. Nesta cadência, há uma condensação de textura, registro e um funil sonoro, sendo que todas as texturas são diluídas em uma única camada⁹¹ (nota Dó) (Figura 43).

Por meio da *tirata*⁹² (cc.87-89), Villa-Lobos, ainda, expande a cadência como uma liquidação do material explorado, inicialmente usando a textura a duas vozes, fazendo um movimento descendente com notas cromáticas e explorando vários registros nos quais as frases apareceram, como uma grande síntese final da peça,

⁹¹ De acordo com Salles (2009, p.144), existem dois tipos de cadências características em Villa-Lobos e esta seria uma cadência wagneriana. “[...] toda a agitação harmônica da obra conclui em oitavas na região grave sobre a nota Sol, como se esse final, harmonicamente “puro”, nos advertisse quanto à impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante” (SALLES, 2009, p.144).

⁹² *Tirata*- “linha melódica que possui várias notas com a mesma duração em graus conjuntos ascendentes e descendentes” (BARTEL, 1997, p. 410). “*Tirata* or *tirade* means a stroke or line, and especially a row of numerous notes of the same duration which either ascend or descend by step”.

4.3 ARIA – CANTIGA

Villa-Lobos escreveu este movimento em 1935, no mesmo ano em que escreveu a canção *Itabayana*⁹³ ou *Itabaiana* (“Ó mana deixa eu ir”), que, a partir da segunda edição do Catálogo de obras de Villa-Lobos⁹⁴ (VILLA-LOBOS, 2009), foi inserida no Ciclo de Canções intitulado Canções Típicas Brasileiras. Tanto a *Ária – Cantiga*, como a canção *Itabaiana* foram dedicadas ao cantor Sylvio Salerma⁹⁵. A Seção A deste movimento possui o mesmo tema⁹⁶ da canção *Itabayana*, com uma diferença: a repetição de notas que, na canção de Villa-Lobos, aparece com uma figuração de maior duração (Anexo 2).

⁹³ Canção escrita para voz com acompanhamento de piano e harpa.

⁹⁴ Somente na 2ª edição do Catálogo de Obras de Villa-Lobos é que esta canção foi inserida, com mais duas canções (*Pássaro Fugitivo* e *Onde Nosso Amor Nasceu*), como parte das *Canções Típicas Brasileiras*. Porém, na versão impressa deste ciclo, existem apenas 10 canções, dentre as quais a *Itabayana* (VILA-LOBOS, 2009, p. 185).

⁹⁵ Sylvio Salema atuou como professor de canto orfeônico na Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA).

⁹⁶ De acordo com o Catálogo de Obras de Villa-Lobos, esta melodia é oriunda de um tema sertanejo indígena do Estado da Paraíba do Norte (VILLA-LOBOS, 2009, p.185).

4.3.1 Divisão Formal

Esta peça é introduzida por elementos de carga dramática, cromatismos e incisivos que apresentam os motivos germinais sobre a nota Fá como pedal grave, dobrada no registro agudo. Esses elementos aparecem nos compassos 1 a 4 e são reapresentados posteriormente nos compassos 116 a 119, emoldurando a peça.

Quadro 2 – *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Divisão formal.*

QUADRO DEMONSTRATIVO DA DIVISÃO FORMAL	
Introdução	cc. 1-6
Seção A	cc. 6-37
Seção B	cc. 38-80
Seção A'	cc. 81-115
Reexposição da Introdução	cc. 116-119
Expansão cadencial – análoga aos compassos 5-6 e 38-39 das Seções: A e A'	cc. 120-122

Antes de discutirmos outros detalhes, falaremos de maneira sucinta sobre a divisão estrutural organizada pelas diferentes texturas (BERRY, 1987, p. 241). Por exemplo, a Seção A se caracteriza por uma melodia acompanhada de maneira simples. O acompanhamento não obstrui a clareza das frases, caracterizando-se por um perfil de construção clássica, com cadências bem definidas no final das frases.

A seção B, embora possua a mesma frase (com algumas variantes), oferece outro caráter textural, no qual a densidade cresce e a figuração rítmica é dividida pela metade, oferecendo notas repetidas em *staccato*, o que torna o acompanhamento não mais um coadjuvante, e sim, um contraponto rítmico (no sentido nota-contra-nota) se transformando em um elemento de caráter expressivo, e trazendo uma esfera de agitação⁹⁷. Consideramos esta transformação um Pré-Núcleo (CAPLIN, 1998, p. 147).

⁹⁷ O uso de notas repetidas é um recurso expressivo que a música do período Clássico herdou do Barroco. Elas possuem um significado próprio e, na música anterior a 1600, serviam apenas para expressar ruídos e oferecer a divisão silábica do som. Monteverdi introduz uma identidade de cólera às notas repetidas pela ópera *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. A partir de então, as notas repetidas passaram a expressar sentimentos agitados. Na música Barroca o acompanhamento no recitativo com notas repetidas foi conhecido como *concitato* (HARNONCOURT, 1998, p.163).

Esta Seção sofre outra transformação textural com mais um aumento na densidade (c.69). O tema aparece oitavado e apenas com a primeira frase que se repete em diferentes registros. O acompanhamento é um agregado de segundas Maiores em *ostinato* rítmico (dois compassos). A repetição da primeira frase (com variantes), em dinâmica forte, oferece uma sensação hipnótica a este trecho, estamos no Núcleo da peça (CAPLIN, 1998, p. 147).

De maneira brusca, a textura decresce e temos novamente uma melodia acompanhada que leva à *Coda* (c. 75). O motivo germinal **a** (3ª menor descendente) passa a ser o acompanhamento e a melodia é fruto do motivo germinal **b** (2ª Maior) que aqui está com notas de passagem.

A partir de então, a textura volta a ser condensada e segue igual ao início com a melodia bem límpida e o acompanhamento apenas como um apoio harmônico. A Cadência final é estendida trazendo o pedal na nota Fá, assim como na Introdução, situado nos extremos da tessitura. Discutiremos outros detalhes além da textura, a seguir.

4.3.2 Introdução

A *Ária* é iniciada com uma introdução lenta, os acordes são conduzidos de maneira predominantemente horizontal, fruto da condução melódica, na qual encontramos o *passus duriusculus* nas duas mãos. A tessitura médio-grave reforça a ideia de dor e sofrimento característica dessa figura retórica.

Esta introdução pode ser considerada o *Inventio* por oferecer os elementos que vão caracterizar todo o movimento, como veremos a seguir. A movimentação cromática das vozes internas, *a priori*, pode suscitar uma indefinição quanto à coleção principal ser diatônica. Porém, estas vozes estão “sustentadas” por um pedal⁹⁸ superior na nota Fá (Figura 44).

⁹⁸ Loque (2007, p.141-142) e Nóbrega (1975, p. 108) consideram o uso de uma nota pedal uma característica bachiana, e apontam o uso deste recurso composicional em várias outras obras de Villa-Lobos, tais como: o Prelúdio n.3 para violão e as *Bachianas Brasileiras n.3* (Ponteio), *Bachianas*

Figura 44 - Aria - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Introdução (cc. 1-6).

passus duriusculus

C.1

passus duriusculus

8ª abaixo

Entendemos o uso intenso do cromatismo nas vozes internas como sendo um ornamento das notas diatônicas e uma exposição do material que estará presente no decorrer do discurso musical. O cromatismo do contorno melódico é utilizado como nota de passagem dentro dos dois motivos geradores (Figura 45) do tema deste movimento. Sendo um embelezamento e uma intensificação da coleção diatônica, o cromatismo “camufla” os dois motivos germinais da peça presentes na Introdução⁹⁹ o que será mostrado no item seguinte (4.3.3).

