

Universidade Estadual Paulista

Júlio de Mesquita Filho - Unesp

Instituto de Artes

Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro

**Harmônica cromática:
sua escrita em formações orquestrais nas obras de Heitor
Villa-Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe**

São Paulo, SP

2018

Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro

**Harmônica cromática:
sua escrita em formações orquestrais nas obras de Heitor Villa-
Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - como exigência final para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador:
Prof. Dr. Lutero Rodrigues

São Paulo, SP

2018

Ficha Catalográfica

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

P654h Pinheiro, Edson Tadeu de Queiroz, 1976-
Harmônica cromática : sua escrita em formações orquestrais nas obras de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe / Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro. - São Paulo, 2018.
188 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Villa-Lobos, Heitor – 1887-1959. 2. Gaita de boca. 3. Música Orquestral. 4. Música brasileira. I. Rodrigues, Lutero. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 788.82

Folha de Aprovação

Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro

Harmônica cromática: sua escrita em formações orquestrais nas obras de Heitor Villa- Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Musicologia, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Lutero Rodrigues
Departamento de Música/IA – Unesp – Orientador – Presidente da banca

Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza
Filosofia, Ciências Humanas e Letras/USP

Profa. Dra. Graziela Bortz
Departamento de Música/IA – Unesp

Local e data de aprovação: São Paulo, 27 de Agosto de 2018

Resumo:

A harmônica de boca, ou simplesmente gaita de boca, é um instrumento muito difundido em todo o mundo, e cada vez mais representativo em diversos gêneros musicais. Com o advento de seu modelo cromático com chave, surgido na primeira metade do Século XX, ela passa a inserir as salas de concerto com peças escritas exclusivamente para a harmônica cromática em formações orquestrais. No Brasil, três importantes compositores se destacam com as respectivas obras: Heitor Villa-Lobos e o *Concerto para harmônica*; Radamés Gnattali e o *Concertino para harmônica e orquestra*; e César Guerra-Peixe e a Suíte *Quatro Coisas*. Este trabalho tem o objetivo de analisar minuciosamente essas três obras relacionando as respectivas linguagens dos compositores à escrita idiomática do instrumento. Para conseguir essa meta foi necessário fazer uma contextualização histórica e organológica do instrumento, e uma breve síntese dos aspectos históricos e processuais dos compositores. No final do trabalho foram traçados pontos em comum, e que se diferenciam em suas respectivas linguagens, tendo como enfoque principal a harmônica cromática.

Palavras-chaves

Harmônica cromática. Música orquestral. Música brasileira.

Abstract

The harmonica, or mouth organ, is an instrument very widespread in the world, and increasingly representative in diverse musical genres. With the advent of its chromatic model, which emerged in the first half of the 20th century, it began to include concert halls with pieces written exclusively for the chromatic harmonica in orchestral formations. In Brazil, three important composers stand out with the respective works: Heitor Villa-Lobos and *Harmonica concerto*; Radamés Gnattali and the *Concertino for harmonica and orchestra*; and César Guerra-Peixe and the *Quatro Coisas* Suíte. This research has the objective of analyzing these three works in detail, relating the respective languages of the composers relating to the idiomatic writing of the instrument. To achieve this goal, it was necessary to make a historical and organological contextualization of the instrument, and a brief synthesis of the historical and procedural aspects of the composers. At the end of the research, common points were drawn, which differ in their respective languages, with the main focus being the chromatic harmonic.

Keywords

Chromatic harmonic. Orchestral music. Brazilian music.

Agradecimentos

Agradeço ao professor Lutero Rodrigues por acreditar profundamente em meu trabalho e em minha pessoa, à CAPES, que auxiliou muito ao financiar a bolsa de estudos, à professora Margarete Arroyo, pela compreensão na Pós-Graduação. Aos professores Alexandre Rosa e Graziela Bortz por importantes considerações e paciência, e aos professores Rodolfo Coelho de Souza, Heloísa Duarte Valente e Dorotéa Kerr pela prontidão e consideração a este trabalho. Ao CDM – OSESP e ao Museu Villa-Lobos por valiosos documentos. Ao José Staneck por também conceder materiais importantes.

Aos meus pais Antonio Avelino Pinheiro e Benedita de Queiroz, aos meus familiares, Antonio Carlos de Queiroz Pinheiro e Sílvia; Maria de Lourdes Pinheiro, Maria Conceição dos Santos e Antonio Ernani dos Santos, Izilda Domingues e José Alves, por estarem sempre presentes.

Aos amigos Sérgio Leal, Márcio Siqueira, Alessandro Ferreira, Tchelo Nunes, Tiago Souza, Yara Silva, Rodolfo Kienen Dias, Clara Machado e Paula Leme de Souza.

Ao Espaço Cultural Tendal da Lapa, à Orquestra Paulista de Gaitas: Luiz Aude, Geraldo de Oliveira, Ivo Henriques, Afonso Meireles, Elço Bianchini, Benedito Atanásio e Marcos Nakamori; à Orquestra Harmônicas de Curitiba: Ronald Silva e Ulysses Cazzalas e ao Quarteto Pererê.

*Em memória dos meus pais
Antonio Avelino Pinheiro e Benedita de Queiroz*

Sumário

Introdução	08
CAPÍTULO 1 – A harmônica de boca	11
1.1 A harmônica de boca: suas origens	12
1.2 Os primeiros grandes solistas e as primeiras peças de concerto	14
1.3 A gaita no Brasil, os grandes solistas e as primeiras peças escritas por compositores brasileiros	15
1.4 A estrutura da harmônica cromática e as técnicas de sopro	17
CAPÍTULO 2 – Heitor Villa-Lobos	23
2.1 Breve panorama histórico de suas fases produtivas iniciais	24
2.2 O neoclassicismo e suas influências	29
2.3 O último período composicional e a encomenda de um concerto para harmônica	35
2.4. <i>Concerto para harmônica e orquestra</i>	38
2.4.1 Primeiro Movimento: <i>Allegro Moderato</i> – aspectos gerais e temáticos	38
2.4.2 Segundo Movimento: <i>Andante</i>	72
2.4.3 Terceiro Movimento: <i>Allegro</i>	79
CAPÍTULO 3 – Radamés Gnattali	96
3.1 Breve panorama histórico de sua produção	97
3.2 Concertino para harmônica e orquestra	101
3.3 <i>Allegro moderato</i>	102
3.4 <i>Lento e espressivo</i>	110
3.5 <i>Marcado</i>	114

CAPÍTULO 4 – César Guerra-Peixe	118
4.1 Breve panorama histórico de suas duas primeiras fases produtivas	119
4.2 Fase <i>Nacionalista</i>	125
4.3 Fase da <i>Síntese Nacional</i>	131
4.4 <i>Melos e Harmonia Acústica</i>	137
4.5 <i>Quatro Coisas</i>	149
4.5.1 <i>Prelúdio</i>	150
4.5.2 <i>Movimentação</i>	155
4.5.3 <i>Interlúdio</i>	159
4.5.4 <i>Caboclo de Pena</i>	163
Conclusões	171
Referências Bibliográficas	174
Partituras	180
Discografia	181
Anexo I – Correspondências entre John Sebastian e Villa-Lobos	182
Anexo II – Guerra-Peixe – <i>Quatro Coisas</i> – Partituras	187

Introdução

A harmônica, ou seu termo mais popular, gaita, é um instrumento muito popular, e difundido em muitos países; no entanto, ela é muito mais conhecida no âmbito da música popular ou folclórica, além do blues norte-americano e o rock. Isso se deve muito ao fato de existirem muitos modelos e alguns extremamente baratos, mas desde o início do Século XX, um determinado modelo com a possibilidade de atingir um fácil cromatismo com um novo recurso mecânico, possibilitou a sua entrada para a música erudita executada em salas de concertos.

A partir de então, alguns solistas se destacaram dentro deste cenário, e começaram a fazer encomendas a diversos compositores contemporâneos, criando-se assim um repertório com um catálogo expressivo, passando por estéticas diversas ao longo do Século XX, e inclusive criando-se alguns centros importantes de referência como Trossingen na Alemanha, onde há cursos desde a educação infantil até o nível superior dedicado ao instrumento. No entanto, poucos estudos acadêmicos se dedicaram ao instrumento na área musicológica, existindo mais pesquisas na área da acústica.

O objetivo deste trabalho é suprir essa lacuna, uma vez que a harmônica também é muito difundida no país, além de já existir uma quantidade significativa de obras escritas especificamente para este modelo cromático. Dentro desse panorama, três importantes compositores brasileiros: Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe escreveram obras para este instrumento, inclusive adquirindo relevância no cenário da música de concerto internacional. Pretendemos investigar mais detalhadamente essas três respectivas obras: *Concerto para harmônica* de Heitor Villa-Lobos; *Concertino para harmônica e orquestra* de Radamés Gnattali e *Quatro Coisas* (suíte em sua versão para orquestra de cordas) de César Guerra-Peixe, descrevendo seus processos e seus meandros técnicos e associarmos suas escritas ao instrumento.

Esses compositores deixaram um forte legado para a música erudita brasileira. Além de produzirem obras significativas, criaram uma linguagem própria, dialogando com questões populares, mas simultaneamente às mais diversas vertentes contemporâneas de seus tempos. Assim sendo, e tendo em vista a harmônica cromática, nos instigou como e por que as suas respectivas linguagens musicais se adequam ou não ao instrumento. Para tanto, foi necessário fazer uma explicação organológica sobre a harmônica, as suas origens, como ela se transformou em um instrumento cromático e a sua inserção na salas de concertos.

Existem poucos livros e artigos específicos sobre o assunto, portanto, precisamos nos

apoiar em manuais organológicos, métodos e artigos de imprensa. O pesquisador norte-americano Kim Field fez uma longa investigação sobre a sua trajetória, desde as suas origens na Ásia e como ela se desenvolveu na Europa, até a sua inserção na América e outros continentes. O manual organológico organizado por Julien Jenkins e o artigo escrito por Andrew Cronshaw também foi muito útil para a sua compreensão histórica e funcional. Também será exposto todo o seu funcionamento, as principais possibilidades de execução e como se consegue sons simultâneos. Algumas contextualizações sobre os intérpretes também foram consideradas.

Houve também a necessidade de buscar um apoio teórico que conseguisse ligar as técnicas composicionais, sejam elas quais fossem, com as possibilidades de execução, e desta forma ter uma visão mais aprofundada das interações possíveis. Os conceitos expostos por Wallace Berry em seu livro *Structural Functions in Music* foram muito importantes, principalmente no aspecto sobre textura, pois justamente pelo fato da harmônica conseguir executar diversos tipos de sons simultâneos, as possibilidades de combinações composicionais se expandem. Em consequência disso, mas também pelo fato de ainda ser uma literatura pertinente ao estudo da composição, autores como: Rudolph Reti, Charles Rosen, Stefan Kostka, James Hepokoski, Warren Darcy e Pierre Boulez foram muito importantes para a elucidação da análise no âmbito estrutural musical.

O estudo também se pautou em uma breve contextualização sobre a inserção da harmônica no Brasil, seus principais expoentes e as primeiras obras para concerto, no entanto, existem poucos documentos acessíveis, sendo valiosa a colaboração do Museu Villa-Lobos e do Centro de Documentação Musical da OSESP ao fornecerem documentos para consulta; assim como as digitalizações feitas por José Staneck, o acervo de Radamés Gnattali conservado por Nelly Gnattali e os arquivos da Orquestra Acadêmica da Unesp.

Tendo em vista as premissas estéticas desses compositores, levantou-se um breve panorama histórico de cada um relacionando as suas obras mais relevantes aos respectivos movimentos, e tentando relacionar aos problemas e às controvérsias do início até a metade do Século XX.

Para tanto, historiadores e musicólogos como: Richard Taruskin, Robert Morgan, Arnold Whittall e Scott Messing deram uma visão sobre os fatos artísticos do Século XX, fundamental para ponderar e refletir sobre o neoclassicismo, o movimento que une esses compositores, mas de maneira diversa. Ao mesmo tempo, para fazer um contraponto com as tendências do estrangeiro, José Maria Neves e Mario de Andrade foram importantes para se ter uma visão em perspectiva, ponderando o fluxo e o refluxo das tendências históricas e

culturais e a relativização entre técnica e estética.

A teoria das tópicas é outra corrente analítica que faz um contraponto ao pensamento estruturalista-formalista dos autores citados anteriormente. Tendo em consideração que um dos fundamentos do neoclassicismo é a retomada do Século XVIII, certas premissas ficaram implícitas, ou colocadas em segundo plano pela ótica analítica mais convencional. Leonard Ratner, Kofi Agawu, e Danuta Mirka, estabelecem critérios claros sobre a ideia do significado na música setecentista, que guardadas as devidas proporções, e sabendo-se aplicar os seus conceitos, tornaram-se extremamente pertinentes à análise.

Os autores específicos sobre os compositores também foram fundamentais, pois neles nos apoiamos tanto para a revisão bibliográfica quanto para possíveis comparações contextuais. Sobre Villa-Lobos: Paulo Renato Guérios, Paulo de Tarso Salles, José Ivo da Silva, além de autores mais conhecidos como: Lisa Peppercorn e Gerard Béhague que auxiliaram a criar uma baliza entre os momentos históricos, suas técnicas e o amálgama entre as estéticas.

A respeito de Radamés Gnattali podemos destacar: Valdinha Barbosa, Anne Marie Devos e Aluisio Didier e Luciano Lima, Ana Cielo Guerra que fazem um panorama histórico sobre o compositor; e Eduardo Lobo, que faz um recorte analítico importante. Sobre este autor fomos mais concisos, aproximando-o mais diretamente de Villa-Lobos por se tratar de dois concertos.

Ana Claudia Assis e Flávia Pereira Botelho realizaram importantes estudos sobre Guerra-Peixe, considerando aspectos históricos e analíticos, além de Randolph Miguel, Ernani Aguiar, Nelson Salomé de Oliveira, Clayton Vetromilla, Margareth Milani e Ernesto Hartmann que também fizeram ponderações importantes a respeito de sua obra.

O seu *curriculum Vitae* e sua *Apostila de composição* também foram fundamentais, no entanto, não tivemos acesso direto, assim como a publicações de jornais. Nesses casos, referenciamos cada autor que interpreta esses documentos conforme o contexto. *Melos e Harmonia Acústica* é outra obra de referência importante que pudemos observar com maior detalhe. Desta maneira, associada ao nosso enfoque analítico, foi possível criar uma referência para os seus respectivos procedimentos, e tecer pontos de tangência entre esses compositores. Todos esses fundamentos teóricos aparecem de acordo com o momento, e retornam de acordo com a necessidade.

CAPÍTULO 1 – A harmônica de boca

1.1 A harmônica de boca: suas origens

A harmônica de boca¹ (também conhecida em algumas regiões do Brasil como "gaita de boca"; "realejo" nas regiões norte e nordeste; "harmônica de beijos" em Portugal) é um instrumento aerofone de palheta livre. Provavelmente surgido na Ásia Oriental, cerca de 4.500 A.C., os instrumentos de palheta livre são uma adaptação de uma lingueta de latão elástico chamada *dan moi*. Essas linguetas também são utilizadas na harpa de boca (berimbau de boca, guimbarda) instrumento de armação em arco apoiada entre os lábios, porém tocadas pelo dedo. No artigo escrito por Andrew Cronshaw no *Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais* ele explica:

“Se a lingueta do *dan moi* vietnamita é curvada ligeiramente, de forma que sua posição de repouso não fique mais no plano da armação, é possível ativá-la sem tanger, simplesmente soprando ou sugando (dependendo da forma que ela é tangida), para produzir uma nota fixa, sem decaimento. O instrumento dessa forma foi transformado de um 'idíofone tangido', em um de palheta livre. Ao contrário das palhetas simples e duplas, o som de uma palheta livre é produzido pela própria vibração da palheta” (CRONSHAW, 2009:185).

Ou seja, diferentemente das palhetas simples e duplas (tal como no clarinete e oboé) o som de uma palheta livre é produzido pela própria vibração da palheta, a boca não entra em contato com ela; a sensibilidade dessa lingueta é tão latente, que o simples ato de soprar ou aspirar próximo dessa estrutura metálica é suficiente para soar uma nota sem deixar cair a sua afinação.

Outra vertente da origem dos instrumentos de palheta livre é o *sheng* chinês, que significa “voz sublime”. Tubos de bambu dispostos paralelamente são reunidos em um único bocal. Cada tubo contém uma palheta de bambu, e que posteriormente foi substituída por uma de metal elástico semelhante ao *dan moi*; em cada tubo há um orifício que o instrumentista pode cobrir ou descobrir com os dedos, podendo assim reproduzir notas melódicas ou em conjunto realizando alguns acordes.

1 Neste trabalho utilizaremos os termos harmônica, gaita, ou ainda, harmônica cromática por serem os termos mais comuns relacionados especificamente ao instrumento o qual os compositores escreveram as respectivas obras.

Por esse mesmo bocal é possível tanto soprar ou aspirar, e até mesmo alterar a frequência da nota por meio de *bends*². Houve muitas variações desse instrumento, seja na própria China, Japão e Tailândia.

Ao longo dos séculos esses instrumentos são dominados pelos Persas, migram para a Europa e por volta do Séc XVIII chegam até mesmo à Rússia, conforme pode ser verificado no livro de Kim Field, *Harmonicas, harps, and heavy breathers. The evolution of the people's instrument*. (FIELD, 2000: 22-23). Este autor ainda cita o musicólogo James Howarth ao contextualizar a evolução dos instrumentos de palheta livre, pois pelo fato desses instrumentos terem sofrido muitas variações na própria Europa, não se sabe ao certo se eles são um *sheng* melhorado ou uma guimbarda soprada.

Não há indícios claros, mas é provável que, em 1821, Christian Buschman, um afinador de órgãos, organizou um conjunto simples de palhetas livres dispostas lado a lado em uma chapa de metal arranjados cromaticamente. Ainda em Field (2000), percebemos a evolução do instrumento ao citar outro construtor de instrumentos da região da Boêmia chamado Richter.

Este construtor organizou um instrumento somente com dez palhetas sopradas, e mais dez palhetas aspiradas dispostas em um corpo de madeira com canais para separar os pares de palhetas. As variações desses instrumentos se tornarão a configuração padrão da *aura*, *aeolina*, *mundaeolina*, ou *mundharmonika*, (harmônica de boca), (FIELD, 2000:25), (MICHELS, 2003:59).

Para melhorarem seu sustento de vida, os construtores de relógio da região da Floresta Negra começaram a construir harmônicas à maneira de Buschman, e um determinado relojoeiro chamado Matthias Hohner fundou sua fábrica em 1857. A companhia Hohner se tornou a grande fabricante de harmônicas já no final do Séc. XIX, e uma grande multinacional em todo o Séc. XX.

No entanto, naquela época, a harmônica diatônica ainda era limitada, podendo realizar somente melodias simples e folclóricas, pois não tinha a extensão cromática, e ainda não se conhecia técnicas avançadas de cromatização³. Atentos a isso a Hohner conseguiu desenvolver

² *Bend*- do inglês- dobrar,curvar. Técnica que consiste em baixar uma frequência comprimindo o ar pela garganta e a boca até atingir a palheta; consegue-se tal efeito mudando determinados formantes vocálicos durante a emissão da nota, seja ela soprada ou aspirada.

³ Além da técnica do *bends* descrita anteriormente, há uma outra técnica de sopro utilizada na harmônica diatônica chamada *overblow*, e consiste em modificar a embocadura ao se assoprar uma nota de tal maneira que a respectiva palheta assoprada interage com a respectiva palheta que pode ser aspirada e localizada no mesmo orifício, mas que não está de fato aspirada. Ao alterar-se o fluxo de ar desse modo, atinge-se uma nota mais aguda e que não está na afinação natural diatônica. Consegue-se, assim, praticamente toda a gama cromática em uma harmônica diatônica. Por se tratar de um modo de tocar que ainda exige muita perícia, e considerada avançada mesmo nos dias atuais e não dominada por todos que tocam este tipo de gaita, pode-se considerá-la como uma técnica expandida deste tipo de harmônica.

um instrumento como é descrito por Field:

“ Em 1924, Hohner introduziu uma gaita de dez orifícios, uma gaita cromática baseada no modo de disposição Richter, mas este projeto logo foi substituído por uma de doze orifícios, modelo de três oitavas que interrompe a escala no início de cada oitava. Tinha duas palhetas afinadas em um semitom de distância – por exemplo C e C# - montadas em uma estrutura de madeira em forma de pente. Os instrumentistas podiam alcançar todas as notas da escala cromática empurrando um botão com uma mola fixa a uma chave para alternar entre as palhetas. Para manter o instrumento o mais vedado possível, as palhetas foram cobertas com válvulas de couro. Em meados da década de 30, Hohner divulgou uma harmônica cromática de dezesseis orifícios, a 64 Chromonica, e adicionava mais uma escala uma oitava abaixo. Agora, armado com um instrumento totalmente cromático, os instrumentistas começaram a aplicá-lo no repertório clássico e do jazz.” (FIELD, 2000: 28).

Este instrumento, explicado dentro do respectivo contexto histórico por Field, é a essência da estrutura da harmônica de boca cromática até hoje. Ainda explicaremos melhor todo o seu sistema de construção e disposição de notas.

1.2 Os Primeiros grandes solistas e as primeiras peças de concerto

Ainda na década de 1930, nos Estados Unidos, surgem os primeiros grandes intérpretes deste instrumento vindos de shows de *vaudeville*. Na década de 1940 destacam-se dois grandes gaitistas⁴: Larry Adler e John Sebastian. Estes dois harmonicistas vão fazer as primeiras transcrições de música erudita e interpretá-las com orquestra sinfônica. Larry Adler, então, faz as primeiras encomendas para diversos compositores como Cyrill Scott, Jean Berger e Graham Whettam. (ADLER, 1984:171).

Em 1942, o compositor francês Darius Milhaud (1892) escreveu a *Suíte Inglesa para Harmônica e Orquestra*. No entanto, Milhaud, achando que nunca mais encontraria um intérprete como ele, acabou escrevendo uma versão para violino e orquestra, e estreada em 1945, pelo violinista Zino Francescatti com a Orquestra da Philadelphia sob regência de Eugene Ormandy. Somente em 1947 Larry Adler estrearia a versão para harmônica na Salle Playel, em Paris; e apenas em 1969, ele gravaria com a Royal Philharmonic sob direção de Morton Gould. (MILHAUD, 1982:1).

Adler ainda encomenda obras para outros compositores como Malcolm Arnold, Joaquín Rodrigo, Vaughan Williams e Aram Khatchaturian. John Sebastian faz sua estreia com

⁴Atualmente ambos os termos gaitista e harmonicista são utilizados para se referir a quem toca o instrumento, seja o modelo diatônico ou cromático; no entanto a última palavra ainda não se encontra nas últimas edições dos dicionários brasileiros Aurélio e Houaiss tendo como referência a edição de 2007; portanto, ela ainda é um neologismo, mas por ser de uso corrente adotaremos as duas possibilidades.

orquestra sinfônica em 1941 com a Orquestra da Philadelphia sob regência de Eugene Ormandy. Sebastian também compreendeu que a gaita não tinha um repertório próprio e começou a fazer encomendas a diversos compositores contemporâneos. George Kleinsinger's escreveu *Street Corner Concerto*, estreada em 1947 pela Filarmônica de Nova York. Vários compositores escreveram para Sebastian, entre eles, Norman Dello Joio, Alan Hovhaness, Frank Lewin, Henry Cowell, Luciano Chailly, Alexander Tcherepnin e Heitor Villa-Lobos. (FIELD, 2000:291).

Em 1955, Villa-Lobos escreve o *Concerto para harmônica e orquestra*, com dedicatória a John Sebastian, obra estreada em 27 de outubro de 1959 com a Kol Israel Orchestra em Jerusalém, sob regência de Georg Singer.

A estreia norte-americana ocorreu em 1961, tendo também Sebastian como solista; e em 1964, houve a estreia sul-americana, em Belo Horizonte, no Festival Villa-Lobos com a Orquestra Mineira de Concertos Sinfônicos. O solista foi Aluisio Rocha, sob regência de Sebastião Viana, conforme consta no catálogo de obras de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1989: 75-6).

Outros importantes intérpretes posteriores como : Tommy Reilly, George Fields, Stan Harper, Cham-Ber Huang, Robert Bonfiglio e Gianluca Littera também seguiram o mesmo caminho e encomendaram obras para vários compositores como: Gordon Jacob, John Corigliano e Enio Morricone.

Além da harmônica diatônica e cromática, como já descrito anteriormente, outros modelos foram criados pela mesma fabricante alemã, destacando-se dois específicos tipos: a harmônica baixo e a harmônica de acordes.

Com esses modelos, mais as gaitas diatônicas e cromáticas, começam a surgir grupos específicos e até mesmo orquestras somente com harmônicas, destacando-se o conjunto norte-americano Harmonica Rascals liderado pelo gaitista Borrah Minevitch.

No âmbito do jazz e da música popular outros importantes solistas também marcam a história da harmônica como: Jean “Toots” Thielemans, Stevie Wonder e Howard Levy, além de toda a tradição do blues norte-americano.

1.3 A gaita no Brasil, os grandes solistas e as primeiras peças escritas por compositores brasileiros

Os livros e estudos sobre a história da harmônica no Brasil são quase inexistentes,

praticamente não há publicação sobre esse assunto, os documentos principais são periódicos e métodos de estudo do instrumento. A referência mais antiga sobre gaita no Brasil é o relato de Pero Vaz de Caminha sobre o gaiteiro que acompanhou as armadas de Pedro Álvares Cabral, mas neste caso tratava-se de uma gaita-de-foles (MAGALHÃES, 2010: 19). Mario de Andrade em *Música Doce Música*, faz uma breve citação sobre gaita ao referir-se ao berimbau de boca (harpa de boca, guimbarde) (ANDRADE, 1976:103).

Como já foi dito anteriormente, a Hohner se transformou em uma grande multinacional, e expandiu suas fábricas para praticamente todos os continentes, inclusive América do Sul. Na década de 1920, a Hohner enviou vários representantes ao Brasil para divulgar a harmônica de boca como cita o periódico *Seleções do Rider's Digest* :

“ Na década de 20, a Hohner enviou vários representantes ao Brasil, a fim de popularizar a gaita-de-bôca. O sucesso foi tão grande que companhias locais começaram a fabricar o instrumento a fim de atender à crescente demanda. O maior fabricante, até hoje, é a Alfredo Hering S.A. de Blumenau, Santa Catarina. Em 1926, um certo Professor Charles, formou na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, uma banda de gaitas-de-bôca composta de 300 alunos do Ginásio São Luís Gonzaga. Um membro dessa banda era Eduardo Nadruz, verdadeiro artista da harmônica, que ficaria famoso como “ Edu da gaita ”. Conhecido principalmente pela sua execução do *Moto Perpétuo*, de Paganini.” (GASKIL, 1968: 78-82).

Eduardo Nadruz, o “ Edu da gaita”, foi o primeiro grande intérprete deste instrumento no Brasil, porém ele só consegue sua primeira harmônica cromática em 1939, e a partir de então começa a se apresentar na rádio Mayrink Veiga (EDÚ DA GAITA, 2000); e é justamente a ele que o compositor Radamés Gnattali dedica seu *Concertino para harmônica e orquestra* composta em 1956. A obra foi estreada em 1958 com a Orquestra Sinfônica Brasileira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; interpretada pelo próprio Edu sob regência de Radamés Gnattali, houve uma gravação na mesma ocasião (GNATTALI, 1958).

Em 1987, o compositor César Guerra-Peixe dedica a obra *Quatro Coisas* originalmente escrita para gaita e piano ao gaitista Rildo Hora. No entanto, a partitura publicada pela Edição Opus vinculada à editora Irmãos Vitale apresenta a obra como sendo escrita para flauta e piano.

Em 1991, houve a primeira audição no XII Panorama da Música Brasileira Atual por Rildo Hora e Misael Hora; e ainda no mesmo ano, a parte para piano foi transcrita para cordas podendo ter qualquer instrumento melódico como solista. A versão para orquestra de cordas também foi estreada pelo gaitista Rildo Hora com a orquestra da Uni-Rio, sob regência de Ernani Aguiar (GUERRA-PEIXE, 2008).

Além destas peças que são o nosso objeto de estudo, outras também foram escritas. O

próprio Radamés Gnattali escreveu mais duas obras para harmônica e orquestra: *Canção e dança*, para harmônica e orquestra de cordas; e *Concerto n° 2* para harmônica e orquestra (BARBOSA & DEVOS, 1984).

Harmonicistas como Ronald Silva e José Staneck fizeram importantes contribuições e também estrearam obras de compositores relevantes como: Sergio de Vasconcellos-Corrêa, Hans-Joachim Koellreutter, Harry Crowl e Aluisio Didier, além de transcrições também feitas para a harmônica. Assim como nos Estados Unidos e Europa, no Brasil também houve um desenvolvimento de grupos de harmônicas, destacando-se principalmente a Orquestra Harmônicas de Curitiba concebida por Ronald Silva, e posteriormente a Orquestra Paulista de Gaitas.

Estes mesmos gaitistas também exercem um grande papel na música popular brasileira, e outros importantes nomes podem ser colocados em evidência como: Maurício Einhorn, Omar Izar, Clayber de Souza, Jehovah Tavares e Gabriel Grossi.

Na música popular, a harmônica diatônica também se destaca no cenário do blues com os nomes de Flávio Guimarães e Jefferson Gonçalves. Conforme dito anteriormente, há poucos estudos acadêmicos sobre este assunto, principalmente no âmbito brasileiro.

Ainda é necessário muita pesquisa, pois entre a década de 50 e 70, a harmônica teve forte influência sobre os jovens, pois existiram diversos programas de calouros em rádios e televisões com a participação de muitos gaitistas amadores, até mesmo a tal ponto de existir programas semanais dedicados somente à gaita.

No entanto nomes de destaque dessa época como: Nelson Barbosa, Zezinho de Lima Ulysses Cazallas permanecem desconhecidos para um público mais amplo, pois bastante material se perdeu em incêndios ocorridos em várias emissoras, restando apenas arquivos pessoais nem sempre acessíveis.

Faz-se necessário, portanto, que outros pesquisadores abordem o instrumento sob outros enfoques, sejam eles históricos, organológicos, estéticos ou educacionais. Durante a sequência deste trabalho ainda retornaremos para algumas questões históricas específicas, envolvendo os respectivos gaitistas brasileiros a quem foram dedicadas as obras analisadas.

1.4 A Estrutura da harmônica cromática e as técnicas de sopro

A harmônica cromática é a justaposição de duas harmônicas diatônicas afinadas cada

uma em um semitom de distância e articuladas por uma chave lateral⁵. É um instrumento musical temperado de afinação fixa, semelhante ao acordeão e ao piano, não reproduzindo a diferença entre os intervalos diatônicos e cromáticos, podendo produzir notas enarmônicas.

Por causa de sua construção, em que há a interrupção da escala no início de cada oitava, aparecem repetições de determinadas notas, conseguindo-se assim uma simetria nas três oitavas, tornando igual a maneira de tocar em toda a sua tessitura.

Trata-se de um instrumento de sopro, cujo som é obtido tanto ao soprar quanto ao aspirar, o que o diferencia dos demais. Pela execução consecutiva de expiração e aspiração obtém-se uma escala diatônica, e ao apertar a chave lateral, obtém-se notas cromáticas. Com a exata alternância de sopros e aspirações, com chave solta e apertada, obtém-se uma escala cromática.

A ilustração extraída do autor italiano Luigi Oreste Anzaghi (1952) (Fig. 1.1), mostra nos pentagramas superiores as notas sopradas com chave solta e apertada (*soffiate senza registro, con registro*); nos pentagramas inferiores, as notas aspiradas com chave solta e apertada (*aspirate senza registro, con registro*). A combinação de todas essas possibilidades, nas três oitavas, produz um total de 48 notas ou vozes⁶.

The diagram illustrates the chromatic scale on a chromatic harmonica, organized into three octaves (PRIMA OTTAVA, SECONDA OTTAVA, TERZA OTTAVA). It shows four staves: two for blowing (SOFFIATE) and two for sucking (ASPIRATE). Each staff has two sub-staves: 'con registro' (with register) and 'senza registro' (without register). The notes are numbered 1 through 12, corresponding to the natural and chromatic notes of the scale: do, mi, sol, do, do, mi, sol, do, do, mi, sol, do. Below the staves, a table lists the notes and their corresponding fingerings (1-4) for each note in the scale. A note number '12' is placed to the right of the final note. At the bottom, there is a note: 'N.B. La notina a fianco di ogni nota, indica la stessa ottenuta col suono omologo. VED. TAVOLA ANNESSA I.' and the number '128403'.

Figura 1.1: Esquema Musical da harmônica cromática 48 vozes, três oitavas, e o modo de obter todos os sons, sejam naturais ou cromáticos (ANZAGHI, 1952: 22).

⁵Esta chave lateral é acoplada a uma lâmina que se movimenta no interior da harmônica. Outro termo para esta peça é variador ou registro.

⁶A palavra “vozes” é muito utilizada no Brasil para designar a quantidade de palhetas dispostas em uma harmônica diatônica ou cromática em sua afinação natural; correspondendo, desta forma, ao número total de notas possíveis de se tocar sem a necessidade de utilizar outras técnicas de extração de nota, como *bends* e *overblow*, já explicados anteriormente.

Após esta visualização, é possível perceber que a gaita de boca pode ser executada de diversas maneiras: sejam notas individuais, privilegiando o aspecto melódico; ou simultâneas, priorizando o aspecto harmônico. Para compreender essas possibilidades, é necessário conhecer as duas principais técnicas de embocadura: o “sopro de bico” e as “notas cobertas”.

A primeira, consiste em unir os lábios tal como em um assobio, e ao soprar ou aspirar cada um dos orifícios, escuta-se notas individualizadas, podendo-se fazer melodias. A segunda, consiste em cobrir 2 ou 3 orifícios com a língua no lado esquerdo da boca, e com o lado direito, sopra-se ou aspira-se o instrumento também ouvindo notas individuais. A diferença é que com esta última técnica, ao se descobrir o lado esquerdo, é possível ouvir acordes.

Esta última técnica é muito importante, pois dela derivam outras que possibilitam executar determinados intervalos. Os principais são: terças, sextas, oitavas, acordes, e solo com acompanhamento simultâneo. Alguns outros intervalos também são possíveis, tais como: segundas, quartas, quintas, trítomos, e sétimas, mas não aparecem com tanta abundância quanto os primeiros, sendo historicamente menos utilizados.

A seguir, os intervalos de terça (Fig. 1.2); sexta (Fig. 1.3); oitavas (Fig. 1.4), quintas e quartas, quarta aumentada e quinta diminuta (Fig. 1.5); e acordes com quatro notas (Fig. 1.6) na harmônica de três oitavas, ou 48 vozes, que serão úteis para apreender os procedimentos seguintes.

Terças



Quintas, Quartas Aumentadas, Quartas e Quintas Diminutas



Figura 1.5: Intervalos de quintas, quartas aumentadas, quartas e quintas diminutas

Acordes com quatro notas



Figura 1.6: Acordes de quatro notas em uma oitava

Conforme pode-se ver nas figuras, os intervalos de terça são completamente passíveis de serem invertidos em sextas, o mesmo acontece entre quartas e quintas, e entre quartas aumentadas e quintas diminutas. O intervalo de oitava é o mais abrangente, podendo-se executar uma escala completa em oitavas em toda a tessitura da harmônica.

O mesmo ocorre na última figura em que os acordes também são passíveis de serem invertidos em várias posições. Pode-se perceber, assim, que há muitas possibilidades harmônicas dependendo de como se combinar intervalos e acordes.

Ainda é possível a execução de *clusters* ao acionar-se a chave lateral até metade do seu curso, desta forma, obtém-se as notas naturais, e ao mesmo tempo, as notas exatamente um semitom acima das mesmas notas tocadas, sejam sopradas ou aspiradas.

Fizemos essa explanação histórica e organológica sobre a harmônica cromática para contextualizar e circunstanciá-la em relação às obras estudadas. Ainda existem outros recursos timbrísticos como a utilização de técnicas de extração de notas como *bends* já explicado anteriormente, e que empregados na harmônica cromática altera a afinação natural do instrumento, podendo-se atingir notas além da afinação temperada; e o uso da mão e a língua, que combinadas com as embocaduras e formas de extração de notas mostradas anteriormente podem produzir diversos efeitos, criando-se assim texturas musicais originais. Outro conceito necessário para analisarmos as obras é justamente sobre textura em música, e para tanto

podemos citar Wallace Berry⁷ em seu livro *Structural Functions in Music*:

“ *Textura* é concebida como elemento de estrutura modelada musicalmente (determinado, condicionado) pelo número de voz ou número de vozes e outros componentes projetando os materiais musicais no meio sonoro, e (quando existem dois ou mais componentes) pelas interrelações e interações entre eles” (BERRY, 1987: 191).

Esta definição é muito importante, pois como já explicamos, a harmônica tem a capacidade de soar notas simultâneas, daí também a origem de seu nome, podendo-se escutar determinados intervalos e acordes; desta maneira consegue-se também movimentos paralelos, obtendo-se melodias com esses mesmos intervalos e acordes e até mesmo pequenas polifonias, ou ainda, uma melodia acompanhada por acordes. Isto acontece porque na embocadura das “notas cobertas”, em que a língua cobre determinadas notas para executar os intervalos citados, é possível também aumentar ou diminuir o alcance da língua, aproximando-a ou afastando-a dos orifícios, obtendo-se pequenos movimentos contrários ou oblíquos.

Com estas características, a possibilidade de interações e interrelações texturais, seja em seu próprio meio sonoro, ou com o meio orquestral aumenta significativamente, pois pode-se criar composições a partir da sua própria natureza harmônica, seja projetando-a simultaneamente por meio de intervalos ou acordes, ou linearmente com melodias. Estas possibilidades de embocaduras já foram amplamente usadas por compositores e gaitistas como: Gordon Jacob, Malcolm Arnold, Rene Giessen e Yasuo Watani, além de Larry Adler e Tommy Reilly. Para esclarecer melhor, os exemplos seguintes (Fig. 1.7) e (Fig. 1.8) ilustram respectivamente uma textura homofônica com uma pequena valsa, e uma textura polifônica em uma pequena invenção.



Fig. 1.7: Textura homofônica (ANZAGUI, 1952: 58).

⁷ *Texture* is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there two or more components) by the interrelations and interactions among them.

Pequena Invenção Diatônica

para harmônica cromática

Edson Tadeu



Fig. 1.8: Textura polifônica (TADEU, 2018)

Com esse conhecimento poderemos apreender e perceber melhor os procedimentos dos compositores analisados, este capítulo, com as respectivas figuras apresentadas e ligadas ao conceito de textura será recorrente nos capítulos seguintes, pois torna-se mais fácil compreender a interação entre as possibilidades da harmônica e a linguagem dos compositores. A próxima figura (Fig. 1.9) mostra uma harmônica cromática de doze orifícios com extensão de três oitavas, e na parte inferior outra de dezesseis orifícios e quatro oitavas:

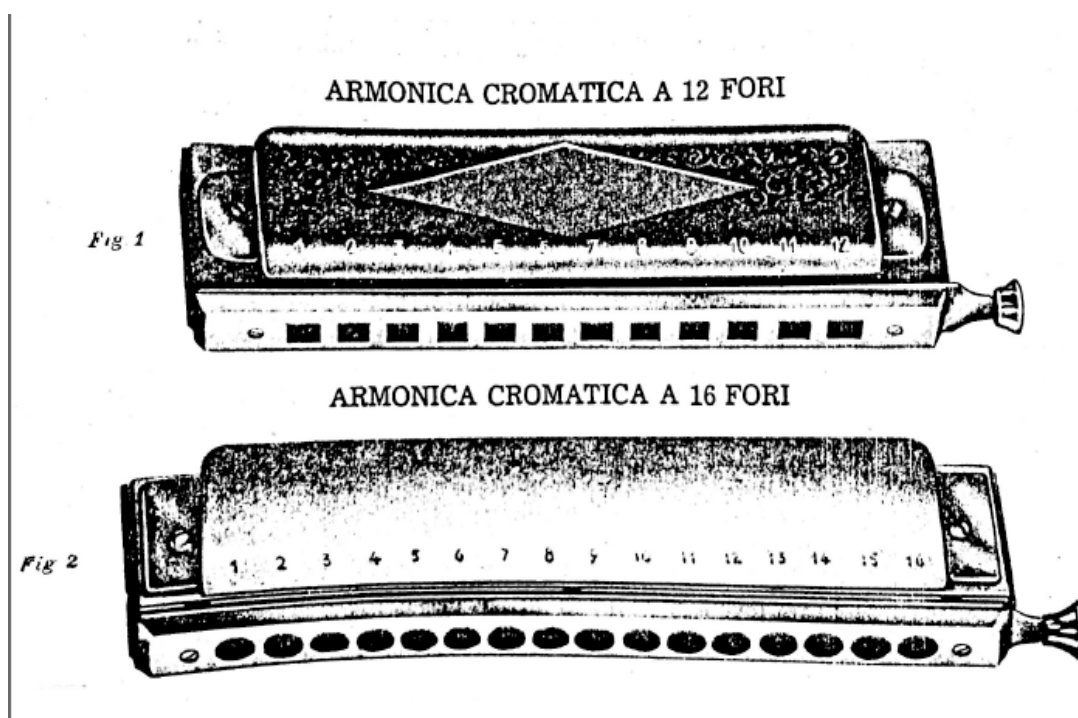


Fig. 1.9: Harmônica cromática de três oitavas e quatro oitavas (ANZAGUI, 1952: 2)

CAPÍTULO 2 – Heitor Villa-Lobos

2.1 Breve panorama histórico de suas fases produtivas iniciais

Há divergências entre vários autores sobre o início da última fase criativa de Villa-Lobos. Liza Peppercorn divide em quatro fases, e sugere 1945, ano em que o compositor se insere no cenário norte-americano e também realiza atividades na Europa e dentro do próprio Brasil, como o início de sua última fase (PEPPERCORN, 1992: 68-69). Behague a divide em três, considerando como a última os anos 30 e 50 sem maiores renovações de linguagem (BÉHAGUE, 1994: 104). Salles, por sua vez, considera o ano de 1948 como grande divisor ao se referir sobre o diagnóstico de sua doença, e desta forma tendo que se comprometer com diversas encomendas e apresentações para garantir seu tratamento (SALLES, 2009: 14).

Discutir periodizações em história sempre pode causar divergências, pois um fato nunca é isolado totalmente, outros fatores podem contribuir para a sua percepção, e quando o autor é Villa-Lobos, cuja produção é vastíssima, com uma vasta fonte documental e bibliográfica, basear-se exclusivamente nestas periodizações nem sempre traz uma compreensão mais aprofundada. Acrescente-se a tudo isso a redatação das suas obras, o que torna a pesquisa mais complexa. As fases sugeridas por Peppercorn (1992) e Salles (2009) são mais pertinentes à nossa pesquisa tanto pelo fato de a encomenda ser feita por um gaitista norte-americano, ou seja, a partir do contato com os Estados Unidos, quanto pelo fato de já nesse momento Villa-Lobos realmente precisar bancar o custo do seu tratamento de saúde com diversas encomendas.

Outro fator importante é o advento do neoclassicismo musical, um movimento que começa a ocorrer nos anos 20, ao mesmo tempo em que Villa-Lobos compunha em um estilo considerado modernista nacionalista. Desta forma, não descartamos as considerações de Béhague, pois de uma certa maneira essas fases se tangenciam em certos momentos. Portanto, é necessário voltarmos para o seu período inicial para termos uma visão melhor da sua evolução enquanto compositor.

Como colocam Guérios em *Heitor Vila-Lobos* (2003) e Salles em *Villa-Lobos: Processos composicionais* (2009) é notório o conhecimento que se tem da influência exercida pelo *Cours de Composition Musicale* do compositor francês Vincent D'Indy no período inicial de sua carreira. Essa influência é perceptível em obras como: *Naufrágio de Kleonicos* (1916), poema sinfônico cujo excerto *O canto do cisne negro* demonstra sensível semelhança estética com o *Le Cygne*, excerto do *Carnaval des animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns. (GUÉRIOS, 2003: 105).

No entanto, Salles complementa com uma pequena análise demonstrando a diferenciação entre ambas ao constatar que, na melodia de *O canto do cisne negro* determinadas notas ressoam sobre um arpejo de uma escala pentatônica, e assim, estas notas da melodia funcionam como uma outra maneira de rerepresentar o material arpejado (SALLES, 2009: 20).