Figura 45 - Aria - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Introdução. Motivo Germinal **a**: 3ª M descendente e **b**: 2ª m ascendente ornamentados por notas de passagem cromáticas.
Obs.: Nesta figura foram retirados os pedais na nota Fá.

2ªM ascendente 3ªm descendente

C.1

Brasileiras nº 7 e *Bachianas Brasileiras n.8 (Catira)*. Porém, temos o registro do uso da nota pedal desde o período Medieval, por meio do *tenor (tenere)* no *organum* melismático (Grout & Palisca, 2007, p. 101, 106, 109; MASSIN J. & MASSIN B., 2007, p. 187). Nossa visão quanto ao uso da nota pedal nesta *Bachiana* se refere à afirmação da tonalidade, assunto que abordaremos nas considerações finais deste trabalho.

⁹⁹ Villa-Lobos insere na Introdução os motivos germinais que vão compor o tema e coloca-os numa sequência invertida em relação ao tema que se desenvolve ao longo do movimento. Sendo assim, na Introdução, o motivo germinal **b** vem antes do **a**, o que torna ainda menos explícito o motivo na Introdução. Uma “estrutura escondida”, porém presente na Introdução.

Apesar da flutuação da tonalidade pela presença de notas cromáticas, a base tonal permanece por meio da nota pedal Fá (Figura 46).

Figura 46 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. (cc. 1-5).*

Além disso, o pedal na nota Fá (região mais aguda) dialoga com outra voz no extremo grave em contratempo, que começa e termina na nota Fá (Figura 47).

Figura 47 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Introdução (cc. 1-6).*
Obs. As vozes internas foram omitidas.

O quinto e o sexto compassos possuem dupla função: ao mesmo tempo em que, na cabeça do quinto compasso, a Introdução é encerrada, eles também funcionam como uma extensão cadencial sustentando a nota Fá oitavada (mão esquerda), com um eco intermitente na mão direita em semínimas, a fim de introduzir a primeira frase (Figura 48). Como já citado no item 4.1.3, estes dois compassos podem ser considerados como extras, não afetando a estrutura da frase.

Eles têm uma função expressiva de prolongamento cadencial (ROSEN, 1995, p. 262, 263) e de ambientação da próxima Seção.

Figura 48 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Extensão cadencial.*



4.3.3 Seção A

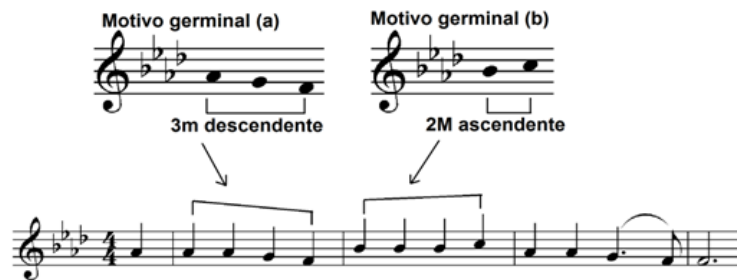
Esta Seção possui um período de duas frases, análogas ao período paralelo, sendo, no entanto, o final, e não o início da segunda frase, a repetição da primeira (Figura 49).

Figura 49 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. 1ª e 2ª frases do tema.*



Os dois motivos germinais que foram mostrados na Introdução (cc.1-4) são formados por uma 3^a m descendente e uma 2^a M ascendente (Figura 50).

Figura 50 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Motivo germinal a: 3^a menor descendente. Motivo germinal b: 2^a Maior ascendente, derivados da Introdução.



O *passus duriusculus*¹⁰⁰ aparece ligando o término da primeira frase e sua repetição (cc.10-11). A retórica dessa figura é reforçada pela indicação *mormurando* (Figura 51). Esse procedimento se repete em todas as repetições da frase 1 nas seções A e A' (cc.18-19; 22-23; 84-85; 92-93 e 112-113), além de estar presente no acompanhamento da frase 2 (Figura 51).

¹⁰⁰ Sanguinetti (2012, p. 145, 294), ao falar sobre o *passus duriusculus*, também o denominou de “baixo de lamento”, considerando-o como uma figura retórica barroca utilizada particularmente na música vocal. Monelle (2000, p. 68) menciona o *passus duriusculus* como uma quarta cromática e cita, como exemplo, a linha do baixo do lamento de Dido em *Dido e Enéias* (Purcell) - (Anexo 3). Dürr (2014, p. 1384) também associa esta figura ao canto e refere-se ao “baixo de lamento” como figuras de baixo *ostinato* em movimento cromático descendente englobando uma quarta, como o utilizado no século XVII, e que era peculiar ao lamento. Indica como exemplo o *Crucifixus* da *Missa em Si menor* de Bach. Porém ele cita que este *ostinato* era repetido por várias vezes, o que não acontece na *Aria-Cantiga*. Por isso preferimos, neste contexto, usar apenas o termo *passus duriusculus*.

Figura 51 - Aria - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Seção A – *Passus duriusculus*.

4.3.4 Seção B

Para melhor compreensão da riqueza de detalhes, subdividimos esta seção em três partes: Pré-Núcleo, Núcleo e Codetta – Liquidação (Quadro 3).

Quadro 3 – *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Subdivisão da Seção B.

SEÇÃO B – Subdivisao	
Parte 1 – cc. 38-68	Pré-Núcleo 1. Dois compassos de ambientação sonora em Fá menor. 2. Introdução de novos elementos: dinâmica, articulação, sincopa e aumento da densidade.
Parte 2 – cc. 69-74	Núcleo 1. Ponto máximo de dramaticidade: <i>clusters</i> , <i>ostinato</i> , tensão não resolvida (mão direita), variante melódica, tema em oitavas.
Parte 3 – cc. 75-80	Liquidação 1. Dissolução do motivo germinal a em tercinas. 2. Sobreposição do motivo germinal a e b 3. Inserção de novas agógicas

4.3.5 Seção B – Parte 1 – Pré-Núcleo

Esta seção se inicia com dois compassos de ambientação sonora¹⁰¹ em Fá menor com pedal na nota Fá soando em quatro registros diferentes (cc.38-39) e uma mudança brusca de andamento (semínima igual a 132) com indicação de *Vivace*. A dinâmica, que na Seção anterior variava entre o *mf* e *f*, nesta seção vai do *p* ao *f* com *sfz*.

Quanto à articulação, nesta Seção não encontramos o *tenuto* (acento que marca a seção anterior), e sim, novos acentos como o *staccato* e *martellato* (Figura 52). Todas estas transformações do tema (frase 1 e 2) nos levam a uma ambientação baseada na dinâmica, articulação e ritmo, contrastando com a seção anterior. Por todas estas mudanças e por preceder outra seção mais intensa, chamamos este trecho de Pré-Núcleo (Figura 52).

Na anacruse do compasso 46, com uma mudança de articulação e um novo acento (*sfz*), entra o tema uma oitava acima do exposto na seção A, cuja primeira frase é repetida por duas vezes (anacruse do c. 46-49). Em seguida, a segunda frase também é repetida duas vezes (anacruse do c. 48-57). Aqui o tema recebe um tratamento de “diminuição” em relação à seção anterior, ao ser colocado em colcheias (Figura 52).