Ao contrário de Saint-Saëns, que se orienta por um caminho ainda no âmbito tonal, nesta obra de Villa-Lobos já podemos perceber um embrião dos seus processos de compor: o *ostinato* e o uso da escala pentatônica sem um direcionamento tonal funcional clássico, além do aspecto intrínsecamente reverberante.

É também notável a influência de Wagner e Puccini como já descreveu Mariz (MARIZ, 2000: 141), e alguns aspectos harmônicos, principalmente de Wagner, ainda vão ressoar em sua obra em questões cadenciais (SALLES, 2009: 144).

Outra influência crucial é o compositor Claude Debussy que surge em diversas obras. Em *Danças características africanas* (1917), por exemplo, Villa-Lobos aplica a escala de tons inteiros, além da série de cantigas infantis compiladas na primeira *Prole do Bebê* (1918), onde também se percebe a sua influência mas com soluções texturais bem originais como já apontou Botti (2003). Obras que começam a se distinguir por elementos nacionais, e também demonstram que o compositor estava atento ao que acontecia em seu redor e já conhecia as ideias mais avançadas de seu tempo. (GUÉRIOS, 2003: 106).

Em 1916, ele compõe a sua *Sinfonia n.º1* ainda com influências “conservadoras” de D’Indy, no entanto, como relata Guérios ao descrever uma crítica do jornal *O Paiz* sobre a execução de dois movimentos, o público refletiu uma indecisão com as suas “audácias harmônicas”. (GUÉRIOS, 2003: 224). Ainda no mesmo ano ele compõe o *Quarteto n.º3*, também com influência de D’Indy e César Franck, em que o compositor se vale do caráter cíclico para o tratamento temático.

Nesse quarteto, como analisa Salles, já existem também elementos que vão caracterizar muito a sua obra posterior como o uso de *ostinatos*; composição por camadas; acentuações rítmicas deslocadas em pontos imprevisíveis; temas curtos à base de fragmentos motivicos e com desenvolvimento contínuo à maneira de Haydn; organização harmônica em torno de eixos de simetria; a evocação do canto do sabiá da mata na Recapitulação do 1º movimento (SALLES, 2012: 14). O mesmo autor atesta que ainda não está evidente o caráter nacional que vai aparecer posteriormente em suas obras mais célebres.

É interessante verificar a possibilidade de mudança de percepção entre as estéticas e os

procedimentos composicionais. Ao se relacionar esses novos recursos com a escola francesa, ainda tem-se uma percepção de transição entre o século XIX e XX, no entanto, quando esses procedimentos são assumidos com uma outra forma de dar continuidade ao discurso, esses mesmos recursos adquirem outro sentido em relação à música moderna, uma vez que são esses recursos em si mesmos que engendram a composição. Quando posteriormente o ideal de equilíbrio e clareza volta à tona, mais uma vez uma nova percepção é lançada sobre esses mesmos procedimentos, mas em meio às formas clássicas.

Nos anos 1920 e 1921, Villa-Lobos ainda apresenta outras obras como: *Lenda do Caboclo*, *Viola*, *Sertão no estio*, *A fiandeira* e *Quarteto simbólico*. Obras de caráter francamente mais moderna, algumas ainda com inspirações em Debussy, outras já com a influência nacional, além dos *Choros nº1* em que se denota claramente a influência dos chorões cariocas. (GUÉRIOS, 2003: 119).

Em sequência acontece A Semana de Arte Moderna e Villa-Lobos é o único compositor convidado a participar. Naquele momento, ele já era um artista maduro e com um certo destaque, e que havia composto muitas obras experimentando desde a escola francesa mais antiga até o debussismo e incorporando os elementos nacionais. Posteriormente, o próprio Mário de Andrade (1972) no famoso livro *Aspectos da música brasileira* enfatiza o caráter nacionalista o qual Villa-Lobos já se encontrava vinculado

Guérios ainda coloca o fato da possibilidade de se fazer música nacional ainda como apenas uma entre as tantas possíveis, e de fato, Villa-Lobos já as havia experimentado, no entanto o autor considera que foi em sua primeira viagem a Paris onde ele de fato se transformou em um compositor nacional. (GUÉRIOS, 2003: 128).

Villa-Lobos chega a Paris em 1923, e após um ano de estadia, em abril de 1924 apresenta as suas *Danças características africanas* e o *Trio para oboé, clarinete e fagote*, obra oficialmente datada de 1921, e além de outras incluídas por outros intérpretes. Um mês depois apresenta *Nonetto. Impressão rápida de todo o Brasil*. Segundo Guérios, o *Trio* só poderia ter sido escrito em Paris após o seu primeiro contato com a obra de Stravinsky pois como o próprio autor diz: “ênfase em breves motivos que são rítmicos e não melódicos, inconstância de ritmos, com um resultado absolutamente oposto ao obtido com músicas que utilizam as técnicas impressionistas de Debussy” (GUÉRIOS, 2003: 137).

Carlos Kater chega a fazer um inventário sobre esses elementos para demonstrar que ele compôs o *Nonnetto* em Paris e não no Rio (KATER, 1991: 63). No entanto, Manoel Corrêa do Lago, em pesquisa no acervo Janocopoulos na Uni-Rio ainda encontra uma cópia de um manuscrito de Villa-Lobos sobre obra de Stravinsky datada de 1920 (LAGO, 1999). Como

vimos anteriormente em Salles na análise sobre o *Quarteto n.º3*, Villa-Lobos já agenciava recursos semelhantes para compor suas obras. Em julho de 1924, o escritor e musicólogo Boris de Schloezer escreve uma crítica na *Revue Musicale* apontando as similaridades entre o *Nonnetto* e a estética de Stravinsky. Guérios ainda comenta a questão das redações, explicando que por esse motivo esse escritor acabou criando comparações que geraram diversas controvérsias sobre a real origem de suas obras, as quais ainda persistem até hoje. Villa-Lobos porém, sempre negou a influência de Stravinsky, mas em depoimento a Sergio Milliet, na *Carta de Paris* publicada na revista *Ariel* em novembro de 1926, ele declara o grande impacto que o compositor russo exerceu sobre ele. Assim como também é notória a entrevista dada a Manuel Bandeira logo após a sua volta ao Brasil em 1924 (GUÉRIOS, 2003: 139-140).

Com certeza assistir *Le Sacre du printemps* deve ter lhe causado um forte impacto, mas é possível fazer uma especulação talvez ainda não dita. Como vimos anteriormente, Villa-Lobos já agenciava recursos composicionais semelhantes, além de existir documentos que comprovam o seu contato com a música de Stravinsky. No entanto, o que pode mais ter lhe impressionado seja o fato destes mesmos recursos serem capazes de articular um discurso musical por si mesmos, sem a necessidade de utilizar formas estanques ou processos convencionais como a sonata, ou procedimentos clássicos de variação, além de ser totalmente desnecessária a sintaxe tonal tradicional. Outra questão importante ainda não mencionada é a expectativa do ambiente francês pelo desejo da influência do folclore, do exótico e da música popular colocada abertamente por Darius Milhaud, o que também causou reflexões em Villa-Lobos (GUÉRIOS, 2003: 133).

Portanto, após esse contato com tudo o que o ambiente parisiense lhe proporcionou, e com a forte percepção que a sintaxe stravinskiana lhe causou em poder haver uma nova forma de compor a partir de uma concepção autônoma (aliás, talvez seja essa a grande contribuição de Stravinsky: criar uma linguagem própria sem a necessidade de recorrer aos grandes cânones fazendo uma forte ruptura com a tradição); Villa-Lobos, por sua vez, sem abandonar aquelas determinadas características já desenvolvidas em obras anteriores cria um amálgama dos elementos ameríndios e urbanos a partir da sua própria concepção, o que vai gerar obras muito originais, como por exemplo todo o ciclo dos *Choros* e consolidando-o como um compositor moderno nacionalista. Desta maneira, compreende-se que ele não somente faz uma síntese da sintaxe stravinskiana, mas cria um estilo muito próprio.

Atualmente existem amplos estudos de importantes pesquisadores como Salles (2009) Silva (2008), Botti (2003) e outros que elencam as semelhanças e diferenças entre ambos os

compositores, seja no plano melódico, harmônico e formal, colocando em relevo a sua maneira intrínseca de articular o discurso, seja em sobreposições ou justaposições dos materiais. Mesmo sendo verdade as redatações, e até mesmo algumas citações de fragmentos de obras de Stravinsky como é possível verificar no próprio *Nonnetto*, e colocado como uma forma de se fazer propaganda da sua própria obra, uma vez que o compositor russo era o mais aclamado no momento, ainda é possível uma outra especulação.

Villa-Lobos, ao longo de sua formação, ainda vem de uma longa tradição em que uma composição musical também é a arte do que se fazer com todos os materiais musicais, isso foi muito forte até o fim do século XVIII e o início do século XIX. Durante o século XIX essa noção começa a mudar com a ideia do subjetivismo e da expressão dos sentimentos em melodias originais com formas mais abertas e que vão caracterizar o romantismo. Ao se valer de certos fragmentos stravinskianos, o compositor de certo modo ainda dá continuidade à aquela tradição, ou seja, ainda pode ser colocada como uma estratégia composicional previsível e legítima, e não apenas considerada como uma mera imitação ou cópia. No entanto, no *Choros n° 10*, ao citar o tema *Rasga Coração* de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense, o compositor, em 1953, sofreu um processo de plágio por ter utilizado essa melodia (GUÉRIOS, 2003: 236), o que também demonstra a mudança da noção de propriedade artística intelectual que ocorreu durante o século XX.

Em 1926 ele retorna a Paris e permanece até 1930, durante esse período edita e promove concertos com obras suas como: *Choros n°2, n°3, n°4, n°7, n°8 e n°10*; algumas das *Serestas*, *Rudepoema*; *Prole do Bebê n°2*, *Amazonas* entre outras, tornando-o muito conhecido pelo público parisiense. Como ainda diz Guérios:

“No final da década de 1920, Villa-Lobos agenciava materiais das mais diversas naturezas e origens – sons, técnicas de composição, imaginários sociais –, que, mediados por uma linguagem própria do compositor, resultaram na *composição* de uma nova realidade musical, uma música nacional brasileira” (GUÉRIOS, 2003: 161).

Desta forma podemos ver não somente uma estética consolidada de um compositor, mas já se pode perceber a direção que a música brasileira vai tomar. Ainda em 1928, Mario de Andrade (1972) vai publicar o *Ensaio sobre a música brasileira*, livro essencial que se tornará o grande guia dos compositores brasileiros e influenciaria toda uma geração na década seguinte. Mas o próprio Mário de Andrade tinha consciência daquele momento, e ao estabelecer critérios para distinguir o período anterior do nacionalismo, ele também sabia que esses mesmos critérios não eram suficientes para compreender qualquer momento histórico

como ele próprio diz:

“(...) se tratava de estabelecer um critério geral e transcendente si referindo à entidade evolutiva brasileira. Mas um critério assim é ineficaz para julgar qualquer momento histórico. Porque transcende dele. E porque as tendências históricas é que dão a forma que as ideias normativas revestem” (ANDRADE, 1972: 50).

Mário de Andrade compreendia bem que naquele momento era necessário fazer uma clara separação de épocas, mas ao mesmo tempo já previa que este critério (no caso específico a distinção entre uma música brasileira de caráter internacional e uma outra música também brasileira mas com caráter nacional em um pensamento propriamente dito brasileiro) não era capaz de fazer um julgamento histórico uma vez que transcende dele, ou seja, ele próprio se reconhecia como um ator social daquele momento, inserido nele, e também compreendia que as tendências são transitórias e podem mudar conforme o contexto. Esta consideração é muito importante para termos uma perspectiva diferente das tendências históricas futuras, como elas vão se materializar artisticamente e entender as suas próprias contradições.

2.2 O neoclassicismo e suas influências

Como vimos anteriormente, Villa-Lobos chega em Paris em 1923. Em Julho de 1924, Boris de Schloezer escreve uma primeira crítica sobre ele, no entanto, um ano antes, em fevereiro de 1923, cinco meses antes de Villa-Lobos chegar à Paris, este mesmo crítico escreve um ensaio na mesma revista *Revue Musicale* associando pela primeira vez o nome de Stravinsky ao neoclassicismo, e relaciona este movimento a um estilo que remete aos antigos clássicos da tradição pré-beethoveniana (MESSING, 1996: 129).

Neste mesmo artigo ele também anuncia os dois pólos da música moderna: Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Messing ainda distingue os dois ao comentar: “Schoenberg o expressionista, cujas obras nascem de uma personalidade profunda, e não inteiramente de uma emoção saudável; e Stravinsky, o neoclássico, cuja música anti-wagneriana era pura, graciosa e até mesmo sanitária por comparação” (MESSING, 1996: 129-130).

O mesmo autor ainda coloca a questão do acirramento que o nacionalismo chegou em fins dos anos 1920 na Europa, e a sua capacidade em se identificar com o neoclassicismo por causa de determinados valores culturais que podiam se associar facilmente: simplicidade, objetividade, pureza e clareza, mesmo que isso se transformasse em uma vaga retórica com atributos quantificáveis. Apesar desta consideração pejorativa, após a segunda guerra o termo

adquire outro valor ao se associar com as obras de Stravinsky (MESSING, 1996: 129).

Schloezer em outro artigo descreve *Pulcinella* (1920), considerada a primeira obra neoclássica um tipo de pastiche, pois trata-se de uma reescrita de uma obra de Pergolesi, mas não um pastiche qualquer, na medida em que há um emprego renovado dos procedimentos clássicos, da escrita contrapontística, e que vão aparecer de maneira mais orgânica em obras como: *Symphonies d' instruments à vent, Concertino e Octeto*. (MESSING, 1996: 132). Para Robert Morgan, tendo em consideração as reflexões sobre Stravinsky, ele então afirma: “o ponto para Stravinsky não foi retornar ao passado mas revitalizar certas hipóteses básicas da composição tradicional de uma maneira consistente com a prática rítmica e harmônica contemporânea” (MORGAN, 1991: 172). *Pulcinella* tem um inconfundível sabor de século XVIII mas com as típicas características Stravinskianas: uso de *ostinatos*, vozes internas criando harmonias mais dissonantes, frases encurtadas ou estendidas para produzir mais irregularidades rítmicas (MORGAN, 1991: 171).

Essas obras citadas acima vão exercer uma grande influência nos compositores dos anos 1920 e 1930, inclusive o grupo dos seis e até mesmo em alguns traços da música do pós-guerra na segunda escola vienense. Morgan⁸ ainda faz outro esclarecimento importante:

“ o termo 'neoclássico' é algo enganoso, no entanto, talvez Stravinsky tenha até sido mais profundamente atraído para o período barroco do que naqueles de Haydn e Mozart e o final do século XVIII, e alguns comentaristas até preferem o termo neobarroco. Mas, de fato, o “retorno ao passado” de Stravinsky não estava realmente amarrado a *nenhum* período estilístico, e eventualmente abrangia praticamente todos os períodos da Música Ocidental” (MORGAN, 1991: 172-173).

Essas contextualizações ajudam a compreender o período em que Villa-Lobos estava quando retornou da Europa pela segunda vez. Sem conseguir o retorno financeiro desejado, ele pretendia voltar para lá mais uma vez, e muito provavelmente deveria estar informado sobre as tendências que ocorriam no momento. No ano de 1930, ele começa a compor alguns movimentos do ciclo das *Bachianas Brasileiras*, projeto constituído por nove suítes e com títulos da tradição barroca e subtítulos da tradição brasileira. Para tanto, ele fez uma série de transcrições das obras de Bach com o intuito de familiarizar-se com as técnicas e o estilo do compositor germânico. Nóbrega afirma que o compositor fez diversas transcrições de fugas, prelúdios e tocatas de Bach para várias formações instrumentais (NÓBREGA, 1971: 17-18).

⁸ The term “neo-classical” is somewhat misleading, however, for Stravinsky drew perhaps even more heavily on musical characteristics of the Baroque period than those of Haydn, Mozart, and the late eighteenth century; and some commentators even prefer the designation “neo-baroque”. But in fact, Stravinsky's “return to the past” was not actually tied to *any* given stylistic period, and eventually encompassed virtually every period of Western music.

Conforme vimos nos autores citados acima, a definição neoclassicismo não é precisa, acarreta uma série de possibilidades de significações, desde as mais pejorativas, como a ideia de pastiche, vaga retórica, ou algo arcaico até a ideia de pureza, objetividade e precisão. O próprio grito de guerra que ficou amplamente conhecido: “de volta à Bach” também carrega certa ambiguidade. Mas, como ainda afirma Arnold Whittall, esta volta à Bach é muito mais uma força de reação contra um anti-romantismo ou anti-expressionismo, no entanto sem eliminar a expressividade, mas refiná-la, do que especificamente utilizar procedimentos que sejam mais próximos do barroco ou clássico (WHITTALL, 2001: 1).

Retomando a citação anterior feita por Morgan (1991), podemos especular o projeto das Bachianas sob uma outra perspectiva. Villa-Lobos, a partir de certos elementos barrocos e das expressões musicais brasileiras cria um outro tipo de amálgama sob uma outra base estética, e não se trata de um retorno ao passado, ou mero conservadorismo, pois ao fundir esses elementos ele inventa um novo tipo de imaginário social que nunca existiu, feito com elementos de uma tradição europeia mais distante e a música brasileira.

A questão do folclóre também é envolvida em muita controvérsia a respeito de suas origens, no entanto, a famosa frase: “o folclore sou eu” dá uma ideia de que ele estava mais se importando com a invenção de uma nova música refinada ao seu modo do que realmente basear sua estética a partir de princípios etnomusicológicos como Bartók, por exemplo, fez. Guérios ainda contextualiza o momento da criação do *Guia prático* ao discorrer sobre as divergências das fontes folclóricas utilizadas (GUÉRIOS, 2003: 188- 190).

Sobre os procedimentos da tradição barroca Villa-Lobos compõe quatro fugas em todo o ciclo, o que talvez mais seja fiel ao modelo barroco, outras associações são feitas livremente, no entanto, como exemplo, a fuga do segundo movimento da nona Bachiana tem uma base métrica em 11/8 que jamais poderia ser pensada no século XVIII, o que mostra sua intenção em fundir elementos da tradição e da modernidade sob uma “aura brasileira” imaginada pelo compositor.

Isto muito provavelmente só seria possível com essa premissa neoclássica conforme Morgan (1991), ao refletir sobre Stravinsky observou: uma criação com a intenção muito mais voltada em abranger toda a música ocidental de maneira livre. Por isso, talvez não seja coincidência Villa-Lobos associar a música de Bach vinda “do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica” (GUÉRIOS, 2003: 168). Estas afirmações eloquentes seriam apenas mais uma maneira de propagar a sua obra conforme os desejos da tendência daquele momento histórico. Com mais detalhes, Botti elenca uma série de diferenças entre a abordagem villa-lobiana e bachiana (BOTTI, 2003: 76-80).

Determinados musicólogos mais atuais como Richard Taruskin vão criticar esse tipo de atitude dos compositores neoclássicos por se tratar de: “uma tendenciosa viagem para onde nós nunca fomos” (TARUSKIN, 1993: 283-286). No entanto, este mesmo autor posteriormente vai discorrer amplamente ao comentar sobre os pastiches do classicismo feitos no século XVIII, seja por Mozart ao parodiar Handel, ou Tchaikovsky ao orquestrar peças de Mozart, e ele próprio ainda vai considerar que a história da música do século XX só é distinta do século anterior não no final do século XIX, mas nos anos 1920 com o maneirismo do século XVIII. (TARUSKIN, 2009: 447-493).

Isto porque o objetivismo e a clareza reagem contra toda a forma de sentimentalismo, seja ela pós-wagneriana, impressionista e poderíamos até mesmo incluir o primitivismo do primeiro Stravinsky; e também porque conseguiu fornecer uma sintaxe baseada no retorno de certos procedimentos tradicionais, como a escrita contrapontística e o uso de formas clássicas, mas assimilando certos procedimentos da contemporaneidade como dissonâncias em momentos não previsíveis, politonalidade e irregularidades rítmicas, servindo assim como base de linguagem para toda uma geração de compositores.

Inclusive José Maria Neves (2008) também pondera o neoclassicismo ao afirmar que o nacionalismo musical brasileiro, ao querer fugir dos processos pós-românticos, também incorpora as técnicas contemporâneas, e até mesmo fórmulas de escolas nacionais húngaras e espanholas, e nos anos 1930 começava a tender para o neoclassicismo como se verá em obras de Villa-Lobos e nos discípulos de Mario de Andrade. Neves ainda constata que ao se dar mais valor às estruturas e técnicas importadas da Europa do que no material folclórico escolhido, criam-se obras incoerentes, pois acaba-se percebendo um resultado muito semelhante entre composições de outros países, algo que o nacionalismo brasileiro baseado nas premissas de Mario de Andrade não queria (NEVES, 2008: 73-74). Whittall⁹, por sua vez, em uma visão mais recente ainda faz outra ponderação:

“ o advento da sensibilidade pós-moderna a partir dos anos 1970 tornou possível ver o neoclassicismo não como regressivo ou nostálgico mas como expressão de uma multiplicidade distintamente contemporânea de consciência. Portanto, é difícil e até mesmo artificial ver neoclassicismo e pós-modernidade como separados exceto pelo período da Primeira Guerra Mundial até os anos 1950” (WHITTALL, 2001:1).

Com todas essas afirmações dos últimos autores citados, podemos verificar que não só o

⁹ The advent of postmodern sensibilities since the 1970s has made it possible to see neo-classicism not as regressive or nostalgic but as expressing a distinctly contemporary multiplicity of awareness. It is therefore difficult and even artificial to regard neo-classicism and postmodernism as separate except in historical sequence, with the former the preferred term for the period from World War I to the 1950s.

termo neoclássico é controverso, mas a sua percepção e julgamento também, uma vez que muda conforme as tendências históricas e de acordo com determinados valores ou a ideologia em determinadas épocas. Se considerarmos a visão de Taruskin (1993, 2009), o neoclassicismo por vezes pode ser anacrônico ou afirmativo, isso se tivermos em mente as datas dos dois textos, Neves (2008) verifica incongruência entre material e procedimentos, pois os compositores brasileiros se valem de recursos os quais nem sempre sabiam usar muito bem; enquanto Whittall (2001) analisa como um movimento que conseguiu uma multiplicidade de expressões muito distintas.

A afirmação desse autor é compreensível, pois pelo fato dessa estética ser capaz de envolver procedimentos tanto da tradição quanto da modernidade, a pluralidade artística se amplia muito; e sem nos esquecermos de Mário de Andrade (1972), que já alertava para a efemeridade das tendências, e a necessidade de um critério para incluir as obras musicais e seus movimentos em uma perspectiva mais abrangente de tal forma que possa compreender melhor o período em questão.

Ainda o próprio Mário de Andrade (1976), ao avaliar a reação anti-wagneriana, diz que a evolução em arte não se realiza tecnicamente e idealmente da mesma forma. Nas palavras dele:

“A evolução técnica se dá pelo desenvolvimento, ao passo que a evolução estética se dá pela reação. Si as formas vivem e crescem por constante soma e ajuntamento, o espírito se desenvolve na perpétua revolta”. (ANDRADE, 1976: 50).

Ou seja, não é possível um paralelismo integral entre a técnica e um determinado ideal sempre de maneira linear. Outras tendências no século XX como a vanguarda dos anos 1950 e 1960 vão realizar esse ideal, inclusive negando todo um passado, unindo a revolta tanto na técnica quanto na estética, mas ao mesmo tempo as tendências neoclássicas ainda se mantêm em paralelo, e posteriormente historiadores e musicólogos vão lançar um outro olhar para essa corrente estética, seja para afirmar que foi a partir dos anos 1920 que se iniciou de fato a música do Século XX, ou para dar um outro julgamento de valor tendo em conta a relação social daquela contemporaneidade e o reflexo que ela causou tempos depois.

A ponderação de Whittall (2001) talvez seja mais pertinente não só ao projeto das Bachianas, mas ao neoclassicismo villa-lobiano como um todo, pois a partir de uma visão muito pessoal tanto sobre técnicas, sejam tradicionais ou pessoais, quanto a um folclorismo, seja baseado em fontes reais ou não, Villa-Lobos consegue expressar um anseio da sua contemporaneidade, e faz uma música nova não tanto na criação de uma sintaxe ou na

exploração dos elementos sonoros em si mesmos, mas na concepção de um novo imaginário. Isso talvez só seria possível com as premissas neoclássicas, mesmo havendo controvérsias. Whittall¹⁰ ainda faz mais uma observação sobre Stravinsky que julgamos importante:

“... para Stravinsky, o mais fundamental de todas as convenções não era o nexo de características formais e estilísticas da música europeia de Bach à Beethoven, mas a preferência básica para muita música do Século XIX na Rússia e em outros lugares, para uma consistente coloração da tonalidade diatônica com a cromática, frequentemente inflexões octatônicas. Esta preferência não somente cria ligações entre Stravinsky, Debussy, Bartók e muitas outras grandes figuras do Século XX: ela também ajuda a criar importantes associações entre as várias fases de uma carreira em que recorrer às predileções nas suas origens russas foi constantemente e engenhosamente repensadas, mas nunca totalmente rejeitadas, mesmo em suas mais inequívocas obras modernistas após os anos 1918” (WHITTALL, 1999: 116).

Esta afirmação deste autor também pode se estender a Villa-Lobos, pois como já afirmamos anteriormente, ele manteve certas características que permeiam mais ou menos as suas obras desde o início de sua carreira, seja pelo aspecto técnico ou na apresentação do caráter nacional, e do mesmo modo que o autor liga esses compositores citados pelas mesmas afinidades estilísticas, o mesmo ocorre em Villa-Lobos. O fato das tendências estéticas mudarem não apaga certos procedimentos técnicos, ele ainda utiliza recursos que já havia usado em outras obras, e também de maneira original, e mesmo em sua última fase, quando já não usa mais elementos folclóricos, ainda percebe-se uma composição cuja a estruturação continua a manter certos procedimentos, sejam eles melódicos, harmônicos ou formais, mas sem a “aura brasileira” ou, como prefere Neves: “o caráter nacional se mantém, mesmo não havendo preocupação nacionalista direta, pois o vocabulário sonoro do compositor ainda carrega essas características” (NEVES, 2008: 84).

O projeto das *Bachianas Brasileiras* vai de 1930 até 1945, a sua pretensão de retorno à Europa não deu certo, no entanto, a revolução de 1930 acabou levando-o a aderir ao regime de Vargas e em fevereiro de 1932, Anísio Teixeira, Secretário de Educação convida Villa-Lobos para chefiar o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital da República (GUÉRIOS, 2003: 178). Em setembro de 1933, esse departamento se torna parte integrante ao Departamento de Educação do Distrito Federal – a Superintendência de Educação Musical e

10 (...) for Stravinsky, the most fundamental of all conventions was not the nexus of stylistic and formal characteristics of European music from Bach to Beethoven but the preference, basic to much nineteenth-century music in Russia and elsewhere, for the consistent colouring of diatonic tonality with chromatic, often octatonic inflexions. This preference not only creates links between Stravinsky, Debussy, Bartók, and many other major twentieth-century figures: it also helps to create important associations between the various phases of a career whose recourse to its generative Russian predilections was constantly and resourcefully rethought, but never totally rejected, even in his most unambiguously modernist works of the years after 1918.

Artística (Sema) a qual permanecerá até 1937. Durante este período a sua produção se volta principalmente para a área da educação, criando o *Guia prático*, publicação de um repertório mínimo de canções que pudessem ser utilizadas pelos professores de canto orfeônico (GUÉRIOS, 2003: 187). Em 1942, cria-se o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, o qual ele dirigiria até o fim de sua vida (GUÉRIOS, 2003: 198).

2.3 O último período composicional e a encomenda de um concerto para harmônica

Desde 1941, organismos oficiais norte-americanos como o Pan American Union dirigido pelo musicólogo Charles Seeger, tentaram de diversas maneiras levar Villa-Lobos aos Estados Unidos. Durante três anos aconteceram diversas negociações para levá-lo como parte da “política da boa vizinhança” implementada pelo governo Roosevelt (GUÉRIOS, 2003: 198). Em abril de 1944, após meses de tratativas, ele recebe um convite formal para apresentar obras suas, e em novembro do mesmo ano ele dirige a Jassen Symphony Orchestra em Los Angeles, outros concertos acontecem no mesmo período em Nova York, Chicago, Boston e Filadélfia. (SILVA, 2008: 26-28).

Após esse primeiro contato, a partir de 1945 até 1959, Villa-Lobos recebe uma série de encomendas de vários países, principalmente Estados Unidos, algumas obras são comissionadas por fundações culturais e orquestras sinfônicas, outras são encomendadas pelos próprios intérpretes. Silva faz um grande quadro sobre todas essas obras neste período e tece comentários a seu respeito (SILVA, 2008: 29-36). Entre as obras de destaque temos: *Sinfonia nº7* (1945) entre outras sinfonias; a “aventura musical” *Magdalena* (1947); *Fantasia Concertante* para piano, clarineta e fagote (1953); os poemas sinfônicos *Erosão* (1950) e *Gênesis* (1954); e os respectivos concertos: *Concerto para violão e orquestra* (1951) dedicado a André Segóvia; *Concerto para harpa e orquestra* (1955) para Nicanor Zabaleta, e o *Concerto para harmônica e orquestra* (1955) para John Sebastian.

Como vimos no primeiro capítulo, a harmônica cromática não tinha um repertório próprio consolidado. Larry Adler e John Sebastian se tornam os primeiros intérpretes a realizar encomendas para o instrumento. Os principais documentos sobre a relação entre Sebastian e Villa-Lobos se baseiam em correspondências trocadas entre eles no período de 1947 e 1956 e se encontram no Museu Villa-Lobos (1989), nelas podemos ver como se deu as negociações sobre a encomenda.

Na primeira correspondência de Sebastian a Villa-Lobos o instrumentista comenta o último encontro com o compositor acontecido um ano antes; a gravação de *O canto do cisne negro* (Villa-Lobos dá uma partitura a Sebastian); e o desejo de que algum dia Villa-Lobos escreva um concerto para harmônica e orquestra dedicada a ele. (Correspondência de John Sebastian a Villa-Lobos. Nova York, 28 de outubro de 1947).

As duas correspondências seguintes foram escritas em 1955, o conteúdo delas concentra-se na tratativa da encomenda : tempo de duração (entre 15 e 20 minutos), total liberdade de escolha formal ao compositor (...) “A forma da obra será completamente de sua decisão e julgamento musical” (...); exclusividade de direitos de execução da obra ao intérprete por 2 anos, e a forma de pagamento.

Por se tratar de uma encomenda não comissionada por nenhuma fundação cultural, Sebastian acertou pagar diretamente a Villa-Lobos a quantia de \$2,000.00 (dois mil dólares), metade do pagamento feito antecipadamente, a outra metade após a entrega da parte para harmônica e a partitura completa com harmônica e orquestra. (Correspondências de John Sebastian a Villa-Lobos. Nova York, 22 de janeiro de 1955, 19 de fevereiro de 1955).

Em uma última carta de 1956, Sebastian comenta a possibilidade de tocar o concerto com a Filarmônica de Berlim no ano seguinte e neste período gravá-la para a gravadora DECCA. (Correspondência de John Sebastian a Villa-Lobos. Nova York, 26 de julho de 1956).

Apesar de não haver conteúdo técnico sobre a escrita para a harmônica nestas correspondências, fica muito claro que Sebastian deu total liberdade de pensamento musical ao compositor. A afirmação feita pelo gaitista especificamente sobre a forma da obra ajuda a esvaziar interpretações de que o compositor, em sua última fase criativa, ao adotar formas mais ligados à tradição (sinfonias, concertos, quartetos de cordas, poemas sinfônico e ópera), tenha adotado uma escrita mais conservadora meramente para agradar aos intérpretes, como alega por exemplo Liza Peppercorn (PEPPERCORN, 1992: 135). Mesmo ao adotar formas da tradição, como veremos adiante, esse processo não vai acontecer de maneira convencional.

Há controvérsias sobre essa encomenda. Em sua autobiografia, Larry Adler comenta que ao encontrar Villa-Lobos no New York City Center, este havia prometido a ele um concerto, e na ocasião, Adler lhe explicou os problemas para a escrita da harmônica cromática.

No entanto, após um determinado tempo, Adler toma conhecimento que Villa-Lobos escreveu um concerto para John Sebastian. Ao se reencontrarem novamente, na Salle Gavaeu em Paris, Larry Adler pergunta por que escreveu um concerto para outro gaitista, e Villa responde que esperou pelo “dinheiro”. Adler ainda comenta que não havia percebido que

Villa-Lobos queria uma encomenda, pois já havia feito para vários compositores, entre eles, Khatchaturian, no final deste relato Adler ainda sugere que talvez Villa-Lobos compusesse um outro concerto para ele mas Villa morreu antes. Não foram encontrados documentos no acervo do Museu Villa-Lobos que pudessem confirmar esta hipótese, e as datas nesta autobiografia de Adler são imprecisas (ADLER, 1984: 177).

Outra controvérsia baseia-se entre Villa-Lobos e Edu da Gaita em fato relatado por Aluizio Falcão, jornalista e produtor cultural, diretor da gravadora Eldorado e impresso no encarte do CD *EDÚ da GAITA*, compilação dos LPs *EDÚ da GAITA Vol I e II*. lançado em LP em 1979 e posteriormente em CD em 1995. Neste encarte o jornalista narra a seguinte ocasião após Edu ter executado o *Moto Perpetuo* de Paganini:

“Villa-Lobos, em 1956 extasiado com interpretação do 'Moto perpétuo', pediu a Edu um tema para escrever uma peça erudita. O intérprete imediatamente passou às mãos do maestro o tema. 'Uma gaita sobe o morro', do qual surgiu, meses depois, um concerto gravado nos Estados Unidos por Larry Adler e estranhamente assinado por Villa-Lobos. Apropriação indébita ou consequência do proverbial 'desligamento' do maestro ? O gaúcho Edu respondeu mineiramente que, hoje, prefere a segunda hipótese. (EDÚ DA GAITA 1995).

Conforme as explicações anteriores, baseadas nas correspondências entre Villa-Lobos e Sebastian, o desejo deste gaitista já era latente em 1947 em sua primeira carta, e em 1955 inicia-se as negociações da encomenda, e uma das condições era a exclusividade do concerto ao intérprete por dois anos, portanto outro gaitista só poderia executá-la a partir de 1957; ainda em 1956 Sebastian diz a Villa-Lobos sobre a possibilidade de gravar o concerto com a Filarmônica de Berlim, além da outra controvérsia com Larry Adler, o que torna difícil acreditar em uma gravação feita por Adler neste período de tempo.

Outro dado importante é a data oficial de estreia: 27 de outubro de 1959 feita por Sebastian com a Kol Israel Orchestra sob regência de George Singer. Sobre o tema *Uma gaita sobe o morro* e os temas utilizados no concerto não encontramos semelhanças significativas. Acreditamos mais em um mal entendido entre compositor e intérprete uma vez que Villa-Lobos prometeu uma peça a Edú do que uma apropriação indébita. Após essa breve contextualização sobre a trajetória do compositor em seu início de carreira, o contexto do neoclassicismo e suas premissas estéticas, o seu último período criativo e as circunstâncias em que ocorreram a encomenda, podemos analisar a obra com mais profundidade.

2.4 Concerto para harmônica e orquestra

A análise baseou-se em duas fontes documentais: a primeira trata-se de um fac-símile do manuscrito autógrafo que se encontra no centro de documentação da OSESP com carimbo da *American Music Publishers Inc.* Ainda na mesma chancela encontra-se anotada a data de 1955, mesma data que consta no cabeçalho da partitura com caligrafia de Villa-Lobos. Nesta fonte encontram-se dez *ossias*¹¹ ao longo dos três movimentos. Essa escrita alternativa é necessária, pois diversos acordes escritos para a harmônica não são possíveis de se tocar conforme ilustrado nas figuras do capítulo 1.

É perceptível que trata-se da mesma caligrafia, apesar de também ser óbvio que foi colocado posteriormente, pois as marcas de caneta diferem bastante; nestas *ossias* constata-se um acabamento mais rústico o que revela que foram escritas de maneira improvisada. Mesmo com essas alterações, alguns acordes ou intervalos ainda são impossíveis de se tocar no instrumento. No entanto, no terceiro movimento encontram-se *ossias* desnecessárias, pois os acordes originalmente escritos são possíveis de se tocar.

A segunda fonte é uma digitalização do manuscrito autógrafo do acervo do Museu Villa-Lobos. Neste documento a partitura está com o acabamento original sem alterações, rasuras ou marcas de editora e com a mesma data no cabeçalho: 1955. Estas escritas alternativas são importantes para a análise da obra, pois nestas modificações é claramente perceptível a necessidade de adaptação de sua linguagem conforme a circunstância. Outras três fontes auxiliares também foram utilizadas: a redução para harmônica e piano, a parte solista para harmônica, e uma outra parte solista para harmônica realizada pelos editores com o acréscimo das *ossias*.

Como também mostramos nas correspondências entre Sebastian e Villa-Lobos a respeito das tratativas da encomenda, não há especificações técnicas sobre a escrita do instrumento; no entanto, Peppercorn (1992) relata uma reunião entre a autora, compositor, intérprete e suas respectivas esposas na residência de Sebastian. Nesse encontro informal ela conta que Villa-Lobos escrevia sobre a partitura do concerto, ao mesmo tempo que tocava piano de maneira

¹¹O dicionário Grove's dá o seguinte significado para este termo: **Ossia** (It.: 'alternativamente'; originalmente *osia* 'ou seja'). Uma palavra usada em partituras musicais – e também, mais raramente *oppure* (particularmente em Verdi), *overo* ou *ovvero* (literalmente 'ou amplamente') – indicar uma alternativa para uma passagem. Isto ocorre em diversas circunstâncias diferentes; (i) versões simplificadas, particularmente na música para piano do século XIX; (ii) embelezar versões, particularmente no *bel canto* da música vocal; (iii) partituras didáticas, leituras a partir de outras fontes ou interpretações alternativas da mesma fonte; (iv) mudanças feitas para acomodar uma música para um instrumento com tessitura reduzida, se um piano com teclado de extensão menor, ou um oboé, por exemplo, tocando música para violino; (v) orquestração alternativa para uma orquestra menor ou maior do que aquela originalmente pretendida.

descontraída, podemos deduzir que muito provavelmente fazia as devidas correções, mas algumas delas ainda permaneceram impróprias para o instrumento (PEPPERCORN, 1992).

A instrumentação é constituída por: uma flauta, um clarinete, um oboé, um fagote, duas trompas, um trombone, tímpanos, uma harpa, uma celesta e cordas. Toda a partitura é escrita na armadura de Dó Maior, somente o clarinete e as duas trompas são transpostas. Os acidentes são sempre ocorrentes sem mudança de armadura de clave.

O concerto é composto por três movimentos: *Allegro moderato*, em forma sonata; *Andante*, movimento lento em uma forma tipo ária da capo; *Allegro*, em uma forma livre de último movimento, além da *cadenza* que existe no meio. Foram extraídos sete exemplos do primeiro movimento, dois do segundo e cinco do terceiro que demonstram a interação entre a linguagem do compositor e o instrumento solista.

2.4.1 Primeiro Movimento: *Allegro moderato* — aspectos gerais e temáticos

O primeiro movimento é composto por uma introdução de sete compassos. Logo em seguida inicia-se uma seção expositiva que nós chamaremos de seção A, apresentando dois temas A e B que vão do compasso 8 ao 41, (a princípio não tratamos aqui de formas tonais clássicas, mas apenas uma maneira de diferenciar as partes).

Na seção expositiva, Villa-Lobos procede se valendo de recursos imitativos e variando os dois temas apresentados. Do compasso 8 ao 33 a harmonia caminha de maneira quase estável alterando poucas notas em relação ao tema no modo de Lá eólio. Ao iniciar o tema B no compasso 34 inicia-se um aumento das dissonâncias tanto na parte da harmônica quanto no acompanhamento, persistindo com oscilações de tensão durante o desenvolvimento até chegar ao compasso 103 quando há uma diminuição dessas dissonâncias e da quantidade de instrumentos. A partir do compasso 106 inicia-se uma recapitulação das ideias apresentadas. A seguir os dois temas principais (Fig. 2.1 e Fig. 2.2):

Fig. 2.1: Tema A, Seção Expositiva.

Fig. 2.2: Tema B, Seção Expositiva.

Tanto o tema A quanto o tema B possuem três motivos. A relação intervalar por quartas em ambos os temas é muito próxima com pequenos ajustes de figuração. Ao descrever os procedimentos temáticos do período clássico Rudolph Reti considera que a construção da forma temática a partir da mistura de dois temas anteriores é um dos recursos favoritos para os compositores deste mesmo período, pois com esta técnica a composição adquire uma base altamente consistente (RETI, 1951: 25). Isso é compreensível, pois a partir de dois materiais temáticos, características de um pode estar submergido no outro, o que reforça tanto o grau de coesão quanto sutilmente oferece diversidade à composição, e nestes temas percebe-se claramente que um pode ter surgido do outro.

Ao rearticular esses motivos internos justapondo, sobrepondo, invertendo-os, e tendo em conta o intervalo de quarta como base, ele consegue tanto conduzir a melodia dando continuidade ao discurso quanto criar uma base harmônica, e desta maneira atinge-se também uma construção sólida semelhante às estruturas clássicas.

Reti ao esclarecer as transformações temáticas de Brahms na *Sinfonia n.º 2* observa a

maneira como os temas estão fundidos um no outro, e ao destacarmos certas notas, ou aparece o primeiro tema ou o segundo (RETI, 1951: 81). No entanto em Vila-Lobos o que percebemos não é tanto uma fusão, mas sim uma montagem temática feita com essas justaposições dos motivos, o que denota uma sutil adequação entre os procedimentos clássicos e modernos. Essas relações são muito trabalhadas neste movimento assim como em todo o concerto.

1º Trecho: Introdução ao início da exposição

A Introdução inicia com a superposição dos temas: o tema B nos 1º e 2º violinos, enquanto o motivo (b) e (a) do tema A é tocado por violoncelos, fagote e trombone; flautas e oboés repetem insistentemente o motivo (c) 3 do tema A; violas, trompas e clarinete fazem o motivo (c) do tema A. A partir do terceiro tempo do compasso 2 há uma série de alternâncias na apresentação desses temas: violas assumem o tema em uníssono com 2º violinos, clarinete e 2º trompa, enquanto 1º violinos fazem uma nota sustentada em mínima pontuada ligada a uma semibreve; no compasso 4, 1º violinos tocam uma variação do motivo (c 3) anteriormente realizado por flauta e oboé, neste momento, estes instrumentos ficam em pausa; os 1º violinos iniciam o compasso 5 com o motivo (c 3) (desta vez da mesma maneira insistente como oboé e flauta no início) enquanto oboé e clarinete assumem o tema B; durante o compasso 6 o motivo (c 3) volta para flauta e oboé mas transposto uma quarta acima, 1º e 2º violinos apresentam novamente o tema B, violoncelos e contrabaixos tocam uma variação do motivo (a) do tema A e (c 1) do tema B. Toda essa rotatividade temática se sucede de maneira fragmentária e justaposta, ao mesmo tempo em que há superposição dos temas alternados. Isso resulta em uma grande massa orquestral que gira em torno dela mesma, com momentos mais ou menos densos.

Com este procedimento gera-se um *ostinato* que vai atingir um ponto culminante de grande adensamento orquestral com o motivo (c) do tema A superposto ao motivo (c 1) do tema B no compasso 7. Logo após, ocorre um súbito corte com ataque dos tímpanos com a nota Lá e inicia-se então a exposição linear do tema A pela harmônica acompanhada pelas cordas, que fazem um *sforzato* e um pianíssimo súbito; harpa e tímpanos também fazem o acompanhamento em uma textura homofônica. Todo esse material é diatônico dentro do modo de Lá eólio.

Esse contraste textural é muito significativo, pois os motivos que estavam fragmentados na introdução vão aparecer linearmente na harmônica acompanhados pelas cordas, harpa e

pontuado pelos tímpanos. Os violoncelos e contrabaixos perfazem a linha inferior, no entanto não há uma cadência tonal, mas um salto de terça a conduz para a nota Lá . Note-se que a linha sinuosa da gaita com o respectivo acompanhamento em compasso 7/4 denota um claro estilo *arioso*. A ilustração (Fig. 2.3) mostra os dois últimos compassos da introdução e os quatro primeiros da exposição.