¹⁰¹ Usamos o termo “ambientação sonora” porque nesses dois compassos, por meio das colcheias sobre a nota Fá em *staccato*, o ouvinte é imerso no novo perfil emocional da peça. Este termo foi usado por Andrade (2006, p.33): “É impossível pra música expressar (contar) o verso: “Tanto era bela no seu rosto a morte”. Mas ela pode criar uma cenestesia relativa ao passo do Uruguai. Ambientar musicalmente o ouvinte de forma a permitir pela sugestão da dinamogenia uma perceptividade mais vivida, mais geral, mais fisiopsíquica do poema”.

Figura 52 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Parte 1 – Pré-Núcleo- Pedal na nota Fá. Entrada do Tema.*

Seção B - Pré-Núcleo

C.38 **Mudança de andamento**

Vivace 132

Pedal na nota Fá

Pedal na nota Fá

Entrada do tema com sfz e mudança de articulação (mão direita)

c.45 **sfz**

Pedal na nota Fá

Apesar desta Seção conter várias características de desenvolvimento, tais como contraste e variação¹⁰², ela permanece na tonalidade principal¹⁰³.

¹⁰² Preferimos o termo “variação” e não variantes (conforme conceito de Schoenberg), porque, mesmo as frequências das notas sendo as mesmas, pela mudança de ritmo (diminuição), andamento e articulação, o caráter sofreu uma grande mudança.

¹⁰³ Galama (2013, p. 96) considera estes compassos como bitonais. Acreditamos que este contexto ambíguo, se encaixe no pensamento citado por Barraud (2005, p. 57) ao abordar *A Sagração da Primavera (A Ronda Primavera)*. Ele demonstra como Stravinsky acumulou sons cromáticos mantendo uma base de referência tonal, o que criou certa ambiguidade entre maior e menor, o que, em seguida, ele corrige dizendo, que não se trata de uma escolha entre Maior e menor e sim, a junção desses dois perfis, subsistindo ao mesmo tempo o Modo Maior-menor.

O pedal na nota Fá que permanece nesta seção inteira e mesmo quando não aparece como oitava no Baixo, está presente como pedal de colcheias (Figura 53).

Figura 53 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B- Pedal na nota Fá.*

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The score is labeled 'Seção B' and 'Pedal na nota Fá'. The right hand plays a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and the left hand plays a rhythmic accompaniment with a constant pedal point on the note F.

Antes da reexposição do tema (anacruse do c. 46), uma nova frase é inserida, com uma melodia de caráter rítmico, repetida por três vezes, sendo que na última repetição, há uma variante na frase antecedente (cc. 40-45) (Figura 54).

Figura 54 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Pré- Núcleo. Nova melodia. (cc.40-45). Obs.: Os demais pentagramas foram omitidos desta figura.*

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The score is labeled 'C.40' and 'Variante'. The right hand plays a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and the left hand plays a rhythmic accompaniment with a constant pedal point on the note F.

Esta melodia, apesar de ter um caráter rítmico, tem sua gênese no tema da Seção A: o salto de 4ª Justa ascendente e os intervalos de 3ª menor descendente e 2ª Maior ascendente (Figura 55).

Figura 55 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Melodia da frase nova da Seção B.*

C.40 - 1º Inciso do Motivo

C.41 - 2º Inciso do Motivo

Labels: 4ª Justa, 3ª m, 2ª M

O contorno melódico possui como figuras predominantes a *anabasis* e *catabasis* e tem uma simetria invertida no final de cada motivo (Figura 55). Conforme apontado por Moreira (2008, p. 66), o ritmo é o baião.

Figura 56 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Melodia da frase nova da Seção B. Simetria invertida. Perfil melódico: anabasis e catabasis. Figuração rítmica do Baião.*

C.40 - 1º Inciso do Motivo

C.41 - 2º Inciso do Motivo

Labels: 4ª J, 2ª M, 3ª m

Figuração rítmica desta melodia:
Baião

4.3.6 Seção B – Parte 2 – Núcleo

Consideramos a Parte 2 (cc.69-74) como Núcleo deste movimento, pois é um local de maior tensão e grande dramaticidade (ritmo, melodia, densidade e registro).

É neste momento que a frase *a* é exaustivamente repetida em diferentes regiões do piano, trazendo um contraste tímbrico (Figura 57). O que não acontece entre os compassos 45-68 cuja frase *a* é mantida na mesma tessitura.

Figura 57 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B- Frase a com mudanças de registro*

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure C.69. The right hand plays a complex, dense texture of chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. An arrow labeled 'Mudança de registro' points to a register change in the right hand. The second system continues this texture with another 'Mudança de registro' indicated by an arrow.

Um novo motivo rítmico é inserido em *ostinato* (Figura 58).

Figura 58 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B. Novo motivo rítmico (cc.69-74).*

Ostinato rítmico do Núcleo - (cc.69-74) - Mão direita

The image shows a single line of musical notation representing a rhythmic ostinato. It consists of a sequence of notes and rests, repeated multiple times. The notes are marked with 'x' and the rests with 'x'.

Este *ostinato* rítmico, acompanhando o tema, é repetido por três vezes e é formado por sobreposições de 2^{as} Miores conglomeradas, mantendo o pedal na nota Fá nas extremidades. Toda esta densidade forte é reforçada pela indicação de dinâmica forte (*f*) (Figura 59).

O tema aparece pela primeira e única vez em oitavas (mão esquerda), e com uma variante, neste caso, melódica (Figura 59).

Figura 59 - *Aria - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos. Seção B – Núcleo (cc. 69-74).*

The image shows two systems of musical notation for the Aria section of *Bachianas Brasileiras nº 4*. The first system, labeled 'C. 69', includes annotations for 'Dinâmica' (Dynamics), 'Pedal na nota Fá' (Pedal on the note F), and 'Variante' (Variant). The second system includes an annotation for 'Mudança de registro' (Change of register). The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns.

4.3.7 Seção B – Parte 3 – *Codetta* – Liquididação

A parte 3 é a *Codetta* – a *Liquididação* (cc.75-80), onde o motivo característico do tema (3^a m descendente) é tenazmente explorado, sendo destacado pela repetição contínua e presença em três oitavas, recebendo um *rallentando* escrito por meio das colcheias (c. 79), enfatizado pela indicação de *allargando* progressivo no compasso anterior (Figura 60). O motivo germinal **b** (2^a M ascendente) também aparece na linha do soprano, enfatizado pelo acento *martellato* com uma pequena variação, intercalado com uma nota de passagem cromática (Figura 60).

Aqui encontramos a figura retórica *paranomasia*¹⁰⁴ (em relação à melodia), onde o motivo principal da frase **a** (que inicia e termina a frase), é ofertado exaustivamente em três registros diferentes e de maneira simultânea, o que também

¹⁰⁴ *Paranomasia* - “repetição de uma passagem musical, com adições ou alterações, com o objetivo de dar maior ênfase” (BARTEL, 1997, p. 350). “a repetition of a musical passage, with certain additions or alterations, for the sake of greater emphasis”.

se caracteriza como um *gradatio*¹⁰⁵. O andamento é fluido com uma figuração rítmica nova (tercinas) que ira “esmorecer” em colcheias (c.79). Tanto o *gradatio* como a *paranomasia* servem para enfatizar uma ideia, entendemos que os motivos germinais da frase estão sendo reexpostos de maneira veemente (Figura 60).

Figura 60 - Aria - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. *Codetta*. Liquidação dos motivos germinais: 3ª m descendente e 2ª M ascendente.