The musical score for Fig. 2.3 is divided into two systems. The first system covers measures 6 through 8, and the second system covers measures 9 through 12. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 8° Ob.:** Measures 6-8: *mf* (measures 6-7), *f* (measure 8).
- Trompa:** Measures 6-8: *f* (measures 6-7), *mf* (measure 8).
- Tímpanos:** Measures 6-8: *mf* (measure 8).
- Harpa:** Measures 6-8: *mf* (measure 8).
- Harmônica:** Measures 6-8: *f* (measure 8).
- Vlns Vlas:** Measures 6-8: *f* (measures 6-7), *sfz > p* (measure 8).
- Vlc Cb. Tromb. Fg.:** Measures 6-8: *mf* (measures 6-7), *sfz > p* (measure 8).

The second system (measures 9-12) includes:

- Timp.:** Measures 9-12.
- Harpa:** Measures 9-12: *p* (measure 9).
- Harm.:** Measures 9-12.
- Piano:** Measures 9-12.

Fig. 2.3: Do fim da introdução ao início da exposição

O que podemos chamar de “cadência” resulta muito mais do contraste promovido por um *ritmo textural* e de uma afinidade motivo-temática. Wallace Berry¹² fala desta questão: “*Ritmo textural* é um dos mais óbvios efeitos imediatos onde mudanças em densidade estão envolvidas, e quando as mudanças são decisivas” (BERRY, 1987: 201). Ou seja, essa mudança tem fundamental papel tanto na fruição da obra quanto na apreensão formal. Salles, ao analisar os aspectos de textura de Villa-Lobos também observa procedimento análogo:

[...] ao justapor material de diversas fontes em um só momento harmônico, Villa-Lobos passa a trabalhar no eixo vertical da simultaneidade, criando para isso estruturas múltiplas nas quais o papel do *ostinato* é fundamental, dando organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas (SALLES, 2009: 78).

Essa organicidade horizontal neste caso revela ser muito eficaz, pois a apresentação de *ostinatos* girando em torno dele mesmo gera uma expectativa sem contradizer o material contrastante em sequência, o que é esperado em se tratando de uma introdução. Desta maneira consegue-se já no início uma ligação formal entre os elementos. Charles Rosen ao explicar as finalizações da introdução nos concertos clássicos de Mozart e Beethoven observa que a cadência na tônica determina a forma do concerto como um todo, e mesmo quando há um efeito de interrupção o que é interrompido é a cadência na tônica (ROSEN, 1980: 72).

Aqui ocorre algo semelhante. Mesmo com a pontuação do tímpano na nota Lá, tônica do modo eólio utilizado na obra não existe uma progressão harmônica de uma dominante para uma tônica, mas sim uma relação de contraste e semelhança entre os materiais temáticos, e essa percepção de “cadência” acontece por causa do estranhamento e ao mesmo tempo da identificação dos elementos temáticos materializados em texturas diferentes e percebidos durante a interrupção.

Pode-se dizer também que neste trecho ocorre o que Berry chama de *recessão textural*, onde a textura se rarefaz em relação a um momento anterior de *progressão textural*, onde havia um alto grau de densidade e interação entre as vozes internas. Berry ainda esclarece que esse procedimento em movimento cadencial em música é raro, sendo mais comum em cadências internas para preparar importantes eventos que seguem (BERRY, 1987: 244). Neste caso percebe-se uma clara utilização desse recurso para dar prosseguimento ao discurso musical.

O tema segue no compasso de 7/4, ainda com o acompanhamento de cordas, harpa e

¹² Textural rhythm is of most obvious and immediate effect where changes in density are involved, and when the changes are decisive.

pontuado pelos tímpanos. Na questão rítmica podemos também notar um outro elemento estrutural que Berry vai classificar como *impulso inicial*, que consiste em um impulso que inicia a unidade métrica, e é percebido como um elemento forte dentro da métrica inicial. (BERRY, 1987: 327). Isto é importante na medida em que é o impulso do motivo (c) do tema A quem articula a mudança harmônica, seja no bicorde de quintas e quartas, seja agregando notas que já foram tocadas pela harmônica em campo harmônico sempre diatônico e em movimentos paralelos. Pode-se observar com isso que se trata de uma maneira de proceder conforme Stefan Kostka conceitua sobre procedimentos pandiatônicos em que as notas diatônicas de uma determinada escala são usadas sem tratamento de dissonâncias ou de forma tradicional (KOSTKA, 1999: 107).

Este motivo (c) do tema A impulsionado fortemente pelos saltos de quarta ou quinta conseguem conduzir o discurso melodicamente e ao mesmo tempo dar uma percepção de movimentação a uma harmonia estática pandiatônica. Este impulso estará latente nos três movimentos. Villa-Lobos termina essa exposição temática conduzindo os baixos com um salto da nota Ré a Lá. No entanto, não se assemelha tanto a uma cadência plagal, uma vez que não tem um tratamento de condução de vozes nas outras cordas; elas simplesmente param de tocar, também caracterizando um movimento de *recessão textural*, mas agora com a simples ausência dos instrumentos. É o tímpano com seu ataque percussivo mais uma vez que encerra essa exposição, juntamente com contrabaixos e violoncelos. O intervalo escolhido, a quarta, também evoca toda a base motivica até então.

Rosen (1980), ao comentar a *Sinfonia em Ré Maior n° 31* de Haydn conhecida por “chamada de trompa”, explica as funções exercidas pelo toque deste instrumento ao articular as seções da sonata. Com solo de flauta, que toca uma determinada escala, e trompas para imitar um *post-horn* (instrumento que só podia tocar três notas), Haydn consegue estabelecer as mudanças de seção tendo em mente as principais notas para realizar as devidas cadências tonais tanto para iniciar uma seção ou terminá-la, e isso em contraste com a orquestra; desta maneira, a norma estilística formal é delineada de maneira muito clara, mesmo que de um modo excêntrico (ROSEN, 1980: 217-221).

Villa-Lobos, por sua vez, escolhe os tímpanos, um instrumento de percussão que pode exercer o mesmo tipo de função, mas a articulação formal que ele faz ou é sobre o intervalo de quarta, também finalizando ou iniciando uma seção, ou correspondendo à harmonia pandiatônica que se configura nos violoncelos e contrabaixos, e também pontuando seções, com exceção da transição da exposição para o desenvolvimento. É notório a admiração que Villa-Lobos tinha pelos quartetos de Haydn, enquanto considerava Beethoven um grande

sinfonista, e neste caso parece claro que ele recorreu mais aos procedimentos haydnianos ao estabelecer funções a um instrumento para delimitar a forma.

2º Trecho: Número 2 de ensaio

Neste trecho, ainda na seção expositiva, o compositor trabalha o tema A justapondo os elementos fortes dos motivos (c) e (c 1) por meio de ligaduras, tal como um contraponto de segunda espécie, e depois o motivo (c 2) e (a) em uma progressão melódica ascendente, enquanto as violas juntamente com os violoncelos também realizam uma melodia ascendente com o motivo (a 4), (a 2) e (c 2); os segundos violinos, dobrados com a trompa solo, executam justaposições do fragmento (c 2), e no final do trecho uma inversão de (c). Os primeiros violinos dobrados com o oboé começam com o motivo (a 4), depois, já sem o oboé, prosseguem uma oitava acima e tocam o motivo (c), mas aumentado no dobro do valor, e depois o motivo (b) com uma passagem cromática em tercina, e ainda realizando mais uma vez o motivo (c), também com o recurso da aumentação. Ainda neste trecho começa uma instabilidade harmônica com a inserção das notas Sib, Mib e Fa#; o Fá# poderia ser enarmonizado em Solb, o que poderia ser interpretado como um momento em Eb menor, mas a condução não corresponde a este acorde, e isto ocorre justamente no momento do ponto culminante nas violas e violoncelos e depois respectivamente na harmônica.

Este trecho poderia ser considerado como meramente rapsódico, mas o que acontece tendo em conta a descrição acima é uma verdadeira colagem linear dos motivos, e ao mesmo tempo se assemelhando com procedimentos clássicos; porém, a diferença é que aqui não se trata de uma estrutura polifônica onde os elementos horizontais são inteiramente agenciados em uma relação de interdependência, como conceitua Boulez (BOULEZ, 1995).

Essa relação polifônica até acontece: tendo-se em conta que a progressão das violas e violoncelos atingem parcialmente um ponto culminante, e em seguida a harmônica realiza o mesmo fragmento, de fato tem-se realmente um clímax nas violas e violoncelos, o qual é seguido imediatamente por um outro clímax na harmônica com a nota Ré; mas, ao mesmo tempo, há uma sobreposição de camadas, técnica amplamente usada por Villa-Lobos em muitas obras anteriores. A figura (Fig. 2.4) ilustra a passagem:

2

18

Oboé

Trompa *1° solo*

Harmonica

Violin 1 *pp*

Violin 2 *pp*

Viola *p*

Cello *p*

Double Bass

20

Ob.

Tropa.

Harm.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Fig. 2.4: Número 2 de ensaio: compassos 18-20, Seção Expositiva

É necessário frisar que a princípio os temas utilizados no concerto não têm origem folclórica, mas a observação de Salles ao comentar o procedimento da textura com ambientações de melodias folclóricas é muito esclarecedora:

“Essas melodias, agregadas dessa forma, são na verdade 'paisagens sonoras', assinaturas com que o compositor afirma sua nacionalidade, mas elas não são harmonizadas, não se submetem ao jugo de outra paisagem já demarcada por processos tonais” (SALLES, 2009: 82).

Ou seja, há um hibridismo de procedimentos neste trecho, pois existe uma certa relação de interdependência como no contraponto tradicional, mas ao mesmo tempo percebe-se essa fluidez melódica sem uma harmonização tonal convencional, como uma “paisagem sonora” em que o tema executado pela harmônica flutua sobre uma “paisagem contrapontística”; mesmo as dissonâncias que aparecem exatamente no ponto de clímax (Bb, Mib e Fá#) não tem condução de resolução tonal clássica; nos compassos seguintes elas simplesmente se dissipam e voltam a ser diatônicas. Esse hibridismo também é característico da estética neoclássica, no entanto, neste caso, marcado pela fusão dos processos clássicos e modernos conforme a linguagem de Villa-Lobos.

3º Trecho: da indicação *a tempo* a indicação *meno*

Dois compassos antes dessa indicação, os primeiros violinos prosseguem o movimento baseado no motivo (c1) do tema B; os segundos violinos realizam uma linha cromática ascendente (c. 32) enquanto os violoncelos e contrabaixos fazem uma marcha harmônica em quartas que conclui parcialmente em Dó (comp. 33). As cordas realizam um *ritardando*, para chegar em um acorde de Dó acrescido da nona e da décima-terceira, sempre em intervalos de quintas superpostas. Esse movimento em *ritardando* causa uma *recessão textural*, o qual, junto com o último salto de quarta para o acorde em Dó funciona como uma “cadência” ao deixar o ritmo mais lento e preparar a seção seguinte (Fig.2.5.1 e 2.5.2).

The image displays a musical score for the Expository Section, illustrating a dynamic shift from *a tempo* to *meno*. The score is organized into three systems of staves.

System 1 (Measures 31-33):

- Harmônica:** Treble clef, playing sustained chords with a slur.
- 1 Vln / 2 Vln:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a slur. A *rit.* marking is present at the end of the phrase.
- Vla / Vlc:** Bass clef, playing a simple bass line. A *pp* dynamic marking is indicated.
- Cb.:** Bass clef, playing a simple bass line.

System 2 (Measures 34-36):

- Harm.:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo marking **34 4 A TEMPO** is placed above the staff.
- Piano:** Treble and Bass clefs, playing chords and bass notes.

System 3 (Measures 37-39):

- Ob. Cl. / Trpa 1:** Treble clef, playing chords. A *pp* dynamic marking is present.
- Trpa 2 / Trb. / Fg:** Bass clef, playing chords. A *pp* dynamic marking is present.
- Harm.:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- 1 Vlns div. / 2 Vlns div. / Vlas div. / Vcl:** Treble and Bass clefs, playing chords and bass notes. A *p* dynamic marking is present.

The overall dynamic progression is from *pp* (pianissimo) in the first system, through *pp* in the second system, to *p* (piano) in the third system, indicating a shift from *a tempo* to *meno*.

Fig. 2.5.1: da indicação *a tempo* a indicação *meno*, Seção Expositiva

The figure displays a musical score for the Expository Section, showing the transition from *a tempo* to *meno*. The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 38-40):** Features the Horn (Harm.) with a trill (tr) and a melodic line. The Clarinet (Cb.) and Bassoon (Cb.) play a melodic line marked *mf*. The Violins (1 Vlns. div., 2 Vlns div.) and Viola (Vlas div.) play a chordal accompaniment marked *pp*. The Clarinet (Cl.) has a trill (tr) and a melodic line marked *mf*. The Bassoon (Cb.) has a trill (tr) and a melodic line marked *mf*. The Horn (Harm.) has a trill (tr) and a melodic line marked *mf*.
- System 2 (Measures 40-42):** Features the Clarinet (Cl.) with a trill (tr) and a melodic line marked *mf*. The Horn (Harm.) has a trill (tr) and a melodic line marked *mf*. The Violins (1 Vlns. div., 2 Vlns div.) and Viola (Vlas div.) play a chordal accompaniment marked *pp*.
- System 3 (Measures 42-44):** Features the Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Trumpet 1 (Cl.Trpa 1) with a melodic line marked *p*. The Bassoon (Fg.) has a melodic line marked *p*. The Harp (Hp.) has a chordal accompaniment marked *p*. The Horn (Harm.) has a trill (tr) and a melodic line marked *mf*.

The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *p*, and performance instructions like "5 MENO" and "unis.".

Fig. 2.5.2: da indicação *a tempo* a indicação *meno*, Seção Expositiva

O que surpreende agora é o início do tema B na indicação *a tempo*. O mesmo tema feito na introdução, justaposto e superposto aos outros elementos, agora aparece na harmônica com acompanhamento das cordas em uma textura transparente ressaltando um claro caráter *cantabile*. Ao observamos esse tema na gaita percebemos exatamente os mesmos intervalos feitos no início. No entanto, esses intervalos são exatamente os intervalos mais possíveis de serem realizados na harmônica cromática (Fig. 1.5 capítulo 1). Isso demonstra que para realizar aquelas texturas e os motivos que a embasam Villa-Lobos teve em mente o

idiomatismo do instrumento. Para aprofundarmos melhor a análise deste trecho podemos ainda citar Berry¹³ em uma importante consideração sobre o que ele chama de *textura-motivo*:

“uma melodia temática em vozes interdependentes dobradas em terças, onde este recurso textural é um aspecto recorrente e necessário do material, seria adequadamente concebido como “textura temática” em um sentido importante” (BERRY, 1987: 254).

Quando expomos o tema B nos aspectos gerais, consideramos somente a sua linha superior, pois logo na introdução este tema é sobreposto e justaposto com o tema A, sendo mais fácil assim visualizar as suas relações. No entanto, quando ele é apresentado pela harmônica ainda na exposição, esses intervalos ligados aos motivos adquirem a condição de uma textura temática, uma vez que a recorrência a eles já havia sido apresentada de maneira fragmentária por diversas vezes, seja na introdução ou durante a exposição. Pode-se dizer que esses intervalos (terças paralelas; progressões melódicas por quartas; harmonias pandiatônicas ao agregar esses intervalos; além de oitavas e sextas) são a base harmônica usada na obra, e esse material provém da matéria sonora da harmônica cromática, e coincide também com o vocabulário do compositor já utilizado em várias composições.

James Hepokosky e Warren Darcy em *Elements of Sonata Theory*, ao comentarem sobre a função antecipatória da introdução na prática do concerto no século XVIII, esclarecem que ela adquire peso sempre quando o *tutti* é breve e é constituído exclusivamente ou largamente por materiais que vão aparecer na exposição; essa brevidade chama a atenção para seus papéis introdutórios que são retoricamente estruturados como exposições não modulantes. Esses autores ainda complementam que para atingir isso é necessário acrescentar um tema de caráter secundário que pode ficar na própria tônica ou ir para a dominante e resolver na tônica (HEPOKOSKI e DARCY, 2011: 450-451).

Como mostramos até aqui, Villa-Lobos não procede utilizando a gramática tonal clássica, em que um segundo ou o mesmo tema se distancia para a dominante e retorna para a tônica, obtendo-se assim uma relação de contraste e continuidade. No entanto, sem uma articulação tonal tradicional, mas por uma relação de contraste de textura baseada na *textura-motivo*, a qual é apresentada primeiramente de forma fragmentária na introdução e depois linearmente pela harmônica; e no perfil harmônico resultante dessa *textura-motivo*, a qual é realizada pela técnica estática pandiatônica, estabelece-se uma relação de memória e

13 A thematic melody in voices interdependently doubled in 3rds, where this textural feature is a necessary and recurrent aspect of the material, would be properly conceived as “thematic texture” in an important sense.

continuidade do discurso, ajudando assim a constituir uma forma, e atingindo-se igualmente uma retórica. Como também vimos no segundo trecho, a estabilidade harmônica é apenas alterada de maneira passageira, sem constituir em algum tipo de “modulação”, confirmando que o compositor atinge essa retórica de maneira muito estável harmonicamente durante a exposição.

Ainda se faz necessário averiguarmos melhor este trecho. Como vimos anteriormente, o tema B demonstra um claro estilo *cantabile*, além do próprio tema A caracterizado por um estilo *arioso*. Ao percebermos isto, podemos constatar que Villa-Lobos também teve em mente uma estratégia composicional para captar o ouvinte com melodias, que mesmo fragmentadas ao longo do concerto, em determinados momentos, ele as expõe de maneira linear a tal ponto de criar uma identificação entre elas e o ouvinte. Nestes momentos, podemos dizer que o compositor se vale de elementos de tópicos musicais¹⁴ para alicerçar o seu discurso musical.

14 Desde o início da década de 1980, a teoria das tópicos musicais vem sendo desenvolvida por musicólogos norte-americanos de vertente semiótica como: Leonard Ratner, Kofi Agawu e Ywe Allanbrook. Esses pesquisadores defendem a existência de um código expressivo para a música do período do Século XVIII baseada em figuras de estilo, ou tipos característicos praticados até então: danças (minueto, sarabanda, valsas), música militar e de caça, estilo cantabile, brilhante, culta, estrita, música turca, pastoral, abertura francesa, tempestade e ímpeto entre outras. Ratner, em *Classic Music: Expression, Form and Style*, ao observar essas figuras vai designá-las como: “(...) tópicos: temas para um discurso musical. Tópicos aparecem como peças completamente trabalhadas, ou seja, *tipos*, ou como figuras e progressões dentro de uma peça, ou seja, *estilos*. A distinção entre tipos e estilos é flexível, minuetos e marchas representam tipos completos de composição, mas elas também fornecem estilos para outras peças” (RATNER, 1980: 91).

Esta flexibilização entre tipos e estilos apontada por Ratner é necessária, pois uma tópica pode ser constituída desde a imitação de um gesto humano: como um choro, um assobio, um suspiro; imitação da natureza: sons de pássaros, vento ou tempestade; mas também pode ser constituída por uma composição: uma valsa ou uma marcha. Isto quer dizer que esses tipos e estilos fornecem um léxico que ao se combinarem, seja justapondo-os ou sobrepondo-os, em uma textura mais ou menos homogênea criam uma outra obra original, o que difere bastante do período barroco, que compunha exaustivamente sobre uma figura, textura musical ou gênero expressivo, trabalhando em um afeto até atingir o seu auge retórico.

A autora Allanbrook, ao explicar o que são tópicos esclarece a origem de seu nome: do grego *topos*, significando lugar, mas querendo dizer *lugar-comum*, no sentido da retórica de Aristóteles, uma coleção de argumentos onde o retórico pode consultar para ajudar em um tema particular. No entanto, aqui se trata de um termo emprestado para designar o *lugar-comum* dos estilos musicais com as respectivas conotações expressivas familiares a todas as pessoas da época (ALLANBROOK, 1983: 329). (A apropriação sobre este pensamento de Aristóteles posteriormente vai gerar controvérsias entre os estudiosos desta teoria). Ou seja, compreende-se desta forma que as figuras musicais, por sua vez, como em um *lugar-comum*, atuam como base argumentativa para um discurso ou narrativa musical, tal como um “assunto” a ser discutido, onde o compositor, ao longo da obra, consegue persuadir o ouvinte por meio das mais variadas técnicas composicionais. No entanto, para sua eficácia, é necessário que esse vocabulário de figuras musicais seja compartilhado entre compositor e sua audiência em um determinado meio social, daí a necessidade da percepção de um *lugar-comum*. Agawu discorre sobre essas possibilidades de compartilhamento e narratividade musical (AGAWU, 1991: 33).

Ainda é necessário, porém, levar em consideração Raymond Monelle ao observar que as tópicos não são meras “rotulações” de figuras musicais, sejam elas motivos, frases ou texturas; para serem percebidas como tais deve-se averiguar se signos sonoros (sejam eles pássaros, gestos humanos, ou algum modo de tocar) passaram de uma mera imitação para algum tipo de associação de significado, ou seja, se uma determinada sonoridade ou estilo remete diretamente a algo que o ouvinte já conhecia; e ainda, se consegue se transformar em alguma convenção, ou seja, essa sonoridade ou estilo, adquire alguma norma técnica ou estilística, podendo ser implicitamente aceita pelos ouvintes de uma determinada comunidade (MONELLE, 2000: 79-80). Quando essas normas técnicas ou

Danuta Mirka, ao retomar o pensamento de Ratner define as tópicas “como estilos musicais e gêneros tirados do seu próprio contexto e usado em um outro contexto” (MIRKA, 2014: 2). O estilo *arioso* e *cantabile*, assim como o *tutti* da introdução e o estilo *contrapontístico* analisados no segundo trecho, fazem parte do léxico de figuras do Séc. XVIII.

Villa-Lobos, ao se valer desses *lugares-comuns* da música clássica, estabelece um diálogo com o público na medida em que esses estilos ainda fazem parte de um imaginário compartilhado por uma sociedade que reconhece essas figuras musicais mesmo no Século XX. No entanto, como também já foi analisado, o compositor apresenta o *arioso* tema A em uma irregularidade rítmica de 7/4 articulada por um *impulso inicial* baseada no motivo (c) que auxilia a harmonia pandiatônica progredir; e o *cantabile* tema B, por sua vez, em uma *textura-motivo* que condicionou a base harmônica da composição fundamentada na estrutura do instrumento musical solista. Ou seja, essas tópicas clássicas estão alteradas em relação ao seu contexto original, pois foram transfiguradas conforme os procedimentos modernos do Séc. XX. Desta forma, o neoclassicismo, ao trazer de volta elementos do passado se vale também de uma premissa básica dos procedimentos do Séc. XVIII: uma composição fundamentada no contraste por justaposições e sobreposições de figuras de significado. A *textura-motivo* do tema B, por exemplo, pode ser interpretada como uma tópica *impressionista*¹⁵ pelo uso das

estilísticas, começam a ser misturadas e aplicadas em outras obras, em outros contextos, por outros compositores, pode-se dizer, como afirma Mirka, que elas se tornaram tópicas (MIRKA, 2014: 2). Do contrário, é apenas uma representação pictórica ou onomatopaica localizada, ou um estilo ainda não consolidado; mas, se for constatado as condições citadas acima, então, é porque elas adquiriram a condição de tópica musical em uma determinada sociedade estável culturalmente. Monelle, ainda na mesma citação anterior, afirma que essa constatação é independente do período histórico estudado. Isso é compreensível, pois uma vez que a tópica se torna perene, ela ganha um grande grau de autonomia, podendo ser reconhecida tanto pela sociedade a qual está inserida, por gerações posteriores, ou ainda: ao se estudar uma cultura musical alheia e for possível perceber as convenções recorrentes dessa cultura musical.

Este tipo de postura analítica abriu um campo de estudo para obras musicais dos mais diversos gêneros e épocas e não somente as do Século XVIII, mas incluindo o período romântico, o moderno, o pós-moderno (o qual trás à tona novamente a questão do significado para a música contemporânea) e até mesmo a música popular. De maneira complementar, esta visão analítica interage com o pensamento estrutural-formalista de Rosen, Darcy, Hepokoski, Reti e Berry como adotamos até agora na medida em que fornece subsídios para uma interpretação mais ampla do texto musical, ao permitir uma ligação entre os elementos mais técnicos e formais ao contexto histórico cultural associado.

Diversos pesquisadores brasileiros também enveredaram nestes estudos sobre as tópicas musicais, entre eles: Acácio Piedade (ao tratar sobre as tópicas na obra de Villa-Lobos), Diósnio Machado Neto, Paulo de Tarso Salles, Rodolfo Coelho de Souza (ao analisar as tópicas na música eletroacústica). Para um conhecimento mais detalhado sobre a abordagem das tópicas musicais, Ágata Almeida, ao analisar as recorrências tópicas sobre o compositor português setecentista Marcos Portugal, discorre amplamente sobre os expoentes desta teoria, apresentando as premissas teóricas e as controvérsias ao longo das três décadas de estudo (ALMEIDA, 2016).

15 Não por coincidência, uma das transcrições mais famosas para harmônica cromática e piano feita por Larry Adler é justamente *Clair de Lune*, da *Suíte Bergamasque* (1890) de Claude Debussy, onde existem várias terças, sextas, oitavas paralelas e acordes agregados com esses intervalos, e que coincidem com o idiomatismo da gaita cromática conforme consta nas figuras do capítulo 1.

terças, sextas e quartas sem função tonal. Uma figuração também já compartilhada socialmente pelos ouvintes do Século XX.

Acrescente-se ainda, a questão intrínseca da harmônica. Como vimos no capítulo 1, a gaita de boca tem suas origens baseada na cultura popular. Por quase um século, somente se conheceu o modelo diatônico, e ao longo da revolução industrial no Séc. XIX, se tornou um instrumento muito popular e barato na medida em que ficou cada vez mais fácil produzi-la. Durante esse tempo, adquiriu o estereótipo (não se trata no caso de um atributo pejorativo, mas a identificação de um *lugar-comum*) de um instrumento das pessoas solitárias, dos viajantes, dos vaqueiros e marinheiros sem condições de comprar um instrumento melhor. Esta melancolia se materializa musicalmente em melodias diatônicas simples e de caráter cantável; ao mesmo tempo, abrindo-se os lábios e incorporando os outros orifícios, essa melodia pode ser reproduzida harmonicamente com os seus intervalos básicos de terça, (outros caracteres podem ser percebidos se feitos com outros gestos musicais). Este significado convencional permanecerá no imaginário popular mesmo após o advento da harmônica cromática.

Quando em 1942, Darius Milhaud escreve a primeira obra para harmônica e orquestra dedicada a Larry Adler: *Suite Anglaise*, a segunda peça, *Sailor Song* (Canção de Marinheiro) também tem essas mesmas características melancólicas, explorando as possibilidades cantáveis e as relações intervalares mais possíveis de se realizar na harmônica. Isto significa que essa figuração musical da gaita já era um *lugar-comum* compartilhado pela sociedade da época, e que entra para a sala de concerto pelas premissas da estética neoclássica, criando-se assim uma nova associação de significados.

Villa-Lobos, por sua vez, como vimos pelas cartas, teve contato com John Sebastian e pode ouvir e conhecer as possibilidades da harmônica cromática, além do que também pode perceber ouvindo Edú da Gaita no Brasil. Ou seja, esta figura musical utilizada no tema B já era uma possibilidade tópica, pois já foi trabalhada uma vez em uma obra anterior como um signo possível, e portanto, passível de ser reconhecida conscientemente tanto pelo compositor quanto pelo ouvinte. Ainda neste momento, especificamente no aparecimento linear do tema B, ele cria um amálgama de elementos tópicos: o *cantabile* do Século XVIII, em uma *textura-motivo impressionista*, materializado nas possibilidades melódicas e harmônicas mais características de uma gaita de boca (e mesmo que escrito para um modelo de harmônica cromática, essas mesmas características ainda se mantêm).

Este estilo melódico-harmônico da gaita, por sua vez, também pode ser percebida como uma tópica ainda não classificada, mas poderíamos chamá-la de tópica *gaita*, ou tópica *harmônica*. Piedade, em estudo anterior sobre as tópicas villa-lobianas na Ária das

Bachianas Brasileiras n.º 4 vai fazer a seguinte observação entre os compassos 7 e 12 conforme ilustra a figura (Fig. 2.6) extraída de artigo do próprio autor:



Fig. 2.6: trecho da *Bachianas Brasileiras Nr. 4*, Ária, c. 7-12 apud (PIEADADE, 2013: 16)

“O uso de duas ou mais remissões retóricas simultâneas que apontam para o encaixe de mundos de significados diversos, causando uma espécie de profusão criativa, constitui um elemento central da complexidade da linguagem de Villa-Lobos” (PIEADADE, 2013: 16).

Este pesquisador, ao analisar esta Ária constata tópicos que ele nomeia como *época-de-ouro*, por haver uma condução de baixos típica dos chorões que tocam violão de sete cordas, e também uma tópica *nordestina*, caracterizada pelo tema folclórico *Caicó*. Poderíamos acrescentar também uma tópica *Coral*, na medida que esses elementos anteriores estão amalgamados em uma condução de vozes semelhante a uma textura coral, um elemento típico da escrita bachiana.

Este pequeno excerto da análise de Piedade ajuda a reiterar o argumento de que Villa-Lobos, em seu período neoclássico, se preocupou em compor obras muito mais baseadas em um imaginário semântico do que inventar uma sintaxe completamente nova. Por meio de recorrências motivicas, com determinados impulsos rítmicos nem sempre regulares, baseadas em uma combinatória textural e harmonizadas pandiatônicamente, ele consegue uma sólida estruturação não convencional; uma linguagem característica do período pós-tonal. Pode-se dizer ainda que neste momento, quase no fim da exposição, ao apresentar-se o tema B, ele atinge um ápice retórico da obra no 1º movimento, pois aí estão sintetizados os elementos melódico-harmônicos que foram trabalhados anteriormente e causam impacto no ouvinte tanto ao serem reconhecidos quanto escutados de uma nova maneira criando um novo significado. Sobre este último item podemos acrescentar a fusão tópica dos elementos *cantabile*, *impressionista* e a *gaita* em si mesma. Sem utilizar um tema folclórico reconhecível, Villa-Lobos ainda dialoga com o imaginário popular, mas agora com outras referências; desta forma

ele consegue um alto grau de persuasão.

Seguindo a análise do trecho, após as cordas terem feito uma imitação do tema, a harmônica sustenta um acorde de Dó com quinta no baixo, formando um intervalo de quarta com o baixo e a voz intermediária, mostrando novamente sua coerência harmônica escolhida desde o começo. Ainda sustentando esse acorde, os sopros pontuam com um outro acorde de Solb, Réb, Mi, Sol, Dó, Mi, com pequenos deslizes cromáticos, e por um momento, uma fusão com o som da harmônica. Logo em seguida, as cordas fazem uma pontuação semelhante em um acorde de Dób, Solb, Lá, Dó, Ré, Fá, fazendo o mesmo que os sopros, mas com menos dissonâncias conforme podemos ver no fim da figura (Fig. 2.5.1) e início da figura (Fig. 2.5.2).

A harmônica realiza saltos de quarta e quinta sucessivamente para estabelecer um rebatimento de quartas simultâneas. Após isso, ela ainda faz uma escala descendente para logo em seguida fazer uma tensão melódica baseada nos motivos (c) do tema A. Esse impulso motivico ainda tem a mesma caracterização de um *impulso inicial* com acento forte, e é articulado pelas cordas e sopros de maneira quase pontilhista, quando a harmônica chega ao Sib, o clarinete faz uma ponte no modo de Sib eólio para iniciar a seção de desenvolvimento começando na marca *meno*; neste momento, chega-se a um grande ponto de tensão harmônica.

Um novo contraste é percebido, mas o som da harmônica ainda é sustentado, gerando uma fusão tímbrica. Ao mesmo tempo inicia-se o desenvolvimento com o tema B feito pelo oboé, mas agora transposto para Ré eólio; clarinete, fagote, 1º trompa e harpa sustentam um acorde de Sib maior, e depois fazem uma progressão em movimento paralelo para o acorde de Lá menor com sétima (Fig. 2.5.2).

Por se tratar de uma orquestra de dimensões médias como já descrevemos no início, Villa-Lobos busca equilíbrio entre a massa orquestral e a articulação camerística.. Sobre a questão da oposição massa orquestral e grupo de câmara podemos citar a seguinte passagem de Boulez:

“O conjunto pequeno, primariamente usa a análise do discurso por meio do timbre, criando interesse pelo refinamento e divisão, enquanto o conjunto grande primariamente usa multiplicação, superposição, acumulação, criando uma ilusão que Adorno chamou (em outro contexto) de fantasmagoria. O conjunto grande, a orquestra, é o modelo mesmo do instrumento da ilusão, do fantasma, enquanto o conjunto pequeno representa o mundo da realidade imediata e análise. O conjunto pequeno é preferivelmente o mundo da articulação, enquanto o conjunto grande é essencialmente o mundo da fusão. Articulação e fusão, esses são os pólos opostos da ascensão do timbre na música instrumental” (BOULEZ, 1987: 168).

Com esta citação podemos verificar nessa obra que Villa-Lobos, mesmo ao utilizar um

conjunto de proporções médias, consegue simular um conjunto de grandes proporções. Como vimos na análise do primeiro trecho, o momento de grande *tutti* acontece na introdução com a apresentação dos materiais motivicos apresentados de maneira justaposta e superposta. Ao criar um ostinato por meio da rotação desses elementos motivicos, e ao final reforçando-os por meio de duplicações e superposições, o compositor consegue criar um efeito de ilusão de uma grande massa orquestral, com amplo uso de oitavas nas cordas como também já evidenciado por Botti (BOTTI, 2003: 75). Esse procedimento também acontece na introdução dos outros dois movimentos, e torna-se eficaz na medida em que os materiais apresentados no início em pleno *tutti* orquestral serão trabalhados ao longo dos movimentos de maneira camerística.

Nesse terceiro trecho mostrado na figura (Fig. 2.5) e (Fig. 2.5.1), a orquestra se reduz a um grupo pequeno, os acordes utilizados não são tanto para serem percebidos em si mesmos, mas para articular o tema executado pelo instrumento solista; a tensão melódica na parte da gaita atinge seu auge no início da ponte realizada pelo clarinete. Esta condução melódica do clarinete leva a um novo conjunto de proporções pequenas. O início do desenvolvimento com o tema B executado pelo oboé nessa nova formação timbrística assume o papel de reiterar os elementos já apresentados e ao mesmo tempo criar um novo contraste de texturas. Desse modo, consegue-se novamente tanto variação quanto continuidade do discurso. É necessário notar também nesse contraste de texturas uma mudança de caráter. No momento anterior, na melodia da harmônica com a articulação da orquestra, há uma tópica estilo *fantasia*, dada a figuração melódica descontínua, fragmentária e cromática, baseada nos motivos (c) de B, e que vai em direção ao início do desenvolvimento para uma tópica *pastoral*, em uma figuração leve e alegre também baseada no tema B, onde a harmônica “passeia” sobre as cordas em uma nova estabilidade harmônica. O efeito narrativo é muito expressivo tendo-se em conta a transição de um lapso de fantasia para um cenário pastoral harmônico.

4º Trecho: Número 8 de Ensaio

Neste momento, estamos no meio do desenvolvimento, em uma tópica *pastoral*; como descrevemos anteriormente o oboé inicia esta seção, e em revezamento com o clarinete alternam uma variação do tema B. A harmônica realiza uma figuração rapsódica em tercinas sugerindo motivos de (b 3), e depois uma variação do motivo (c) do tema A com o motivo (b 1) do tema B; em seguida, frases em sequências com o motivo (c) e (b) do tema A e frases em sequência com os motivos (a) em uma figuração ornamentada por apojaturas, e (c) do tema A,

podendo caracterizar uma tópica *arioso*, (diga-se de passagem, que essas apojaturas são primorosamente bem escritas conforme as possibilidades de disposição de notas da gaita).

O que difere aqui é o início de um momento de tensão harmônica que se inicia levemente com as cordas no compasso 50, começa a se intensificar em 61 com a gaita agregando as dissonâncias, e entre o número 8 de ensaio, as cordas atingem o nível máximo de densidade textural com o acúmulo de várias dissonâncias. A figura (2.7) ilustra a passagem:

66 8

Flauta

Oboe

Clarinete

Harmônica

Violinos 1

Violinos 2

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

mf

p

p

p

p

p

p

70

Fl.

Ob.

Cl.

Harm.

Vln 1

Vln 2

Vla.

Vic.

Cb.

mf

mf

pp

Fig. 2.7: Número 8 de Ensaio, Seção de Desenvolvimento

Neste trecho acontece um “contraponto de acordes” realizado ao mesmo tempo por um deslizamento de semitons em cada linha melódica em todos os naipes de cordas, incluindo *divisis*, e por uma marcha harmônica transposta em quartas dessas mesmas linhas melódicas que deslizam em semitons de um compasso a outro. Salles esclarece o deslizamento de semitons a partir de seu uso por Schoenberg ao realizar variantes melódicas, e no encadeamento dos acordes errantes.

Esse procedimento consiste no “processo de adição e subtração de alturas por meio de operações envolvendo semitons ou agregado de semitons” e ainda acrescenta que essa técnica utilizada por Villa-Lobos é “voltada para a expansão de determinada seção, ou então como forma de distorção do material” (SALLES, 2009: 132-133), e constata seu emprego em várias obras desde os anos 1920. A harmonia por quartas como também já verificamos é amplamente utilizada por Villa-Lobos.

Nesta passagem, o contrabaixo começa com a linha melódica Lá, Láb, Sol, Láb, e girando em torno da segunda nota Láb; em seguida essa mesma linha é transposta uma quarta acima iniciando com a nota Ré, e assim progressivamente com a nota Sol e Dó, mas executada pelo violoncelo. Este naipe inicia sobreposto ao contrabaixo mas com a sequência Fá#, Fá, Mi, Mib, repete-se então o mesmo tipo de transposição feita pelo contrabaixo, mas assumida pela viola. A viola inicia o trecho com pausa, em seguida executa Lá e Láb, transpõe-se para uma quarta Ré, Réb e depois assume a sequência que era do violoncelo. Os segundos violinos fazem o mesmo processo dos dois primeiros naipes com as notas Dó#, Dó, Ré e o intervalo de terça menor Dó-Mib em *divisi*, girando em torno da segunda e última nota Dó. A transposição aqui também ocorre integralmente, inclusive com o intervalo de terça menor sempre no último tempo. Os primeiros violinos executam Ré#, Mi, Sol, Fá#, segue-se a mesma lógica de transposição, mas com uma pequena variação melódica no segundo compasso baseada nos motivos (a 1) e (b 1) do tema B, e tocados logo anteriormente pela harmônica; há uma polarização no deslizamento dos semitons em si mesmos e nos intervalos de terça que se formam entre a segunda e terceira nota, Mi, Sol e primeira e quarta nota Ré#, Fá#.

É necessário neste momento fazer uma descrição detalhada desses eventos. A linha feita pelos contrabaixos e transmitida em seguida para os violoncelos polariza o Láb da segunda e quarta nota do compasso, ao ser transposta uma quarta acima, Réb, Solb e Dób passam a ser polarizadas nos compassos seguintes.

Violoncelos realizam uma escala cromática descendente que são transmitidas às violas, ao serem transpostas uma quarta acima polarizam-se as primeiras notas do compasso Fá#, Si,

Mi,Lá; as violas no início de sua linha realizam dois deslizamentos de semitons também transpostos uma quarta acima, porém espaçados por uma pausa, para então assumir a linha que era respectivamente dos violoncelos, atingindo-a exatamente por mais uma transposição quarta acima.

Os segundos violinos polarizam a nota Dó do segundo e quarto tempo do compasso, a esta última agrega-se um Mib gerando uma terça menor; ocorre a mesma transposição feita por quartas, mas desta vez polarizam-se ao mesmo tempo as respectivas segundas notas do compasso e quartas notas mas com a terça menor agregada. Os primeiros violinos, por sua vez, polarizam o movimento ascendente e descendente de semitons e a terça menor que ocorre entre elas. Há ainda outros agregados que ocorrem nos segundos violinos ressaltando quintas ou quartas.

Ou seja, o que acontece neste momento é um complexo jogo de transposições baseadas ao mesmo tempo na técnica de deslizamento de semitons e movimentos por quartas, em que praticamente a cada tempo do compasso, em todos os compassos, polariza-se uma nota que por sua vez polariza a sua relação por quartas. Desta forma, misturando os dois procedimentos, Villa-Lobos consegue expandir o material musical de maneira contínua e projetiva. Acrescente-se a tudo isso o aspecto imitativo que ocorre a partir do segundo compasso nos segundos violinos em decorrência quase direta da linha dos violoncelos, o mesmo entre contrabaixos em decorrência dos segundos violinos.

Sobre esse aspecto, poderíamos dizer que se assemelha a um *ricercar* contemporâneo (o que também pode caracterizar uma tópica) pelo fato de realizar uma imitação com pequenas figuras temáticas em uma pequena seção, mas também misturando os procedimentos modernos. Ainda no naipe de cordas, após um ponto culminante, um compasso após o número 8 de ensaio, começa-se um movimento descendente, e logo em seguida há uma *recessão textural* com a retirada do naipe de violinos; violas e violoncelos continuam em movimento descendente em uma escala cromática iniciada no compasso anterior, e em uma relação de sextas paralelas entre si, até chegarem na nota Mib nas violas e Fá natural nos violoncelos conduzindo, assim, a uma finalização que se realizará no compasso seguinte em um acorde de quartas em Fá, Si, Mib, Láb, respectivamente tocado por: contrabaixos, violoncelos, violas e o clarinete, com os contrabaixos isolados dando um salto de oitava para chegar neste acorde; desta forma, mantém-se desde o início do trecho a coerência harmônica baseada em quartas.

Paralelamente a tudo isso descrito anteriormente, após um movimento descendente, a harmônica realiza um desenho melódico já realizado com uma figuração do motivo (a) e (c) do tema A em apojaturas no exato momento em que as cordas começam seu movimento

progressivo. Quando a gaita toca a nota Si natural em semibreve, os primeiros violinos realizam a respectiva pequena variação de sua progressão como já descrita previamente, se destacando das outras cordas justamente com a mesma figuração da harmônica, uma quarta acima delas, mas sem apojaturas; logo no compasso seguinte, a gaita realiza novamente a mesma figuração uma quarta acima dos violinos; desta forma, ainda se mantém o complexo jogo de transposições, mas incorporando a linha melódica da harmônica. Neste terceiro trecho, pode-se notar, assim como no segundo, uma “paisagem sonora” não harmonizada convencionalmente pelas normas tonais clássicas, mas ao mesmo tempo, existe uma certa relação de interdependência entre as vozes, inclusive com a harmônica atingido seu ponto culminante com a nota Dó natural, e logo em seguida pelos primeiros violinos no compasso seguinte, e os contrabaixos realizando um anti-clímax no penúltimo compasso para pontuar a seção; ou seja, misturam-se novamente os procedimentos tradicionais e modernos.

É preciso ressaltar que, os primeiros violinos, em seu respectivo momento de variação da progressão, ao se destacarem do restante do naipe, adquirem a condição de uma figura de linguagem tal como uma sinédoque, pois essa parte se destaca de todo o restante das cordas que realiza figuras iguais em mesma quantidade; deste modo, Villa-Lobos consegue mais um efeito expressivo de retórica. Salles também observa essa possibilidade sinédócica ao falar das texturas com ambientações em melodias folclóricas, e complementa dizendo parecer-se a um processo semelhante ao usado no cinema e na pintura surrealista (SALLES, 2009: 82).

Ainda é necessário verificar a sequência do trecho, mas adicionando os sopros. Estes, iniciam com a flauta solo no agudo, realizando o mesmo tipo de figuração da harmônica, mas sem as apojaturas, como os primeiros violinos anteriormente, mas agora uma quinta diminuta em relação a harmônica; os oboés realizam uma nova melodia originada na figuração da flauta a partir do terceiro tempo baseada nos motivos (c 1) do tema B, e logo imitada uma quinta abaixo pelo clarinete que repete mais duas vezes a transposição, no entanto, estas últimas, respectivamente uma quarta abaixo, até “cadenciar” em semicolcheias para a nota Lá^b do acorde já referido, liquidando assim todo o material temático, juntamente com violas e violoncelos em suas respectivas conduções cromáticas descendentes até chegar ao acorde de quartas. A escala cromática serve como apoio para o solo do clarinete liquidar o material, pois a sua simetria não tem uma polarização intrínseca, podendo se adaptar a vários contextos como veremos em outro trecho.

O que é importante reiterar é que desde o início existe uma complexa condução melódico-harmônica, onde a harmônica inicia a sua figuração ao mesmo tempo que as cordas realizam uma figuração muito própria; em seguida há o destaque dos violinos que está

sincronizado às outras cordas e à projeção melódica da figuração da harmônica tal como uma imitação; em sequência a harmônica retoma a imitação e entrega para a flauta chegar a um ponto culminante, e desencadear um outro processo imitativo que também auxilia a liquidar o material pela *recessão textural* que acontece a partir deste momento. Berry¹⁶, ao diferenciar a relação de interdependência dos acordes e a imitação vai afirmar que esta é:

“imitação é a mais persuasiva oposição àquela tendência (acordes) por causa do potencial explícito de paralelismo negado pela imposição de uma margem de separação temporal – a distância da imitação, o *tempo intervalar*” (BERRY, 1987: 216).

Ele ainda complementa que quanto mais curto o tempo intervalar, alcança-se um conflito mais intenso em decorrência da contradição da afinidade motivica e separação temporal. Villa-Lobos tece neste trecho um grande arco textural, onde existe a cada compasso, a cada tempo, algum tipo de relação imitativa mais ou menos explícita separada por alguma relação temporal maior ou menor. No entanto, essa relação imitativa também não é convencional, e um outro procedimento que pode ser verificado é a sobreposição desses elementos descritos por meio de montagens.

Como já vimos no primeiro trecho, na introdução, o compositor realiza uma série de sobreposições e justaposições de maneira fragmentária e rotacional criando um tipo específico de *ostinato*, e como já foi apontado por Salles, para dar um tipo de organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas; mas, desta vez, ele se vale de sobreposições de maneira a encaixá-las exatamente para criar um tipo de projeção imitativa, mas com seus processos técnicos de montagem. Este encaixe se dá pela sobreposição de camadas alternadas, que saem e entram conforme a necessidade; no número 8 de ensaio e no compasso seguinte é onde há o maior acúmulo polifônico, iniciando-se a partir daí a *recessão textural*. Como também já constatou Botti, Villa-Lobos faz “construção de progressões e recessões texturais gradativas, e não por corte” (BOTTI, 2003: 105).

Salles também vai constatar essa montagem e desmontagem no *Choros n°8* verificando tanto modos de sobreposições graduais, em que os elementos aparecem aos poucos; ou mais diretos, em que eles aparecem sobrepostos de maneira quase completa (SALLES, 2009: 224). Este aspecto o diferencia de Stravinsky, que realiza justaposições e cortes de maneira sistemática por rupturas, selecionando um determinado material musical para permanecer durante o discurso, e depois conectando-o a um novo, para depois fazer uma síntese do que foi

16 (...) imitation is the most persuasive opposition to that tendency because of the explicit potential for parallelism denied by the imposition of a margin of temporal separation – the distance of imitation, the *time interval*.

feito anteriormente resultando em algo coerente, como demonstra a famosa análise de Eduard Cone (CONE, 2007). Ainda podemos colocar uma interessante observação de Rosen em *El estilo classico: Haydn, Mozart e Beethoven* (1972): ao analisar o *Concerto para clarinete em Lá maior* de Mozart, K. 622, ele constata que em vários momentos o compositor se vale de procedimentos semelhantes à montagem, em que determinados elementos são articulados entre partes anteriores e posteriores, onde uma cadência é o início de uma nova frase.

O autor ainda observa que isso acontece em vários momentos do concerto, e não é novidade em sua obra, mas talvez nunca ele desenvolveu com tanta sutileza e clareza, dizendo ainda que o primeiro movimento desse concerto é quase uma canção infinita, mas não se tratando de uma prolongação de uma ideia, mas um série de melodias que fluem uma na outra sem interrupção. A figura seguinte (Fig. 2.8), extraída da própria redução de Rosen ilustra bem a passagem, onde os compassos 76 e 77 são o final da cadência do compasso 75 e o começo de uma nova frase; os compassos 78 e 79 repetem a harmonia de 76 e 77 mudando-as para menor (ROSEN, 1972: 301).

The image shows a musical score excerpt from Mozart's Clarinet Concerto in A major, measures 75-82. The score is in 4/4 time and features a Solo Clarinet part and a string ensemble. Measures 75-77 show a cadence, and measures 78-82 show the beginning of a new phrase with a change in harmony to minor. The instruments listed are Solo Cl., (+ Vientos), Vin. 1, Vin. 2, Vla., Cello, and + Bajo 8.ª.

Fig. 2.8: Trecho do *Concerto para Clarinete em Lá maior* de Mozart (comp. 75-82), (ROSEN, 1972: 301).

Esta passagem é interessante na medida em que dá a dimensão de dois períodos históricos distantes que se tangenciam. Enquanto no período clássico no Século XVIII este processo é considerado por Rosen, uma certa exceção, no Século XX ele vai servir como base articulatória do discurso, principalmente quando o neoclassicismo adota os procedimentos da escrita moderna de montagem e os adequa para a linguagem clássica.

Se em Mozart, a melodia termina e inicia conforme as cadências triádicas dentro do universo tonal, Villa-Lobos, neste trecho, cria um arco formal polifônico por meio de montagens, fundindo elementos da tradição como a imitação, uma certa semelhança com o *ricercar*, além de incluir uma figura de linguagem; e simultaneamente suas progressões por quartas, deslizamento de semitons, gerando um “contraponto de acordes”, e a escala cromática como uma maneira de conduzir uma “cadência”. O trecho termina com o acorde por quartas, ao mesmo tempo a harmônica já inicia uma outra seção. Desta forma, consegue-se em todo o trecho um forte efeito de persuasão, além de perpassar por tópicos de caráter *pastoral* e *arioso*.

5º Trecho: Número 10 de Ensaio: *ossia*

Os dois próximos trechos põem em evidência a questão das *ossias*, onde o compositor teve que dar uma alternativa ao intérprete, uma vez que a escrita original não corresponde às possibilidades da harmônica. Como já foi dito no início da análise, existem duas fontes documentais principais as quais nos baseamos para fazer o estudo: uma do Museu Villa-Lobos sem alterações, outra do Centro de Documentações da OSESP com a chancela da editora AMP, onde há as *ossias* com a caligrafia do próprio autor.

Neste momento, estamos no desenvolvimento dentro de uma tópica *pastoral*; aos poucos esse caráter muda com o acréscimo de dissonâncias; trompas trombone e fagote sustentam um *ostinato* que será passado em sequência para as cordas, a harmônica faz uma figuração nos motivos (b 3) do tema A para logo em seguida fazer os motivos (a 2) do tema A em acordes. A figura (Fig. 2.9) ilustra a passagem:

10

mf *mf* *mf* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Fig. 2.9: Número 10 de Ensaio: *ossia*

A primeira versão, escrita no pentagrama inferior, realiza um perfil melódico com tríades. Há uma melodia ascendente com um ponto culminante na nota sol, e logo em seguida ela faz o movimento contrário até a nota fá#. Se compararmos esses acordes com a sequência possível exibida na figura (Fig. 1.6) poderemos verificar que nenhum deles corresponde ao que pode ser realizado na gaita. Mesmo agregando a possibilidade de uma nota a mais, como é mostrada na mesma figura citada, não se acham combinações que se adaptem à ideia de harmonia proposta por Villa-Lobos. Em todos os acordes, sempre ocorre o problema de haver uma nota para soprar e outra para aspirar simultaneamente.

A escrita criada no pentagrama superior é muito melhor resolvida, pois os intervalos de terça e sexta encontram-se dentro das possibilidades da harmônica, como pode-se observar comparando a *ossia* com as figuras (Fig. 1.2 e Fig. 1.3). No entanto, ainda existem problemas nesta solução, como aponta a seta sobre o intervalo de terça maior. Esses intervalos, com as notas (La-Dó#), também não são possíveis de serem tocados simultaneamente. Ainda existe uma ambiguidade no manuscrito sobre uma quinta justa, um compasso após o número 10 de ensaio, no segundo tempo, nas terceiras semicolcheias, sobre os intervalos Lá#-Fá#. No manuscrito, parece um Si, mas tendo em vista o contexto, e a possibilidade do compositor se

confundir com o acorde seguinte, além de existir outro manuscrito somente com a parte solista editada pela AMP, que considera como Lá#-Fá# a solução mais apropriada, parece ser apenas uma mera ambiguidade de escrita entre linha e espaço. Voltando à análise do trecho, o perfil melódico é composto pelas tríades de Sol maior, e Fá# maior; seja em posição fundamental, primeira ou segunda inversão; e sempre cerradas. Há uma exata alternância entre esses dois acordes em ambas as direções ascendente e descendente. Como já explicitamos no trecho anterior, dois procedimentos fundamentais do compositor são os deslizamentos por semitons e as recorrências aos intervalos de quarta, e neste acorde há esta utilização, além do intervalo de quinta diminuta entre os acordes que aparece como decorrência das respectivas alternâncias.

Tendo em consideração novamente os mesmos fundamentos, podemos identificar uma expansão acórdica ao agudo, sempre em uma relação de semitom descendente e salto de quarta ascendente ocorrendo também uma terça maior; e conforme há essa expansão harmônica, há uma sensação de distorção desse material, uma vez que ele está apoiado em uma progressão em quartas no naipe de cordas, em um tempo mais lento.

É perceptível também um elo entre as duas seções: a primeira em uma textura com gaitas e cordas; a segunda com a harmônica, cordas e contraponto de clarinete ressaltando ainda uma tópica *pastoral* que persiste, pelo mesmo processo de montagem já explicado. No entanto, também podemos perceber a tópica *gaita*, a qual realiza essa ligação com seus acordes, porém com seu material distorcido, dissonante e agitado, criando um ponto de tensão, e que também pode ser interpretado como uma tópica *Sturm und Drung*, ou Tempestade e Ímpeto, amalgamada à tópica *gaita em* mais uma fusão de universos distintos, e que logo em sequência volta à estabilidade de um caráter *pastoral*.

Outra questão importante, é a alternativa utilizada por Villa-lobos para contornar a situação de escrita, que, para realizar uma expansão harmônica em trecho dissonante, onde há *ritmo textural* interligando elementos, os acordes escolhidos não podem ser tocados. A escrita alternativa, com os intervalos em quase sua totalidade bem resolvidos, consegue conduzir a expansão harmônica proposta em quase sua integridade, mesmo sendo um pouco mais difícil de tocar; e tendo-se em conta que é difícil para o ouvinte perceber todas essas nuances acórdicas por estar em uma posição muito cerrada, o trecho consegue se manter bem construído. Muitos harmonicistas interpretaram este concerto, propondo diversas soluções, tanto para este trecho quanto para outros: tocar somente a linha melódica superior, ou oitavando-a conforme a possibilidade da figura (Fig. 1.4); modificar os perfis melódico-acórdicos, ou até mesmo alterar a afinação original de fábrica do instrumento, tal como ela se encontra na figura (Fig. 1.1).

6º Trecho: ossia ao Número 13 de Ensaio - tempo 1º

No final desse trecho (Fig. 2.10), violoncelos, contrabaixos e tímpanos reiteram um pedal em Lá. As outras cordas fazem um cromatismo em direção a uma estabilidade diatônica, em uma nova *recessão textural*. O que chama mais atenção novamente é a *ossia* escrita no manuscrito autógrafo. Desta vez, Villa-Lobos escreveu três intervalos não possíveis de serem tocados na harmônica conforme as figuras anteriores: os intervalos de sexta, Dó e Lá; de terça Sol e Si; e de terça Lá e Dó. Essa figura melódica, baseada no motivo (c) do tema A, faz um caminho de terças na escrita original. Já na escrita alternativa, Villa-Lobos corrige esse problema alterando respectivamente os intervalos de terça Ré e Fá; sexta Ré e Si; e sexta Mi e Dó. Esta condução de vozes ainda mantém a premissa harmônica do compositor ao privilegiar acordes paralelos sem uma preparação de dissonâncias. No entanto, conforme a figura (Fig. 1.5) apresentada anteriormente, ainda existe a possibilidade da harmônica cromática realizar intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta ocorrendo no intervalo de trítono. Villa-Lobos poderia propor nesta passagem a seguinte alternativa mostrada na figura (Fig. 2.11):

Tímpanos

Harmônica

1 Vln div.
2 Vln
Vla
Vlc
Cb

104

13 A TEMPO 1°

Timp.

Cl.

Fig.

Harm.

Pno.

rall.

13 A TEMPO 1°

mf

f

rall.

mf

unis.

Fig. 2.10: Da *ossia* ao Número 13 de Ensaio tempo 1°

Fig. 2.11: outra possibilidade de escrita

Com essa escrita, bastante idiomática para a harmônica, acaba ocorrendo uma resolução tonal com preparação da dissonância, onde as duas vozes caminham em direção contrária. Se Vila-Lobos tivesse adotado a possibilidade de escrita da figura 2.11 a sua coerência harmônica

estaria parcialmente prejudicada, pois como demonstramos em várias passagens anteriores o compositor privilegia uma escrita com acordes paralelos, marchas harmônicas com saltos de quarta, escalas modais, e não realiza cadências tonais clássicas. Ao adotar a *ossia* da figura (Fig. 2.9), a escrita em paralelismos ainda se mantém. Mesmo utilizando várias dissonâncias para conseguir tensões e contrastes, em nenhum momento o compositor realiza esta condução tonal com preparação da dissonância. Muito provavelmente, Villa-Lobos teve isso em consideração.

O fim desse trecho ainda segue com a condução de violoncelos e contrabaixos em uma escala de Lá eólio com o salto para a nota Ré e ataque do tímpano, também em Ré. Nesse ponto, clarinete e fagote retomam o tema em Ré eólio para iniciar a recapitulação em tempo 1º no Número 13 de Ensaio. Nesta última parte ainda haverá um desenvolvimento secundário realizado pela harmônica de caráter rapsódico, a qual conduzirá ao término do movimento, onde uma determinada figuração em sextinas, baseada nos motivos (a 2) do tema A, será recorrente no segundo movimento.

7º Trecho: Cadência Final

Salles, ao analisar as cadências villalobianas vai constatar dois tipos básicos: “wagneriana” e “varèsiana”. A primeira descende diretamente do Prelúdio de *Tristan und Isolde*:

“em que 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: 144).

A cadência “varèsiana” consiste nas ressonâncias do acorde final junto com suas dissônâncias (SALLES, 2009: 145). Neste concerto, ao longo do primeiro movimento, ficou muito evidente o uso de cadências do tipo “wagneriana” com recorrências às oitavas, mas também constatou-se momentos com acordes de quartas; nesta cadência final há uma clara cadência tonal da dominante para a tônica, mas para chegar até ela há uma escala cromática embutida nas tercinas do penúltimo compasso que conduz para o acorde de Lá menor em fermata, e após um ornamento da harmônica realiza-se um salto em oitava para concluir a obra na nota Lá dobrada em oitavas pelas cordas; ou seja existe implícito novamente um hibridismo entre procedimento clássico e as técnicas próprias de Villa-Lobos.

Se em Wagner, esse recurso cadencial para a oitava serviu como um meio de demonstrar a impossibilidade de uma conclusão satisfatória em meio a tantos cromatismos, aqui a escala cromática serve como fator neutro que embutida em diatonismo serve como recurso para direcionar ao final. Desta forma, Villa-Lobos cria uma linguagem pós-tonal muito própria atingindo a clareza desejada pelo neoclassicismo. Este tipo de cadência também pode ser percebida como uma tópica *wagneriana*, que está colocada em um outro lugar, não se trata de escutar um trecho wagneriano propriamente dito mas a percepção de um procedimento que adquire outro sentido em diferente contexto. A figura (Fig. 2.12) ilustra a passagem:

Fig. 2.12: Cadência Final

Com estas verificações nos trechos anteriores, ficou claro que o compositor delineou uma forma sem fazer uso da gramática tonal ortodoxa. Ao estabelecer certos padrões de condução harmônica com acordes paralelos, coleção modal principalmente no modo eólio, marchas harmônicas em quartas, deslizamento de semitons, cadências “wagnerianas”, contrastes de texturas ao alternar momentos de massa orquestral com momentos camerísticos, mas com o mesmo efetivo orquestral; e ao mesmo tempo contrastes baseados na *textura-motivo*, onde as fragmentações desses motivos são trabalhados extensivamente, montados por justaposições ou sobreposições, Villa-Lobos realiza uma forma-sonata de maneira não convencional. Agregue-se a tudo isso todo o teor de significado que é percebido pelas tópicas recorrentes, gerando uma narrativa.

Ainda podemos citar Rosen em *Sonata Forms* (1980) ao falar da relação entre a forma Sonata e o concerto:

“A relação do concerto com a sonata é recíproca. A sonata é menos uma forma ou conjunto de formas do que um meio de conceber e dramatizar a articulação das formas. O concerto é um tipo especial de articulação” (ROSEN¹⁷, 1980, p. 95).

Mesmo sem utilizar uma linguagem tonal clássica, este *Allegro Moderato* sugere claramente uma forma Sonata, pois além de haver articulação temática entre as seções, há diferenciações claras de estabilidade e tensões harmônicas. A seção de Exposição, em que marca a apresentação dos temas A e B, fica basicamente em torno de uma estabilidade diatônica com poucas dissonâncias, no entanto, há uma relação de oposição na relação de contraste com o tema A e B; esta seção termina quando o solo de clarinete realiza a ponte em uma escala de Sib eólio conduzindo a uma região de Ré eólio, e iniciando o desenvolvimento como foi explicado anteriormente e mostrado na figura (Fig. 2.5.2).

Começa-se então, um distanciamento harmônico com um maior acúmulo de dissonâncias, e se complexificando como foi visto na figura (Fig. 2.7); adquirem uma outra tensão provocada pelos acordes da harmônica (Fig. 2.9), gerando uma relação de intensificação dramática; estas dissonâncias irão se dissipar em consonâncias no modo de Lá eólio, preparando uma resolução para a recapitulação, como pode ser visto na figura (Fig. 2.10). A recapitulação é exatamente igual à exposição, mas o tema A é transposto para Ré eólio. A harmonia continua a seguir em movimentos paralelos dentro desse modo.

Além disso, agregue-se a questão das mudanças de caráter sugerida pelas tópicas, seja nos momentos calmos ou tensos e que vão articular essa dramatização como sugere Rosen, no entanto, existe um outro referencial de significado: a harmônica, que ao interagir com os códigos clássicos muda a percepção daqueles recontextualizando-os; outro aspecto importante observado por este autor é que a forma-sonata se diferencia da forma ternária por um arco dramático em que exposição, contraste e reexposição funcionam como: *oposição, intensificação e resolução* (ROSEN, 1980: 17).

Como vimos nos trechos analisados, e comentados novamente neste momento, essa relação acontece de maneira explícita, mas pelo hibridismo das técnicas clássicas e modernas já expostas. Este primeiro movimento é o mais complexo, onde está todo o material temático e harmônico, e os principais procedimentos que serão utilizados nos movimentos seguintes; continuaremos com o *Andante* em alguns trechos para verificarmos as ligações possíveis.

17 The relation of concerto to sonata is reciprocal. Sonata is less a form or set of forms than a way of conceiving and dramatizing the articulation of forms: concerto is a special kind of articulation

2.4.2 Segundo Movimento: *Andante*

A forma movimento lento tem uma expressão que favorece um grande lirismo ao concerto. Emprestada da ária operística, aos poucos torna-se binária, e no fim do Século XVIII Cimarosa a introduz em uma Sonata de movimento lento (ROSEN, 1980: 105). Rosen ainda explica toda a evolução dessa forma e suas variantes, e a versão mais encurtada, a forma-sonata sem desenvolvimento, próxima de uma forma ternária, mas com uma seção de trio central, parece a mais adequada para este concerto pelo seu esquema: A1-B-A2 (ROSEN, 1980: 56), uma vez que Villa-Lobos adota esta forma exatamente assim: A1 compassos 1-44 (considerando os 12 primeiros compassos da introdução dentro desta seção); B compassos 45-93; A2 compassos 94-140. A2 é uma repetição literal de A1, somente se diferenciando nos 3 últimos compassos para realizar mais uma cadência tipicamente “wagneriana”, inclusive da mesma maneira como fez no primeiro movimento, de um acorde de Lá menor para a nota Lá em oitavas.

Outro fator importante é a seção central, que adquire um caráter mais leve com a indicação de *piu mosso*, inclusive com uma orquestração mais luminosa como também descreve Rosen ao tratar deste tipo de forma (ROSEN, 1980: 28). Outra questão importante é o andamento sugerido pelo compositor: *andante*, ou seja, não se trata de um andamento tão lento, o que reitera ser essa forma a mais adequada por ser mais leve e não tão dramática. Por outro lado, as figurações adotadas desde o início como um *tutti* em oitavas, típico de sua escrita como já observamos anteriormente, e o tratamento melódico-harmônico, lembram um caráter de ária operística. A descrição dos trechos a seguir apresentam como os materiais são trabalhados:

1º Trecho: Número 1 de Ensaio – Seção A

A introdução se inicia em um *tutti* feito por quase toda a orquestra, menos harpa e celesta, e introduzindo o tema principal a ser apresentado pela harmônica. Este tema provém do tema A do primeiro movimento e é baseado nos motivos (b) e no fragmento básico do motivo (c) que consiste no salto de quarta, e que volta a fazer o motivo (b) novamente com uma bordadura; este motivo será a base melódica de todo o movimento.

Violinos, violas, flauta e fagote realizam esse tema em oitavas; a nota Lá, primeira nota

do tema é ouvida de tal maneira a manter a sua ressonância, criando uma memória não convencionalmente tonal de um acorde ou tônica, mas pelo seu aspecto espacial no âmbito orquestral. Rosen ao comentar sobre o início do quarteto de cordas K. 428 de Mozart, descreve que o salto de oitava funciona como delimitação tonal onde todas as dissonâncias se resolvem e definindo assim um espaço tonal (ROSEN, 1972: 219). Villa-lobos delimita a nota Lá como um parâmetro que ressoa em vários momentos para criar um tipo de baliza ao ouvinte .

Após o tema ser transposto duas vezes por intervalos de quartas, essa linha melódica é apoiada por uma harmonia com as notas Sol, Dó, Mi, Bb, Ré, Sol, onde existe um intervalo de quarta na voz inferior e superior e uma quinta diminuta na intermediária, resultando em uma simetria de intervalos: quarta justa, terça maior, quinta diminuta, terça maior e quarta justa. Em sequência, um pentacorde com as notas Fá, Ré, Sol#, Dó, Mi; após esse dois acordes, um terceiro pentacorde com as notas: Dó#, Sol#, Fá, Si, Ré# que vai deslizar por semitons até chegar no acorde Ré, Lá, Fá, Si, Mi.

Após essas progressões harmônicas sustenta-se um grande pedal sobre a nota Mi, para ser resolvida na nota Lá pontuada pelos tímpanos, contrabaixos, e violoncelos; trompas e trombone fazem uma melodia descendente para também terminar nesta nota. A partir de então inicia-se um *ostinato* pelas cordas que será a base harmônica deste movimento. A figura a seguir (fig. 2.13) ilustra os três últimos compassos da introdução e o início da exposição da seção A no Número 1 de Ensaio:

1

Fig. 2.13: Número 1 de Ensaio – Seção A

O *ostinato* realizado pelas cordas se baseia em um pandiatonismo na escala de Lá Frígio em uma textura homofônica estável; o tema agora é apresentado pela harmônica, no entanto, ela prossegue com o motivo (a 2) do tema A quatro compassos depois do Número 1 de Ensaio, chegando até o Sib onde faz uma variação do tema, invertendo o motivo (a 2) e complementando com o motivo (b 3) do tema A, onde realiza um trinado, e executa um grupo de fusas também baseado no motivo (a 2). Desde a introdução, onde o tema é somente apresentado pela orquestra, um *impulso inicial* é percebido de maneira tética, mesmo havendo esse impulso em arsis conduzido pela harmônica em uma métrica ternária.

Enquanto isso, contrabaixos e violoncelos mudam sua nota pedal para Sol quando a harmônica atinge o Sib, e depois para a nota Ré quando a gaita também atinge o Ré agudo, realizando assim uma transposição uma quarta abaixo, onde o acompanhamento passa então a realizar um *ostinato* baseado em Ré frígio. Essa progressão melódico-harmônica segue de quatro em quatro compassos, onde o tema é transposto e variado conforme deslizamento de semitons e progredindo por quartas. O mais importante aqui é o que ainda diz Rosen ao observar os padrões deste tipo de forma binária:

“elas representam três diferentes maneiras relativamente estáveis *de reinterpretar um padrão temático único, mesmo em grande escala, em uma nova estrutura harmônica*, e de resolver simetricamente uma estrutura que move em direção à dissonância enquanto se permanece na tônica” (ROSEN¹⁸, 1980: 28).

Como temos reiterado ao longo desse estudo, Villa-Lobos não realiza uma gramática tonal clássica, no entanto, os *ostinatos* construídos em uma harmonia pandiatônica mantêm uma base estável, e ao mesmo tempo, as progressões em quartas, os deslizamentos por semitons caminham para dissonâncias e se dissolvem em momentos posteriores.

2º Trecho: Número 4 de Ensaio - Final da Seção A, início da Seção B

O compositor, variando motivicamente o tema a cada quatro compassos cria um arco dramático na tónica *arioso*, cujo ápice de expressividade e lirismo acontece, quando, após as dissonâncias se dissiparem, a harmônica executa uma frase em *ritmo textural* acórdico deslizando por semitons em uma *cadenza* cromática sobre um pedal de Mi com sétima conduzindo ao fim da seção, para então, terminar em fermata na nota Si. Paralelamente a isso, harpa e cordas em *pizzicato* fazem uma escala descendente para terminar junto com a harmônica no mesmo acorde de Mi para cadenciar na nota Lá em ressonância de oitavas. Tímpanos também participam dessa articulação na fermata com o salto de Mi para Lá.

Desta forma, continua-se em uma progressão na relação de quartas, mesmo com a nota Mi dos violoncelos e contrabaixos saltando para uma quinta abaixo; a nota Lá também não resolve em Lá menor, pois não há a terça para caracterizá-la; ela simplesmente ressoa a primeira nota do tema apresentado em oitavas na introdução, remetendo assim, a uma memória baseada em uma ressonância que já havia sido enunciada, para em sequência iniciar um novo material harmônico.

Este tipo de procedimento difere do período criativo do compositor da década de 1920, pois a ressonância em oitavas servia especialmente para dissipar uma série de dissonâncias, enquanto aqui, ela também serve para criar uma baliza ao ouvinte ao articular trechos anteriores e posteriores. Desta maneira, Villa-Lobos adapta sua linguagem cadencial de ressonâncias em oitavas, tal como já explicamos sobre a cadência “wagneriana”, de acordo com as premissas neoclássicas de clareza e equilíbrio formal, e criando assim, mais um

18 (...) they represent three different and relatively stable ways of *reinterpreting a single thematic pattern, however large-scale, into a new harmonic structure*, of symmetrically resolving a structure that moves toward dissonance into one that remains in the tonic.

hibridismo de processos.

Nesse fraseado em acordes, também houve a necessidade de *ossias*, pois a sua construção é exatamente a mesma do trecho visto no primeiro movimento, Sol maior e Fá# maior; mas aqui, dado o contexto lírico de todo o movimento, percebe-se um caráter completamente diferente; se naquele momento tínhamos a tópica tensa do tipo *Sturm Und Drung*, aqui, em andamento um pouco mais lento, há uma tópica *arioso*, mesmo com material harmônico idêntico. Nesta escrita alternativa ainda permanecem alguns intervalos impossíveis de serem tocados, como Lá# e Dó#, e que não se encontram nas figuras do primeiro capítulo, e neste caso é preferível privilegiar somente a nota Dó#. As notas entre parênteses foram colocadas pelo próprio compositor, ressaltando o intervalo de sexta e oitavas possíveis de se executar na harmônica: terça menor Si-Ré com o Ré dobrado uma oitava abaixo. A figura (Fig. 2.14) ilustra a passagem:

The image displays a musical score for 'Número 4 de Ensaio', divided into two sections. The first section, marked with a '3' above the staff, features a complex chordal texture. The top staff is for Trpas. (Trumpet), followed by an 'ossia' section for the Harmonica (Harm.), and then staves for Vln1, Vln2, Vla, and Vlc. The second section, marked '4 Più mosso', begins with a 'rall' (rallentando) instruction. This section includes parts for Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Timp. (Timpani), Ob. (Oboe), Harm., Vln 2, Vln 1 e 2, Hp. (Harp), Pizz. (Pizzicato), Vlc (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score is annotated with various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *rall*, and includes performance markings like 'arco' and 'pizz'.

Fig. 2.14: Número 4 de Ensaio – final da seção A, início da seção B

O *piu mosso* é um trecho central de caráter mais leve e andado com maior interação com os outros instrumentos da orquestra, e que desenvolve uma harmonia estática pelas cordas; primeiramente em um acorde com as notas Lá^b, Fá, Sib, Lá^b, Ré, Fá, Sib, gerando assim uma nova tensão harmônica; logo em sequência a gaita desenvolve melodias baseadas principalmente em (b 3) e (a 2) do tema A, em uma escala em Dó eólio; as dissonâncias se dissipam novamente, a harmônica segue com os motivos em (b 3) alternando com (a 2) do tema A; gera-se posteriormente uma nova tensão caminhando em bloco para um cromatismo descendente feito por violinos e violas, trompas, trombone e fagote; violoncelos, contrabaixos e tímpanos fazem um pedal em Lá, e após nova dissipação, contrabaixos e tímpanos cadenciam para a nota Ré; há uma passagem em Dó lídio, uma breve preparação para voltar em Lá frígio, pontuada pelos tímpanos e trombone com a nota Sib, e o cadenciamento dos contrabaixos com os intervalos simultâneos Ré-Lá, Sol-Ré, Dó-Sol. Logo após o B^b dos tímpanos e trombone, a harmônica reitera a nota Lá, para iniciar A2.

Diferentemente de um *ritornello* clássico, a gaita toca uma nota Ré sobreposta às cordas que reiniciam o tema, e cruza o final da seção B com o início da Seção A2, criando um último fraseado por durante os mesmos doze compassos que a orquestra fizera sozinha no começo, sendo que nos três últimos compassos ela polariza a nota Mi junto com o grande pedal feito pelas cordas em Mi, e ao realizar uma escala Lá frígio em sextinas e fusas ela reinicia o seu tema original.

Constata-se assim, mais um procedimento híbrido entre clássico e moderno. Neste movimento, recuperando a citação de Boulez (1995), pode-se dizer também que a articulação camerística esteve casada com o *tutti* orquestral como uma ressonância para evocar uma memória, e a partir de uma determinada nota, determinados grupos pequenos conduziram a forma. A figura (Fig. 2.15) na página seguinte ilustra a passagem.

8 A TEMPO 1°

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 94-97, begins with a 'rall.' marking. The Harp part has a melodic line with slurs and accents. Violin 1 and Viola parts have dynamic markings of *p* and *pp*. The Violoncello and Contrabaixo parts also have *pp* markings. The second system, measures 98-101, starts at measure 98. The Harp part continues with triplets. The Violoncello part has a '+ Timp.' marking. The score concludes with a final cadence in the Contrabaixo part.

Fig. 2.15: Fim da Seção B – Início da Seção A2

Darcy e Hepokoski observam que um dos fatores que governam a escolha da tonalidade no movimento lento na forma-sonata do Século XVIII é a manutenção ou não da tonalidade do movimento anterior, pois ela trás um “resumo” relacionado à tonalidade que governa toda a obra; outro fator é que por ela já ter exercido um “papel” (tal como um personagem) no movimento anterior, ela chega com uma história para o movimento lento. (HEPOKOSKI e DARCY, 2011: 324). Como vimos nos trechos anteriores, Villa-Lobos inicia este movimento em um modo frígio, diferente da coleção principalmente eólica do movimento anterior, no entanto, ele não deixa de polarizar a nota Lá e ter a sua ressonância como baliza formal ao realizar cadências.

Carregando toda a história motívica do primeiro movimento e com um impulsionamento

rítmico semelhante, mas em métrica ternária, ele cria uma narratividade na tópica *arioso*, criando dramaticidade. O tema é desenvolvido pandiatônicamente, e as dissonâncias são tiradas e colocadas para chegar a um lirismo tal como um “tenor de ópera”. O *piu mosso* dispersa a dramaticidade anterior percorrendo modos próximos, mas é sutilmente a nota Sib, um semitom acima da nota base Lá, que anuncia o *ritornello*. O segundo grau do modo frígio abaixado reitera o caráter patético e de grande paixão. Os elementos motivicos ainda vão retornar com outro caráter no terceiro movimento.

2.4.3 Terceiro movimento: *Allegro*

O movimento final geralmente é organizado de maneira mais livre, onde os materiais musicais são reafirmados de maneira a confirmar e diluir tudo o que foi ouvido anteriormente. Hepokoski e Darcy ao se referirem a este movimento o descrevem como uma maneira de embasamento final, ou reafirmação da tônica, sem uma estrutura física, e elencando diversos tipos de danças que podem ser usadas: minuetos, marchas, gigas, gavottes, ou ainda, rondós. A escolha dependia da necessidade da obra, do teor de seu peso. Mozart, Haydn e Beethoven usaram amplamente estes tipos de danças para finalizar suas obras (HEPOKOSKI e DARCY, 2011: 333-334). Michael Talbot em *The Finale in Western Instrumental Music* observa que os temas finais frequentemente dão uma ideia de “regressão” um “voltar para trás”, dizer algo mais básico a partir de tudo aquilo que foi ouvido antes. Nas palavras dele:

“ o desnudamento do material temático até formas mais básicas, um tipo de desenvolvimento “reverso”. O sentido tradicional de leveza era também tipicamente alcançado “por um tempo rápido... uma métrica curta... uma textura mais simples ...mais quadrada, ou ao menos mais transparente, estruturas de frase... uma estrutura formal em que a simples repetição é preferida do que a elaboração ou desenvolvimento complexo... uma efusão de brilho virtuosístico... (e/ou) um tom humorístico ou peculiar” (TALBOT, 2001: 8).

Villa-Lobos inicia esse movimento final novamente em um grande *tutti* orquestral, somente neste momento ele inclui a celesta (e aqui representa uma típica celesta de fanfarra); mas, ao contrário do primeiro, onde ele apresenta os temas de maneira fragmentária e aos poucos ele constrói um discurso retórico, e do segundo, onde a nota inicial do tema serve de ressonância para uma referência harmônica e lírica, neste terceiro, o que é exibido nesta introdução é exatamente uma marcha melódico-harmônica que vai ser reiterada e transposta do

começo ao fim, na escala de Dó maior em 2/4, fazendo apenas uma pausa no meio para a cadência do solista. A orquestração é praticamente uma fanfara sinfônica, onde contrabaixos e fagote, com as mesmas marchas harmônicas em progressões por quartas dos movimentos anteriores realizam neste momento figurações bem humoradas, lembrando as fanfarras de interior, podendo ser colocada a tópica *fanfare* em evidência. É até possível especular que neste último movimento exista um flerte novamente com o nacionalismo, embora por vias indiretas. Mesmo em uma orquestração onde a ideia de *tutti*, de uma densidade textural que se mantém, o compositor não se abstém da formação camerística; logo quando a harmônica começa a apresentar o tema, as cordas exibem texturas simples e transparentes; a ideia de fusão, a qual Boulez se refere no conjunto grande, se materializa no conjunto pequeno em função de diluir tudo o que foi tocado anteriormente. Os trechos seguintes mostram o tema, os principais momentos de condução melódico-harmônica, a cadência e o final.

1º Trecho: Tema

Allegro

The musical score is written for Flute 1 (Fl 1ª), Oboe (Ob), and Violin 1 and 2 (Vln 1 e 2). It is in 2/4 time and D major. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into six systems, each with a bracketed section labeled with a letter from 'a' to 'k'. The first system contains sections 'a' and 'b'. The second system contains 'c', 'd', and '1 Harm'. The third system contains 'e', 'f', and 'g'. The fourth system contains 'h', '2', and 'i'. The fifth system contains 'j' and 'k'. The sixth system contains 'l'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 2.16: Tema e principais transposições em sequência

O tema é composto pelos motivos (c) e (a 2) do primeiro tema, este último repetido duas vezes no mesmo compasso; a segunda vez é uma retrogradação, e depois novamente um fragmento de (c) que retorna ao mesmo motivo. Esta frase é organizada de quatro em quatro compassos, e apresentada na introdução por flauta, oboé e naipe de violinos. Consta-se assim, que o motivo (c) foi o principal suporte motivico que articulou o concerto desde o início. Do começo ao fim desse movimento, é o mesmo *impulso inicial* do início do tema A no primeiro movimento, com sua afirmação tética, que agora exerce a função de diluir todo material ouvido anteriormente.

Por meio de doze transposições melódicas desse tema, baseadas em saltos de quintas, quartas, sextas e terças descendentes (saltos recorrentes ao longo dos outros movimentos, mas aqui de maneira reiterada), por vezes a inversão desses saltos, e o arco melódico do motivo (a 2), que também pode ser invertido de direção, atinge-se um tipo de ciclicidade com um alto nível de redundância, o que é necessário para uma diluição; no entanto, sem deixar de realizar uma melodia marcante construída a partir desses intervalos, seja pela sua repetição simétrica ou pela quebra dela. Salles, ao explicar o processo de desenho balanceado de Villa-Lobos, observa que uma quebra de simetria não significa ausência dela (SALLES, 2009:63). Ao analisar *O trezinho do caipira das Bachianas Brasileiras n°2*, ele verifica as ligações de terças entre os fragmentos motivicos em mesma relação rítmica (SALLES, 2009: 65). Aqui, nesses doze fragmentos acontece algo muito semelhante, mas por uma relação de segundas, sempre entre as primeiras notas dos primeiros compassos.

Temos então, uma melodia descendente com as notas: Si, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, entre o que nós chamaremos para este movimento de motivos (a-b-c-d-e-f). Em seguida, muda-se de direção uma quinta acima e inicia-se uma nova sequência com as notas Lá, Sol, entre os motivos (g-h), e uma nova mudança de direção uma quarta acima: Dó,Lá,Sol, Fá para os motivos (i-j-k-l), reiterando novamente a relação de quartas e quintas. Outro processo importante apontado por Salles são as figurações melódicas em “zigzag”, que estabelecem um contraponto melódico consigo mesmo. Entre as principais, vistas nesta melodia são: a figuração em *prolongamento*: onde uma determinada nota é sustentada; juntamente com um *movimento paralelo*: quando os intervalos dos registros são preservados (SALLES, 2009: 116-117). Desta forma, o compositor dilui o material musical sempre girando em torno deles mesmos, mas ao mesmo tempo cria uma nova variedade, além de criar um tipo muito original de pseudo-polifonia para a harmônica, tal como na escrita solista para sopros cordas.

2º Trecho: Compassos 37-45, Número 3 de Ensaio e Número 4 de Ensaio.

O próximo trecho analisado é constituído por três recortes que vão desde a compasso 37 no meio do Número 2 de ensaio e passando pelo início do Números 3 e 4 de Ensaio. A figura seguinte ilustra o primeiro recorte: uma passagem onde a harmônica realiza a figuração do motivo (j) e (k) do compasso 37 ao 45, (Fig. 2.17):

The musical score for Fig. 2.17 consists of two systems of staves. The first system covers measures 37 to 42, and the second system covers measures 43 to 45. The instruments listed on the left are Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Harm (Horn), Vln 1 (Violin 1), Vln 2 (Violin 2), Vla (Viola), Vlc (Violoncello), Cb (Trombone), and Timp (Timpani). The first system begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes a fermata (*Fg*) over the horn part in measure 42. The second system begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a fermata (*Fg*) over the horn part in measure 45. The violoncello part is characterized by descending fifth leaps.

Fig. 2.17: compassos 37-45

Os violoncelos executam uma marcha harmônica em saltos de quintas descendentes, e a

partir do compasso 41 passam para quartas, lembrando uma figuração de tuba, como em uma fanfarra; se nos movimentos anteriores esse intervalos serviam como uma sustentação “séria”, aqui, ao terem a função diluidora adquirem uma conotação “humorística”; sopros realizam melodias em blocos baseados em tríades com base em intervalos de quartas sempre diatônicas, alternados com violinos e violas, como se estivessem espacializados em uma “praça”. Contrabaixos e tímpanos marcam o tempo com ressonâncias das notas Fá, Sol, Dó, Mi, Lá, Ré, e desta maneira sempre mantendo a base harmônica do compositor. Mas podemos colocar uma outra questão estrutural colocada por Rosen ao observar que, na 5^o *Sinfonia* de Beethoven, há um modelo de diferença em fraseologia e ênfase na tônica dada a necessidade de um sentido de finalização indispensável a um *finale* (ROSEN, 1980: 118). Isso é importante, pois como analisamos desde o primeiro movimento, Villa-Lobos teve como premissa o instrumento musical para adequar toda a sua linguagem harmônica, e sob essa condição ele construiu todo um alicerce estrutural e também semântico.

Se naqueles momentos essa base serviu para criar diversidade, direcionando o discurso musical e até mesmo criando uma narrativa, aqui ela também serve para isso, uma vez que neste momento o discurso deve ser diluído e encerrado, porém, a ênfase não está na tonalidade de Dó maior, mas sim na natureza harmônica da harmônica cromática na maneira mais elementar diatônica, tendo como base a sua disposição de notas conforme mostrada no capítulo 1: notas sopradas Dó, Mi, Sol, Dó, e aspiradas: Ré, Fá, Lá, Si, isso, adequado à linguagem do compositor. Podendo-se interpretar como Dó maior e Ré menor com sexta, mas não no âmbito tonal clássico.

Ou seja, a “tônica” é o próprio instrumento, a sua sonoridade mais básica marcada pelo diatonismo, o que também de uma certa forma amalgama a estética moderna e a clássica: se a primeira teve como um de seus fundamentos a sonoridade em si mesma, aqui, neste momento de descontração e diluição, após toda uma história contada, a sonoridade adquire a condição de estabilidade plena. Somente em alguns momentos posteriores haverá dissonâncias com momentos de tensão, e na conclusão da obra.

As figuras seguintes, no Número 3 e 4 de Ensaio respectivamente, mostram mais um momento de diluição onde a harmônica toca o motivo (b 3) do tema A do primeiro movimento, mas aqui caracterizado como uma fanfarra (Fig. 2. 18). Neste caso existe uma *ossia* desnecessária, pois os acordes são perfeitamente tocáveis, no entanto, a escrita alternativa sugere mais uma vez intervalos de sexta e terça sem orientação tonal convencional ; e o uso do motivo (a 2) também do tema A, com o mesmo *impulso inicial* já referenciado, e

que foi amplamente utilizado no segundo movimento para conduzir o discurso lírico, mas aqui caracteriza uma tópica *Mannheim rocket*, pois essa escala nessa figuração de sextinas e fusas adquire a ascendência no *glissando*, lembrando fogos de artifícios, uma tópica também amplamente utilizada pelos compositores do Século XVIII, e aqui adquire ambiência de festa. No entanto, essa escala nessa figuração e nesse andamento em *Allegro* é muito difícil de ser executada. Alguns intérpretes realmente fazem um *glissando* somente com as notas aspiradas Fá, Lá, Si, Ré, em duas oitavas até chegar à nota Fá em oitavas, o que não compromete a estrutura da obra, pois a ideia ainda se mantém. Essa figuração ainda vai reaparecer outras vezes, e conforme a transposição será necessário fazer esse *glissando* da mesma maneira como foi explicado anteriormente mas com as notas sopradas Dó, Mi, Sol, Dó. (Fig. 2.19) da página seguinte.

3

The musical score is for a piece titled 'Número 3 de Ensaio'. It features a 'glissando' in the Harp (Ham) part, marked 'ossia'. The Harp part consists of a series of triplets of eighth notes, starting on F4 and ascending to F5. The other instruments are: Vln 1 (Violin 1) with a *ppp* dynamic; Vln 2 (Violin 2) with a *p* dynamic; Cl (Clarinet) with a *mf* dynamic; Vla (Viola) with a *p* dynamic; and Vlc (Violoncello), Cb (Contrabaixo), and Timp (Tímpano) with a *pp* dynamic. The score is in 2/4 time and contains 3 measures.