4.3.8 Seção A' e Fechamento da Moldura: Reexposição da Introdução e Cadência Final

Esta seção reproduz na íntegra a seção A com apenas uma diferença: aqui, Villa-Lobos acrescenta a repetição da primeira frase no final da seção A' (cc.112-115), seguida pela repetição da Introdução como função de moldura (CAPLIN, 1998, p.15) (Figura 61).

¹⁰⁵ *Gradatio* - “Duas vezes se movendo em direção paralela visando a ênfase, um clímax” (BARTEL, 1997, p. 440).

4.4 DANSA - MIUDINHO

Embora este movimento tenha sido dedicado à pianista paulistana Antonietta Rudge¹⁰⁷, ele foi estreado em 1939 pelo pianista José Vieira Brandão, como uma peça para piano solo. O nome deste movimento já revela sua identidade, Miudinho, que é uma dança brasileira. De acordo com Andrade (1999, p. 338), ela foi muito presente nas salas burguesas no século XIX, e Cascudo (2000, 388) diz que o *Miudinho*¹⁰⁸ era uma das danças da sociedade na época da Regência.

[...] é dança e um dos passos do samba. Na Bahia, as mulheres dançam o miudinho em sambas de roda, de modo prodigioso. Avançam como se fossem bonecas de mola, com o corpo imóvel e um movimento quase imperceptível de pés, num ritmo rápido e sempre igual. (CASCUDO, 2000, 388).

Logo no início (cc.1-12), percebemos um pedal nas notas Dó e Sol. Entendemos a nota Sol como um reforço da centralidade sobre a nota Dó, pois a quinta oferece estabilidade ao acorde. A figuração da mão direita também traz a nota Sol na segunda voz¹⁰⁹, que soa como um harmônico de Dó. A nota Dó é articulada várias vezes, alcançada por um arpejo ascendente, cuja nota inicial forma

¹⁰⁷ Antonieta Teles Rudge nasceu em 13/06/1885 em São Paulo, e, em 1982, fez sua primeira apresentação pública. Foi uma das primeiras pianistas brasileiras a ter reconhecimento internacional. Ao lado de Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, formou o trio das grandes pianistas brasileiras. Segundo Leite (2011, p. 112), Antonieta apreciava o repertório pianístico do século XX e era amiga de alguns representantes do nacionalismo musical brasileiro, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, entre outros. Pela série Grandes pianistas, gravou a Pobrezinha da Suíte A Prole do bebê, de Heitor Villa-Lobos. Em dezembro de 1977 em sua homenagem, foi inaugurado um busto na Praça Portugal em São Paulo, Cf. www.monumentos.art.br/monumento/antonieta_rudge.

¹⁰⁸ Melo (1908 *apud* ANDRADE, 1999, p. 338) diz que a dança Miudinho é um dos passos do samba. “O passo com que vi dançarem o miudinho certas damas do Segundo Império era idêntico ao da polca nossa, um passo inteiro dum pé formando isso um compasso completo. No compasso seguinte o outro pé executava dois passos inteiros. A esses movimentos de pés se juntava o das mãos estalidando com os dedos e oscilando no ar aos movimentos dos braços. O dançarino solista saía da roda em que no geral todos batiam palmas rítmicas, dançava só e se dirigia prá uma dama a quem demonstrava por gestos de braços, curvaturas, o convite À dança. Saía a dama dançando e entre voltas, meneios e esquivanças mimava a recusa de dançarem um par. Depois acedia, dançavam enlaçados o mesmo passo de polca, findo o qual o dançarino se retirava pra rodados imóveis, ficando a dama a convidar outro cavalheiro. [...] Diz Estevão Pinto que por volta de 1840 já não se dançava o Miudinho no Recife, desbancado pela quadrilha”.

¹⁰⁹ Esta figuração homofônica traz uma polifonia implícita, assunto que já comentamos no capítulo sobre o Prelúdio. A diferença é que, no Prelúdio, o tema estava entre duas vozes, e, aqui, em uma única linha melódica, temos três vozes.

o primeiro motivo melódico (3ª voz). Esta insistência sobre a nota Dó cria uma pontuação rítmica que atua com a função de reforçar o baixo *ostinato* – pedal (Figura 62).

Figura 62 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Centralidade na nota Dó e Sol (cc.1-4).

MUITO RITMADO e ANIMADO

Pedal →
nota Dó e Sol

2ª voz - Centralidade na nota Sol

3ª voz - Centralidade na nota Sol

Elisão

Nobrega (1975, p.121), referindo-se a este movimento (Miudinho), diz que dispor quatro semicolcheias em arpejos deslocando os acentos, de três em três, em um compasso 2/4, é uma característica composicional de Villa-Lobos. Segundo ele, isto resultará em uma falsa sensação de tercinas. Ele diz que Villa-Lobos chamava este procedimento de “ritmo vago”¹¹⁰ e cita um exemplo semelhante no Choros 12 (Figura 63).

¹¹⁰ Embora, segundo Nóbrega, Villa-Lobos tenha usado o termo “ritmo vago”, nós entendemos esta terminologia como um conceito poético. Provavelmente o intuito dele tenha sido o de abandonar a barra de compasso ao deslocar os acentos. Entre os compassos 11 e 25 os acentos evidenciam ainda mais o deslocamento do tempo, sugerindo uma sensação auditiva de diferentes fórmulas de compasso simultâneas. Esta ambiguidade métrica resulta numa riqueza rítmica e nos remete à noção de compasso no Barroco como um elemento organizador, e não necessariamente um padrão de acentuação métrica.

Figura 63 - *Choros n. 12* – Villa-Lobos. Ritmo vago. Figura copiada de Nóbrega (1975, p. 121) Obs.: A parte do tímpano foi tirada da figura para melhor visualização.

The image shows a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Viola. The time signature is 2/4. The music is characterized by a continuous, fluid rhythmic pattern of four semicolcheias (half-beat notes). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The score is presented in a clear, legible format, with the drum part removed for better visualization.

A figura de quatro semicolcheias, característica do gênero, que tem um ritmo contínuo e fluido¹¹¹, é predominante por todo o movimento da *Dansa-Miudinho*, cessando apenas nos últimos seis compassos.

Embora exista uma “repetição” praticamente literal dos primeiros 42 compassos no final da peça, a estrutura é de uma composição contínua (*through composition*)¹¹², intercalando ambientações diatônicas, cromáticas e ambíguas¹¹³, com contraste de textura, densidade e classe de notas, o que nos faz entender como um modelo de composição contínua.

Essa estrutura de composição contínua (*through composition*) é análoga à *Giga* da *Suíte Francesa VI* (BWV 811) de Bach (Anexo 4), cujo movimento também é contínuo:

O movimento nesta alegre giga é contínuo, e a articulação da forma é definida apenas pelas entradas do sujeito. Faz um clímax exuberante para uma suíte de danças, levando o ouvinte ao longo de uma perseguição alegre¹¹⁴ (LITTLE & JENNE, 2009, p. 162).

¹¹¹ Seincman (2008, p. 118), usando como exemplo a *Allemande* da *Suíte Francesa III* BWV 814 de Bach (Anexo 6), relata que: “No Barroco, mesmo em uma aparente monodia, haverá um diálogo permanente entre as vozes do texto que, não sendo interrompido por pausas dramáticas, jamais perderá a pulsação, o fluxo e a continuidade de um mundo em constante movimento mecânico”.