Fig. 2.18: Número 3 de Ensaio

4

The image displays two systems of a musical score for 'Número 4 de Ensaio'. The first system includes parts for Trpas, Trb Fg, Harm, Vln 1, Vln 2, Vla, Vlc, and Cb Timp. The second system includes parts for Trb Fg, Harm, Vln 1, Vln 2, Vla, Vlc, and Cb Timp. The score is in 3/4 time and features various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings like *p*.

Fig. 2.19: Número 4 de Ensaio

3º Trecho: Número 7 de Ensaio

Como foi dito anteriormente, essa figuração ainda se mantém por um bom tempo, depois finalmente surge um momento de tensão, onde a harmônica começa a introduzir um cromatismo alternando o acorde Dó, Mi, Sol, e Réb, Fá, Lá^b, este último em várias inversões, enquanto os contrabaixos agregam aos poucos as notas Sib, Lá^b e Réb junto com violoncelos; em sequência clarinete, fagote, primeira trompa, trombone, também realizam essas notas deslizando cromaticamente entre esses dois acordes; tímpanos alternam a marcação das notas

Láb, Réb alterando por um breve momento o eixo harmônico. Enquanto isso, violinos e violas tocam o acorde de Dó, Mi, Sol em algumas inversões. Isto gera um pequeno efeito de *cluster*, o que acaba gerando a tensão, mas mais uma vez o que está sendo reiterado com essas dissonâncias é a própria harmônica, uma vez que as notas tocadas pela orquestra são exatamente as mesmas dessa alternância feita pela gaita, mas tocadas simultaneamente. Inclusive, nesse momento textural, ela se encontra na região médio grave da tessitura do instrumento, enquanto a orquestra está mais espalhada pelo espaço sonoro, o que faz com que ela seja a base da densidade de textura com essas dissonâncias.

O trecho termina no Número 7 de Ensaio, com um movimento cromático ascendente da harmônica, onde as dissonâncias se dissipam retornando para a mesma estabilidade harmônica. Este momento de tensão retornará para finalizar a obra. Estes acordes também contêm *ossias*, mas eles também são possíveis de se tocar e são altamente idiomáticos ao instrumento, inclusive mais fáceis do que a escrita alternativa, mas o que é revelado nessa *ossia* é que o compositor de um jeito ou de outro queria essa alternância cromática. A figura (Fig. 2.20) ilustra a passagem:

7

The musical score for 'Número 7 de Ensaio' begins at measure 95. It features a complex orchestration with multiple parts. The top staff is for Trpa (Trumpet) and Cl (Clarinet), with dynamics *p* and *sfz* leading to *pp*. The middle section includes Trb (Trumpet), Fg (Flute), and Timp (Timpani). The Harp (Harm) part is marked *mf* and features a chromatic ascent. The bottom section includes Vln 1, Vln 2, Vla (Viola), Vlc (Violoncello), and Cb (Contrabaixo). The score is marked with various dynamics and articulations, including triplets and slurs.

Fig. 2. 20: Número 7 de Ensaio

Após mais uma vez, gaita e orquestra exibirem a figuração efusiva de fogos de artifício, por meio da figuração de *glissandos*, a harmônica com os motivos (b 3) do tema A faz um movimento ascendente até chegar ao acorde de Sol, Dó, Mi, enquanto isso, a orquestra com a escala diatônica de Dó realiza um movimento ascendente em blocos de tríades, agregando pandiatônicamente as notas até chegar em um pentacorde de Sol, Si, Ré, Fá, Lá, para então repousar em Dó, Mi, Sol, Dó. Somente violoncelos e contrabaixos realizam uma escala descendente de Dó à Fá para retornar ao Sol e saltar para o Dó de onde iniciou o movimento, neste momento tem início a *cadenza*.

4º Trecho: Número 9 e 10 de Ensaio - *Cadenza*²⁰

Como afirmam Hepokoski e Darcy, ao comentarem sobre as *cadenzas* do concerto no Século XVIII, ela é o espaço improvisatório onde a orquestra faz uma total recessão e o foco central de atenção é o solista²¹, e que por esse motivo varia de performance à performance, no entanto, Mozart escreveu algumas *cadenzas* para vários de seus concertos. Esses autores ainda consideram que as *cadenzas* que retrabalham o material já ouvido tendem a voltar para si mesmas. Eles ainda consideram a possibilidade de que *cadenzas* escritas pelos compositores podem trazer uma visão “a partir de fora”, no sentido de uma determinada escrita refletida não a partir de sua estrutura e narrativa construída até então, mas retrabalhando o material “livremente” sob uma outra perspectiva, o que tendem a torná-las reflexivas, ou nós poderíamos dizer digressivas.

Outra questão colocada por esses autores é o quanto uma *cadenza* pode restaurar ou compensar um material subliminar ou que estava “perdido”, e promovendo assim um balanço ou completude que falta ao movimento ou ao concerto. No entanto, esses mesmos estudiosos consideram que apesar de tudo este ainda é um momento livre (HEPOKOSKI e DARCY, 2011: 600-602). Essas questões permeiam esta análise e nos auxiliam a verificar os procedimentos utilizados por Villa-Lobos até o momento. A figura (Fig. 2.21) ilustra toda a *cadenza*.

20 Villa-Lobos escreve na partitura, nas partes para solista e piano, e na parte somente para solista a palavra Cadência em português, mas aqui consideraremos a sua denominação mais convencional em se tratando de momento improvisatório em sua escrita original: *cadenza*.

21 O gaitista canadense Tommy Reilly criou uma *cadenza* própria para este concerto e que ganhou notoriedade, principalmente pelo fato de que no fim, ele criou uma polifonia semelhante conforme sugerida pelo início da figura (Fig. 1.8).

9 Cadência

Poco Moderato

Piu Mosso

Andantino

rall.

10 A Tempo

Expressivo

8va

8va

Detailed description of the musical score: The score is divided into two main sections, '9 Cadência' and '10 A Tempo'. Section 9 begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. Dynamics include *sfz*, *p*, and *ff*. The tempo is marked 'Poco Moderato'. The second system of section 9 has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line of chords. The dynamic is *mf*. The tempo is 'Piu Mosso'. The third system of section 9 has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line of chords. The tempo is 'Andantino'. The fourth system of section 9 has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line of chords. The tempo is 'rall.'. Section 10, 'A Tempo', begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The tempo is 'A Tempo'. The second system of section 10 has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line of chords. The tempo is 'Expressivo'. The third system of section 10 has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line of chords. The tempo is '8va'. The fourth system of section 10 has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line of chords. The tempo is '8va'.

Fig. 2.21: Cadenza

No trecho anterior, após a harmônica executar a escala ascendente como já analisamos, ela repousa sobre as notas Sol, Dó, Mi. Neste momento, a orquestra também está no mesmo acorde, no entanto, após tocar por um compasso, ela recessa totalmete deixando a harmônica ressoar estas notas. Este acorde, dentro de uma linguagem tonal clássica, poderia ser interpretado como um acorde de quarta-e-sexta, típica preparação para uma dominante com sétima e cadenciar na tônica; mas como vimos no movimento orquestral, o que acontece é um movimento escalar sem relações funcionais, o que provoca uma certa sensação de ambiguidade é o salto dos violoncelos e contrabaixos de Sol para Dó, e após a orquestra entrar em silêncio, a ressonância desse acorde de quarta-e-sexta gera uma expectativa semelhante. Hepokoski e Darcy ainda observam que esse movimento cadencial é típico da preparação para a *cadenza* no Século XVIII (HEPOKOSKI e DARCY, 2011: 600).

Ou seja, existe uma tópica *cadenza* a qual Villa-Lobos começa a se referir. Em sequência, se produz uma escala descendente com os motivos (b 3) acrescentando Lá^b, e que foi uma das notas analisadas no trecho anterior resultando em uma tensão harmônica, para então chegar a um trinado de acordes entre os acordes de Dó maior e Ré^b maior. Isso se produz tocando as notas sopradas com o rebatimento da chave, gerando desta forma um *cluster*, como foi explicado no capítulo 1. Este trinado se inicia em uma dinâmica em *sforzato*, decresce para *piano*, vai para um *fortissimo* e termina em uma fermata; subitamente retira-se todas as notas e executa-se um intervalo de oitavas com a nota Dó, mantendo-a em uma longa fermata.

Neste segmento, podemos perceber que Villa-Lobos faz um arco cadencial próprio, pois cria-se uma tensão preliminar com o acorde Sol, Dó, Mi, que poderia ser interpretado como um acorde de quarta-e-sexta cadencial, mas não existe uma preparação convencional para isso, pois a nota Sol não está no baixo da orquestra, a tensão é mais sentida pelo intervalo de quarta nele mesmo que ressoa da orquestra quando esta para de tocar. Com a escala descendente prepara-se uma tensão com a nota Lá^b para culminar em um *cluster* tocadas em trinado. Por causa da velocidade desse trinado, e do agregado de dissonâncias, percebe-se muito mais um ruído, uma textura de alta densidade, mas formada por uma pequena massa sonora rugosa que adquire maior tensão por causa da dinâmica forte, descontraindo, em seguida, em um intervalo de oitava com a nota Dó. Desta maneira, Villa-Lobos realiza uma condução harmônica relacionando a cadência clássica e a sua própria cadência “wagneriana”, criando um novo tipo de preparação para uma *cadenza*.

Após essa preparação, inicia-se o *Poco moderato* com a retomada do tema B do primeiro movimento, em uma compressão dos motivos (a) e (b) com a melodia em terças nas

notas Fá e Lá. Tem-se assim, uma continuidade harmônica com o momento anterior, pois há um movimento do intervalo em oitavas da nota Dó para essa melodia em terças em um salto de quarta, observando as notas graves Dó e Fá. Rosen comenta que certos intérpretes cometem um equívoco ao criarem uma pausa na fermata da *cadenza* nos concertos do período barroco, pois quebra-se assim um fluxo textural dinâmico entre orquestra e solista (ROSEN, 1972: 230). Neste caso, considerando desde a ressonância da orquestra até este momento do *poco moderato* há também um fluxo textural, mas que marca uma condução harmônica, e deve ser considerada tendo em vista a linguagem do compositor.

Ainda na segunda colcheia aparece um Sib que também dá continuidade a essa progressão em quartas, mas é frustrada pelo fato de não ser possível tocar o intervalo de sexta formado com a nota Sol, assim como também não é possível tocar a colcheia anterior formado pelos intervalos Dó e Lá. No entanto, por haver um dobramento da nota Lá e Sol em oitavas, essa passa a ser uma alternativa, e inclusive proposta pelo compositor ao rasurar o mesmo manuscrito que contém as *ossias* anteriores. Aqui nós reproduzimos essas notas com parênteses.

Tendo em consideração a escrita original do compositor, nestes dois compassos que contém essas frases, com as notas graves e intermediárias, temos os intervalos: Fá, Dó, Sol formando dentro dessa frase uma relação de quintas e quartas que sempre giram em torno de si mesmas de alguma maneira. Desta forma, retoma-se o tema, e ao mesmo tempo por meio dessa disposição de notas, cria-se uma textura de ressonâncias desses intervalos mantendo a base harmônica do compositor. Pelo fato de isso não ser possível, o intervalo mais ressonante mesmo é o salto melódico de Dó a Fá, e a simultaneidade dos intervalos Dó, Sol.

O compasso seguinte é uma reiteração da frase anterior mas com o motivo (b 3) do tema B com as mesmas questões intervalares. Nessa frase, o compositor não sugere nenhuma escrita alternativa, no entanto, pode-se considerar a mesma possibilidade anterior. Muitos solistas interpretam essas frases trocando as notas Lá e Sol na região aguda, por Fá e Mi com a embocadura de “notas cobertas”, como foi explicado no capítulo 1, gerando assim, um intervalo de sextas inferiores: Fá-Lá e Mi-Sol.

Desta forma, ainda consegue-se manter a coerência harmônica do compositor, mesmo trocando o caráter das quartas pelas sextas. Segue-se o *Piu mosso* ainda com as terças Fá, Lá e com os motivos (b), mas agora assumindo um Si Natural, e na sequência acrescentando as semicolcheias do motivo (a 2) que fizeram parte do segundo movimento; inclusive com as figuras em quintinas. Segue-se reiterando essas figuras, alguns intervalos como Sol-Si não são possíveis de se tocar, mas, como o que se quer reiterar aqui são as terças por causa de seu

aspecto de textura, elas podem facilmente ser substituídas por Si- Ré, mantendo assim, a coerência harmônica do compositor. No *Andantino*, há uma retomada literal do tema B, mas com as figuras em fusas do terceiro movimento no meio e terminando com os motivos (c 1) e (c 2) do tema B de maneira bem acentuada. Dois movimentos escalares em fusas, acrescentando as notas Fá# e Lá^b evocam o terceiro movimento sugerindo uma pseudo-polifonia, indo de Sol a Sol# para terminar na nota Lá na indicação *a tempo* no número 10 de Ensaio. Reitera-se a pseudo-polifonia do terceiro movimento, mas com o fragmento (a 4) do tema A do primeiro movimento, e que culminará em mais uma grande subida em arpejo de Dó maior até a nota Si na região mais aguda do instrumento; e depois em uma descida cromática com os acordes de Dó maior e Ré^b maior até a região subgrave.

O que ainda não foi dito até agora, é que este concerto, escrito para o gaitista John Sebastian, se baseou em uma harmônica de quatro oitavas; no entanto, nem no primeiro e nem no segundo movimento foi explorado essa região mais grave. Somente no terceiro movimento chega-se às notas mais graves com a nota Fá da terceira linha suplementar inferior da clave de Sol, e mesmo assim, por poucos momentos, e durante esta *cadenza*. Ao iniciar uma nova reiteração do motivo (c) do tema A, pela primeira vez na obra, o compositor usa o som mais grave do instrumento: a nota Dó, escrita no segundo espaço da clave de Fá.

Esta reiteração é a mais enfática de todas, com os acordes de Ré^b maior com o Fá no baixo saltando em quartas para nota Dó subgrave do acorde de Dó maior, e repetindo em um *glissando*. Um novo movimento escalar é iniciado com a alternância desses dois acordes, até novamente se diluir nas notas diatônicas da região aguda, e chegar na nota Si na última oitava do instrumento e parar em uma fermata. Cita-se uma última vez o motivo (b) do tema A, mas com figuras aumentadas iniciando um novo movimento descendente em arpejo de Dó com sétima maior terminando a *cadenza* com a nota Lá subgrave em uma fermata. A orquestra então entra subitamente *a tempo 1º*, em *tutti*, exatamente como na introdução, mas com as figurações adaptadas do motivo (c) mais próximas ao executado pela harmônica na última reiteração da *cadenza*. Nos quatro últimos compassos dessa reapresentação do *tutti* inicial retira-se as figurações de (a 2) e reitera-se somente os motivos (c) em *rallentando*, para depois a orquestra reiniciar o tema, mas com a harmônica.

Após essa descrição estrutural, podemos retomar Hepokoski e Darcy ao comentarem sobre a possibilidade da *cadenza* dar uma perspectiva de “fora”, onde o compositor dá uma outra visão de tudo aquilo que foi narrado. A partir dos elementos de figuras reiterados é possível traçar o roteiro de uma possível narrativa, mesmo com certa subjetividade.

Tendo em vista a preparação da *cadenza*, a fermata na dissonância ruidosa, e a fermata na mais pura consonância, percebe-se que de fato há um preparo para um “tempo suspenso”, onde as coisas vão acontecer em um outro espaço. Retoma-se o um andamento parecido ao primeiro movimento, *poco moderato*, para resgatar o tema B, e ao insistir em diluí-lo, é possível constatar uma tónica *horn call*; uma chamada de trompa querendo evocar algo distante, e inclusive os intervalos com terças, quintas e sextas feitos na própria harmônica permeiam esse imaginário.

O *piu mosso* ainda mantém a mesma ideia, porém mais andado e com figuras da seção A do segundo movimento. Após essa longa chamada, entra-se no *Andantino*, repetindo literalmente o tema B. Ou seja, é uma chamada para ouvir aquele mesmo tema que foi cuidadosamente elaborado, como se agora, em um “tempo suspenso”, onde existe uma liberdade maior ao intérprete, se evocasse um sonho por meio de uma cantiga, não à toa uma tónica *cantabile*, permeada por uma tónica *impressionista* pelas terças, além da própria tónica *gaita*. No entanto, ela também está envolvida pela tónica *Mannheim rocket*, onde os fogos de artifício ganham uma conotação mais etérea e distanciada.

Evoca-se os motivos (c) do tema B, como em uma nova chamada, e uma nova subida feita pelas escalas ascende para uma outra visão que se entra *a tempo*. Aqui, a tónica *arioso*, mesclado à tónica *Mannheim rocket* adquirem o efeito de uma metáfora com várias interpretações possíveis, como se agora, o sonho do cantor se desmanchasse aos poucos, iniciando justamente com a nota Lá, evocada várias vezes, até chegar a um último momento *expressivo*.

Mas uma nova subida até a última região do instrumento, e novamente até a nota Lá, dá um último alento para descender à região mais baixa possível, a qual nunca havia chegado, e se transformando em uma grande agitação *Sturm Und Drung*, como se tudo se transformasse em pesadelo para subir em um último suspiro exatamente na última nota do instrumento, para então descer e terminar justamente sobre a nota Lá grave com uma fermata, evocada várias vezes ao longo do concerto, menos no último, onde várias notas circulantes apareceram.

Nesta *cadenza* de Villa-Lobos, não há uma preparação cadencial final para resolver em uma consonância, o que existe é a reminiscência de uma nota, que simplesmente é cortada pela orquestra que retoma a festa da fanfarra, mas esta, no fim da reapresentação do *tutti*, faz um *rallentando* justamente com a figura mais reiterada de maneira mais enfática da *cadenza* na região grave, o que significa que algo daquele “sonho” ficou.

Hepokoski e Darcy ainda afirmam que entre o movimento cadencial no acorde de sexta-e-quarta e a resolução na cadência de dominante com sétima indo para a tônica, finalizando

assim a *cadenza*, durante esse lapso de tempo, “o relógio da Sonata para, e apenas retorna assim que a *cadenza* estiver terminada” (HEPOKOSKI e DARCY, 2011: 600). Compreende-se assim que, a forma-sonata também entra em suspensão; mesmo aqui, ao se tratar de um movimento final, interpretamos como parte de uma obra em três movimentos, e o primeiro deles é uma forma-sonata desenvolvida, enquanto o segundo não. Este terceiro movimento retoma a sonata, mas em um tempo suspenso, onde as figuras tópicas serviram como um meio para criar um roteiro e dar uma visão “por fora” como esse mesmos autores afirmam ser possível. Desta maneira, Vila-Lobos, com sua linguagem pós-tonal, cria uma *cadenza* onde o virtuosismo está em função de uma reflexão. Vários gaitistas já executaram esse concerto, e nem todos privilegiam certas conotações, principalmente a finalização no grave, dando outras possibilidades, mas este ainda é um espaço de liberdade do solista.

5º Trecho: Cadência Final

A obra continua, e uma última circularidade é feita após a reintrodução da orquestra retomando os motivos deste movimento (e-f-g-h-i-j-k-l) com a participação da harmônica. Depois, executa-se metade do trecho Número 3 de Ensaio para então inserir as dissonâncias analisadas no Número 7 de Ensaio, Láb, Sib, Réb. Enquanto isso, a harmônica executa o trinado entre os acordes de Dó maior e Réb maior para então fazer o motivo (c) do tema B que foi reiterado no registro grave na *cadenza*, e aqui é apresentado no agudo para em seguida fazer uma *recessão textural* diminuindo o ritmo para fazer um *crescendo* e logo em seguida um *allargando* sobre o acorde de Dó maior no registro subgrave. Simultaneamente a este último solo da harmônica, a orquestra entra em recessão textural junto com harmônica, mas mantendo somente Sib e Láb, para nos dois últimos compassos em figuração de colcheias manter somente o Láb. Violoncelos deslizam para a nota Sol e o restante da orquestra para em uma fermata para cadenciar sobre a nota Dó em oitavas. A figura (Fig. 2.22) ilustra a passagem :

The musical score for the final cadence consists of five staves. The top staff is for Bassoon (Fg), the second for Trumpets and Trombones (Tiras/Tibs), the third for Harp (Harm), the fourth for Violin (Vlc), and the fifth for Cello (Cb). The music is in 2/4 time. Dynamics include *p cresc.*, *allarg.*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *+Hp*, *+Tump*, and *Vln 1 e 2 Vla*. The piece ends with a fermata on a D major chord.

Fig. 2.22: Cadência Final

Como pode ser visto, a harmônica ainda faz um trinado na fermata sobre o acorde de Dó maior no registro subgrave, provocando um momento suspensivo mesmo sobre consonâncias, para somente no último compasso a orquestra resolver sobre a nota Dó em um *tutti* em oitavas; contrabaixos também atingem a nota mais grave neste último momento da obra. Deste modo, pode se interpretar como uma cadência “wagneriana”, mas para resolver uma consonância que “modulou” para uma “dissonância” e precisa ser resolvida. Como já dissemos antes, este movimento tem a função de diluir tudo o que foi ouvido antes, e para isto o compositor se vale da materialidade do instrumento, o que é para ser diluído aqui não é a tonalidade de Dó Maior, mas a própria gaita, e para isto ele transforma a orquestra em uma grande harmônica, assumindo assim uma tópica *gaita*.

Ainda é necessário lembrar que foi na *cadenza* o único momento onde o registro subgrave apareceu em um espaço de suspensão temporal, onde os elementos da sonata foram retomados de maneira livre, no entanto, este elemento não havia aparecido antes. Desta maneira, ainda pensando no possível roteiro traçado na *cadenza*, pode-se interpretar que aquele momento era algo “premonitório” e que iria acontecer na “realidade”. Com este recurso, o compositor atinge um efeito retórico semelhante a um hipérbato, onde um

determinado elemento aparece antes da ordem natural que deveria aparecer. Hepokoski e Darcy ao falarem sobre os aspectos gerais dos diversos tipos de sonata ainda constatarem um fator importante que eles a chamam de *rotação*, e consiste em estruturas que se estendem através do espaço musical pela retomada do material uma ou mais vezes, com alterações apropriadas e ajustadas, sobre um padrão referencial temático como uma sucessão ordenada de um conjunto de peças (HEPOKOSKI e DARCY, 2011: 611).

Desta forma, podemos compreender que o compositor consegue retomar seu material com grande habilidade, se considerarmos todos os três movimentos. Estes mesmos autores ainda ponderam que a *rotação* é:

“(...) antes um princípio retórico do que tonal: ela é governada pela expectativa de uma apresentação em sequência temporal de elementos temáticos modulares, não por procedimentos harmônicos, mesmo que em outro plano de análise essas características harmônicas tenham sua própria estrutura particular” (HEPOKOSKI e DARCY²², 2011: 612).

O que vimos ao longo do concerto foi justamente essa reiteração dos materiais, onde Villa-Lobos consegue construir uma teleologia sem a articulação tonal clássica, mas por motivos, texturas, *texturas-motivos*, harmonias pandiatônicas, deslizamentos cromáticos, maneiras próprias de cadenciar criando pontos de baliza para o ouvinte, além de tópicos e figuras de linguagem, ou seja, desta maneira ele cria um discurso musical de longo alcance e de alto grau de persuasão.

22 (...) rhetorical principle rather than a tonal one; it is governed by the expectation of a temporal presentation-sequence of thematic-modular elements, not by harmonic procedures, even though, on another plane of analysis, those harmonic features have their own structures to articulate.

CAPÍTULO 3 – Radamés Gnattali

3.1 Breve panorama histórico de sua produção

Radamés Gnattali é um compositor que ainda merece maior atenção da musicologia, pois, por transitar entre o erudito e o popular de maneira muito volátil, e embora separando sua obra entre esses dois campos, alguns críticos nunca lhe foram favoráveis por não saberem distinguir exatamente qual era a sua linguagem na música erudita. Mário de Andrade, desde cedo reconheceu o seu talento como compositor:

“Há que falar também de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaúcho Radamés Gnattali. Tem uma habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho. É certo que “jazzifica” um pouco demais para meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orquestra como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento” (ANDRADE, 1976: 163).

Vasco Mariz, crítico do jazz, também considerava que mesmo o compositor estabelecendo uma linha divisória entre as suas produções, no período inicial de sua carreira, essa influência era negativa (MARIZ: 2000: 256). Neves, por sua vez, ainda vai mais longe e alega que mesmo adquirindo domínio na escrita especializada para o meio radiofônico:

“(...) isso seria o seu bem e a sua perdição, uma vez que o levou a uma posição fronteira entre a música erudita de gosto romântico e o jazz, e teve como resultado um nacionalismo francamente populista (à maneira do populismo norte-americano). Sua grande produção pode ser dividida em duas fases: a primeira marcada por um folclorismo direto e por certo virtuosismo de escritura, e a segunda por uma transfiguração do espírito folclórico e um melhor domínio da técnica composicional, que se torna mais simples e menos virtuosística” (NEVES, 2008: 110).

Compreende-se que o estilo do compositor para esses críticos, atinge um certo nível de populismo por causa de uma escrita carregada de elementos amalgamados do Século XIX e o Jazz, e desta forma não se relacionando de uma maneira mais orientada a um princípio estético autônomo. Como vimos também no capítulo anterior, a concepção de neoclassicismo é controversa, e de acordo com autores como Whittall, propostas consideradas antiquadas, hoje adquirem outro juízo de valor se vistas pelo enfoque de que esses compositores, de maneira muito própria, transmitiram o multiculturalismo de suas contemporaneidades. É necessário entender um pouco melhor o contexto do compositor.

Radamés Gnattali inicia seus estudos de piano aos 14 anos no conservatório de Música de Porto Alegre. Nessa época inclusive já frequentava serestas e blocos carnavalescos o que com certeza o influenciou, e aos 16 anos trabalhava no Cine Colombo animando fitas de

cinema mudo. Outro fator importante foi a influência que Claude Debussy, e o impressionismo francês lhe causou inclusive declarando: “Eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel” (BARBOSA e DEVOS, 1984: 13-15). Outras influências fundamentais foram o nacionalismo com a música de Villa-Lobos, Alexandre Levy e Luciano Gallet, além do piano de Ernesto Nazareth.

Este compositor também foi essencial, e inclusive ouvi-lo de fora do cinema Odeon no Rio de Janeiro foi extremamente importante para a sua formação: “Ouvir Ernesto Nazareth 'do lado de fora' do cinema Odeon foi para Radamés, se não o ideal, o suficiente para perceber todas as *nuances* de interpretação daquele já consagrado pianista” (BARBOSA e DEVOS: 1984: 15). Essas nuances serão uma das bases do seu modo de compor, ao pensar nas pessoas e no respectivo modo de interpretar seus instrumentos.

Em 1931, tenta o concurso para 'lente catedrático no Instituto Nacional de Música', mas Getúlio Vargas cancelou esse concurso o que mudou seus planos de carreira. Ainda nesse mesmo ano, a *Rapsódia Brasileira para piano* é uma das suas grandes obras de destaque. Ainda na década de 1930, lança-se na música popular para conseguir sobreviver, tocando nas Orquestras de Romeu Silva e Simon Bountman. Inicia como arranjador na rádio Mayrink Veiga, e em 1936 torna-se regente da Rádio Nacional passando a trabalhar com Pixinguinha, e dividindo os cargos de principais arranjadores (DIDIER, 1996:21).

Em 1939, a Orquestra da Rádio de Berlim, sob direção de Georg Wach executa o seu *Poema*, para violino e orquestra. Outras obras importantes são: O *Trio em dó menor*, para piano, violino e violoncelo, escrito em 1938, *Concerto n^o2* para piano e orquestra e *Quarteto n^o1* para cordas (MARIZ, 2000: 258). Ao mesmo tempo, no período da Rádio Nacional, diversificou o modo de se fazer arranjos introduzindo *riffs* à maneira norte-americana, e o mais célebre de todos se tornou a abertura de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso.

A fama de americanizado persistiu durante sua carreira por muito tempo, mesmo utilizando modos considerados “nordestino”. Isso talvez também se deva ao fato de fazer um neoclassicismo parecido com os norte-americanos, principalmente Gershwin, a quem Neves considera como populista, justamente por amalgamar uma estrutura e estilo de orquestração do Século XIX e o Jazz. Outra obra importante em seu repertório é *Quatro Quadros de Jan Zach* para quarteto de cordas. A série *Brasilianas* são ao todo 14 obras iniciadas em 1944, e é a partir daí que surge a estratégia de escrever para os amigos, e desta forma conseguir ser mais facilmente ouvido nas salas de concerto. Radamés acabou dedicando cerca de treze concertos principalmente aos seus companheiros de rádio: Romeu Ghipsman e Oscar Borgeth; Tomás Téran e Arnaldo Estrela, piano; Iberê Gomes Grosso, violoncelo; Pedro Vidal

Ramos, contrabaixo; Fumagalli, harpa; José Menezes, Turíbio Santos e Dilermando Reis, violão; Luiz D'Anunciação, marimba; Chiquinho do Acordeom e Edú da Gaita (DIDIER, 1996: 24). Sobre esse fato é importante fazer essa citação de Barbosa e Devos:

“(...) a sua preocupação constante com a cultura brasileira, reforçadas pela visão do músico instrumentista, consistiam em dar à música popular do Brasil um caráter nacionalista, na época só encontrado nos conjuntos típicos, sem qualquer preocupação cultural. Tudo o mais era a música americana, que satisfazia plenamente a todos os bons músicos que desejavam mostrar suas vituosidades como instrumentistas. Radamés o que fez ? Canalizou a *performance* do instrumentista brasileiro para a execução da música brasileira. Mas não foi compreendido por muita gente, e a classificação de 'jazzista' que recebeu desde os seus primeiros anos de trabalho permaneceu indiscriminadamente, sobretudo para aqueles que realmente não entendiam de música” (BARBOSA e DEVOS, 1984: 55).

Esse enfoque à *performance* é importante, pois é pensando no instrumentista que ele cria uma maneira própria de compor, e não necessariamente em um único modo de proceder. A dificuldade instrumental, e inclusive os materiais, podem alterar significativamente em diversas peças, ou até mesmo em uma mesma obra.

Outra composição importante é a *Suíte Retratos* (1956) para bandolim solista, conjunto de choro e orquestra de cordas. Nesta obra, Radamés Gnattali presta homenagem à Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, escolhendo uma peça de cada compositor para elaborar um “retrato”. Luciano Lima no artigo: *Ernesto Nazareth e a Valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali*, além de analisar a relação entre a obra original escolhida, e o modo como o compositor trabalhou esse tema em sua composição, oferece um importante texto do musicólogo e jornalista Lúcio Rangel publicado em LP o qual reproduzimos aqui:

“Na 'suíte', os retratos são padrões de originalidade e, ao mesmo tempo, dão ideia perfeita de quatro grandes músicos que são Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Não direi que Radamés dignificou esses músicos já digníssimos: compreendeu, que é melhor. E criou, não 'à manière de', mas na maneira de Radamés” (RANGEL in GNATTALI, 1964, CBS, 6099 apud LIMA, 2011: 114).

Na citação deste musicólogo, podemos entender que a linguagem de Radamés Gnattali é justamente a compreensão da escrita alheia, porém, não para imitá-la, mas para fazer uma estilização própria. No entanto, essa estilização está em função do intérprete, do seu modo tocar. Outras obras importantes são os quatro concertos para violão e orquestra (1953-1955), além do arranjo sinfônico da *Sinfonia do Rio de Janeiro* de Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco, e os três *Concertos Cariocas* (1964-1971).

Com a *Suíte Retratos*, e os *Concertos Cariocas*, Radamés Gnattali demonstrava que tinha uma sólida técnica para escrever para instrumentos não convencionais e de pouco volume, sabendo equilibrar as proporções orquestrais. Entre essas obras encontram-se o *Concertino para violão e orquestra* (1953), apresentado por Garoto um ano antes de morrer; *Suíte da dança popular brasileira* (1954) para violão elétrico e piano, dedicado a Laurindo de Almeida; *Concerto para Acordeão e orquestra* (1978) para Chiquinho do Acordeão e *Concertino para Harmônica e Orquestra* (1958) dedicado ao Edú da Gaita.

Ainda na década de 1950, nos trabalhos da gravadora Continental, o compositor formou seu próprio quinteto: O Quinteto Radamés, integrados por Luciano Perrone (bateria), José Menezes (violão/guitarra), Pedro Vidal (contrabaixo), Romeu Seibel conhecido como Chiquinho do Acordeão. Posteriormente sua irmã Aída Gnattali tocando segundo piano transformou o grupo em sexteto. Em 1960, realizaram uma excursão na Europa, se apresentando em Oxford, Sorbonne, Coimbra, Roma e Frankfurt, gravando programas para a BBC de Londres, e a RAI italiana (CAZES, 1999: 139). Nesta mesma excursão, chamada *III Caravana Oficial da Música Brasileira* viajou com o grupo Edú da Gaita, e posteriormente foi gravado um LP intitulado: *Radamés na Europa com seu Sexteto e Edu*.

3.2 Concertino para harmônica e orquestra

A obra foi escrita em 1958, e dedicada ao Edú da Gaita, foi estreada em 23 de novembro de 1958 pela Orquestra Sinfônica Brasileira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência do próprio Radamés Gnattali. Houve uma gravação na mesma ocasião, e lançada em disco pelo Selo Festa (GNATTALI,1958). Edino Krieger escreve uma resenha na contracapa do disco ressaltando aspectos da escrita:

“O brilho virtuosístico dos movimentos rápidos, com sua policromia de acordes cromáticos em sucessão vertiginosa, ou as grandes frases esvoaçantes, é complementado pela pureza melódica do movimento central, de uma expressividade envolvente, que a transparência e a fragilidade do instrumento tornam ainda mais tocante. Resulta magnificamente a justaposição da harmônica de bôca com o pequeno conjunto orquestral utilizado – a sonoridade peculiar do solista traçando contornos de prata e cristal sobre os matizes coloridos da orquestra. As grandes qualidades de orquestrador de Radamés Gnattali, se evidenciam a cada compasso, pela distribuição inteligente dos timbres e das intensidades, permitindo um contínuo relêvo de solista e ao mesmo tempo um perfeito entozamento na trama que o envolve” (KRIEGER in GNATTALI, 1958).

Por essas palavras, percebe-se o grau de equilíbrio que o compositor conseguiu atingir. Tendo-se em conta um instrumento com pouco volume, e extraindo os acordes que são os mais possíveis de se executar na harmônica. A instrumentação é formada por: Flautim, e duas flautas, dois obóes; corne-inglês; dois clarinetes, clarone; dois fagotes; trompa; tímpanos; percussão: caixa, triângulo, reco-reco, madeira, bombo e cordas. A edição foi fornecida por Nelly Gnattali.

Percebe-se que é uma orquestra de dimensões médias, e não um conjunto tão camerístico, como Edino Krieger diz, mas é pela alternância de *tuttis* e conjunto pequeno, que o discurso musical acontece. O concerto é formado por três movimentos: I – *Allegro moderato* em forma sonata. Há uma *cadenza* no meio. II – *Lento e Expressivo*, também em uma forma ternária simples A B A'. III – *Marcado* em uma forma tipo Rondó. A análise deste concerto é mais concisa que a de Vila-Lobos, pois esta obra é mais longa, e demandaria muito tempo para uma análise mais aprofundada. Portanto, tomaremos trechos que articulem a forma, e expressem a sua escrita de acordo com o equilíbrio textural, com a premissa de que o compositor tinha em mente como o intérprete toca seu instrumento.

3.3. Allegro moderato

A forma geral deste primeiro movimento é: Introdução: compassos: 1- 31; Exposição: 32- 109; Desenvolvimento: 110 – 307; Recapitulação: 308 – 320; formado por dois temas A e B, ambos com duas partes. A introdução se inicia com fragmentos de A executados pelas cordas, e logo em seguida o tema A é executado pelas flautas; clarinetes tocam trecho do tema B. Toda a introdução se delinea pela alternância dos fragmentos de A e B em uma base nas cordas com ritmo de marcha, e também alternando com fragmentos que aparecem no Desenvolvimento. Inicia-se a Exposição com o tema A feito pela harmônica, e sustentado pelas cordas fazendo um ritmo de marcha. A figura (Fig. 3.1) a seguir mostra esse início.

8 - Concertino para harmônica e orquestra

30

Hrn

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cbx

38

Timp

Hrn

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cbx

pizz.

mf

f

p

f

p

Fig. 3.1.a : *Allegro moderato* Seção Expositória – Tema A

41

Timp

Hrn

Vin I

Vin II

Vla

Vlc

Cbx

f *p cresc.* *f*

f *mf cresc.* *f*

f *cresc.* *f*

f *f*

Fig. 3.1.b : *Allegro moderato* - Seção Expositória – Segunda metade do Tema A

O que é importante notar no tema é o uso dos intervallos de terça, e que inclusive são os mais possíveis e fáceis de se executar na harmônica, conforme a tabela da figura (Fig.1.2) do capítulo 1, e em sequência os acordes de quatro notas que estão nas semicolcheias e que correspondem exatamente à figura (Fig.1.6). Tendo-se em conta como observamos anteriormente, Radamés Gnattali teve intenso contato com Edú da Gaita, tocando juntos por um bom tempo, então muito provavelmente o compositor tinha condições de saber todas as possibilidades do instrumento, pois a sua escrita é idiomática e de fácil execução. Além disso, é necessário verificar a parte para cordas. Nessa exposição, primeiros violinos executam uma marcha, que posteriormente no concerto, será tocada pela harmônica, além das cordas tocarem essa mesma marcha em outras posições do instrumento ao longo do concerto. Essa rítmica, colocada dessa forma, com os acentos e a harmonia sugerida, é uma disposição possível de acordes na harmônica, conforme as mesmas figuras (Fig. 1.6).

Ou seja, Radamés Gnattali teve em mente a disposição de notas da harmônica para basear o seu discurso harmônico, mas além disso, sempre da forma mais cerrada possível, e muito semelhante ao modo de execução de Edú da Gaita, que tocava os acordes sempre em paralelo, como pode ser visto no tema A, diferentemente de Villa-Lobos, que ao escrever para John Sebastian, se valeu de determinados intervallos absolutamente possíveis de serem

escritos, como sextas, e quartas, mas pensando muito nas possibilidades da harmônica em si do que no intérprete, pois John Sebastian mostrou as características sonoras do instrumento, enquanto Radamés assimilou mais o modo de Edú tocar. Ainda nesse trecho é possível verificar a maneira como o compositor articula as frases. Ao longo da introdução, percebe-se que ele usa escalas octatônicas de maneira pontual, mas como pode ser visto no compasso 37-38, e 42-43, é muito mais a textura das cordas com os tímpanos, e depois as cordas e a gaita com seus acordes diatônicos que articulam as frases. A figura a seguir (Fig. 3.2) mostra uma seção do Desenvolvimento

25 - Concertino para harmônica e orquestra

164 *Mais vivo*

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2

Fg 1-2

Tpa

Hrm

187

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2

Fg 1-2

Tpa

Hrm

*efeitos de som aberto e fechado
abrir no (o)*

dim. *rall.*

Fig. 3.2.a: *Allegro moderato* - Desenvolvimento: marcha feita na gaita e cordas oitavadas em sequência

Fig. 3.2.b: *Allegro moderato* - Desenvolvimento: marcha feita na gaita e cordas oitavadas em sequência

Conforme dissemos antes, essa marcha que conduz o discurso rítmico-harmônico desde a introdução agora aparece isolada na harmônica em efeito bem característico: as mãos fazem um efeito de eco reverberante, enquanto trompa e oboé fazem o fragmento do tema A; esse eco, por sua vez, termina no compasso 172, ilustrado na figura acima. Em contraste de texturas, entram as cordas com fragmento do tema A aumentado. Essa alternância entre sonoridades mais cheias contrastando com grupo enxuto é mais recorrente em Radamés do que Villa-Lobos; este por sua vez, sobrepõe camadas, mesmo que em ambiente camerístico. Radamés Gnattali adota efeitos mais compactos de acompanhamento, e cria contrastes de forte e fraco retirando a harmônica nos momentos fortes.

O próximo exemplo, mostra a preparação para a *cadenza* a ser realizada na harmônica (Fig. 3.3):

Fig. 3.3: *Allegro moderato* - *Tutti* orquestral: preparação para a *cadenza*

Aqui, a preparação para a *cadenza* é mais próxima da tradição pelo fato de ser um *tutti* orquestrado mais semelhante aos moldes clássicos românticos, e porque termina em um claro acorde de Sol com sétima, mesmo que já estacionado em um pedal. A harmônica está ausente, e entra em sequência para fazer a seguinte *cadenza* (Fig. 3.4):

The image displays three systems of musical notation for a cadenza in *Allegro moderato*. The first system (measures 289-296) features three Horn (Hrn) staves. The first staff is marked with a box containing the number 289 and includes the terms "Cadência" and "Movido". The second system (measures 287-296) includes a Clarinet (Cx.) staff and a Horn (Hrn) staff, with the tempo marking "Tempo I" above the Clarinet staff. The third system (measures 292-301) is a full orchestral score including Clarinet (Cx.), Horn (Hrn), Violin I (Vin I), Violin II (Vin II), Viola (Via), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cbz). The Violin I and II parts are marked with *p* and *pizz.*. The Violoncello part is marked with *pizz.* and *vibrato*. The Contrabass part is marked with *arco* and *p*.

Fig. 3.4: *Allegro moderato* - Cadenza

Esta *cadenza* é totalmente baseada em tríades colocadas na sua disposição mais elementar para se executar na harmônica. Executando deslizamentos cromáticos por meio da chave, inicia-se com fragmento do tema B, até a indicação *movido*, depois um fragmento do tema A; segue-se a marcha para ascender cromaticamente por acordes, para terminar novamente com a marcha, mas em um solo com acompanhamento conforme a figura 1.7 do

capítulo 1. Em nosso exemplo a sugestão era uma valsa, mas aqui a marcha é perfeitamente exequível da mesma forma.

A *cadenza*, como já explicamos, é um espaço livre para o intérprete. Diferentemente de Villa-Lobos, como explicamos com detalhe no capítulo 2, onde a *cadenza* é um espaço suspenso, e a forma-sonata também é suspensa, criando um momento de reflexão, como nos pautamos nas considerações de Hepokoski e Darcy; aqui, em Radamés, a *cadenza* trabalha os elementos temáticos do concerto mas em um tempo corrente.

Ele cria uma suspensão temporal, mas sem quebrar o fluxo da forma-sonata, pois ela acontece durante a forma-sonata, sem uma quebra de fluxo temporal; a contagem dos compassos pela orquestra continua, o ritmo da marcha se mantém, podendo-se considerar mais como um momento que exige alta expectativa do ouvinte em relação ao gaitista do que reflexão. Porém, por ser um espaço livre, essa expectativa pode se alterar conforme o intérprete. Considerando que Radamés escreveu pensando no Edú da Gaita, o tempo tende a ser sentido como algo mais corrente, e a própria gravação confirma isso.

Ainda na figura anterior, após a indicação *a Tempo*, no meio da marcha entra a caixa, para em sequência primeiros violinos tomarem o ritmo da marcha, para realizar a recapitulação e encerrar o movimento em um grande uníssono no tema B e um fragmento do tema A.

Retomando nosso eixo teórico, ao longo desse movimento, conseguimos perceber que Radamés Gnattali trabalha a orquestra de maneira contida, alternando texturas que articulam as frases; nesse aspecto podemos retomar Pierre Boulez, e a citação sobre o conjunto pequeno e grande. Assim como Villa-Lobos, trata-se de um conjunto de médias proporções, e que o compositor fez contrastes texturais de longo alcance para articular a forma.

Em Radamés, essa articulação acontece no nível da frase pela alternância de texturas, ou seja, de forma mais recorrente, e sua orquestração funciona mais em pequenos blocos, ao contrário de Villa-Lobos que trabalha mais em camadas ou *ostinatos* mais longos. A base harmônica é a escala diatônica da harmônica, e por vezes o compositor se vale de escalas octatônicas para conduzir a harmonia e por vezes a melodia. Outro fator importante é a marcha que está presente em praticamente todo o movimento, o que podemos classificá-la como tópica *marcha*, dada as suas características rítmicas e melódicas. Este movimento é o mais amplo, faremos em seguida somente breves comentários sobre o segundo e o movimento final.

3.4 *Lento e espressivo*

Trata-se de um movimento ternário em forma A B A'. A forma geral é A: compassos 1 – 44; B – 45 – 68; A' 69 – 90. Existe um tema principal, que na seção B é variado para voltar integralmente a partir de 69. Essa melodia, muito provavelmente tem origem em um fragmento do tema A do primeiro movimento. A partir desse fragmento, Radamés cria uma linha melódica com impulso de sextinas semelhante à Villa-Lobos, inclusive com o Sib na melodia lembrando o mesmo modo Lá frígio, mas aqui conforme o acompanhamento harmônico sugere, parece muito mais uma escala de origem octatônica. Os fagotes também tocam material vindo do tema A do primeiro movimento.

Outro aspecto importante é a maneira como a melodia passa de uma textura à outra, de um acompanhamento em sopros e violoncelos, muda-se em um breve momento para cordas, e depois de volta aos sopros, transferindo de um bloco compacto, para outro bloco também compacto, e novamente em seguida. A harmônica é o elemento de ligação entre os respectivos naipes. O final da frase da gaita também lembra aspectos da melodia feita por Villa-Lobos conforme a figura (Fig. 2.14). Naquela ocasião, como contextualizamos, houve a necessidade de *ossias* por causa da impossibilidade de executar tais intervalos.

Aqui, o paralelismo dos acordes é perfeito conforme a figura (Fig. 1.6) do capítulo 1. Se naquele momento em Villa-Lobos, aquelas figuras representavam algo mais agitado tal como uma tópica *Sturm und Drang*, aqui elas funcionam como terminação de frase, e que em seguida conduz a outro naipe. Esta condução também vai acontecer para encerrar o movimento. Desta forma percebe-se a maneira como Radamés orchestra pensando em pequenos blocos compactos, técnica provavelmente adquirida também trabalhando como arranjador. As figuras a seguir (Fig. 3.5a e 3.5b) ilustram toda a passagem:

The image displays a musical score for Section A, marked "Lento e Expressivo". The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Cl 1-2**: Clarinets in 1 and 2, playing a melodic line with a slur and a *mf* dynamic marking.
- Cl b**: Clarinet in B-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- Fg 1-2**: Flutes in 1 and 2, playing a melodic line with a slur and a *mf* dynamic marking.
- Tpa**: Timpani, with a rest.
- Hrn**: Horn, playing a melodic line with a slur and a *mf* dynamic marking.
- Vin I & II**: Violins I and II, playing a melodic line with a slur and a *mf* dynamic marking.
- Vla**: Viola, playing a melodic line with a slur and a *mf* dynamic marking.
- Vlc**: Violoncello, playing a melodic line with a slur and a *mf* dynamic marking.
- Cbx**: Contrabasso, playing a melodic line with a slur and a *mf* dynamic marking.

Additional markings include "rall." and "a tempo" above the string parts, and "pizz." (pizzicato) markings for the Violoncello and Contrabasso. A box containing the number "16" is located above the Violin I part.

Fig.3.5a: Lento e Expressivo – Seção A

50 - Concertino para harmônica e orquestra

Flu

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl.ing

Cl. b

Fg 1-2

Tpa

Hrn

Vln I

Vln II

Vla

Vcl

Cbs

Fig.3.5b: *Lento e Expressivo* – Seção A

Existe uma seção contrastante, onde há figurações em fusas arpejadas e de andamento mais movido. Aqui há uma pequena variação de A, podendo chamá-la de B. Esse arpejos funcionam como transição, além de elemento expressivo, e muito conforme o modo de Edú da Gaita tocar. (Fig. 3.6)

The image displays a page of a musical score for Section B, marked 'Lento e Expressivo'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flts (Flutes), Fl 1-2, Ob 1-2 (Oboes), Clarinet (Clarinete), Cl 1-2 (Clarinets), Cl. b. (Clarinet in B-flat), Pg 1-2 (Bassoons), Tpa (Trumpets), Horns (Horns), Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola (Viola), Violoncello (Violoncello), and Contrabaixo (Double Bass). The music is written in a key signature of one flat and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'pizz.' (pizzicato). The overall texture is light and lyrical, consistent with the 'cantabile' description in the text.

Fig.3.6: *Lento e Expressivo* – Seção B

Este movimento praticamente monotemático, não chega a ter a expressividade patética que o Segundo Movimento do concerto de Villa-Lobos. Aqui pode-se dizer que há uma tópica muito mais *cantabile* pelo fato das figuras serem mais leves, e não haver um acompanhamento mais pesado. Seguiremos para o último andamento.

3.5 Marcado

Este último movimento tem a forma semelhante a um Rondó mas com o ritmo de Baião. O seu esquema formal com os seguintes compassos é o seguinte:

Introdução: 1-16; **A:** 17- 30; **A1:** 31-45; **transição:** 47-56; **B:** 57- 84; **transição:** 85-110; **A2:** 111-153; **transição:**154-163; **B1:** 167-190; **transição:** 192-212; **B2:** 213-225; **transição:** 226-241; **A3:** 242-272; **transição:** 273 – 281; **B3:** 282 – 302; **transição:** 303-305; **B4:** 306- 314; **A4:** 315- 322; **Coda:** 323- 334.

O material temático do tema A é a transformação da linha melódica de B do primeiro movimento em um ritmo acéfalo transformando em um baião, enquanto o tema B é o tema A do primeiro movimento mas transformado em cântico, como um lamento sertanejo.

Foi escolhido apenas um exemplo que mostram esses temas, mas ao mesmo tempo exercem a função de transição, com a gaita fazendo essa conexão. As figuras a seguir mostram o primeiro:

The image shows a page of a musical score for the piece 'Marcado'. It covers measures 31 to 45, labeled as 'A1', and the subsequent transition. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Fl 1-2, Ob 1-2, Cing (Cymbal), Cl 1-2, Cl b (Clarinet in B-flat), Fg 1-2 (Fagot), Tpa (Trompa), Temp (Timpão), Perc (Percussão), Hrn (Horn), Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Vla (Viola), Vcl (Violoncello), and Cbs (Contrabaixo). The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The 'A1' section (measures 31-45) features a complex, rhythmic melody with many beamed notes, characteristic of the Baião style. The transition (measures 47-56) continues this rhythmic pattern. Dynamics include 'arco' (arco) and 'f' (forte). The score is marked with a '32' in a box at the beginning of the first staff.

Fig. 3.7a: *Marcado*: A1 e transição

73 - Concertino para harmônica e orquestra

The image displays two systems of musical notation for a concertino. The first system (measures 73-74) includes staves for Flute (Flm), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cbs). The Flute part features a complex melodic line with slurs and accents. The string parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The second system (measures 75-76) includes staves for Trompa (Tpa) and Flute (Flm), along with the same string parts. The Trompa part has a melodic line with slurs and accents, while the Flute part continues with a rhythmic pattern. The string parts continue their harmonic and rhythmic roles.

Fig. 3.7b: *Marcado*: A1 e transição

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinet in G, Clarinet in Bb, Bassoon 1-2, Trumpet, Timpani, Percussion, and Horns. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music features a 'cedendo' (ritardando) marking and a 'pizz' (pizzicato) marking for the strings.

Neste exemplo temos o fim do tema A alternando entre harmônica e as cordas. Quando as cordas assumem o tema, a harmônica executa acordes cromáticos que funcionam como conexão, e terminam a seção em um glissando que conduz ao tema B a ser iniciada pelas trompas. A partir de então, inicia-se o tema B, em contraste de orquestração e textura que também foi recorrente ao longo do concerto.

Com esse efeito da harmônica, consegue-se articular os temas pela sua textura intrínseca cromática, e mostrando um modo bem característico do Edú da Gaita que era fazer glissandos e arpejos cromáticos com o uso da chave lateral, e percebe-se mais uma vez, a orquestração contida em blocos compactos feita por Radamés Gnattali. Neste rondó baião, esse recurso se repete várias vezes.

Este último movimento deixa evidente a tópica *baião* nessa forma circular, os temas são oriundos do primeiro, mas transformados. Como diz Rudolf Reti, em último sentido qualquer recurso, seja novo ou velho, pode ser usado para transformar um tema livremente (RETI,

1951: 67). O que ficou latente também foi a maneira de orquestrar de Radamés Gnattali. Por meio de pequenos blocos de naipes, e fazendo contrastes com certos *tuttis*, ele, assim como Villa-Lobos, mas de maneira diversa, trata esse efetivo orquestral de proporções médias conseguindo equilíbrio entre uma massa mais sonora e a articulação camerística, como pondera Pierre Boulez. Mas no caso de Radamés Gnattali, não somente pensando o material musical, e nesse estudo não abordamos a fundo a sua maneira de usar a escala octatônica, mas pensando no intérprete, em seu modo de tocar o instrumento.

Sobre o último movimento de Sonata, e como também foi observado em Vila-Lobos, trata-se de um movimento de desnudamento, de tom humorístico e brilho virtuosístico, Se lá, foi uma festa tal como uma tópica *fanfarra*, aqui foi uma tópica *baião* em forma de rondó, e igualmente uma forma típica de encerramento de concerto fechou essa festa.

CAPÍTULO 4 – César Guerra-Peixe

4.1 Breve panorama histórico de suas duas primeiras fases produtivas

Da mesma maneira como Villa-Lobos, a produção de Guerra-Peixe é dividida em fases, no entanto, neste caso, o próprio compositor faz uma divisão em um catálogo próprio em seu *Curriculum Vitae* (GUERRA-PEIXE, 1971). Neste documento, o compositor a divide em três:

1º fase: *Inicial* ou de *Formação*, correspondido entre os anos de 1938 até 1944. Nesse período termina as aulas de violino com Paulina D'Ambrosio e inicia aulas de harmonia com o professor Newton Pádua; realiza um primeiro contato com a obra *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade; compõe peças como a *Suíte Infantil nº1* para piano solo como mostra Ana Cláudia Assis em: *Os doze sons e a cor nacional* (ASSIS, 2006: 112).

2º fase: *Dodecafônica*, entre 1944 e 1949. Ingresso no Grupo *Música Viva*, aulas com H. J. Koellreutter e realização de obras dentro da linguagem dodecafônica as quais deram a primeira notoriedade ao compositor.

3º fase: *Nacionalista*, entre 1950 e 1993. Abandono do Grupo *Música Viva* e do dodecafonismo; pesquisas folclóricas em Recife e deslocamento para São Paulo, e por fim, de volta ao Rio de Janeiro. Neste estágio, Guerra-Peixe compõe as suas principais obras de caráter nacional.

Assim como observamos em Villa-Lobos, as periodizações podem promover divergências, no entanto, aqui, o que pode ser notado é a possibilidade de enfatizar o último período como relata a escritora Olga Savary na compilação: *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*, ao acrescentar mais um estágio em sua produção dividindo-a em quatro, considerando o período entre 1967 e 1993 como a *Síntese Nacional*, em que o compositor atinge o ápice da *inconsciência nacional* preconizada por Mário de Andrade (SAVARY, 2007: 212).

A pesquisadora Flávia Pereira Botelho em *Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo* (2013) ainda mescla as divisões de Savary com Antonio Guerreiro de Faria (1997), onde há subdivisões dentro da última fase *Nacionalista*, envolvendo toda a assimilação das teses andradeanas, além do período de interrupção da produção entre 1960 e 1967; porém, Botelho enfatiza o que todos tem em comum: no último período há uma síntese composicional entre os elementos folclóricos/populares, e também uma síntese no aspecto técnico das composições, uma vez que elas são criadas com o máximo de economia de meios e simplificação técnica.

Concordamos principalmente com essa última divisão da *Síntese Nacional*, pois de fato

ela concatena quase todos esses elementos em *Quatro Coisas*, e porque outras obras neste exato período também reúnem as mesmas características (BOTELHO, 2013: 83). Para entendermos melhor essa última fase, devemos principalmente concentrarmos na segunda e terceira onde determinados traços se manterão ao longo da carreira.

Os estudos com Newton Pádua além de servirem para lhe dar uma base sólida possibilitou-lhe uma abertura a novos conhecimentos, os quais sempre manteve em sua carreira; como também observa Neves, o aprofundamento da linha classicista de simplicidade e de pureza formal foi algo já assimilado nesse período com Pádua, e refletida na *Suíte Infantil nº1* para piano, composta em 1942, e influenciado por um primeiro contato com a obra de Mário de Andrade (NEVES, 2008: 154). Como demonstra Flávia Botelho, há a associação dos movimentos da suíte com danças folclóricas brasileiras (BOTELHO, 2013: 46). O próprio Guerra-Peixe em depoimento a Luiz Paulo Horta confessa que foi Pádua quem simplificou diversas regras de harmonia e contraponto transformando-o em uma espécie de cabaia (HORTA, 2007: 179).

Em 1944, começa seus estudos com H.J. Koellreutter, pois o próprio Guerra-Peixe percebeu que seu conhecimento em composição não tinha o aprofundamento técnico necessário, e porque o cenário artístico nacionalista se encontrava estagnado (BOTELHO, 2013: 54). Ao iniciar no estudo do dodecafonismo também entra para o movimento de vanguarda dos anos 1940, conseguindo dessa forma propagar a sua obra. Nesse mesmo ano compõe diversas peças, entre elas: *Sonatina* e *Sonata*, ambas para flauta e clarinete, *Música* para violino e piano. Neves, além de ressaltar o papel fundamental de Koellreutter, uma vez que Guerra-Peixe se encontrava demais em uma linguagem tonal e (modal), observa que nessas composições nota-se claramente a ausência de diretiva extra-musical, brevidade de proporções, síntese original dos princípios clássicos, e notável economia de meios (NEVES, 2008: 154); esses três últimos aspectos serão latentes em seu último período criativo.

Dedicando-se totalmente ao dodecafonismo compõe em 1945 *Noneto* e *Quarteto Misto*, em que evitou toda influência da música popular, e atingindo um alto grau de complexidade rítmica e melódica, considerada pelo próprio compositor como uma peça anti-nacionalista (EGG, 2004: 222). Ainda como considera André Egg em *O debate no campo do musicalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*, ser compositor de vanguarda era uma maneira do compositor brasileiro da década de 1940 ser notado no meio artístico (EGG: 2004, 152).

Assis ainda considera as questões históricas do momento:

(...) no período entre 1944 e 1954, Guerra-Peixe e sua produção musical estavam inseridos num contexto político social onde o tom preponderante era o da instabilidade, um tipo de “atonalismo” cultural: a afinação nacionalista, outrora modernista, perdia gradativamente seu brilho ao aliar à política conservadora do Estado Novo; a música dodecafônica, na interpretação dos nacionalistas, era sinônimo de “arte degenerativa” - conceito aplicado pelo nazismo às manifestações artísticas dissonantes com o nacionalismo alemão; os timbres radiofônicos, aliados ao desenvolvimento industrial brasileiro, favoreciam o florescimento da cultura de massa. A textura de suas músicas, compostas naquele período, realça o confronto destas idéias, as estratégias de conciliação e os anseios de uma geração em prol da renovação musical brasileira (ASSIS, 2006: 108).

Como vimos no capítulo 2, Villa-lobos, teve importante papel durante o regime de Vargas assumindo a direção da SIMA, neste momento, a estética nacionalista estava consolidada o que dificultava a inserção de novos compositores dentro do cenário artístico brasileiro, pois seria necessário estar ligado de alguma forma ao regime; ou seja, a adoção da estética de vanguarda, além de refletir uma tendência a abertura de novas possibilidades artísticas também sinalizava uma opção política.

Em 1946 compõe a *Sinfonia n^o1*, obra que foi estreada em 1948 com a BBC de Londres sob regência de Maurice Milles, e também estreada na Rádio Zurique sob regência de Hermann Scherchen (GUERRA-PEIXE, 1971: 26-30). O próprio compositor considera esse período de 1947 a 1949 como um momento de “expressionismo de cor nacional”, pois na verdade ele nunca deixou de lado os ensinamentos de Mário de Andrade, e à sua maneira tentou nacionalizar o dodecafonismo (FARIA, 1997: 25). Essa conciliação passa a acontecer também no nível estrutural, pois ele começa a criar séries não convencionais à ortodoxia dodecafônica, e introduzindo ritmos brasileiros diluídos em obras como *Suíte* para violão; nesse momento, o próprio Guerra-Peixe ao combater o nacionalismo estabelecido e desgastado, e ainda impressionado com o atonalismo, diz que o compositor deve criar um estilo nacional, mas sem imitar uns aos outros, e enfatiza a ideia da sugestão ser mais importante que a cópia:

“O regionalismo em nossa terra foi bem até a atualidade. Foi necessário e frutificou. Mas o prosseguimento tem o perigo dos compositores se tornarem estéreis, banais. A época dos exageros nacionalistas, de 1914, já está passando – como se observa em FALLA e BARTOK – e o compositor precisa prosseguir investigando, a fim de que sua obra seja mais universalista. (...) Devemos procurar criar um forte estilo nacional, mas não devemos permanecer imitando uns aos outros, como se a evolução tivesse paralisado. A música do povo está mais ou menos identificada com ele. Logo, o compositor tem uma fonte onde inspirar-se e se tornar identificado com o país. Resta ao compositor tirar as sugestões para criar sua obra. Note-se que digo SUGESTÕES porque penso ser por meio delas que o compositor deve inspirar-se, e não somente copiar a música popular” (GUERRA-PEIXE, 1947, apud EGG, 2004: 224).

O que é importante nessa declaração é a abertura de pensamento a qual Guerra-Peixe se encontrava, a ideia de sugestão que vai permanecer em seu folclorismo diluído, e a ideia de investigação, que por meio de um novo nacionalismo queria atingir o universal.

Koellreutter, por sua vez, exalta seu cromatismo diatônico, atonal, livre de preconceitos, de brevidade de proporções, economia de meios e o desejo de condensar (KOELLREUTTER, 1947, apud KATER, 2001: 113-114). O próprio Guerra-Peixe relata que a sua maneira de compor causou fortes impressões aos musicólogos europeus, em suas palavras:

“Um musicólogo alemão, [...] ao ouvir minhas obras executadas na Alemanha se dirigiu ao compositor Koellreutter, [...] e, após, examiná-las com as partituras, declarou que geralmente os dodecafonistas seguem as pegadas de Schönberg, mas que eu havia me desviado, completamente de sua influência, criando um estilo novo e bem característico. Outros críticos e musicólogos acharam que eu havia desenvolvido as possibilidades de fragmentação melódica, que acreditavam esgotadas em Webern” (MIRANDA, *Jornal do Comercio*, 20/08/1950 apud BOTELHO, 2013: 76).

Estas considerações feitas por esses musicólogos sobre a obra de Guerra-Peixe são extremamente importantes, pois a fragmentação melódica também será uma característica que permanecerá marcante em seu último período mesmo sem o uso do dodecafonismo. No entanto, mesmo após o reconhecimento nacional e internacional de suas obras, acontece um primeiro momento de crise, pois à medida que o compositor introduzia elementos populares em seu dodecafonismo pessoal, mais se distanciava das premissas originais desta técnica, como ele mesmo disse em entrevista:

“Fato é que depois tentei conciliar o dodecafonismo com elementos da música popular; e à medida que mais introduzia nas obras os elementos de origem popular mais me afastava dos princípios dodecafônicos. Conclusão: mandei o dodecafonismo àquela parte que a educação não me permite dizer claramente” (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21/04/1984 apud BOTELHO, 2013: 79).

Assis coloca três fatores possíveis para o encerramento da fase dodecafônica:

“insatisfação pessoal do compositor quanto à recepção de suas músicas dodecafônicas pelo público brasileiro; envolvimento cada vez mais intenso com a música popular; o convite para trabalhar como arranjador e orquestrador na Rádio Jornal do Comércio de Recife” (ASSIS, 2006: 143).

Devemos lembrar que Guerra-Peixe sempre exerceu a atividade de arranjador desde 1943, e até 1947 ele possuía um contrato de exclusividade na Rádio Tupi, e nesse momento também tinha uma relação de amizade com o musicólogo Mozart de Araújo, cujas convicções nacionalistas acabaram influenciando-o (BOTELHO, 2013: 41). Ou seja, a intenção de

conciliação acabou cada vez mais mostrando a impossibilidade de interação da linguagem dodecafônica com os materiais musicais brasileiros, no entanto, como bem observa Egg, mesmo as obras deixando de ser dodecafônicas elas não voltam a ser tonais:

“Mesmo deixando de ser dodecafônicas, as obras não voltaram a ser tonais. As melodias eram modais, mas com constantes transposições, mantendo um certo grau de dissonância. Os acordes, se voltaram a ser baseados no tradicional empilhamento de terças, mantiveram sempre intervalos perturbadores de segunda, ou sobreposições de tríades contrastantes, evitando a identificação com o sistema tonal e mantendo a aspereza típica da música de vanguarda. A textura, apesar de muito simplificada em relação às obras anteriores, manteve certa complexidade procurando usar o máximo de contraponto, e o ritmo, apesar de baseado na repetição de figurações típicas da música popular, manteve a complexidade pelo deslocamento dessas figuras e pela construção delas de forma complementar entre os vários instrumentos, ou seja, nenhum instrumento tem o ritmo característico – que aparece como resultado da soma de todas as vozes” (EGG, 2004: 182).

Esta afirmação de Egg é importante na medida em que ela dá a dimensão do quanto Guerra-Peixe manteria em sua linguagem, aspectos da Segunda Escola de Viena, como: as transposições dos modos se assemelhando ao método dodecafônico, os agregados harmônicos de segunda e uma rítmica espacializada nos instrumentos, podendo lembrar, mesmo que vagamente, uma textura pontilhista próxima à maneira de Webern. Obras bem mais simples como a *Suíte para pequena orquestra* (1949) demonstram bem isso. Mesmo abandonando a técnica ortodóxica, nunca a desconsiderou como parte importante de sua formação. Inclusive em entrevistas logo após o seu desvinculamento ao Grupo *Música Viva*, ainda ressaltava que os melhores compositores eram aqueles que se envolveram com o dodecafonismo, pois tinham uma técnica mais sólida, mas ao mesmo tempo argumentava que aquele momento era de transição, pois se esses compositores ficassem somente nessa condição, apenas estariam replicando os centro-europeus:

“(…). Os compositores que compõem com maior segurança técnica e estética são os da nova geração, os dodecafonistas. Porém, o valor nacional de suas obras é quase nulo e com eles chegamos a um ponto semelhante ao de Carlos Gomes com sua obra italianizada. No tempo de Carlos Gomes isto se justificava, porém – pois ainda não possuíamos música popular com as características tão fortes como se apresenta hoje. Nos dias atuais, entretanto, não se justifica o puro dodecafonismo para o Brasil. Adotando-o francamente nos limitaremos a servos da escola centro-européia, a qual me parece ter chegado ao seu fim após vários séculos de predomínio sobre as escolas de todo o mundo. Por outro lado, combater o dodecafonismo constitui medida pouco recomendável para os que se julgam possuidores de espírito esclarecido. Pode-se não aceitá-lo, mas jamais combatê-lo. Pois essa corrente é uma riquíssima fonte de elementos expressivos, os quais podem ser aproveitados com muito sucesso na música brasileira, atualizando-a seu conteúdo” (MIRANDA, *Jornal do Comercio*, 09/07/ 1950 apud ASSIS, 2006: 154).

Pode-se compreender desta forma que Guerra-Peixe na década de 1950 tinha uma abertura ao mais novo, e ao mesmo tempo continuava acreditando na ideia nacional, e embora sem o dodecafonismo, ainda tentava fazer uma conciliação. Botelho faz um quadro sinóptico sobre as influências de Mário de Andrade e as possibilidades de renovação que ocorrem nas obras compostas até 1949. Entre as primeiras destacamos: a utilização da forma suíte; utilização de elementos musicais que expressem o idiomático da música nacional (folclórica e urbana); e utilização de *ostinatos* que reforcem a identidade rítmica da música brasileira. Entre os aspectos de renovação levantados pela autora destacamos: utilização da dissonância como elemento característico (emancipação da dissonância, independência harmônica entre melodia e acompanhamento; liberdade na construção de acordes sem seguir funções harmônicas explícitas, mas buscando uma ambientação sonora; unidade formal (obras construídas a partir de um motivo gerador – herança do dodecafonismo) (BOTELHO, 2013: 90). A *Suíte n.º1* para piano, analisada pela mesma autora demonstra isso, em seu último movimento: *Dobrado*, ela faz as seguintes ponderações exemplificado na figura seguinte:

“A construção melódica por motivos (ou células como o compositor denominava pequenas estruturas melódicas ou rítmicas) e suas formas de variação unifica a obra e pode ser diretamente relacionada à experiência dodecafônica anterior, principalmente devido à associação entre variação contínua e dodecafonismo” (BOTELHO, 2013: 103).



Fig. 4.1: Guerra-Peixe, Suíte n.º1, IV – Dobrado, compassos 1 – 4, apud BOTELHO, 2013: 103)

Essas características começam a ser a base técnica das suas composições em diante: o pensamento motivico por pequenas células e a unificação do todo a partir desses fragmentos também se manterá em sua linguagem. Guerra-Peixe ainda reflete sobre esse tratamento de unidade ao declarar que: “o dodecafonismo me serviu sim, para estabelecer um tratamento de unidade, mesmo na música não dodecafônica” (GUERRA-PEIXE, 1992, MIS – RJ, apud MIGUEL, 2006: 28). Como já afirmamos com Assis (2006), houve o convite da Rádio Jornal do Comercio de Recife para assumir a função de arranjador e orquestrador, paralelamente a isso também houve o convite do regente alemão Hermann Scherchen para iniciar carreira

como regente na Rádio de Zurique, no entanto, os seus vínculos já estavam muito mais próximos da cultura popular, e a frustração de não conseguir nacionalizar o expressionismo pesou em sua decisão:

“Agora, o que me levou mesmo [a se deslocar para o Recife] foi que eu fazia uma música de vanguarda, de caráter cosmopolita, e embora eu tentasse nacionalizar esta corrente chamada expressionista, eu notava que não havia condição. [...] Então acabei deixando isto e era preciso fazer uma coisa de base popular” (GUERRA-PEIXE, [s.d.] apud MIGUEL, 2006: 34).

4.2 Fase *Nacionalista*

Em 1949 Guerra-Peixe aceita o convite de Recife, e permanece três anos trabalhando na rádio e realizando pesquisas, constituindo a partir de então, a sua total adesão ao nacionalismo. Desse período posteriormente nasce o livro *Maracatus do Recife* (1955), e que reflete toda essa absorção cultural em transcrições musicais e com referências históricas (GUERRA-PEIXE, 1980). Inicia-se novamente um retorno às teses andradeanas com a releitura do *Ensaio sobre a música brasileira* (1972) para fundamentar um novo nacionalismo.

Paralelamente a isso surge a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil escrita por Camargo Guarnieri, e que causou polêmica na época ao fazer fortes críticas ao dodecafonismo e ao Grupo *Música Viva*. Como afirma Assis (2006), Guerra-Peixe não se pronunciou em um primeiro momento, tanto pelo fato de estar distante do Rio de Janeiro e de São Paulo, quanto pelo fato de não concordar com o tipo de protesto feito por Guarnieri, manifestando-se primeiramente por carta a Curt Lange somente um ano depois (ASSIS, 2006: 156).

Esse tempo de assimilação do folclore corresponde de certa forma ao primeiro estágio proposto por Mário de Andrade em que o compositor deveria se envolver com a cultura nacional para depois extrair um sumo sem a necessidade de fazer uso de citações como a geração modernista fazia. No entanto, Guerra-Peixe manteve determinados procedimentos do período dodecafonico. Assis coloca essa questão da seguinte maneira:

“Tendo em vista este jogo dinâmico de apropriação e reemprego das práticas musicais populares, associado à experiência com o idioma atonal da fase dodecafonica, podemos dizer que a música nacionalista de Guerra-Peixe pós-1950 configura-se, assim como a dodecafonica, como multiplicidade e não como homogeneidade. Neste sentido, o compositor parece ter alcançado uma forma diferenciada de se expressar dentro da estética

nacionalista, se comparada àquela praticada pelos compositores da geração de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri” (ASSIS, 2006: 162).

Essa afirmação da autora é importante, pois vai ao encontro das nossas considerações feitas a Villa-Lobos sobre o neoclassicismo como uma visão muito mais de multiplicidade cultural do que algum tipo de nostalgia conforme colocamos na citação feita por Whittall (2001) no capítulo 2. A nova proposta de nacionalismo idealizada por Guerra-Peixe se baseia em um amálgama de certos elementos do dodecafonismo ligados ao imaginário popular, e que também se manifestará em formas clássicas, principalmente em suítes.

O próprio compositor muitos anos mais tarde vai declarar em entrevista a Lucas Raposo que “Eu tenho para mim não ser importante usar ou não temas folclóricos, escrever ou não música aleatória, eletroacústica, modal, à maneira nordestina ou o que for” (RAPOSO, *Jornal Minas Gerais*, 21/04/1984 apud ASSIS, 2006: 163) ou seja, o seu ideal sempre foi de conciliação, e as tendências estéticas sejam elas quais fossem poderiam coexistir.

No entanto, ainda na década de 1950, mesmo Villa-Lobos reconhecendo Guerra-Peixe como um grande compositor, este não deixa de fazer severas críticas ao primeiro, neste momento Vila-Lobos já era aclamado internacionalmente, mas as considerações sobre as Bachianas não deixam de ser interessantes se olharmos por uma perspectiva atual:

“As tais Bachianas Brasileiras... não sei, nunca encontrei nada de bachianas nelas... Pois, o esteio da música de Bach é o contraponto. Ora o Villa contraponta quase nunca. Repare: as composições do Villa (mesmo as de trinta anos passados) são todas moldadas a um só processo. Ele compõe um back-ground rítmico-melódico, num qualquer naipe, e coloca em cima disso uma melodia qualquer. Essa por sua vez é uma marcha melódica – ou seja – um fragmento melódico descendente, que depois é transportado, geralmente um grau acima, prosseguindo no mesmo processo de repetição. Não há desenvolvimento dos elementos que formam a ideia. Há sim repetição da forma mais elementar. Isso eu noto há vários anos, em todas as suas músicas, e não conheço exceção. O Guarnieri trabalha muito melhor a música” (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 19/06/1950 apud BOTELHO, 2013: 130).

Como vimos ao longo de todo o capítulo 2, Villa-Lobos cria processos composicionais muito próprios amalgamando o seu estilo, baseado em técnicas modernas, aliado aos conceitos clássicos. O *background* referido por Guerra-Peixe nada mais é que a sobreposição de camadas, técnica que Villa-Lobos utilizou de maneira muito própria em várias obras. Um processo de continuidade do discurso, como vimos especificamente no concerto para harmônica é realizada pela associação das *texturas-motivos* que direcionam a obra, além de figuras de linguagem e as tópicos recorrentes como figuras musicais reconhecíveis. Conforme

analisamos no último movimento do concerto, a marcha melódica feita pela harmônica funciona como elemento de liquidação de toda a forma-sonata, uma vez que é o material da gaita em seu idiomatismo que é reiterado; desta forma atinge-se um equilíbrio em todo o arco formal.

Esta crítica feita por Guerra-Peixe deve ser entendida tendo em vista tanto as questões pessoais a partir dos contextos sociais e políticos da época, quanto as possibilidades de se compreender a linguagem de Villa-Lobos naquele momento. A evolução técnica de Guerra-Peixe vai quase sempre em direção a um distanciamento dos procedimentos de Villa-Lobos, em busca de uma renovação do nacionalismo.

Ainda durante esse período efetua releituras de obras importantes como *Os Sertões* de Euclides da Cunha, além de obras filosóficas como: *Filosofia da Arte* de H. Taine que também contribuiu para seu embasamento estético (BOTELHO, 2013: 132).

Uma primeira obra composta em Recife foi a *Sonata nº1* para piano. Conforme também analisa Botelho, esta peça evoca diferentes sonoridades: ressonância, percussividade, *cantabile*, blocos sonoros, além de diferentes texturas, variações de figuração rítmica, de compassos, de dinâmica, de tempo e de caráter (BOTELHO, 2013: 136). Ainda trata-se de uma obra com alto grau de complexidade com fusões dos elementos folclóricos e populares, mas que revela certos elementos técnicos importantes como a “melodização da percussão” a partir de um toque de um instrumento de percussão utilizado no *xangô*. Flávia Botelho a partir da *Apostila de Composição parte III*²³ escrita por Guerra-Peixe faz as seguintes considerações:

“A utilização desse elemento rítmico como estrutura melódica aponta para o que Guerra-Peixe chamou também em sua *Apostila de Composição – Parte III* (p. 16) como “melodização da percussão”, que seria a utilização do elemento rítmico de uma forma diferenciada (como melodia), evitando a tão recorrente utilização do *ostinato* harmônico-percussivo” (GUERRA-PEIXE, 1983: 16 apud 1985, BOTELHO, 2013: 155).

Esta técnica de melodizar uma característica folclórica com base rítmica será fundamental seja para dar continuidade à obra, gerando possíveis variações, seja para dar

23 Esta apostila é referenciada por Flávia Pereira Botelho (2013) na sua bibliografia pertencendo ao arquivo pessoal de Nelson Salomé de Oliveira e localizada em Belo Horizonte-MG. Randolf Miguel na dissertação: *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe* (2006) a referencia como manuscrito localizado no Rio de Janeiro-RJ. Por se tratar de apostila utilizada em aula nos cursos de composição da UFMG é possível existir diversas fontes que possam divergir entre si. Conforme afirmamos na introdução, não tivemos acesso direto a esse material, assim como ao seu *Curriculum Vitae*.

unidade e coesão como Botelho averigua nesta peça. A mesma autora ainda resume essa técnica utilizada nesta Sonata:

“(...) a utilização do *ostinato* (inspirado no elemento nacional) demonstra exatamente isso. Ocupa na obra funções diversas: de *ostinato* propriamente; de elemento de ligação entre as seções; de figura principal, quando colocado em contraponto à melodia (deixa de ser um plano de fundo)” (BOTELHO, 2013: 158).

A partir dessas melodizações, Guerra-Peixe cria uma forma muito própria tanto de gerar *ostinatos* quanto utilizá-los. Uma crítica importante ao nacionalismo vigente que o compositor fazia era justamente o fato desses compositores nacionalistas usarem o ritmo como base estrutural sem criarem uma ligação orgânica com a melodia harmonizada (GUERRA-PEIXE, 1983: 16 apud MIGUEL, 2006: 56). Com esse procedimento de “melodização da percussão” o compositor consegue direcionar sua obra dando funções conectivas aos *ostinatos*, e desta maneira pode-se “dar sentido estético à matéria bruta” (GUERRA-PEIXE, 1983: 16 apud MIGUEL, 57). Em seu próprio *Curriculum Vitae* ele coloca em evidência o ato de compor semelhante a um processo fotográfico em que o material folclórico aparece ou simplesmente se “revela” na obra:

“A identificação com a música popular melhora bastante em 1954. Resolve testar essa identificação compondo obras que são quase que uma revelação em termos análogos ao da arte fotográfica. E porque não ?

E então o compositor trabalha especialmente suítes, para demarcar os elementos populares segundo as fontes de origem, enquanto tenta conseguir *métier* adequado aos propósitos dessa época, preparando-se para empreendimentos de maior envergadura” (GUERRA-PEIXE, 1971: 17 apud BOTELHO, 2013: 170).

O que é importante notar nesta citação é esta conjunção da ideia de uma “fotografia artística” se materializar nas obras aparecendo em figuras melódicas que assumem função de *ostinato*, e que ao se justaporem criam um tipo próprio de desenvolvimento sem a necessidade de acúmulos de materiais heterogêneos sobrepostos; mesmo quando ele sobrepõe algo, esse novo material já se transforma em uma condução estática, o que se assemelha muito a uma ideia de “cenário fotográfico”. O acúmulo gerado quase sempre é homorrítmico, e a alta densidade textural resultante direciona a composição para um ponto culminante onde acontece um ápice expressivo. A própria forma suíte escolhida pelo compositor beneficia esse tipo de processo, uma vez que as texturas geradas e utilizadas em cada movimento funcionam como uma espécie de suporte melódico, rítmico e harmônico para este “cenário fotográfico”.

Neste momento o compositor já se encontra em São Paulo onde realiza várias obras, a de maior destaque é a *Sinfonia nº2 – Brasília*, para orquestra sinfônica, coro misto e locutor (1960). Randolph Miguel faz uma listagem sobre os processos de estilização do compositor e que fazem parte do embasamento dessa “fotografia artística” do folclore:

“1. estilização da estrutura melódica; 2. estilização da estrutura rítmica; 3. estilização da estrutura rítmico-melódica; 4. estilização da estrutura harmônica; 5. estilização da estrutura instrumental (por mudança de função, por ampliação funcional ou por substituição de conteúdo); 6. estilização da estrutura propriamente dita – por fusão” (MIGUEL, 2006: 55).

Com estes procedimentos Guerra-Peixe cria o seu “roteiro” para a assimilação do folclore de acordo com as teses ou fases andradeanas: 1º fase da tese nacional; 2º fase do sentimento nacional; 3º fase da inconsciência nacional. Ainda em seu *Curriculum Vitae* (1971) ele especifica as possibilidades de assimilação do material folclórico ao explicar mais detalhadamente seus processos em “ Principais Traços Evolutivos”:

“17 – Resta detalhar e ampliar a 'tese nacional' proposta por Mário de Andrade, adaptando-a aos conhecimentos que hoje já se possui do populário brasileiro.

1º – O material – Entenda-se como tal, elementos como as constâncias melódicas, harmônicas (se houver ou subtendidas), eventual polifonia, ritmos, etc.- tudo enfim, sob uma determinada característica geral. Por exemplo: a música baseada na do Cabocolinhos recifenses há de ser necessariamente com elementos próprios; a baseada na do Jongo paulista será então, algo diverso mas igualmente coerente.

2º A seleção – Compreende a escolha do material quanto aos seus aspectos a serem colocados em relevo, segundo como o compositor vê esta ou aquela manifestação popular em determinada obra. Por exemplo: o simples toque de um gongué (instrumento musical) poderá fornecer o principal para uma peça musical, bem assim como o baião-de-violão (pedal rítmico feito nos bordões do instrumento); ou então, noutra estilo de música, um detalhe como o acorde estupendamente prolongado dos corais populares de São Paulo, como se ouve na Folia de Reis, na Congada, Moçambique, etc. Por outro lado, resta a forma da música. Se a fonte de origem não proporciona sugestões formais adequadas à obra em vista, cabe ao compositor inventar a que seja afim com a original. É preciso que tudo concorra para a realização mais completa da obra.

3º A elaboração – Reúne-se no equilíbrio formal, elevado a termos de valores artísticos. Estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcados, as características daquilo que é estilizado. Se tal não ocorre, a seleção anterior terá sido em vão. Se, como diria Mário de Andrade, esta fase é ainda social, resta ao compositor saber empregar o seu talento numa elaboração condigna mas direta” (GUERRA-PEIXE, 1971: 18 apud BOTELHO, 2013: 18).

Ao tratar da apropriação da questão instrumental, esta sequência deixa evidente um dos preceitos fundamentais de Mário de Andrade no Ensaio em que o autor diz: “Porque é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a

manifestação instrumental” (ANDRADE, 1972: 27). Ou seja, ao selecionar o material vindo de determinadas maneiras de se tocar certos instrumentos, o compositor extrai o seu princípio composicional para estilizar o folclore e transpô-lo para instrumentos tradicionais.

Para isso, a “melodização da percussão” pensada de uma maneira mais ampla serve para melodizar os “toques” mais diversos e criar um “ambiente folclórico” que se materializa em *ostinatos* e melodias originais estilizadas; as obras *Suíte nº2 – A Nordestina* analisada por Flávia Botelho demonstra bem essas características, especificamente no último movimento: *Frevo*, onde já se cristaliza uma simplificação da linguagem como ela própria descreve e exemplifica na figura seguinte:

“No *Frevo* da *Suíte nº2* podemos sentir claramente a intenção do compositor em criar uma “fotografia artística do material sonoro” dessa tradição musical optando por uma simplificação da linguagem, economizando seus meios principalmente em relação ao desenvolvimento temático e à utilização do contraponto. É recorrente o uso de melodias em uníssono, melodia sob simples acompanhamento, melodia em acordes arpejados, e, quando a textura contrapontística é utilizada se dá de forma simples, por movimento contrário ou pela utilização de elementos rítmicos simplificados” (BOTELHO, 2013: 203).



Fig. 4.2: Guerra-Peixe, *Suíte nº2*, V – *Frevo*, exemplo de textura contrapontística simplificada, comp. 32-33, 52-58 apud BOTELHO, 2013: 203).

Esses procedimentos constatados pela pesquisadora e verificados no exemplo acima

ainda se tornarão mais elaborados e sintéticos em obras posteriores, no entanto, considerando os “Principais Traços Evolutivos” também já citado, constata-se claramente que o compositor tinha uma intenção de perceber certas normatizações que ocorrem nas manifestações populares e folclóricas, e a partir desses padrões, extrair os elementos para basear a sua escrita em uma estilização própria.

Com isso notamos que há um deslocamento do uso convencional desses padrões do folclore para a sua música de concerto, o que podemos pressupor que há um princípio de uma tópica musical que começa a se manifestar em sua obra, e no caso específico de Guerra-Peixe, a partir de figuras musicais ainda não usadas como os *Cabocolinhos* e estilizados a sua maneira, ou seja, em um limite talvez tênue para classificá-la como tópica, mas como veremos posteriormente, os padrões utilizados pelo compositor no último movimento de *Quatro Coisas - Caboclo de Pena*, mostram claramente de maneira tópica esta dança. Já no caso do *Frevo*, mesmo havendo também uma estilização muito própria, além de reconhecer-se mais facilmente suas figuras características, outros compositores já fizeram o uso dessa dança em outras peças, sendo mais fácil desta maneira reconhecer uma tópica *frevo*.

Seguindo a sua trajetória de carreira, em 1961 retorna ao Rio de Janeiro como um dos grandes nomes do novo nacionalismo, além do grande prestígio enquanto orquestrador de rádio e cinema, uma vez que já era reconhecido por críticos importantes como Vasco Mariz e Luiz Heitor Correia de Azevedo; no entanto, por motivos de ordem particular como relata Faria (1997), isso não impediu de haver uma pausa de seis anos em sua produção.

Durante esse período destaca-se a sua atividade como docente que se inicia em 1963 e a criação de arranjos para discos importantes como *Os Afro-Sambas* (1967) de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Posteriormente, em 1970, outro arranjo importante seria o *jingle Pra Frente Brasil* de Miguel Gustavo, cujo LP foi um grande sucesso na época (MIGUEL, 2007: 25).

4.3 Fase da *Síntese Nacional*

Em 1967, retorna a compor e inicia o que Olga Savary chama de fase da *Síntese Nacional*, momento bastante prolífico e correspondente também ao seu último período criativo e que vai até 1993. Como dissemos anteriormente, um dos motivos para o desligamento com o

Grupo *Música Viva* foi a baixa receptividade do público brasileiro com as obras dodecafônicas, e o seu vínculo com a música popular fez com que abraçasse o nacionalismo.

Para isso, retornou às teses de Mário de Andrade, mas em seus “ Principais Traços Evolutivos” também coloca a importância da obra *Estética* do filósofo húngaro Georg Lukács. Clayton Vetromilla em artigo intitulado: *Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito “ objetividade folclórica”* (2006) averigua vários elementos nessa relação no que tange à ideia da apropriação do folclore; como também já citamos, o seu processo se baseia em uma estilização em alto nível com a intenção de “revelar uma fotografia artística” do folclore, se valendo de elementos musicais cada vez mais simplificados como melodias em uníssono, acompanhamento simples e contraponto com rítmica simplificada. Vetromilla expõe de maneira minuciosa o modo de expressar o folclore por meio da música relacionando o pensamento de Lukács e o contexto de Guerra-Peixe:

“O filósofo sugere que a arte deva apresentar, de maneira imediata ou mediada, a realidade como é percebida pelo artista (LUKÁCS, 1967, p.7) e, no caso da música em particular, recorre à tradição aristotélica para reafirmar que 'o objeto mimeticamente reproduzido pela música se distingue qualitativamente do das outras artes: é a vida interior do homem' (LUKÁCS, 1967, p.8). Guerra-Peixe, tendo vivido profundamente a problemática da comunicação da música expressionista durante a fase dodecafônica, encontra nas palavras de Lukács a formulação estética necessária para redimensionar sua produção: a música é veiculada e deduzida diretamente dos fenômenos da natureza, sendo que ao compositor é dado recolher e trazer à luz tudo aquilo que está na superfície sensível e imediata, ou revelar a essência dessas manifestações (LUKÁCS, 1967, p.10-12). Tendo optado pela estética nacionalista, Guerra-Peixe assume como premissa que música folclórica é expressão legítima das impressões do homem que está próximo da natureza, inaugurando uma nova perspectiva para a fase do sentimento nacional preconizado por Mário de Andrade” (VETROMILLA, 2006: 84).