¹¹² *Through composition* (*Durchkomponiert*) - “[é] um termo que descreve uma composição com uma continuidade relativamente ininterrupta de pensamento musical e invenção. É aplicado em particular em contextos onde uma estrutura mais seccionada pode ser esperada [...]” (RUMBOLD, 2015). “A term describing a composition with a relatively uninterrupted continuity of musical thought and invention. It is applied in particular in contexts where a more sectionalized structure might be expected [...]”.

¹¹³ Referimo-nos a ambíguas as ambientações nas quais existe o cromatismo junto com uma base tonal, como já abordamos anteriormente.

¹¹⁴ “The movement in this rollicking giga is continuous, and the articulation of the form is clarified only by the subject entries. It makes an exuberant climax for a suite of dances, sweeping the listener along in a merry chase” (LITTLE & JENNE, 2009, p.162).

Villa-Lobos utiliza o mesmo procedimento na *Dansa*, usa vários motivos que não se repetem, com exceção do final da peça, em que os 42 compassos iniciais são retomados.

No compasso 11, tem início o motivo melódico principal¹¹⁵, que segue até o compasso 28 (Figura 64).

Figura 64 - *Dansa* - *Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Tema. Coleção diatônica (013568A) (cc.11-28).

Motivo principal

Coleção diatônica (013568A)

C.11

sfz *en dehors*

8^a abaixo

C.25

sfz *sfz*

¹¹⁵ Adotamos o termo “motivo principal” porque, ao longo do movimento, como já dissemos, aparecem outros motivos que não se repetem. Alguns destes motivos possuem algumas características do motivo principal, tais como a predominância dos intervalos de 2^{as} e 3^{as}, e as tercinas.

Tarasti (1995, p. 202) diz que a melodia [principal] está intimamente ligada à da música *Vamos Maruca*, do Guia Prático (canção nº 128) (Figura 65).

Figura 65 - *Vamos Maruca*. Canção 133 do Guia Prático – 1º Volume. Obs.: Neste exemplo somente a melodia principal foi mantida.

The image shows a musical score for the song 'Vamos Maruca'. It consists of three staves of music in a single system, all in a 2/4 time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Va-mos Ma-ru - ca va - mos Va-mos pra Jun - di - aí Com'os'. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'ou - tros van - cê vai Co - mi - go van - cê não quer ir. Com'os'. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'ou - tros van - cê vai, Co - mi - go van - cê não quer ir'. The music is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes.

Este motivo principal tem como intervalos predominantes os intervalos de 2^a e 3^a (Figura 66), os quais terão uma participação significativa ao longo do movimento, o que discutiremos em momento oportuno.

Figura 66 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Perfil melódico. Predominância de 2^{as} e 3^{as} (cc.11-28).

Motivo melódico principal

The image shows the principal melodic motif from 'Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos. It is written in a bass clef with a 2/4 time signature. The motif consists of a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B3

A partir do compasso 29, sem preparação, inicia-se uma melodia cromática na 3ª voz (mão direita). Esta melodia traz uma lembrança da primeira melodia (3ª voz – cc. 1-5), por também possuir quatro notas em graus conjuntos, porém as classes de alturas deixam de ser diatônica. Embora o pedal sobre a nota Dó no baixo reforçada pela quinta (Sol) continue mantendo a insistência sobre a nota Dó pelo “ritmo vago” (mão direita), o ambiente sonoro muda, o conjunto passa a ser (012345789T) 10-5¹¹⁷ (Figura 67).

Os compositores da música pós-tonal frequentemente usam certos conjuntos grandes como fonte de material de notas. Retirando todos ou a maioria dos conjuntos menores de um único conjunto referencial grande, os compositores podem unificar seções inteiras de música. Pela mudança do conjunto referencial grande, o compositor pode criar um senso de movimento em grande escala de uma área harmônica para outra (Strauss, 2013, p. 153).

No compasso 35, percebe-se nitidamente a presença do *tresillo*¹¹⁸, padrão rítmico tão usado na música brasileira entre o Século XIX e início do XX, que Mário de Andrade a identificou como “síncope característica”¹¹⁹ (SANDRONI 2001, pp. 28-29) (Figura 67).

¹¹⁷ A tabela Forte faz referência somente até nove classes de notas. A Tabela Solomon utiliza até 12 classes de notas.

¹¹⁸ *Tresillo* é um ritmo identificado por musicólogos cubanos e que se refere a oitos pulsos divididos em 3+3+2 (SANDRONI, 2001) diz que esse padrão rítmico é muito presente na música brasileira tanto oral como escrita. Cita como exemplos as palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino, o partido-alto carioca e vários tipos de toques para cultuar divindades afro brasileiras. Na música escrita cita o lundu Beijos de frade, de Henrique Alves de Mesquita, e em várias peças de Ernesto Nazareth (SANDRONI, 2001).

¹¹⁹ A nomenclatura adotada por Mário de Andrade, apesar de ser consagrada, é passível de discussão sob a ótica de Sandroni (SANDRONI, 2001, p.29).

Figura 67 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Início da primeira melodia (3ª voz) (cc.1-4). Início da melodia cromática (cc. 29-35). *Tresillo*.

The image displays a musical score for the piece 'Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos. It is divided into four systems of music. The first system, starting at measure C.1, is labeled 'Melodia diatônica (3ª voz)' and features a treble clef with a melody of eighth notes. The second system, starting at measure C.25, is labeled 'Melodia cromática (3ª voz)' and shows a chromatic descent in the treble clef. A 'Mudança de Conjunto (012345789T) 10-5' is indicated with a downward arrow at measure C.29. A 'Pedal Dó e Sol' is marked in the bass clef. The third system continues the chromatic melody. The fourth system is a close-up of a triplet labeled 'Tresillo 3+3+2', showing a sequence of eighth notes in the treble clef.

Entre os compassos 36 e 42, cessa a melodia e forma-se uma massa sonora, sem motivo melódico – apenas um efeito tímbrico percussivo com a presença de intervalos de 4^{as} espelhadas melodicamente na voz interna (mão direita). A nota Dó antes apresentada como um pedal, agora se alterna entre a linha do baixo e do tenor, com várias articulações e em ritmo sincopado, ao lado de notas dissonantes ou cromáticas, como que desafiando a centralidade sobre a nota Dó (Figura 68). Também ocorre a mudança de conjunto para (012345678) 9-1, ou seja, havendo a ausência das 3^{as} (Mi e Mib), não há uma definição harmônica.

Figura 68 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Massa sonora com ausência de melodia. Simetria: 4^{as} espelhadas (cc. 36-42).

De repente no compasso 42 (Figura 68 e 69), ouvimos um gesto melódico ascendente, o mesmo que conduziu ao motivo principal sobre a nota Dó (cc.10-11) (Figura 69).

Este gesto melódico neste contexto não conduz ao motivo principal, mas a um marcador sonoro na nota Sol em vários registros, uma anunciação do motivo principal que virá sobre a nota Sol¹²⁰.

Este gesto melódico também se faz presente no final do movimento, conduzindo ao início do motivo principal em Sol (cc.188-190) (Figura 69).

¹²⁰ Tomando como empréstimo um conceito da forma Sonata, podemos chamar o tema entre os compassos 49 e 63 de uma falsa reexposição, pois está em Sol.

Figura 69 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Gesto melódico condutor ao Motivo principal. Marcador sonoro preparando o Motivo melódico principal. (cc. 10-11, 42-43 e 188-194).

The figure consists of three musical score excerpts from Villa-Lobos's *Bachianas Brasileiras nº 4*, illustrating melodic conductor gestures and the main motif.

- Top Left (C. 10):** Shows the beginning of the main motif in D major. A label "Gesto melódico condutor" points to the first few notes. The motif is labeled "Motivo principal em Dó" and marked with *ff*.
- Top Right (C. 42):** Shows a "Marcador sonoro anunciando o Motivo principal sobre a nota Sol" (sonic marker announcing the main motif on the note G) circled in red. A "Gesto melódico condutor" is also indicated.
- Bottom (C. 188):** Shows the start of the main motif again, labeled "Início do Motivo principal" and marked with *Meno ff*. A "Gesto melódico condutor do motivo principal" is indicated. Fingerings 5 and 6 are shown for the left hand.

Entre os compassos 43 e 48, temos uma ponte que preparará e conduzirá o retorno do motivo principal (c. 49) por meio da ênfase sobre a nota Sol. Esta nota também traz de volta o conjunto diatônico do início do movimento (013568T) 7-35 (Figura 70), abrangendo a anacruse do compasso 43 até a primeira parte do compasso 63.

Figura 70 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Ponte para o motivo principal em Sol (cc. 43-48).

The figure shows two musical score excerpts illustrating the bridge for the main motif.

- Top (C. 43):** Labeled "Ponte (013568T) 7-35" and "C. 43". It shows a melodic line with accents and a *ff* dynamic marking.
- Bottom (C. 48):** Labeled "Início do motivo principal em Sol" and "C. 48". It shows the beginning of the main motif on the G note.

Entre os compassos 49 a 64, temos o motivo principal sobre a nota Sol, que aparece oitavado e com uma terça, ora menor ora maior, no interior do acorde¹²¹ (Figura 71).

Figura 71 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Motivo principal em Sol oitavado e com terças no interior dos acordes (cc. 48-64).

The image shows a musical score for the piece 'Dansa' from 'Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos, specifically measures 48 to 64. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The main motif is a G note, which is often octaved and accompanied by a third interval within the chords.

Entre os compassos 65 e 75, temos outra ambientação sem um perfil melódico, uma espécie de um “rio de sons”, com a superposição do total cromático – conjunto (0123456789TE) 12-1 (mão esquerda) e a escala diatônica (013568T) 7-35 (mão direita) (Figura 72).

A ênfase é no efeito liquefeito da mão direita por meio do qual o ritmo vago e as figuras retóricas *anabasis* e *catabasis* são retomadas e no *ostinato* sequencial de 2ª menor e 3ª menor na mão esquerda (Figura 72). Salles (2009) e Oliveira (1984) afirmam, como uma das características composicionais de Villa-Lobos, a alternância entre teclas pretas e brancas. Quanto a este assunto, Oliveira (1984) faz uma citação direta na *Dansa* entre os compassos 65-74 (mão esquerda):

¹²¹ Manfrinato (2013, p. 83), cita que estas terças evocam uma sonoridade característica de alguns estilos musicais do Sudeste e Centro-Oeste do Brasil.

[...] compassos 65-74 da “Dança-Miudinho” das Bachianas Brasileiras nº 4 revelam o uso das notas brancas como vizinhos superiores das notas pretas, numa direção, sequencial no baixo [...] (OLIVEIRA, 1984, p.39).

Figura 72 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Transição cromática. *Ostinato* sequencial de 2ª m e 3ª m, alternância entre teclas brancas e pretas do piano e total cromático (mão esquerda). *Anabasis*, *Catabasis* e Coleção diatônica e (mão direita). Início de um novo motivo melódico (cc. 65-76).

Anabasis e Catabasis

C.65 (013568T) 7-35
(0123456789TE) 12-1

Alternância entre teclas pretas e brancas

Início do novo motivo melódico

Retorno do pedal em Dó

Esta transição conduz a um novo motivo melódico (cc.76-78) em graus conjuntos e apenas em uma oitava, com uma textura contrastante à da seção anterior (cc. 49-64). O pedal em Dó retorna e a sonoridade volta a ser diatônica (Figura 72-73).

Figura 73 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Novo motivo melódico. Retorno do pedal em Dó. Transição diatônica com movimento escalar descendente e sequência de 3ª M e 3ª m (cc. 76-92).

The musical score for measures 76-92 of 'Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos is presented in four systems. The first system (measures 76-80) features a new melodic motif in the right hand and a bass line with a 'Pedal em Dó' (pedal on C) in the left hand. The second system (measures 81-85) shows a descending scalar movement in the right hand. The third system (measures 86-90) includes a 'Rarefação' (thinning) section and a return of the new melodic motif. The fourth system (measures 91-92) continues the melodic motif. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signature (3/4), dynamics (fz, p, mf), and articulation (accents, slurs). Specific intervals are marked as 3m and 3M. A '3' with a slur is also present in the final system.

Em seguida, temos cinco compassos (cc.79-83) que são uma repetição literal dos compassos 5 a 10, mas que não trazem a reexposição do motivo principal. O discurso prossegue com um diálogo entre as vozes distribuídas entre as mãos, um movimento escalar descendente na mão direita e uma sequência de 3^{as} Maiores e menores na mão esquerda (c. 84-88), mais uma vez jogando com a sugestão Maior-menor (Figura 74).

Figura 74 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa-Lobos*. Transição diatônica com movimento escalar descendente e sequência de 3ª M e 3ª m (cc. 79-91).

The image displays a musical score for the piece 'Dansa' from 'Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos, specifically measures 79-91. The score is presented in two systems. The first system, labeled 'Repetição dos compassos 5-9' and 'C. 79', shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system, labeled 'Movimento escalar', features a descending scale in the treble clef and a bass line with circled notes and intervals labeled '3m', '3M', '3m', and '3m'. A dynamic marking 'fz' is present in both systems, and a '8ª abaixo...' instruction is visible in the second system.

A sonoridade se dilui nos compassos 89 e 90, como uma cesura, trazendo, pela primeira vez, a ausência de som na mão direita e a dinâmica em *p*, pontuando a mudança da cor sonora; temos novamente uma ambientação cromática ao mesmo tempo em que ocorre mudança de centralidade: agora, o ritmo vago esta associado à nota Mi como centro, intercalada com dissonâncias (2^{as} menores), resultando em batimentos (Figura 75).

Entre os compassos 91 e 106, temos outro motivo que tem como característica principal as tercinas e a 3ª menor. A textura é de melodia acompanhada em *ostinato* do ritmo vago a partir do compasso 89 com 2^{as} menores, que resulta em batimentos, como que desafiando a centralidade em Dó (Figura 75).

Figura 75 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Novo motivo melódico em tercinas e em 3^{as}. Mudanças de compasso. Ritmo vago. Acompanhamento em *ostinato* com o centro em Mi com dissonâncias. Centralidade em Mi com dissonâncias (cc. 69-120).

The image displays a musical score for the piece "Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4" by Villa-Lobos, specifically measures 89 through 120. The score is written for piano and consists of six systems of music. The bass line features a prominent, steady ostinato pattern, while the treble line contains a melodic line with various articulations and dynamics. Key annotations include:

- Novo motivo melódico**: A downward-pointing arrow indicates the start of a new melodic motif at measure 91.
- Ritmo vago com dissonância**: A bracket in the bass line highlights a specific rhythmic and harmonic texture.
- Centralidade em Mi**: A bracket in the bass line indicates the central role of the note G (Mi) in the harmonic structure.
- C.89** and **C.91**: Measure numbers are placed above the staff to mark specific points in the score.
- Dynamics**: Various dynamic markings are used, including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).
- Articulation**: The score includes slurs, accents, and other performance instructions.