Com a observação desse pesquisador, podemos também constatar o motivo de tais simplificações: uma vez que o folclore é a expressão humana mais legítima e a música é a mímese dessa expressão, todo o processo de estilização serve para trazer à luz da maneira mais ampliada possível, tal como uma ampliação fotográfica artística, toda a sensibilidade musical mais imediata que se encontra nas manifestações folclóricas e que podem estar baseadas em um simples toque de instrumento, um acorde, um baixo característico ou um determinado padrão rítmico.

O contraponto, a melodia acompanhada, os *ostinatos* desempenham muito mais a função de suporte das expressões musicais, do que um meio para exercer um desenvolvimento composicional, tal como feito na estética barroca ou clássica do Século XVIII. Desta maneira,

percebe-se que sua discursividade musical acontece pelas justaposições alternadas dessas texturas ao longo da obra.

A ideia de captar um imaginário coletivo também vai ao encontro das premissas do neoclassicismo vista por musicólogos como Whittal (1999) e Morgan (1991), e também às considerações de Assis (2006) sobre a sua renovação do nacionalismo; pois é justamente nesse diversificado “populário brasileiro”, essência do folclore, e portanto da natureza humana, onde será o seu *lugar-comum* para extrair figuras musicais e criar a base argumentativa para conquistar sua audiência. Em 1967 escreve a *Sonata n° 2* para piano, obra de grande virtuosismo. Flávia Botelho observa que ela é composta por desenvolvimento temático ainda ligado ao dodecafonismo, o *ostinato* funciona como elemento “catalizador” entre os movimentos da Sonata, toques de viola são utilizados de forma estrutural no movimento em momentos de transição (BOTELHO, 2013: 215-217).

Ela também constata, em entrevista dada a Sonia Maria Vieira, que Guerra-Peixe já se encontrava em estágio de *Síntese Nacional*, pois o próprio compositor disse que já havia adquirido um “hábito mental” a partir de “uma enculturação deliberada, resolvida, determinada pela própria pessoa” (VIEIRA, 1985: 100-101 apud BOTELHO, 2013: 216). Botelho ainda considera:

“Através das palavras do compositor podemos caracterizar o processo de síntese em seu estilo composicional: a diluição do elemento folclórico e ao mesmo tempo o fato desse elemento já se encontrar assimilado de forma inconsciente à prática composicional de Guerra-Peixe. A essa síntese ainda se une a forte relação que o próprio compositor afirmou ter sua música com o folclore pernambucano” (BOTELHO, 2013: 216).

Percebe-se assim, que o compositor encontra-se em uma fase de amadurecimento de acordo com as premissas estéticas as quais se engajou, pois consegue transmitir o elemento folclórico de maneira cada vez mais transparente e essencial, tal como a mímese necessária para transmitir a essência do folclore proferido por Lukács, e ao mesmo tempo mais pessoal na medida que faz estilizações originais. Vetromilla ainda examina as considerações feitas pelo próprio Guerra-Peixe, quando este divide suas obras em dois grupos: aquelas em que a música folclórica aparece assim como é dada no meio que a produz (folclorismo direto); e aquelas que expressam o resultado da elaboração dos elementos essenciais dessa música (folclorismo diluído) (VETROMILLA, 2006: 84). O pesquisador, por sua vez, citando Lukács pondera que:

“em ambos os casos, 'a medida, como unidade da quantidade e qualidade, está inseparavelmente vinculada com o ser das coisas, suas relações, suas legalidades, etc.' ” (LUKÁCS, 1967: 13 apud VETROMILLA, 2006: 84).

Ou seja, mesmo diluído ou direto, a essência folclórica de alguma maneira se mantém. Para isso, é necessário observar o seu modo muito próprio de utilizar *ostinatos*. Ao fazer conexões justapondo-os, Guerra-Peixe cria um elo entre os andamentos da Sonata a tal ponto capaz de dar dinamismo ao discurso musical. Daí podemos assimilar melhor a ideia de “catalizador” considerada por Botelho. A própria autora ainda considera que o *ostinato* é o gerador de todo o primeiro movimento e da primeira seção do segundo movimento, enquanto a coda no terceiro provém do primeiro grupo temático do primeiro movimento, e também gerado pelo *ostinato*, proporcionando à obra uma dimensão cíclica (BOTELHO, 2013: 217).

Desta forma, também podemos compreender que, o folclore diluído, exibido nos *ostinatos* em seus elementos essenciais, seja em texturas homofônicas, contrapontos simplificados ou melodias em uníssono, ganha um sentido cada vez mais próprio ao longo de uma composição realizada por justaposições, pois a interligação desses elementos proporciona contraste e semelhança, atraindo fortemente o interesse do ouvinte, além de adquirir forte coesão. Esse procedimento, em obras posteriores, se tornará mais “nuclear”, ou seja, será materializado em elementos musicais cada vez mais exíguos.

Em 1969 compõe a *Sonata* para violão. Segundo Vetromilla, talvez a primeira obra escrita para violão em forma-sonata²⁴. Nas palavras do compositor:

“Já residindo no Rio de Janeiro em 1967, volta ao trabalho com a *Sonata n° 2* para piano, que é uma espécie de continuação do espírito da *Brasília [Sinfonia n° 2, de 1960]* no que tange ao ritmo. Mas a dinâmica parece fluir melhor ainda, com grande tensão nos movimentos acelerados. Quase maquinal. Esse tratamento um tanto à vontade agora, parece encontrar melhor realização na *Sonata* para violão, de 1969 - talvez a primeira sonata composta para este instrumento no Brasil” (GUERRA PEIXE, 1971, p.[21]-[22] apud VETROMILLA, 2006: 89).

Pode-se verificar nesta passagem, que as suas próprias observações reforçam a ideia de uma fluidez mais dinâmica, até mesmo “maquinal”, o que demonstra a eficácia desse modo de

24 Vetromilla, no respectivo artigo: *Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito “objetividade folclórica”* (2006) afirma que esta peça é em forma-sonata subentendendo que a obra corresponda também a esta forma. Não há uma análise no respectivo texto sobre a estrutura formal. Apenas a indicação dos três movimentos: I - *Allegro*, II- *Larghetto* e III- *Vivacissimo*. O compositor, no entanto, apenas diz que é a primeira sonata para violão composta no Brasil. Pelo fato dele adotar a forma-sonata nos respectivos *Allegros* em outras Sonatas para piano, presumimos que de fato nesta peça também haja uso da forma-sonata.

proceder ao compor por justaposições, e realizadas nas respectivas obras citadas.

Durante a segunda metade da década de 1970, Guerra-Peixe estabelece relações com o Movimento Armorial, idealizado pelo escritor Ariano Suassuna, movimento que quis “realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares nordestinas” (SUASSUNA, 1975). Sobre este movimento o próprio Ariano Suassuna vai definir:

“A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados” (SUA/MOV, 1974: 7 apud SANTOS, 2009: 13)²⁵

Desse período compõe *Mourão* (1971), em parceria com Clóvis Pereira, seu ex-aluno, e gravado pelo Quinteto Armorial em 1974, e uma versão para orquestra de cordas gravada pela Orquestra Armorial em 1975. Outras obras importantes são: *Galope* (1970) para duas flautas, violino, viola e violoncelo; *Dueto característico* (1970) para violino e violão; e *Concertino* (1972) para violino e orquestra de câmara (VETROMILLA, 2006: 87).

Ruth Serrão (2007) considera que a partir de 1979 suas composições em geral, e inclusive a sua escrita para piano adquirem um maior grau de simplificação, pois já “encontrara seu equilíbrio artístico”. A autora ainda complementa:

“desfrutando de técnica composicional amadurecida e tendo alcançado a assimilação total do folclore – tão universal como... o sentimento de fome e de morte – o autor compõe pequenas peças, isoladas ou em grupos, frutos de discussões informais com amigos músicos, verdadeiras jóias do repertório pianístico brasileiro do final do século XX” (SERRÃO, 2007: 73).

Inicia-se então o período de maior simplificação de sua obra, e que também resultará em grupos instrumentais menores e peças cada vez mais abreviadas. Flávia Botelho ainda considera que este momento se assemelha à fase de transição entre o dodecafonismo e o período nacional, pois:

“no período anterior, além da dificuldade técnica, havia o problema da comunicabilidade nas obras, que, segundo o compositor, ocorria devido à ausência de relações daquela música com a cultura nacional, tornando-a sem função social. Na fase nacional essa relação já existia, mas havia a necessidade de simplificação” (BOTELHO, 2013: 257).

25 Idelette Muzart Fonseca dos Santos, autora de: *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, reparte as suas referências bibliográficas em vários segmentos; e para se referir especificamente às obras dos artistas armoriais adota siglas para identificar o autor, e uma barra para identificar a obra. Neste caso o autor é Ariano Suassuna, e a obra: *O Movimento Armorial*.

Ambas as autoras também constatarem que no período entre 1969 e 1979 o compositor não compôs peças para piano. Isto também coincide com o momento de relações junto ao Movimento Armorial. Vetromilla ainda observa que todo um ciclo de assimilação do folclore se encerra considerando desde a assimilação das teses andradeanas, passando inclusive pelo modo de assimilar o folclore feito por Villa-Lobos atingindo o universalismo com Bach, até as formulações de Lucáks:

“Fecha-se, portanto um ciclo que se inicia com a noção de *tese nacional, sentimento nacional e inconsciência nacional*, proposta por Mário de Andrade na década de 1920; passa pela sistematização feita por Villa-Lobos na década de 1940 (obras *com interferência folclórica indireta, com alguma interferência folclórica direta, com* transfigurada influência folclórica, *com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach e em pleno domínio do universalismo*); e se encerra com a noção de *objetividade imediata e objetividade mediada*, formulada por Georg Lukács na década de 1960. Guerra-Peixe, na década de 1970, forja os conceitos de *objetividade folclórica* (e, por conseguinte, *folclorismo diluído e folclorismo direto*) e *abordagem liberada do folclore*, os quais são adotados genericamente pela música armorial com a noção de mimetismo mais ou menos direto do fazer folclórico” (VETROMILLA, 2006: 88).

Compreende-se assim, que o compositor durante a década de 1970, principalmente para obras do Movimento Armorial, adotou uma abordagem mais liberada do folclore, mais mimética, o que não implica mera apropriação ou contradição com suas premissas, uma vez que não há citação direta como feita pelos primeiros nacionalistas, pois a transmissão do elemento folclórico, como já apontamos em citação anterior, ainda se encontra em sua essência, mesmo que genericamente. A ideia de uma “fotografia artística”, revelada por temas como *Mourão*, são muito sensíveis. Neste caso, o suporte técnico baseado em frases repetidas e alternadas transparece ainda mais a essência dessa “imagem acústica”.

No final da década de 1970 e início de 1980, a elaboração folclórica passa a ocorrer de maneira muito mais diluída e sintética, para grupos instrumentais reduzidos, e as simplificações provavelmente se tornaram mais possíveis após composições que se basearam em um folclorismo mais direto, pois para haver uma transmissão mais direta da obra, e deste modo, alcançar um sentido social, era necessário que elas fossem mais fáceis de se tocar.

É preciso dizer também que seja por folclorismo direto, ou mais diluído, o seu processo de composição se adequa conforme a necessidade. As melodias, o acompanhamento, o elemento rítmico, o contraponto simplificado continuam sendo suportes para a apresentação desse folclore, e que pode ser constituído pelas maneiras de se tocar uma rabeca, viola, ou pífano. Toda essa representação acaba funcionando como “imagem auditiva” do “populário brasileiro”, transmitido em linguagem direta, tal como uma Xilogravura em “folheto” de

Literatura de Cordel.

Conforme constata Flávia Botelho, as simplificações se refletem na obra para piano a partir de 1979, e nesse período ele deixa de adotar a forma-sonata, criando obras didáticas, pequenas suítes, e que podiam ser inspirados em texto literário ou poesia, ou ainda obras em formas livres como: prelúdio, tocata e rapsódia (BOTELHO, 2013: 257-258). Será do fim da década de 1970 até o fim da década de 1980 que ele escreverá todo o ciclo dos *Prelúdios Tropicais*.

4.4 Melos e Harmonia Acústica

Desde os anos 1960, Guerra-Peixe exerceu a atividade como professor de composição, trabalhando em diversas instituições e criando diversos cursos. Entre 1980 e 1990 ministra curso de composição e orquestração na Escola de Música da UFMG, e da UFRJ em 1990 (BOTELHO, 2013: 260). Esta autora ainda considera que pelo fato do compositor querer atingir uma maior comunicabilidade isso também se refletiu em seus cursos, surgindo então a *Apostila de Composição* (1983) destinada ao curso de composição da UFMG. Desta apostila originará o livro *Melos e Harmonia Acústica* (1988) (BOTELHO, 2013: 259).

Neves ainda considera que seus alunos tinham muita liberdade para discutir abertamente os assuntos relacionados à música e à composição, o que na visão deste musicólogo era melhor, pois cada um podia seguir o seu caminho mais à vontade, e ainda faz uma comparação com a escola de Guarnieri:

“Em razão disso, não se deu no curso de Guerra-Peixe a formação de uma escola como no de Camargo Guarnieri, algo que, para nós é um dado positivo. Ao contrário, diversos de seus alunos se orientaram para a experimentação musical e, especialmente, para a música eletroacústica” (NEVES, 2008: 215)

Ou seja, ele privilegiou a diversidade de pensamento dos alunos em seu curso, o que demonstra que a ideia de conciliação, seja na parte estética ou pedagógica, sempre foi algo importante ao longo de toda sua carreira. Botelho ainda faz a seguinte constatação:

“Na atividade docente conviveram aspectos diversos: os ensinamentos de Newton Pádua (conteúdos tradicionais) e de Koellreutter (abordagem de conteúdos ligados à música moderna e aspectos estéticos); a experiência de reelaboração dos meios composicionais vivenciados nas fases dodecafônica (nacionalização do dodecafonismo) e nacional (pesquisa e processos de estilização do elemento folclórico e popular) com o objetivo de criar uma linguagem nacional de identidade nacional. A ideia de renovação do nacionalismo tem o

foco no futuro, uma vez que a construção de uma escola é algo que demanda tempo” (BOTELHO, 2013: 260).

Compreende-se assim, que o novo nacionalismo de Guerra-Peixe colocado no âmbito da pedagogia musical é um amálgama de tudo que ele aprendeu e viveu com o intuito de gerar uma linguagem nacional que se identifique com a diversidade do Brasil, e não somente forjar uma estética arraigada em uma linha de pensamento ou maneira de proceder. Por esse motivo, ele sempre se manteve aberto às mais diversas formas de pensar de seus alunos. No entanto, se a ideia era fazer música Nacional, ele não hesitava em ressaltar que era necessário realmente estudar a fundo o folclore.

Como já dissemos anteriormente, do período que lecionou na UFMG, se origina a *Apostila de Composição* (1983) da qual derivará posteriormente *Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical* (1988). Em seu prefácio denominado “Prelúdio” ele conta as origens do princípio desses estudos:

“Foi o prof. H.J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava “Harmonia Acústica”, ambos os estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros. O material, porém – reconheça-se – era transmitido sem a necessária ordem para o aprendizado. Cada estudante que se esforçasse para alcançar o objetivo final” (GUERRA-PEIXE, 1988: 5).

Tendo em vista a dedicação a Newton Pádua e Mário de Andrade, e logo o primeiro parágrafo com a explicação das origens provenientes: Koellreutter e Hindemith, percebe-se que este método condensado em quarenta páginas é um amálgama de toda sua experiência como compositor e professor.

O livro é um tratado sobre como escrever melodia e harmonia desenvolvida a partir da sua experiência como professor ao longo dos anos. Aos estudos da melodia o compositor usa o termo: “ ‘Melos’, expressão que os gregos da Antiguidade usavam para indicar os estudos específicos do ponto de vista unicamente intervalar” (GUERRA-PEIXE, 1988: 5). Enquanto “Harmonia Acústica” é utilizada para:

“Sob o designativo de “Harmonia Acústica” compreende-se, neste livro, a aplicação harmônica – a duas e mais vozes da tensão proporcional dos intervalos; isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias. Os princípios aqui expostos são válidos para qualquer estilo de música, antigo ou contemporâneo” (GUERRA-PEIXE, 1988: 30).

Sobre esta tensão proporcional dos intervalos, Guerra-Peixe elabora toda uma série de normas tendo como princípio a escolha do som “fundamental”, e a partir dele estabelece

balizas entre as consonâncias e dissonâncias que determinam a tensão dos intervalos. Observaremos melhor estes aspectos posteriormente.

O livro é sumarizado em cinco partes. Cada uma delas contém tópicos que correspondem ao respectivo tema tratado, totalizando treze tópicos.

Primeira Parte: *Melos*: I – Fragmentos melódicos; II - Até melodia inteira; III - Melodia com células; IV – Novos recursos expressivos.

Segunda Parte: *Estruturação melorrítmica*: V – Doubles (variações elementares); VI - Alguns aspectos da melodia.

Terceira Parte: *Estruturação a duas vozes*: VII – Até uma peça a duas vozes.

Quarta Parte: *Harmonia Acústica*: VIII – A duas vozes; IX – A três vozes; X – A quatro vozes; XI – A seis vozes; XII – Com pedal quádruplo e quatro vozes; XIII – Nota mais nota, até acorde de doze sons.

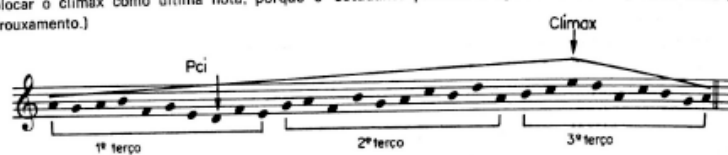
Quinta parte: *Adenda do Melos* e Bibliografia.

Ao longo das cinco partes, nos respectivos tópicos, existem, enumeradas, sessenta e seis itens com definições e instruções de exercícios de composição. A quantidade de instruções varia de tópico a tópico. No entanto, ao longo de todas as instruções, não há referência alguma sobre elementos folclóricos nacionais, colocando em sua última e quinta parte uma *Adenda do Melos*, e que constitui em pequenos exemplos sobre a construção melódica a partir do intervalo de segunda, desde o hino de “São João” de Guido d'Arezzo, passando por Bach, Mozart, Beethoven, Chopin e Debussy.

A bibliografia é outro aspecto importante, pois ele cita seis autores com as respectivas obras: Julio Bas: *Tratado de la forma musical*; Paul Hindemith: *Pratica de la composicion a dos voces* e *Craft of musical composition* v.1; Mathis Lussy: *El ritmo musical*; Hugo Riemann: *Composicion musical* e *Historia de la musica*; Ernst Toch: *La melodia*. Exibiremos algumas instruções e definições contidas nos tópicos e que serão pertinentes à análise e inclusive correspondendo à bibliografia citada.

O que fica mais evidente nesta Primeira Parte, *Melos*, nos tópicos Fragmentos melódicos e Até melodia inteira, é o pensamento melódico articulado tanto aos moldes do contraponto quanto pela ideia fragmentária, além de evitar centros tonais. As definições e orientações para conseguir tensões e afrouxamentos melódicos, pontos culminantes parciais, superiores, inferiores e máximos são elementos que também permeiam a sua própria linguagem. A figura a seguir (Fig.4.3) extraída do próprio livro ilustra o seu modo de pensar os pontos culminantes:

- 15 - Clímax ou ponto culminante máximo, a nota mais aguda da melodia; é feita uma única vez. O lugar exato em que deve ser colocado o clímax é, nestes exercícios, no terceiro terço da melodia. (Evite-se colocar o clímax como última nota, porque o estudante perderá a oportunidade de praticar mais uma vez o afrouxamento.)



Compreende-se melhor o ponto culminante inferior e o clímax através do gráfico.

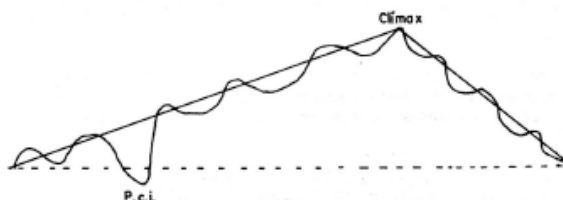


Fig. 4.3: Item 15 – Exemplo de clímax ou ponto culminante máximo (GUERRA-PEIXE, 1988: 12)

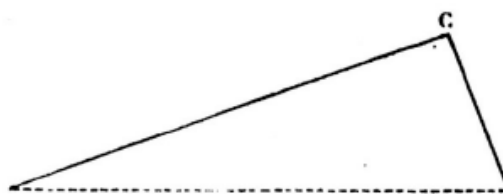
Neste exemplo, Guerra-Peixe divide a melodia em três partes, estabelece-se um ponto culminante inferior indicado pela sigla *P.c.i.*, e no terceiro terço atinge-se o clímax máximo. O gráfico em forma de triângulo também mostra um certo grau de precisão com que o compositor pretendia passar a sua didática.

Neste ponto, sobre os pontos culminantes, podemos evidenciar uma de suas referências. O autor Ernst Toch, em *La melodia*, também ilustra sua maneira de pensar a construção melódica de maneira semelhante (Fig. 4.4 e Fig. 4.5):



Designaremos la elevación máxima de esta línea con el nombre de *cumbre tónica*; y decimos *tónica* porque esta designación no puede entrañar aquí un sentido de apreciación estimativa ni de contenido emotivo, aun-

Fig.4.4: Exemplo de elevação melódica máxima, (TOCH, 1989: 50)



Una vez alcanzado el punto cumbre, no debemos perder ni una palabra más ; habiendo dicho lo que se quería decir, hay que poner punto final.

La situación del punto culminante dentro del conjunto de la obra musical, la exigencia de que esta máxima elevación se alcance una sola vez, en una palabra : la aplicación del triángulo de Freytag al tema de nuestras investigaciones, tiene sus raíces en un terreno extramusical, y aun cabe decir extraartístico, pues se funda en ciertas condiciones de la psicología hu-

Fig.4.5: Exemplo de ponto culminante, (TOCH, 1989: 52)

Ernst Toch compara a primeira curva com as elevações e depressões de uma linha de altitudes, semelhante a um sismógrafo, e mesmo que possa ter uma conotação emotiva, a ideia é transmitir precisão ao atingir este ponto, devendo-se alcançá-lo somente uma vez.

Para a segunda figura, Toch toma emprestado o pensamento do dramaturgo Gustav Freytag, que concebia o drama tal como o triângulo acima, em que o desenvolvimento dramático acontece de maneira contínua e em progressão ascendente, e após atingir esse cume, que no caso teatral pode ser exemplificado com uma catástrofe, nada mais pode ser dito.

Toch, faz uma analogia com esse maneira de pensar, considerando que a aplicação do triângulo de Freytag tem razões extra-musicais e até mesmo extra-artístico, pois funda-se na psicologia humana a ideia de que pontos culminantes podem ocorrer nas mais diversas manifestações do ser humano.

Para tanto, ele dá exemplos como enfermidades que podem ocorrer no corpo e terminam de maneira súbita; o campo psico-fisiológico erótico; ou ainda, em fenômenos da natureza, como tempestades que crescem pouco a pouco e abruptamente se desmancham em um rápido fim. Ele próprio diz que esses processos de leis de tensão e relaxamento tem um certo simbolismo na obra de arte, e ainda termina: “ O artista criador não tem um conhecimento reflexivo disso, mas sua criação em si é jogo e obra da Natureza, ela se inspira e fala por sua boca” (TOCH, 1989: 52-53).

Guerra-Peixe concebeu seu livro de princípios de composição com o intuito de ser altamente didático, e procurou sintetizar essas regras o máximo possível, não querendo se

estender em uma estética específica, como poderia ser, caso colocasse a questão do Nacionalismo. Ele provavelmente conhecia bem este livro de Toch, e inclusive sintetiza os dois gráficos em um, como mostramos nas figuras anteriores. Podemos deduzir que fica implícito a reciprocidade de pensamento entre Toch e Guerra-Peixe, pois, uma vez que a Natureza é quem fala por sua boca, isso vai ao encontro de suas premissas estéticas desde Mário de Andrade, com a ideia de inconsciência nacional, e Georg Lucács; este, inclusive como já foi citado anteriormente:

“a música é veiculada e deduzida diretamente dos fenômenos da natureza, sendo que ao compositor é dado recolher e trazer à luz tudo aquilo que está na superfície sensível e imediata, ou revelar a essência dessas manifestações” (LUKÁCS, 1967, p.10-12 apud VETROMILLA, 2013: 84).

Em seu último período, na fase de *Síntese Nacional*, ao atingir um máximo de concisão, este modo de procedimento com o ponto culminante exercendo um grau elevado de dramaticidade também será muito latente.

Ainda na primeira parte, o compositor define o que é melodia com células e no item 19 dá uma importante orientação, a figura seguinte (Fig. 4.6) também ilustra o exemplo:

“Denomina-se célula melódica a organização de dois, três ou mais sons constituídos em unidade formal. Cada célula deve ser reproduzida pelo menos uma vez para que tenha função na estrutura (...) 19 - A reprodução variada da célula ocorre ou por mudança de direção das notas ou pelo processo retrógrado. São recursos que convém sejam empregados, pois criam a variedade sem prejuízo da unidade formal ” (GUERRA-PEIXE, 1988: 13).

SÍMBOLOS:

G = célula geradora;	RI = retrógrado do inverso.
R = retrógrado;	A = célula a;
I = inverso; e	B = célula b, etc.



Observação: nada impede que sejam feitos uma espécie de «transporte» das células, isto é, mudança da altura escalar.

Fig.4.6: Exemplo de melodia com células, (GUERRA-PEIXE, 1988: 13).

Neste exemplo, fica claro um resquício do princípio serial/dodecafônico com a

orientação dos símbolos. Ao invés de se ter uma série original, criam-se células geradoras, que podem ser variadas pelos princípios de retrogradação, inversão e retrógrado do inverso, além da observação que o compositor faz sobre a possibilidade de “transporte” dessas células.

No item 20, ele ainda orienta que na primeira apresentação a célula deve aparecer completa, e complementa: “ No entanto, posteriormente a última nota de uma célula poderá ser a inicial da seguinte; ou então da mesma célula, situada como um dos seus 'transportes' ” (GUERRA-PEIXE, 1988: 14). Este princípio celular começa a ocorrer em suas primeiras obras da fase *Dodecafônica* como: *Sinfonia nº1* e *Nonneto*, e mesmo na fase *Nacional* e *Síntese Nacional* ela ainda se mantém.

Ernesto Hartmann (2011, 2013), em artigos prévios, averigua este livro relacionando-o com os seus cadernos de estudos com Koellreutter de 1944, e também analisando a influência de Hindemith. Comparando as diretrizes da época enquanto aluno, e depois como professor, percebe-se a influência que teve desses ensinamentos, pois as orientações são muito semelhantes (HARTMANN, 2011: 957). Além disso, é interessante notar a capacidade de regeneração e reutilização de técnicas de contraponto que perpassam épocas muito distintas, como: o Palestriniano do Século XVI, a adequação aos princípios seriais no Século XX por Schoenberg, e o amálgama feito por Guerra-Peixe desses elementos a partir de elementos pós-tonais e modais no final do Século XX.

Se até este momento, as orientações eram estritamente em campo diatônico, no tópico IV – Novos recursos expressivos, o compositor permite ao aluno escolher as notas que desejar em um “âmbito escalar absolutamente livre”, e ainda ressalta:

“As notas valem unicamente pelo seu valor sonoro, devendo-se colocar acidente toda vez que alguma nota for alterada. (...) A melodia pode e deve conter os intervalos que o interessado ache mais 'bonitos', 'esquisitos', 'dissonantes', 'modernos', 'avançados', 'atuais', etc. Desde que sejam da predileção do estudante. Deve mesmo abolir a aridez anterior e tentar, desde já, a busca de um caminho pessoal!” (GUERRA-PEIXE, 1988: 15).

O que é importante notar nesta orientação é a possibilidade das notas valerem unicamente pelo seu valor sonoro, pois fica implícito que Guerra-Peixe tinha consideração pela ideia de sonoridade em si mesma.

Embora as instruções se baseiem em como conduzir os intervalos, o que, além de ser um eco das suas influências seriais, quando uma nota tem um valor intrínseco na série, ao mesmo tempo mostram a sua atenção à contemporaneidade, ao momento atual da música, quando diferentes vertentes estéticas já ocorriam ao mesmo tempo. Os adjetivos mais diversificados para qualificar esses sons certamente também eram um reflexo de seus alunos, e, ao mesmo

tempo, um estímulo a eles para um caminho próprio.

A segunda parte se pauta pelo ensinamento da estruturação melorrítmica, e para tanto, instrui como se cria um tema com pequenas variações a partir dos dois conceitos de *doble* que são: “a segunda parte de uma peça, pequena mas completa, que integrava a suíte, segundo como escrevia J.S. Bach”, e “série de variações elementares sobre um tema curto e característico, segundo como escrevia J.B. Rameau” (GUERRA-PEIXE, 1988: 19), utilizando o conceito deste último para seus exemplos de variações.

Ainda nesta parte, o conceito de *Monorrítmica* é importante, pois ele a define como: “a melodia que mantém o mesmo ritmo (...) enquanto a melodia se desenvolve em células diferentes” (GUERRA-PEIXE, 1988: 21). O que é importante observar, é o seu constante cuidado com o trabalho em células, e como exemplo ele cita um trecho do *Moto perpetuo* de Paganini com a análise das células motívicas. A figura (Fig. 4.7) a seguir ilustra a passagem:



Fig. 4.7: Exemplo de melodia monorrítmica

Outros conceitos também são mostrados para exemplificar as possibilidades melódicas como: elasticidade, estatismo, ponto de apoio e pseudopolifonia.

A Terceira Parte cuida das estruturações a duas vozes, iniciando com o conceito de *ostinato*, e explicando que este pode ser escrito no início, para depois realizar a parte livre, inclusive podendo-se inserir uma terceira voz em determinados momentos. Para exemplificar, ele cita a Passacalha em Dó menor de J.S.Bach. Termina-se com os conceitos de consonância perfeita e imperfeita, as quais são consideradas possuir força harmônica servindo como intervalos de repouso para criar estabilidade.

O trítone é considerado um intervalo vago e de tensão relativa, podendo ser empregado em diversas circunstâncias. As dissonâncias são unicamente tratadas principalmente pela sua força de tensão em relação ao âmbito sonoro: quanto mais próximos os intervalos, mais tensos, enquanto se a distância for maior, essa sensação se rarefaz. O que é interessante notar neste ponto é a caracterização dos intervalos pelas suas potencialidades sonoras intrínsecas; com exceção das consonâncias as quais ele considera melhor para cadências finais e estabilidade, os outros intervalos não tem uma pré-determinação sobre eles.

Estes conceitos intervalares servem para preparar a Quarta Parte que trata da Harmonia

Acústica. Conforme já citamos anteriormente, este conceito baseia-se na aplicação harmônica da tensão proporcional dos intervalos com base no emprego nessas relações de consonâncias e dissonâncias, as quais ele conceituou. Para tanto, o compositor considera essencial reconhecer um som que seja o “som fundamental”, pois é a partir dele que vai se estabelecer o tipo de tensão dependendo de qual posição ele assumir no intervalo, se mais grave ou mais agudo. Para orientar o aluno, ele cria a seguinte tabela para auxiliar o reconhecimento desses sons a qual reproduzimos integralmente na figura (Fig.4.8):

No intervalo de	o som fundamental é
a) quinta justa	o mais baixo
b) quarta justa, inversão da quinta	o mais alto
c) terça maior	o mais baixo
d) sexta menor, inversão da terça maior	o mais alto
e) terça menor	o mais alto
f) sexta maior, inversão da terça menor	o mais baixo
g) sétima maior ou menor	o mais baixo
h) segunda maior ou menor, inversão da sétima menor ou maior	o mais alto

O tritono, como já se disse, é intervalo vago.

Fig.4.8: Tabela para reconhecimento de sons fundamentais nas relações intervalares (GUERRA-PEIXE, 1988: 30)

Conforme podemos visualizar na tabela, as figuras musicais negras representam o som fundamental, seja em posição grave ou aguda. Outra orientação importante dada pelo compositor é que todo intervalo invertido possui maior tensão, portanto os intervalos da letra b e d são os respectivos sons fundamentais.

No entanto, o que parece mais ou menos evidente é que Guerra-Peixe utiliza notas cromáticas nesta tabela para exemplificar os intervalos sem necessariamente corresponder a uma fundamental única, para corresponder a uma tônica, reforçando a ideia de afastamento tonal como Hartmann analisa em seu artigo²⁶. Tendo em vista os itens expostos

²⁶Ernesto Hartmann, em artigo intitulado: *O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos* (2013), analisa a relação entre esta apostila e a obra de Paul Hindemith: *The craft of musical composition (1937)*, livro que também consta na bibliografia de Guerra-Peixe. Conforme o autor analisa, Hindemith se baseia no conceito de Fundamental do intervalo para alicerçar sua teoria. No entanto, pesquisas na área de acústica posteriores ao livro refutam sua base teórica, pois Hindemith extrai a sua fundamental a partir de sons resultantes entre as alturas constituintes.

Posteriormente, Hartmann expõe a teoria de Hindemith e demonstra sua inconsistência baseada em cálculos sobre sons resultantes baseados em Roederer (2002) e Menezes (2003). Ainda neste mesmo artigo, o pesquisador verifica que Guerra-Peixe constrói a sua tabela de intervalos muito semelhante a uma tabela também feita por

anteriormente, e o modo como o compositor se refere a eles, percebe-se que o fundamento de Guerra-Peixe se baseia muito mais na questão expressiva que tais sonoridades, ou maneira de conduzir o discurso musical podem ter, do que realmente fazer um embasamento a partir de propriedades absolutamente físicas.

Ainda nesta Quarta Parte, Guerra-Peixe dá instruções para realizar exercícios de composição a partir da harmonia acústica e introduz o conceito de Módulo: “cada uma das pequenas estruturas harmônicas que integram uma realização maior, a qual denominamos **exercício** ou **peça**” (GUERRA-PEIXE, 1988: 30). Compreende-se que, mesmo neste ponto mais avançado, as orientações seguem no caminho do pensamento celular por módulos fragmentários.

Um exercício ou peça, explicado de maneira resumida, são pequenos grupos de compassos, que constituem os módulos, e ele exemplifica com módulos em torno de cinco a sete. Cada compasso ou módulo, é constituído por uma linha melódica de quatro a sete notas criados a partir de todos os fundamentos de construção de melodia vistos anteriormente. Cada módulo é independente, no entanto ele pode ser reproduzido de maneira alternada se valendo de transposição absoluta. Esses exercícios são propostos desde a duas vezes até seis vezes acrescido de um pedal quádruplo. Na próxima figura (Fig.4.9) exibimos o primeiro exemplo que o compositor oferece a duas vozes.

Fig.4.9: Exemplo de exercício com módulos em harmonia acústica a duas vozes (GUERRA-PEIXE, 1988:31)

Hindemith, distoando em um ponto: a sexta maior, inversão da terça menor como pode ser verificado na letra f da tabela na figura (Fig. 4.8). A fundamental neste caso é a nota Mib, onde talvez devesse ser Dó.

Guerra-Peixe, por sua vez, não dá explicações sobre as escolhas das notas que compõe os intervalos ao longo das outras instruções, permanecendo uma dúvida do motivo dessa alteração. Este pesquisador, ainda considera que pelo fato de Guerra-Peixe adotar diretrizes muito próximas de Hindemith, como por exemplo a questão da inversão ter maior tensão, Guerra-Peixe, por sua vez, acabou de maneira paralela reproduzindo essas inconsistências de Hindemith. No entanto, o próprio Hartmann faz a seguinte afirmativa à qual concordamos:

“ Se a fundamental do intervalo e sua sucessão e ordem em uma progressão desempenham um papel decisivo para a determinação da tonalidade de acordo com Hindemith, ao abandonar o próprio conceito de tonalidade, Guerra-Peixe despreza toda a explanação teórica de Hindemith, filtrando apenas o valor dos intervalos como constituintes do chamado Tensionamento e Afrouxamento Harmônico. A fundamental dos intervalos aqui, serve, apenas, como elemento de acréscimo ou decréscimo a uma tensão inerente à própria estrutura do acorde, não corroborando para indicação ou imposição de uma dada tonalidade ” (HARTMANN, 2013:57).

Observando o exemplo podemos notar três módulos independentes assinalados em círculo. A segunda vez que o módulo 1 aparece ele é transposto um trítono acima, logo em seguida aparece o módulo 3 onde se atinge o que ele chama de clímax harmônico, pois é o momento de maior tensão harmônica em um intervalo de segunda menor, e acontece exatamente no terceiro terço do exercício, conforme as recomendações para atingir-se o ponto culminante. Em seguida, retorna o módulo 1, fragmentado e retrogradado. Os saltos melódicos nesse ponto do método se encontram mais livres, e saltos em sétima ou mais saltos na mesma direção podem acontecer sem a necessidade de compensá-los.

Outra observação importante são os números em cada intervalo, e que representam o seu respectivo grau de tensão. O número 1 representa o intervalo mais relaxado podendo ser oitavas, enquanto 4 é o mais tenso, podendo ser uma segunda menor. No entanto, o próprio compositor adverte que essa “tensão proporcional poderá ser flutuante, não havendo, portanto necessidade de rigor” (GUERRA-PEIXE, 1988: 31). Então, nesta sequência temos 1,2,3,4,3,2, e às vezes repetindo a tensão mais leve 2, e desta forma, gerando uma simetria de tensão, para no final haver um total relaxamento.

Compreende-se assim, que o pensamento de Guerra-Peixe atinge um sutil grau de complexidade ao criar uma combinatória modular própria por meios de transposição, e ao mesmo tempo em eixo de simetria cíclica intervalar gerando alternâncias de tensão harmônica. Este procedimento, provavelmente já estava embutido desde a sua *Sinfonia nº1*, quando musicólogos alemães se espantaram com o seu procedimento de fragmentação melódica. Após a proposta dos exercícios com pedais quadrúplos, ele ainda oferece um último partindo de uma nota até atingir um clímax máximo com doze notas, e depois cria-se o afrouxamento até voltar a uma só nota. A figura (Fig. 4.10) a seguir mostra seu último exercício:

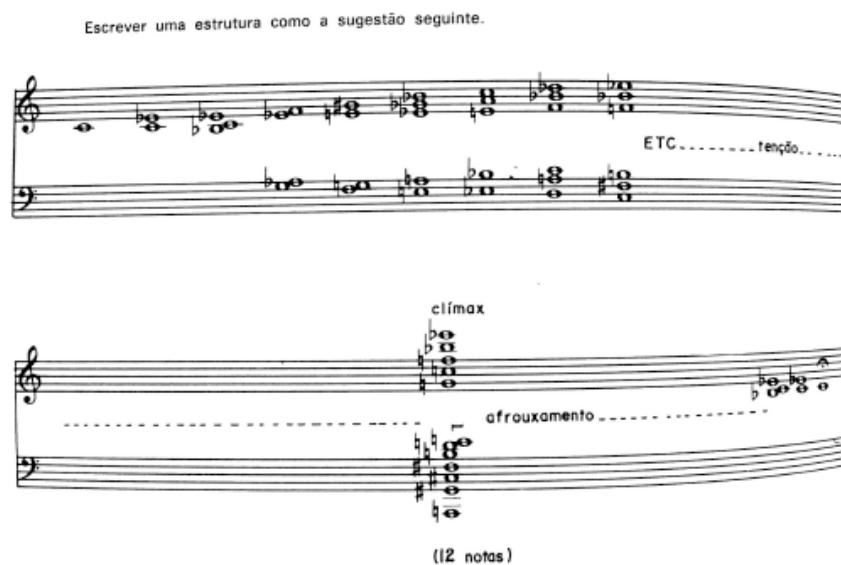


Fig. 4.10 Exemplo de exercício: até acorde de doze sons (GUERRA-PEIXE, 1988: 36)

O que é interessante observar, é o metodismo realizado nessa apostila de quarenta páginas para atingir um procedimento de composição com doze notas, grau máximo de sonoridade, mas de maneira livre, restringindo somente à regra de terminar em clímax e realizar o afrouxamento até ficar novamente em um som. O curioso também, é o momento em que isso acontece, na página trinta e seis, no terceiro terço do livro, próximo do término, e desta forma representando um ápice criativo. A Quinta Parte, como já dissemos, é apenas uma adenda, onde ele não diz mais nada, e somente exemplifica com melodias da literatura clássica. Outra observação peculiar é a divisão da apostila em partes, tópicos e instruções, tal como se fosse módulos. Ou seja, Guerra-Peixe fez do próprio livro pedagógico, um completo exercício de composição.

Flávia Botelho, ainda analisa as dez peças dos *Prelúdios Tropicais* para piano, desde o primeiro ciclo em 1979, até às últimas de 1988, e constata que nos dois primeiros ele utiliza os seguintes procedimentos:

“paralelismo melódico e harmônico, modalismo (flutuação e deformação); repetição de notas na melodia; longos arpejos utilizados em impulso; acordes em tremolo criando um pedal harmônico; sugestão de polarização tonais; desenvolvimento contínuo dos temas ou motivos; associação entre aumento da intensidade, textura mais densa ou maior ressonância; construção do clímax da tensão dos acordes por meio da harmonia acústica; finalização através da liquidação dos temas ou motivos” (BOTELHO, 2013: 272).

Ao último ciclo de 1988, período de maior concisão ainda, ela ainda elenca outros elementos os quais consideramos importantes mesmo se tratando de uma obra para piano solo:

“simplicidade da textura, a forma extremamente simples, utilização de *ostinatos* e de progressões melódicas e harmônicas, passagens em uníssono em ambas as mãos próximas ao fim das peças, curta duração, modalismo, utilização da harmonia acústica e de conceitos propostos na obra *Melos e Harmonia Acústica* e a utilização de elementos melódicos e rítmicos simples” (BOTELHO, 2013: 300).

Vários desses elementos também se encontram na obra analisada e composta no mesmo período.

4.5 *Quatro Coisas*

Obra composta em 1987, um ano antes da publicação de *Melos e Harmonia Acústica*, foi originalmente escrita para harmônica cromática e piano, e dedicada ao gaitista Rildo Hora que foi seu aluno. Ernani Aguiar na resenha do Cd *Tributo a Guerra-Peixe* dá o seguinte relato:

“ Quatro coisas: mais um brasileirismo de Guerra que assim preferiu chamar “coisa” em lugar de “bagatela” ou similar. Esta peça foi composta em dezembro de 1987 especialmente para 'harmônica de boca' (assim o compositor escreveu em seu catálogo manuscrito) e piano, realizando também a versão para a flauta ou violino. Ganhou também versão para instrumento solista e orquestra de cordas em abril de 1991, cuja estreia também regi com Rildo Hora na harmônica e a Orquestra da Uni-Rio. Escrita nos últimos anos de sua vida, é uma obra que representa realmente a 'síntese nacional' da derradeira fase composicional do Mestre” (AGUIAR, 2008).

Conforme o próprio Ernani Aguiar relata, esta peça ganhou versão para flauta ou violino. Esta última foi editada pelo selo Opus da editora Irmãos Vitale. Um arranjo escrito por José Staneck para harmônica, violoncelo e piano foi gravada em 2008. Os intérpretes foram Antonio del Claro ao violoncelo e Flávio Augusto ao piano. Outro registro fonográfico com a versão para violino foi realizado por Eliane Tokeshi e Guida Borghoff ao piano.

Não há registros oficiais até o momento da versão para instrumento solista e orquestra de cordas. Para esta análise, consideramos esta última pelo fato da orquestração congregar algumas variedades timbrísticas que articulam a forma de maneira específica. Foram utilizadas uma digitalização realizada pelo próprio José Staneck e o fac-símile do manuscrito autógrafo dos arquivos da Orquestra Acadêmica da Unesp. No entanto, a edição para piano também foi considerada.