Entre os compassos 119 e 128 temos o último motivo melódico com a mesma textura de melodia acompanhada, porém com um aumento da densidade, pois o motivo é apresentado em três registros, sendo que uma das oitavas faz parte do acompanhamento, que se mantêm no mesmo padrão do anterior – centralidade em Mi com dissonâncias (Figura 76). Entre os compassos 133 e 139, é mantido o *ostinato* na mão esquerda e ocorre outro *ostinato* de trítone (mão direita) em dois registros diferentes. Embora exista um sinal de *allargando*, por consequência da escrita rítmica, a percepção é exatamente o contrário: a de que ocorre um acelerando (c. 134) (Figura 76).

Toda esta massa sonora dissonante se dilui em uma única nota Dó# (cc. 137-139).

Figura 76 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. (cc. 119-139). Motivo melódico em 3 oitavas. Acompanhamento em *ostinato* elidido com o motivo melódico. *Ostinato* do tritono melódico (mão direita) e *ostinato* da 2ª menor melódica (mão esquerda). Diluição da massa sonora (cc.137-139).

Motivo melódico em 3 oitavas

C.119 93

Acompanhamento elidido com o motivo melódico

Ostinato do tritono intercalando em 2 registros diferentes

C. 129

Acelerando do tritono escrito

Mudança de agógica

allarg.

cresc.

sfz

Entre os compassos 140 e 189, ocorre a repetição dos compassos 1 a 42. Compassos 190 a 195 é o ponto final da peça onde são reafirmadas as duas forças presentes durante todo o movimento – a centralidade em Dó, acompanhada da nota Sol (como ressonância e afirmação da centralidade como fundamental). A sonoridade da 3ª é ouvida e, pela primeira vez aparece a dinâmica em *fff*,

provavelmente para fortalecer a centralidade da peça sobre a nota Dó no extremo grave do piano (cc. 194-195) (Figura 77).

Figura 77 - *Dansa - Bachianas Brasileiras nº 4* - Villa-Lobos. Afirmação da centralidade em Dó (cc. 188-195).

The image shows a musical score for the piece 'Dansa' from 'Bachianas Brasileiras nº 4' by Villa-Lobos, specifically measures 188 to 195. The score is annotated with several key elements:

- Gesto condutor do Motivo principal:** An arrow points to a specific melodic phrase in the upper staff.
- Afirmação do Motivo principal:** An arrow points to a circled section of the melody.
- Meno:** A dynamic marking indicating a decrease in volume.
- Afirmação da centralidade em Dó:** An arrow points to a low note in the bass staff.
- A nota Sol reafirmando a centralidade em Dó:** An arrow points to a specific note in the bass staff.
- ff:** A dynamic marking indicating fortissimo.

The score includes fingerings (5 and 6) and a 'ff' marking in the bass staff.

Este movimento difere dos demais por se iniciar em um andamento rápido e em uma tonalidade maior, surpreendendo o ouvinte, pois o padrão inicial dos três movimentos anteriores era de movimento lento e modo menor: uma picardia linear em grande escala, a única relação harmônica entre os movimentos e, talvez por isso Villa-Lobos tenha escolhido a *Dansa-Miudinho* como último movimento, já que foi escrita em 1930 e estreada como uma peça para piano solo antes do término desta Bachiana em 1941.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises realizadas neste trabalho, constatamos que, nesta *Bachiana*, Villa-Lobos explora uma multiplicidade de recursos composicionais, valendo-se de sua familiaridade com a música brasileira e de seu conhecimento sobre a vanguarda musical europeia para usar, como elemento unificador, a poética de J.S. Bach.

Como J. S. Bach, que empregou o temperamento em *Das Wohltemperierte Klavier I e II*, período em que se consolidava o sistema tonal, para explorar as 24 tonalidades possíveis em seus Prelúdios e Fugas, Villa-Lobos não negou a tonalidade nesta *Bachiana*, utilizando o total cromático ao contrastá-lo com momentos de maior estabilidade harmônica e centralidade *quasi*-tonal, através da presença constante da nota pedal na tônica.

Na obra analisada aqui, a despeito de não negar a tonalidade, e mostrando-se em consonância com a vanguarda composicional do século XX, o compositor adequa sua linguagem usando, entre outras ferramentas, a coexistência dos modos Maior-menor, o que também pode ser apreendido como uma citação moderna do estilo Barroco ao confrontar forças opostas.

Uma das características mais contundentes presente nesta obra e que se apresenta como uma possível leitura e herança musical recebidas de J. S. Bach é a maneira com que Villa-Lobos sintetiza as ideias musicais a serem trabalhadas ao longo das peças logo nos primeiros compassos de cada uma delas. As primeiras frases funcionam como uma microestrutura de cada movimento, o que denota um procedimento retórico da construção do pensamento composicional de J.S. Bach.

Assim como na fase mais madura do Modernismo brasileiro, que não negou a tradição europeia, mas a utilizou como ponto de partida rumo a novos caminhos, Villa-Lobos revisita o uso da cadência de picardia, elemento presente em várias composições de J. S. Bach, ao dispor os três primeiros movimentos em modo menor e somente o último em modo Maior. Desta maneira, Villa-Lobos apropria-se de uma característica da música barroca reeditando-a ao dispô-la em larga escala. Desta forma, ele constrói uma relação tonal entre os movimentos (escritos em períodos

distintos), unificando-os. Numa visão macro da obra, o compositor trabalha com a antítese barroca “claro-escuro” (*chiaroscuro*) em relação à tonalidade, metaforicamente. É a poética de J. S. Bach sob a ótica da originalidade villalobiana.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika R. *O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1992.
- ANTUNES, Jorge. *Sons novos para piano e, a harpa e o violão*. Brasília: Sistrum edições musicais, 2004.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender a música de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln and London: University of Nebraskam Press, 1997.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, c1987.
- BUELOW, George; MARX, Hans J. *Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre*. In: *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of tonal music: A schenkerian approach*. New York: Oxford University Press, 2011.
- CAPLIN, Willian. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

CARPEAUX, Otto M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CAVALCANTE, Rogério. *Cearencês: a cultura do povo cearense*. Fortaleza: Ed. Do autor, 2012.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.

CROSS, Jonathan. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DAMASCENO, André. Entre Anchieta, Bach e Vargas: o pensamento musical pedagógico de Villa-Lobos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Curitiba: 2011.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

DAVID, Hans. *J.S. Bach's Musical Offering: history, interpretation, and analysis*. New York: Dover, 1972.

DREYFUS, Laurence. *Bach and the patterns of invention*. Cambridge: University Press: 2004.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor Editora, 2009.

DÜRR, Alfred. *As cantatas de Bach*. Bauru: Edusc, 2014.

ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador: uma história dos costumes*. Volume 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear*: uma breve introdução à teoria de Schenker. Londrina: Eduel, 2011.

GALAMA, Paula. Reconsidering Brazilian representations. In: *Choros nº 5 and Bachianas Brasileiras nº 4 for piano by Heitor Villa-Lobos*. Lexington, Kentucky: Theses and Dissertations-Music, 2013. Disponível em: http://uknowledge.uky.edu/music_etds/16. Acesso em: 03 fev. 2015.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*. 2003b, vol.9, n.1, pp. 81-108.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

GROUT, Donald. PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARNONCOURT, Nikolas. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, c1998.

HESS, Carol A. *Representing the good neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. New York, Oxford University Press, 2013.

KATER, Carlos. Encontro com Heitor Villa-Lobos. *Cadernos de estudo: Análise musical nº 4*. Através da Associação Artístico-Cultural, pp.89-95, 1988.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

LATHAM, Alison. "Bachianas brasileiras". *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e525. Acesso em: 25/03/ 2014.

LEITE, Edson. *Antionietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil*. São Paulo: Acquerello, 2011.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York: Norton, 1989.

LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and the music of J. S. Bach*. Expanded Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

LOQUE, Arcanjo Junior. *O ritmo da mistura e o compasso da História: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

_____. As representações da nacionalidade musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. *Escritas – Revista do Curso de História de Araguaína*, v. 2, 2010.

LOVELOCK, William. *História concisa da música*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MANFRINATO, Ana Carolina. *Bachianas brasileiras n.4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade*. Curitiba, UFPR, 2013.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 11ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1989.

MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos*: publicadas pela Editora Max Eschig São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MASSIN, Jean. MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, ca.1956.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York, London: Norton, 1991.

MORAES, Eduardo J. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOREIRA, Gabriel F. *Bachianas Brasileiras nº4 de Heitor Villa-Lobos: análise do primeiro e terceiro movimentos*. Trabalho de Conclusão de curso do Departamento de Música da Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis, UDESC, 2008.

MOREIRA, Gabriel F.; PIEDADE, Acácio T. O nacional e o neoclássico no Prelúdio das Bachianas Brasileiras n.4: Observações Analíticas. In: Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2009, São Paulo. *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*, pp. 105-111, 2009.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NEUMEYER, D.; TEPPING, S. *A guide to schenkerian analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

NEVES, José M. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 2008.

NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

NOGUEIRA, Marcos P. Prefácio. In: SILVA, José I. *Vigor criativo: Villa-Lobos em seu último período: análise de Fantasia em três movimentos em forma de choros (1958)*. São Paulo: UNESP, 2011.

OLIVEIRA, Jmary. Black key versus white key: a Villa-Lobos device. *Latin American Music Review*, University of Texas Press, v. 5, n. 1, pp. 33-47, 1984.

OLIVEIRA, José V. *Johann Sebastian Bach: a plenitude do gênio*. São Paulo: J.V.Oliveira, 1986.

PALMA, Enos C.; CHAVES, Edgard B. Jr. *Bachianas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1971.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS. *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: USP, 2009. pp. 127-134.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: expression, form, and style*. New York: 1980.

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

RUMBOLD, Ian. Through-composed. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27904. Acesso em: 10/08/2015.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Análise do material harmônico nos compassos iniciais do Noneto de Villa-Lobos. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis, UDESC, 2010a.

SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANGUINETTI, Giorgio. *The art of partimento: history, theory, and practice*. New York, Oxford University Press, 2012.

SCHNAPPER, Laure. "Ostinato". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20547. Acesso em: 18/06/2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da composição*. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2008.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria Ltda, 2008.

SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. English translation by Ernest Newman. New York: Dover, 1966. Volume One.

SHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1977.

SHAVIN, David. Thinking through singing the strategic significance of J.S. Bach's Musical Offering. *Fidelio*, Vol. IX ,Nº 4. Winter, 2000.

SILVA, José I. *Vigor criativo: Villa-Lobos em seu último período: análise de Fantasia em três movimentos em forma de choros (1958)*. São Paulo: UNESP, 2011.

SOLOMON, Larry. *The table of pitch class sets*. 2005. Disponível em www.solomonsmusic.net/pcsets.htm. Acesso em: 15 jun. 2015.

SOUZA, Rodolfo C. Hibridismo, Consistência e processos de significação na música modernista de Villa-Lobos, *Ictus* - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 11, Nº 2, 2010.

SPITTA, Philipp. *J.S. Bach*. New York: Dover, 1992.

STEIN, Leon. *Structure & style: the study and analysis of musical forms*. Miami: Summy-Berchard, c1979.

STRAUSS, Joseph N. *Introdução à teoria pós-tonal*. São Paulo: EdUNESP ; Salvador; EDUFBA, 2013.

TARASTI, Eero. *Villa-Lobos the life and works 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.

VILLA-LOBOS, H. A Educação artística no civismo. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, vol. 5, 1970.

_____. Autobiografia. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969 [1957].

_____. *Canto orfeônico: marchas, canções e cantos marciais para educação consciente da "Unidade movimento"*, 1º vol. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

_____. Educação musical. *Presença de Villa-Lobos*, 6º Vol. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971.

_____. Guia prático para a educação artística e musical. In: LAGO, Manoel Aranha Corrêa do; BARBOZA, Sérgio; BARBOSA, Maria Clara (org.). *Volume: estudo folclórico musical*. Rio de Janeiro: ABM: Funarte, 2009.

_____. *Bachianas Brasileiras nº 4 piano & orquestra A424*. New York: G. Ricord & Co. 1953.

_____. *Par Lui-même*. Heitor Villa-Lobos (compositor).
Orchestra/Ensemble: French National Radio Orchestra (intérprete). Emi Laser
Series Catalog, 1958. Compact Disc. Data da gravação: 14/05/1957. VILLA-LOBOS,
Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 4* para piano solo. Cidade: Consolidated Music
Publishers, Inc, 1948.

VILLA-LOBOS, Museu. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC / IBRAM, 2009.
Disponível em: www.museuvillalobos.org.br/ingles/bancodad/VLSO_1.0.pdf. Acesso
em 02 abr. 2014.

VOLPE, Maria A. O Manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos.
Brasiliانا, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 299-309, Jul./Dez. 2011.

ZANON, Fabio. *Villa-Lobos: Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2009.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*.
Cotia: Ateliê, 2005.

ANEXO 1

Prelúdio nº 1 - BWV 846

Musical score for Prelúdio nº 1 - BWV 846. The score is written for piano in C major, 3/4 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

Prelúdio nº 12 - BWV 857

Musical score for Prelúdio nº 12 - BWV 857. The score is written for piano in B-flat major, 3/4 time. The right hand has a complex eighth-note pattern with some slurs and accents, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

Prelúdio nº 15 - BWV 860

Musical score for Prelúdio nº 15 - BWV 860. The score is written for piano in D major, 3/4 time. The right hand features a complex eighth-note pattern with slurs and accents, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

Prelúdio nº 3 - BWV 893

Musical score for Prelúdio nº 3 - BWV 893. The score is written for piano in D major, 3/4 time. The right hand features a complex eighth-note pattern with slurs and accents, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

ANEXO 3

Lamento de Dido – *Dido e Enéias* (Purcell)

C.1

Repetição na linha do baixo: anacruse do c.12 até c. 14.

6 *P*
When I am laid, am laid in earth, pray my

10 *S.*
wrongs create No trouble, no trouble in thy

14 *S.*
breast. 1. When I am 2. *p*

ANEXO 4

BWV 811 – *Suíte VI - Giga*

Gigue.

The image displays a musical score for a piece titled "Gigue." from the "Suíte VI" (BWV 811) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The time signature is 16/16. The key signature has one flat (B-flat). The music is highly rhythmic and technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The first system is labeled "Gigue." and shows the beginning of the piece with a treble clef staff and a bass clef staff. The subsequent systems continue the piece with various rhythmic patterns and ornaments.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff is mostly empty, with a few notes at the end. The bass staff features a prominent, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

This page of musical notation, numbered 117, contains six systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring intricate patterns of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. Dynamic markings such as *tr* (trill) and *tr* (trill) are present. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.