Guerra-Peixe ainda aborda esta suíte seguindo os preceitos de Mário de Andrade, que dizia: “a forma de Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum” (ANDRADE, 1976: 31). O Dicionário Grove de Música ainda considera a Suíte como:

“(...) em um sentido geral, qualquer conjunto ordenado de peças instrumentais para serem interpretadas em um lugar; durante o período Barroco, um gênero instrumental constituído de diversos movimentos na mesma tonalidade, algumas ou todas foram baseadas em formas e estilos da música de dança” (GROVE, 1973: 665).

O mesmo Dicionário ainda define que no Século XVIII, ela foi usada para designar “peças que seguem”. A consideração de Mário de Andrade pelo seu uso é pertinente principalmente pelo seu caráter formal e ajustável, e por não pertencer a nacionalidade alguma, o que podia servir muito bem não somente às premissas nacionalistas mas a toda uma reação ao anti-romantismo no início do Século XX, além de querer evitar certo academicismo não usando a forma-sonata. Wallace Berry em *Form in Music*, cita Willi Apel ao considerar: “(...) o desenvolvimento da Suíte que culmina nas Suítes de Bach representa exemplo de cooperação internacional” (APEL apud BERRY, 1966:325). Desta forma, compreende-se o motivo da Suíte ser capaz de ganhar um outro valor no Século XX. Após esta pequena explicação podemos iniciar a sua análise.

Esta Suíte é composta por quatro movimentos: I – *Prelúdio*; II – *Movimentação*; III – *Interlúdio*; IV – *Caboclo de Pena*. Cada uma possui andamentos e texturas contrastantes. Como disse Aguiar, pode-se interpretar essas “coisas” como um abasileiramento de bagatela, significando peças simples, ou sem tanta pretensão. Será a obra em que quase não utilizaremos o capítulo 1, pois o compositor somente utiliza recursos melódicos do instrumento.

4.5.1 Prelúdio

Wallace Berry (1966) coloca que o movimento introdutório da Suíte é frequentemente mais livre em ritmo, textura e forma do que nos últimos movimentos (BERRY, 1966: 326). Guerra-Peixe sugere um andamento *Solene* com marcação metronômica de semínima = 58. Inicia-se com uma introdução de seis compassos em que há um pedal nos três primeiros no acorde de Si Maior feito pelas cordas, enquanto existe um solo de violino dobrado em duas oitavas por um solo de viola.

Essa melodia segue em um padrão cromático de transposição em uma segunda maior abaixo e somente no terceiro compasso ela fica diatônica e termina em uma semibreve na nota Si. No compasso seguinte, altera-se a textura para uma condução homofônica com variação rítmica e criando-se uma tensão harmônica. Contrabaixos e violoncelos saem da nota Si e dão um salto de trítono para Fá# e fazem uma bordadura superior em Sol#. Em seguida encerra-se

essa introdução com um acorde de Fá menor por duas semibreves. No último compasso da introdução a harmônica introduz em tempo fraco a linha melódica dos solos de violino e viola apresentada na última vez, mas retrogradada. A partir da letra A de Ensaio inicia-se o tema que é exatamente a célula de colcheias apresentada no compasso de textura homofônica. Esses poucos compassos evidencia o seu procedimento de composição semelhante às orientações de *Melos e Harmonia Acústica* ao sugerir pedais, transportes de células e retrogradações. A figura seguinte (Fig. 4.11) ilustra este início.

Quatro Coisas
I - Prelúdio
Para Harmônica e Orquestra de Cordas

Guerra-Peixe

Solene - ca. $\text{♩} = 58$

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Harmônica, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The second system includes staves for Tutti (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo). The score is in 4/4 time and features various dynamics and tempo markings.

Fig.4.11: *Quatro Coisas: I – Prelúdio*: Introdução até a letra A de Ensaio.

Neste ponto da análise sobre a linguagem de Guerra-Peixe, podemos recuperar o nosso eixo teórico a partir do conceito de Wallace Berry em *Structural Functions in Music* (1987) e retomar o conceito de *progressão textural*; onde há um alto grau de densidade e interação entre vozes internas, e *recessão textural*, onde a textura se rarefaz em relação a um momento anterior de *progressão textural*, Este conceito também foi aplicado à introdução do concerto

de Villa-Lobos, mas aqui em Guerra-Peixe devido ao seu aprendizado sob as regras mais ortodoxas do contraponto, e devido à assimilação da harmonia acústica, adquire aqui outro delineamento. Os três primeiros compassos pontuados pelo ritmo da semínima, e amparados pelo *ostinato*, realizam uma *progressão textural* cuja interação das vozes internas produz pouca movimentação rítmica. Deve-se notar também que esta melodia em semínimas está aberta em oitavas na região aguda, refletindo uma densidade de textura bastante ampla no espaço sonoro. Logo no compasso seguinte, muda-se para uma textura homofônica aumentando assim o grau de *progressão textural*, e criando uma maior movimentação rítmica. Há uma compressão da densidade, e um aumento da tensão harmônica provocado pela compressão desse intervalos mais dissonantes.

No próximo compasso, tudo se rarefaz nas semibreves. A condução melódica de Fá# para Fá natural em segundas, serve mais para conduzir as vozes para se chegar a um final do que uma progressão harmônica como ele mesmo orienta em sua apostila; a harmonia acústica atua aqui para causar tensão e relaxamento sem função tonal. O que causa uma sensação de cadência é essa alternância de texturas justapostas, onde principalmente a movimentação rítmica, compressão e tensão harmônica do quarto compasso produz em relação ao que estava antes e depois.

Se na introdução de Villa-Lobos, o que tínhamos era um contraste textural que provocava uma sensação de estranhamento e reconhecimento dos elementos da *textura-motivo*, e que realiza toda uma condução formal no primeiro movimento por meio do pandiatonicismo, como vimos na análise, o que acontece aqui é uma “condução textural” que proporciona certa estabilidade, vai para uma alta instabilidade e para em uma alta estabilidade. O meio harmônico para isso acontecer é a harmonia acústica, com seus potenciais de tensão e relaxamento baseados na sensação sonora nela mesma.

Segue-se o tema na letra A de Ensaio, e como já dissemos antes, é uma célula retirada justamente da textura mais movimentada da introdução. Essa célula é transposta em uma segunda maior e volta novamente à sua forma original. Ao longo de doze compassos, cria-se uma condução melódico-harmônica baseada nas transposições dessa célula com a ressonância da harmonia acústica provocada pelo naipe de cordas que sustenta essa progressão.

Essa progressão na escrita para piano se dá em arpejos sustentados pelo pedal, mas o que é importante notar é essa relação de arpejo/ressonância, pois na escrita para cordas fica inclusive mais fácil identificar visualmente que esse arpejo provém da mesma célula da melodia, mas retrogradada e transposta criando um impulso ritmo harmônico o qual Berry vai chamar de *ativação de texturas simples*, em que fatores simples como dinâmica, articulação,

ritmo, colorística e outros meios são importantes para vitalizar texturas relativamente simples. Um exemplo característico dado por Berry é o baixo de Alberti, em que seu preenchimento acordal provocado por arpejos locais agem no sentido de compensar uma eventual ausência de funcionalidade textural (BERRY, 1987: 222).

Esses arpejos/ressonâncias, baseados na harmonia acústica, atingirão o nível máximo de tensão harmônica seis compassos antes da Letra C de Ensaio com os Contrabaixos na região mais aguda na nota Mi natural, para então compensar em sequência para a nota Fá natural descendente. Sem uma condução tonal, mas por meio do impulso do arpejo que gera uma ressonância, cria-se uma textura simples de apoio que conduz o discurso para frente.

A melodia chega ao seu ponto culminante um compasso antes da letra C de Ensaio em sua região mais aguda, a dois terços do fim do *Prelúdio*; enquanto isso, um compasso antes, em textura homofônica, primeiros e segundos violinos realizam uma marcha harmônica em quartas dobradas em oitavas, juntamente com violoncelos e contrabaixos, mas estes com outra linha melódica formando um intervalo de terça em relação aos primeiros e segundos violinos, em uma tensão harmônica mais leve da textura anterior, e que se dissipa em semibreves na Letra C, para então retomar a introdução.

Inicia-se então, todo um movimento de *recessão textural* com a harmônica retomando o tema no meio das melodias do solo de violinos e violas, criando uma diferenciação do início até ela também se dissipar nas semibreves. Da mesma maneira como no início, existe uma justaposição de texturas, mas agora essa condução se dá de maneira mais gradativa até somente ficar o *ostinato* no acorde de Si maior. A figura a seguir (Fig.4.12) ilustra esse trecho final desde os seis compassos antes da Letra C de Ensaio.

The image displays a musical score for the piece "Quatro Coisas: I - Prelúdio". It is organized into three systems of staves. The first system consists of five staves (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system includes a vocal line (treble clef) and four piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The third system continues the vocal and piano parts.

Key musical elements and markings include:

- First System:** Piano accompaniment with a *cresc.* (crescendo) marking across all staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).
- Second System:** Vocal line begins with a **C** in a box. Dynamics include *f* (forte) and *p sub.* (piano *subito*). Performance instructions include *I solo* and *divisi*.
- Third System:** Vocal line marked *divisi* and *Tutti*. Dynamics include *f* and *p sub.*

Fig. 4. 12: *Quatro Coisas: I – Prelúdio*: Letra C até o final

4.5.2 *Movimentação*

Este movimento apresenta andamento contrastante, iniciando em *Allegro comodo* com semínima = 112. Desta vez, a orquestra abre uma melodia dobradas em oitavas em todos os naipes realizando uma escala no âmbito de uma oitava, atingindo um ponto culminante na nota Lá em apojatura. Essa escala, como que se referindo ao próprio título deste andamento realiza movimentações em torno de si mesma, com inflexões cromáticas entre as notas Sol e Fá# e Mib e Ré natural, sendo que todo este andamento se baseia em uma ideia de movimentação.

A harmônica entra três compassos adiante uma oitava acima, e como sutil elemento contrastante, a textura se torna menos densa pois apenas tocam segundos violinos e violoncelos, criando um colorístico próprio entre cordas e harmônica. Neste momento, podemos inclusive fazer uma especulação.

Conforme dissemos no início dessa análise de *Quatro Coisas*, nós praticamente não usamos o capítulo 1 para nos referenciar às possibilidades intervalares da harmônica, pois não se usa o elemento acórdico da harmônica cromática, no entanto, como mostramos na figura (Fig. 1.4), a harmônica tem condições de tocar os intervalos de oitava com muita facilidade, e inclusive em toda a sua tessitura.

Nesta introdução, poderia, e pode, caso o intérprete queira, oitavar essa melodia, seja uma oitava acima ou abaixo, e neste último caso, tendo-se como referência a harmônica de quatro oitavas. Desta forma, seria possível reproduzir uma outra possibilidade de orquestração, e ainda dentro da linguagem do compositor que privilegia uníssonos. A figura a seguir (Fig. 4.13) ilustra a passagem:

II - Movimentação

Allegro Comodo - ca. ♩ = 112

Fig. 4.13: *Quatro Coisas: II – Movimentação: Introdução*

Em seguida, inicia-se o tema A de quatro compassos sobre uma textura em trêmulo nas cordas baseado na harmonia acústica, em que os acordes alternam tensão e relaxamento enquanto o tema realiza uma relação de antecedente e consequente. Esse acompanhamento em trêmulo também pode ser interpretado como uma *ativação de texturas simples*. Após a terceira exposição, inicia-se o tema B sobre a mesma lógica harmônica, tal como um refrão, lembrando uma cantiga de roda.

Em sequência, muda-se para uma textura homofônica em semínimas que realizam um *molto ritardando*, enquanto a gaita atinge um ponto culminante com um trinado. Mesmo já atingindo essa nota anteriormente, dessa vez, é o ruído do trinado que exerce a função de clímax além de ser uma maneira de dar continuidade, pois, uma vez que as cordas exerceram trêmulos por longo tempo, seria como se a gaita “imitasse a voz anterior”, mas essa “voz” são ruídos.

Com a justaposição das cordas entre trêmulo e homofonia, mas com o trinado da gaita sobre a textura homofônica, consegue-se ao mesmo tempo o clímax e a continuidade em uma

“condução de texturas”. Simultaneamente, há uma *recessão textural* com o *molto rallentando*, e desta forma, funcionando também como uma “cadência” para atingir a total recessão, em outra justaposição para as semibreves em Mi nos violoncelos e contrabaixos. A figura seguinte (Fig. 4.14) mostra a passagem desde a terceira exposição do tema A até a “cadência”.

Fig. 4.14: *Quatro Coisas: II- Movimentação:* Terceira Exposição do tema A e tema B

Seja no tema da introdução que lembra uma canto indígena, ou no tema A ou B que transmitem uma ideia infantil, não sabemos dizer com precisão se esses temas pertencem a algum folclore específico. Sobre a ideia dessa transfiguração de danças, ainda podemos recorrer a Wallace Berry quando observa que elas “alcançam um alto nível de refinamento e sofisticação que às vezes obscurecem a dança” (BERRY, 1966). Ou seja, mesmo no passado, isso era algo possível de se acontecer, dado o grau de complexidade que uma composição podia atingir. Ainda no dicionário Grove, Willi Apel comenta que “outra qualidade de Bach é mascarar a identidade de um gênero com uma escrita que é texturalmente complexa e tecnicamente exigente” (APEL, 1973: 680).

Nesta última fase da *Síntese Nacional*, já totalmente em sua “inconsciência nacional”, é

difícil saber as procedências das origens folclóricas, pois na década de 1980, Guerra-Peixe manipula esse material de maneira diluída e também em uma linguagem tão própria, que já não é possível reconhecer se é uma dança, uma cantiga ou canto de trabalho.

No entanto, nesta movimentação, uma peça em segundo movimento de suíte, onde sugere-se um andamento rápido de dança, podemos perceber que esta melodia acompanhada pelos trêmulos sugere um movimento de dança de roda, principalmente quando vai para o tema B, podendo-se substituir uma *allemande* ou uma *corrente*. Inclusive ambos os inícios dos temas A e B iniciam-se em anacruse. A cantiga de roda brasileira está deslocada do seu lugar para assumir uma outra função em uma suíte de música de concerto, podendo classificá-la como um elemento tópico ou uma possível tópica *cantiga de roda*.

Se em Bach, a identidade é mascarada por uma polifonia altamente complexa, em Guerra-Peixe acontece algo diferente. Por meio de uma escrita transparente, com estruturas extremamente simples e articuladas por justaposição, e recursos harmônicos não convencionais baseados na harmonia acústica, ele dá outro significado ao elemento folclórico por meio de sua linguagem, além de atingir a comunicabilidade tão desejada.

Após essa cadência, retoma-se o tema da introdução mas em textura diferente: violinos fazem a melodia em oitavas, violoncelos e contrabaixos realizam *ostinato*, e as violas tocam trêmulos sobre uma harmonia estável nos intervalos de Lá e Mi. Logo em seguida, a harmônica faz uma coda sobre esse mesmo tema da introdução dobrado em oitavas com as cordas, e estas terminando no acorde de Mi, Si, Ré, Fá#, Sol# em fermata, com os violoncelos fazendo o trêmulo sobre a nota Mi, como se esse material sonoro fosse a “tônica” deste movimento. Ao mesmo tempo, essa ressonância faz uma ligação ao próximo movimento. A figura a seguir (Fig. 4.15) mostra esta parte final.

Fig. 4.15: *Quatro Coisas: II – Movimentação*: Trecho final

4.5.3 Interlúdio

Este é o movimento mais aforístico da Suíte, pois os materiais utilizados são mais escassos do que os movimentos anteriores e também com um discurso altamente compacto. Em seu último período, após muito tempo sem praticar, Guerra-Peixe voltou a tocar violino em orquestra e música de câmara, e em seu repertório incluiu não somente os clássicos mais conhecidos, mas explorando também a música contemporânea:

“Parei por uns 20 anos. Quando quis voltar a tocar, experimentei em casa, não havia jeito, o braço doía, tive que reaprender. Voltei à Sinfônica, a técnica foi vindo aos poucos, cheguei a tentar recitais, com a Lilian Barreto, fugindo do repertório batido. Albinoni por exemplo, só se conhece o adágio, mas não as sonatas. Leclair, Benda, começava assim, para agradar o público, e depois música contemporânea estrangeira: Webern, Szymanowski, e depois os brasileiros, de preferência contemporâneos, até o Almeida Prado eu toquei. Depois levei um tombo, fiquei dois anos sem poder estudar” (GUERRA-PEIXE apud HORTA, 2007: 178).

Compreende-se que ele conhecia o repertório contemporâneo e ainda executava Anton Webern, significando mais uma vez que ele nunca desconsiderou a Segunda Escola de Viena. Se a tese da “inconsciência nacional” serviu para interiorizar o folclore, de alguma maneira ele também interiorizou influências que considerava importantes como Webern, o que pode ter contribuído para deixar seu discurso concentrado como se fossem máximas aforísticas.

Neste terceiro movimento, a harmônica inicia uma melodia solo, que pode lembrar o canto de pedinte, porém, mais provavelmente lembra uma Reza-de-Defunto. Em uma escala circular modal com passagem cromática, na região extrema aguda, ela conclui na fermata para a orquestra entrar no acorde de Fá#, Si e Dó, em uma relação intervalar tensa. Após a fermata, repete-se a mesma melodia solo, mas com uma conclusão diferente para repousar em outro acorde de relação tensa: Re#, Lá, Dó, Fá#, Sol#, a gaita sustenta um Sol# em uma ligadura de ressonância, como um “filtro” do acorde anterior para conduzir para a próxima parte. Esta oposição gaita e orquestra, considerando essa estilização melódica de um possível cântico de Reza-de-Defunto, pode remeter a um caráter responsorial. A indicação na repetição (*como um eco*) também reforça essa interpretação e a tensão dos acordes também revelam um “coro” que responde com “vozes ásperas”.

O próprio Guerra-Peixe, em *Estudos de folclore* (2007), livro que compila a sua pesquisa de campo, faz menção a essa manifestação folclórica classificando as diversas escalas possíveis entre elas: tonais no modo maior, modais com quarta aumentada, modais com sétima abaixada e mistas de tonal e modal, modal vagamente menor e também ao tipo de escala à qual

nos referimos, modal com passagem cromática (GUERRA-PEIXE, 2007: 65). Além dessa classificação, ele também define a melodia solista e as partes de resposta da Reza-de-Defunto:

“sofa, sôfa, corruptela de solfa; a parte coral, quando em continuação à do solista, resposta; a voz principal no coro, voz alta; e a voz de acompanhamento, voz baixa, apesar de esta se colocar, na grande maioria das vezes, acima da principal (GUERRA-PEIXE, 2007:64).

Neste caso, devido às condições de detalhamento dado pelo compositor, e verificando a estilização (deve-se lembrar que esses cânticos de reza são somente vocais, e aqui a estilização já começa por uma versão instrumental) fica mais evidente classificar esse movimento sendo trabalhado em uma tópica *Reza-de-Defunto*. Este terceiro movimento de andamento lento poderia estar substituindo uma *Sarabande* e desta maneira a Reza-de-Defunto está deslocada da sua função original. A figura a seguir ilustra toda essa passagem (Fig. 4.16):

III - Interlúdio

Andante - ca. ♩ = 54

Harmônica

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

divisi

Fig. 4.16: *Quatro Coisas*: III – Interlúdio: solo até segundo *a Tempo*

Segue-se, após o segundo *a Tempo*, um breve movimento em *ostinatos* de oito compassos, os quatro primeiros em Si Frígio nos primeiros violinos e Mi frígio nos segundos. Violoncelos e contrabaixos arpejam as notas Mi e Lá. Pela segunda vez, na mesma instrumentação, repete-se o *ostinato*, mas desta vez respectivamente em Si Mixolídio, e Mi Mixolídio e os arpejos nos graves Fá# e Dó#. Durante esses oito compassos, é exposto um tema que agrega esses modos. A harmônica inicia a melodia em anacruse em salto de oitava fazendo uma circularidade em si mesma, e que no primeiro momento fica em uníssono com os primeiros violinos. O mesmo acontece na segunda vez agregando os próximos modos. O trecho lembra uma procissão de defunto, em sua última exposição, a harmônica executa as notas Dó, Ré, Mi sobre a ressonância Ré#, Fá#, Dó#, Sol# das cordas, criando expectativa de tensão para retornar à melodia solo na região aguda, mas agora sobre os primeiros violinos em oitavas, e desta forma tanto criando uma sutil condução harmônica para fazer a mesma passagem do início, quanto para caracterizar um ponto culminante, mas, desta vez, a harmonia escolhida é menos tensa do que a introdução, para então depois, realizar a “cadência final” entre Ré#, Lá, Dó, Fá#, Sol#; e Lá, Si, Mi, Sol, Lá. As figuras a seguir (Fig. 4.17a e 4.17b) exibem o trecho desde a Letra A até o final.

Fig.4.17a: *Quatro Coisas: III – Interlúdio*: Letra A até o final

The image displays a musical score for the piece 'Quatro Coisas: III – Interlúdio'. It is divided into two systems. The first system is marked 'mf rubato' and features a vocal line with a long note and a melodic line with a tritone jump. The second system is marked 'a Tempo' and features a vocal line with a long note and a melodic line with a tritone jump. The instrumental parts include violin, viola, cello, and bass, with dynamics ranging from mp to p.

Fig.4.17b: *Quatro Coisas: III – Interlúdio:* Letra A até o final

Neste caso, existe uma condução de vozes em semitons nos violinos, e um salto de trítone entre os violoncelos, reforçado no último acorde pelos contrabaixos, uma “cadência” muito mais percebida pelo procedimento em si por causa dessa condução, tal como no contraponto mais ortodoxo, e colocado em *Melos e Harmonia Acústica*, do que pela atração harmônica, uma vez que as tensões são parecidas.

Como dissemos anteriormente, esse é o movimento mais escasso em materiais musicais, em uma forma ternária A B A', com o último A' composto pela metade de A. Existe um contraste entre “o canto responsorial” de A e a “procissão” em *ostinatos* de B, para então voltar a A' e fechar peça, ou concluir “a reza”. Em uma forma ternária, os elementos estão concatenados por sutis ressonâncias criando ligações tênues, mas coesas.

4.5.4 *Caboclo de Pena*

Este é o único movimento da suíte com referência direta ao folclore em seu próprio título. Em sua pesquisa de campo em Pernambuco na década de 1950, e documentada em *Estudos de folclore* (2007), Guerra-Peixe teve amplo contato com os cabocolinhos. Recolhendo diversos materiais entre 1950 e 1952, ele fez toda uma descrição detalhada sobre essa manifestação da cultura carnavalesca do Recife.

Os cabocolinhos, ou como o próprio Guerra-Peixe coloca em nota nos estudos: “Cabocolinhos é como o povo denomina os Caboclinhos. O povo diz também Caboculim” (GUERRA-PEIXE, 2007: 35), são pessoas que se vestem de índio em uma indumentária própria e saem no carnaval tocando uma música criada por eles chamada *baiano*, mas que fora desse período pode se apresentar em ocasiões diferentes representando um auto, inclusive tendo todo um conjunto de figurantes. Nesse auto, fora do tempo de carnaval, os Cabocolinhos vão até às casas das pessoas e representam a História do Brasil em versos decorados ou improvisados de caráter cômico, dramático, ou até mesmo piegas (GUERRA-PEIXE, 2007:39).

O compositor, nesse estudo, ainda relata que frequentou diversos grupos para poder assimilar e registrar todas suas características (GUERRA-PEIXE, 2007: 36). Entre os figurantes desse auto os principais são: Cacique, Índia-Chefe, Pajé, Matruá, Caboclos, Caboclas, Capitão, Tenente, Porta-Estandarte, Meninos, Meninas e Caboclo-de-baque. Especificamente Os Caboclos, são os índios do sexo masculino em número variável. Ainda há o Caboclo-de-baque que são os músicos. Além dos figurantes, existem os “apetrechos” que são os objetos alegóricos usados nas representações. A vestimenta completa do Cabocolinho chama-se pena como ele ainda diz: “ Fulano 'foi na pena', quer dizer, vestido de índio” (GUERRA-PEIXE, 2007: 38). Compreende-se então, que o figurante desse último movimento é um Caboclo com seus trajes completos.

As danças podem ser individuais ou coletivas, e essa última é constituída de diversas manobras sempre em função da dança, e representam a história contada. Há também as Loas, declamações que não se relacionam com a dança, são feitas em dias festivos em estrofe não cantada sob qualquer som, e caracterizada em uma relação de pergunta e resposta, e deve se sobrepor aos instrumentos musicais (GUERRA-PEIXE, 2007: 43). Metronomicamente tem andamento inicial de 144 e dependendo da empolgação pode ultrapassar a marca de 160.

Há uma música própria chamada *baiano*, não há linha vocal, ela é realizada somente

com instrumentos constituídos por caracaxá, tarol, surdo, e um instrumento de sopro chamado *inúbia*, tratando-se de um tipo de flauta de quatro orifícios que consegue executar escalas modais estáticas segundo relato do próprio compositor. Ele descreve que quem toca a *inúbia* é *gaitêro*, e nas palavras dele ainda diz: “O músico da *inúbia* se chama *gaitêro*, não obstante o autor não haver ouvido chamar o referido instrumento de gaita” (GUERRA-PEIXE, 2007: 45). Tendo em conta essa observação, provavelmente Guerra-Peixe levou em consideração essa referência para escrever esse último movimento representado em um caboclo de pena, materializado pela harmônica cromática.

A *inúbia* pode fazer escalas modais estáticas, e o compositor ainda acrescenta que a nota Sol pode resultar um pouco acima do temperamento igual. A figura a seguir (Fig. 4.18), extraída de seus estudos, exemplifica essas escalas.



Fig. 4.18: Exemplos de escalas possíveis da *inúbia* (GUERRA-PEIXE, 2007: 46)

Neste último movimento, o compositor mescla essas escalas no tema do *Caboclo de Pena*. Ao descrever o *baiano*, ele esclarece que essa música é baseada em uma série de fragmentos melódicos, o que vai mais uma vez ao encontro de suas premissas estéticas em escrever músicas por meio de células. A seguir, uma figura ilustrativa com os principais toques da *inúbia* e *apitos* (Fig.4.19):

Fig. 4.19: Toques da inúbia (GUERRA-PEIXE, 2007: 54)

Esse movimento se inicia exatamente conforme já dissemos antes, na mescla das escalas da *inúbia*, executando um *baiano* o qual chamaremos de tema A, introduzido pelo solo da harmônica. Os violinos fazem *pizzicato* na nota Mi e Ré, tal como um apito dos cabocolinhos pontuando a melodia da harmônica. Ao transpô-la uma terça acima, primeiros violinos dobram com a gaita. Na sequência justapõe-se acordes de semibreves em tensão leve de terças dobradas pelas outras cordas, e que provoca *recessão textural* para um grande uníssono aberto a quatro oitavas.

Essa progressão de justaposições também pode ser interpretada como “condução de texturas” que direciona à próxima seção. Agora, em mais uma justaposição, outro toque da *inúbia* é executado pela harmônica o qual chamaremos de tema B, mas desta vez com acompanhamento e textura, tal como o toque de percussão com caracaxás, tarol e surdo; e feito pelas cordas. Neste caso, muito difícil saber se é um toque Tupinambá, Paranaguá ou Tupi, pois está estilizado. Repete-se mais uma vez esse segundo tema B, para em outra *recessão textural*, agora homofonicamente, conduzir ao tema A.

A figuras a seguir (Fig.4.20) mostram o início com o tema A e depois o tema B na Letra A com a textura percussiva.

IV - Caboclo de Pena

Allegro Vivace - ca. ♩ = 138

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Harmônica
- Violino I
- Violino I (labeled *I solo*)
- Violino II
- Viola
- Violoncelo
- Contrabaixo

The score is divided into two main sections:

- Introduction:** Features a rhythmic pattern in the Harmônica and Violino I. Violino II plays a sustained note. The section ends with a *Tutti* marking.
- Letra A:** Begins with a strong, percussive texture in all instruments, marked with *f* and *simile*. The texture is characterized by rhythmic patterns in the strings and a steady accompaniment in the lower instruments.

Fig. 4.20: *Quatro Coisas: IV – Caboclo de Pena*: Introdução e Letra A

Fig. 4.21: *Quatro Coisas: IV – Caboclo de Pena: Letra B*

Após a “cadência” por meio da *recessão textural* em homofonia, inicia-se novamente na Letra B, o tema A do *baiano* com uma textura nas cordas que lembram tarol e surdo, além do trinado representando o apito e de maneira muito estilizada. Novamente, tanto no tema A quanto no tema B, acontece o que podemos chamar de *ativação de texturas simples*, pois a melodia do *baiano* é conduzida por uma percussão tocada pelas cordas.

O apito feito pelos primeiros violinos sinalizam seu último toque para a harmônica fazer o *baiano* do tema B após a sequência de justaposição da orquestra. Após repetição deste último *baiano*, volta-se novamente para o tema A, com o solo da harmônica para entrar na Letra C. A figura mostrada acima (Fig.4.21) ilustra a passagem.

Ao longo de todo esse último movimento, a progressão harmônica se baseou em acordes de média tensão, sem muitas dissonâncias, pois agregado ao efeito percussivo, essas harmonias são suficientes para gerar uma tensão que dá movimento ao discurso. No início da

Letra C, há o bicorde Si, Fá# nas semibreves, depois uma aumento do tema A em semínimas para retomar o efeito percussivo do tema B, gerando assim, uma *progressão textural*; ao mesmo tempo, a gaita faz um toque da *inúbia* em colcheias e semicolcheias funcionando como liquidação do tema, para as cordas em uníssono, também liquidarem a peça fazendo uma *recessão textural*.

O que é importante observar nessa liquidação, é a “condução textural” por elementos simples: as semibreves, as semínimas, o contratempo com o ritmo do surdo, e a recessão por colcheias em uníssono e semínimas. Com intervalos de tensão moderada é essa textura que “cadencia” e termina a obra. A figura a seguir (Fig.4.22) mostra o fim da Suíte:

Fig. 4.22: *Quatro Coisas: IV – Caboclo de Pena: Letra C*

Após análise mais estrutural, podemos averiguar essa relação com os elementos folclóricos usados. Neste último movimento, existe uma relação de folclore mais direta. Todos os aspectos dos Cabocolinhos são exibidos na orquestra. Os toques da *inúbia*, do surdo, do

tarol, essa música dos Cabocolinhos, chamada *baiano*, representam um *lugar-comum*, o lugar dos cabocolinhos. Ou seja, aqui estamos claramente numa tópica musical *Cabocolinhos*. Os seus elementos estão todos na orquestra, e a harmônica cromática representa a *inúbia* dos cabocolinhos, e não devemos esquecer que a edição com piano foi publicada considerando flauta ou violino, e na versão para orquestra em sua capa, o compositor indica “para instrumento solista” e a dedicação ao gaitista Rildo Hora na primeira página.

Pode-se compreender assim, que o principal elemento instrumental é a *inúbia* que executa o *baiano* (com seus temas A e B), concretizando assim, a sua essência folclórica, e por sua vez, a essência da Natureza Humana, e que pode ser interpretada por qualquer instrumento solista, seja harmônica cromática, flauta, violino ou qualquer outro. As suas estilizações do surdo, tarol e caracaxá são realizadas do modo técnico mais elementar possível para representar um “cenário fotográfico” de todo o *lugar-comum* dos Cabocolinhos. O *Caboclo de Pena* nada mais é que o índio com a sua vestimenta e seus “apetrechos” ou “coisas”; seu tarol, caracaxá, surdo e *inúbia*, e sai para tocar o *baiano*.

Ainda cabe uma última especulação formal. Apreendendo-se os três movimentos anteriores, podemos notar que no *Prelúdio*, o elemento mais trabalhado foi a célula de colcheias transposta, variada e retrogradada; em *Movimentação*, o movimento escalar de uma melodia circular, e que contrasta com outras duas de caráter de roda, mas que auxilia a formar o todo; no *Interlúdio*, por sua vez, há o início na região mais aguda com a nota Mi, que ressoa no começo e no fim do movimento, a melodia modal com passagens cromáticas lembrando uma Reza-de-Defunto estilizada, além da “procissão” em semínimas.

Pode-se conjecturar, considerando *Caboclo de Pena*, que esses elementos constituintes das três partes dos andamentos anteriores foram extraídos deste último movimento. A célula exaustivamente trabalhada no *Prelúdio*, retirada do intervalo de terça do *baiano* (tema A) que inicia o *Caboclo de Pena*; a melodia circular de *Movimentação*, uma “melodização da percussão” dos elementos do surdo e tarol, além de também conter elementos do *baiano*, como o ornamento em semicolcheias do tema A feito pela harmônica ou *inúbia*.

O apito ressonante na nota Mi do primeiro violino do último movimento, se transforma no ressonante Mi do início de *Interlúdio*, além da melodia própria da Reza-de-Defunto antecipar o *baiano* por um contraste de caráter pelas passagens cromáticas. Há também a “procissão” em semínimas extraído da aumentação do tema A do *baiano*. Pode-se perceber assim, seja de maneira retroativa, ou diretamente do início, que Guerra-Peixe faz uma síntese formal de todos elementos conectando-os por “condução de texturas”, realizando um cenário montado por progressões e recessões, quase estaticamente, tal como um “cenário

fotográfico”. Ainda sobre a forma podemos verificar melhor os quatro movimentos a partir de suas texturas. O *Prelúdio* é feito de arpejos em uma forma única trabalhada com células. *Movimentação* é a melodia em uníssono na sua introdução, e os trêmulos na região central dos temas A e B, retornando aos uníssonos no fim. *Interlúdio* é a monodia pontuada com acordes, e o *ostinato* central para retornar à monodia. *Caboclo de Pena* é a mais complexa, pois é uma síntese estilizada do *baiano*, ocorrendo uníssonos, *ostinatos*, efeitos percussivos e de apito além da própria inúbia.

Pode-se ainda averiguar as notas reforçadas nos finais de cada movimento: *Prelúdio* Si; *Movimentação* Mi; *Interlúdio* Lá; e *Caboclo de Pena* de volta ao Si, criando um ciclo de quartas e retornar à nota de início. Percebe-se assim, que nessas “quatro coisas” que o compositor “junta” existe todo um arco formal próprio, em que cada textura de cada movimento, tem a mesma densidade das texturas das suítes barrocas se pensarmos no modo como elas acontecem.

O *Prelúdio*, tal como uma *Allemande*. *Movimentação*, assim como uma *Corrente*. *Interlúdio*, igual a *Sarabande*. *Caboclo de Pena*, uma *Gigue*, e se a complexidade polifônica pudesse acontecer por meio de uma fuga, em Guerra-Peixe é a complexidade da síntese folclórica que adquire relevo, no entanto, com os elementos mais simples possíveis. Poucas escalas, acordes às vezes isolados, arpejos e trêmulos que ativam a direção do discurso como suporte para o elemento folclórico. Desta forma, consegue-se sua essência, atingindo-se a tão almejada *Síntese Nacional*.

Conclusões

Ao longo deste estudo, traçamos um breve panorama da harmônica cromática dentro de um contexto inserido na música erudita, além de suas características organológicas. Após uma revisão histórica sobre os conceitos de neoclassicismo podemos constatar suas controvérsias, mas ao mesmo tempo, perceber que ela pode trazer uma perspectiva diferente sob um aspecto multicultural, como vimos nas observações de musicólogos como Wittall e Morgan.

Nesta análise podemos perceber a obra de Villa-Lobos sob um aspecto diferente, onde ele buscou criar um imaginário ligando as técnicas modernas aos conceitos clássicos, gerando assim uma obra original não sob a ênfase de uma gramática completamente nova, mas rearticulando materiais de uma linguagem conhecida e por meio de uma narrativa onde não somente justapôs materiais, mas compôs com figuras de significado. Villa-Lobos sempre foi considerado um compositor intuitivo, e que não tinha uma técnica sólida, mas, praticamente todas pesquisas atuais não somente confirmam o contrário, como também constata-se que ele conhecia bem as formas clássicas.

Nesse trabalho podemos verificar como ele compôs uma sonata sem se valer da gramática tonal clássica. Em uma obra escrita para harmônica cromática, ele usa o idiomatismo do instrumento, as suas disposições de notas para alicerçar sua base harmônica, e por meio de pandiatonicismo, com os intervalos mais naturais da harmônica cromática, ele cria *texturas-motivos*, que justapostos, conseguem direcionar a obra de maneira teleológica para uma fruição de longo alcance. Outro fator importante são as tópicas musicais, que justapostas e sobrepostas, conseguem alterar o significado de certas figuras musicais, e também por meio do uso de figuras de linguagem como a sinédoque e o hipérbato, atinge-se uma retórica muito convincente.

Radamés Gnattali, por sua vez, é um compositor que sempre se assumiu como Nacionalista neoclássico, que transitou entre o erudito e popular, mas com a experiência da Rádio Nacional, isso agregou outro tipo de estética. A influência do jazz fez com que o considerassem um compositor americanizado, e sem orientação sólida para uma estética mais contemporânea, mas tendo uma visão mais abrangente do que foi o neoclássico, enquanto a possibilidade de expressão de uma diversidade cultural, esse juízo de valor se altera muito. Radamés criou uma obra que privilegiou o intérprete, sua maneira de tocar.

Por meio de escalas octatônicas e diatônicas, ele cria um concerto para Edú da Gaita exatamente como este tocava o instrumento. As formas clássicas são muito mais um suporte

para o compositor expressar esses estilos, do que um meio para criar e inventar um discurso musical. É no estilo de tocar de seus amigos, que ele também cria um estilo de compor, podendo ser variável de obra a obra. A sua maneira de orquestrar revela todo o cuidado com os instrumentos de pouco volume, em uma escrita com pequenos blocos articulados, diferentemente de Vila-Lobos, que também cria uma escrita articulada com a música camerística e *tuttis* sinfônicos, mas com justaposições de longo alcance. Pode-se especular talvez, que o intérprete, para Radamés, é uma figura musical em si mesmo, podendo-se nele atribuir uma tópica específica, neste caso a tópica *Edú da Gaita*. Ou seja, o estilo de Radamés Gnattali é a sua grande capacidade em compreender os estilos alheios e criar um estilo próprio a partir deles.

Guerra-Peixe, por sua vez, foi ligado diretamente ao Grupo *Música Viva*, compôs obras dodecafônicas originais, cujo pensamento motivico, baseado em células, se diferencia da Segunda Escola de Viena. Após rompimento com aquele grupo, cria uma linguagem nacionalista original, com referências na harmonia acústica de Paul Hindemith. Ao assimilar os preceitos de Mario de Andrade, e incorporar preceitos filosóficos de Georg Lucáks, ele sintetiza elementos nacionais que não transparecer de diversas maneiras em suas obras.

Nesta composição específica, além dele usar meios muito exíguos: escalas com poucas notas, trêmulos e curtos *ostinatos*, ele articula tudo isso de maneira muito própria por uma condução de texturas justapostas baseadas na harmonia acústica. Mas, tudo só é relevante na medida que esse suporte composicional revele a essência do folclore, a manifestação mais direta do ser humano. Se em Villa-Lobos, os *ostinatos* e a *textura-motivo* serviram para criar um discurso de longo alcance e altamente convincente, em Guerra-Peixe, os *ostinatos* e as suas células motivicas servem para arrebatá-lo como um aforismo, cuja máxima é a *Síntese Nacional*. Suas obras devem ser fáceis, pois, para também atingir essa síntese, ela precisa ter função social.

Guerra-Peixe também trabalhou como arranjador em rádios, assim como Radamés, e mesmo que suas linguagens sejam muito próprias, elas se tangem em um ponto: escrever de maneira simples e fácil para que a execução seja possível de acontecer na realidade brasileira. Para isso, ambos criaram uma sólida maneira de procedimentos.

Concluimos que por meio da harmônica cromática, cada compositor soube adequar seus meios composicionais para atingir as suas respectivas estéticas. Villa-Lobos trata a gaita em seu idiomatismo, moldando a materialidade sonora da harmônica cromática à sua linguagem. Radamés, por sua vez, tendo como referência Edú da Gaita, cria uma estética baseada na idiosincrasia do intérprete, ou seja, com todos os seus gestos e maneiras de lidar com o

instrumento, e que reflete em sua própria linguagem e orquestração. Guerra-Peixe escreve uma obra para harmônica como meio para materializar a essência do folclore. Para isso, a harmônica representa a *inúbia*, elemento essencial do folclore pernambucano, e que no último movimento se veste de índio para dançar um *baiano*. Com essas últimas considerações, acreditamos dar uma contribuição satisfatória tanto para a compreensão desse instrumento quanto para esses grandes compositores.

Referências Bibliográficas

ADLER, Larry. **Harmonica Favorites:** (partitura) harmônica. Nova Iorque: Robins Music Corporation, 1943 38p.

_____. *It Ain't Necessairly So.* Uma autobiografia. Nova Iorque: Grove Press, 1984 221p.

AGAWU, V. Kofi. **Playing with signs:** A semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

AGUIAR, Ernani. Guerra-Peixe, o orquestrador. In: FARIA, A.; BARROS, L. C. O.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, p. 77-86, 2007.

_____. Ernani. (texto no encarte do CD) In: Tributo a Guerra-Peixe. José Staneck: harmônica; Antonio del Claro: violoncelo; Flávio Augusto: piano. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, p. 2008. 1 CD, faixas 16-19.

ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic gesture in Mozart:** Le nozze di Figaro and Don Giovanni. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. **Música, Religião e Morte:** Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de marcos Portugal. 2016. 217f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Comunicações e Artes – USP, São Paulo, 2016

ANDRADE, Mário de . **Ensaio sobre a música brasileira.** 3 ed. São Paulo: Martins, 1972. (Obras completas de Mário de Andrade).

_____. **Música doce música.** 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

ANZAGHI, Luigi Oreste. **Metodo Completo teorico per armonica a boca:** sistema cromatico e diatonico. Milano: Ricordi, 1952.

ASSIS, Ana Claudia. **Os doze sons e a cor nacional:** Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). 2006. 268f. Tese (Doutorado em História)-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali:** o eterno experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.

BARROS, Frederico Machado de. **César Guerra-Peixe:** A modernidade em busca de uma tradição. 2013. 295f. Tese (Doutorado em Sociologia)-Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo 2013.

BÉHAGUE, Gerard. **Heitor Villa-Lobos:** the search for Brazil's musical soul. Austin: University of Texas – Institute of Latin American Studies, 1994.

BERRY, Wallace. **Form in Music**. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1966

_____. **Structural functions in music**. New York: Dover Edition, 1987. 447p.

BOTELHO, Flávia Pereira. **Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano**. 2013. 336f. Tese (Doutorado em Música)-Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2013.

BOTTI, Renata. **Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos**. 2003. 148f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, USP.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo, Perspectiva, 1995.

_____. **Timbre and Composition – Timbre and Language**. Translated by R. Robertson. **Contemporary Music Review 2**, 1987. p 161-171.

CAZALLAS, Ulysses. **Introdução à "Harmônica": método audiovisual**. Curitiba: [s.n], [1985].

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo, Editora 34, 1999.

CONE, Eduard T. **Stravinsky: The progress of a method**. (Stravinsky: O progresso de um método). Tradução de: Antenor F. Corrêa e Graziela Bortz. **Revista Música Hodie**, v. 7, nº1, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1738/12133>. Acesso em: Abril de 2018.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. London: Norton, 1992.

CORREA, Márcio Guedes. **Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: A utilização da guitarra elétrica como solista**. 2007. 200f. Dissertação (Mestrado em Música)-Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2007.

CRONSHAW, Andrew. Instrumentos de palheta livre ao redor do mundo. In: JENKINS, L. (Org.). **Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. p 184-187.

DIDIER, Aluísio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996. 101p.

EDU DA GAITA. Biografia do artista organizado por Eduardo Nadruz Filho, novembro 2000. Acesso em Abril de 2018. Disponível em: <http://www.edudagaita.com.br/BiogrPortugues.htm>

EGG, André Acastro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil do anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**. 2004. 243f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

FALLORS, David. Ossia. In: **Grove's dictionary of music and musicians**. New York: St. Martin Press, 1973. v. I-IX

FARIA, Antônio Emanuel Guerreiro de. **Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas**. 1997. 131f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997.

FARIA, Antônio Emanuel Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: _____; BARROS, L. C. O.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

FIELD, Kim. **Harmonicas, Harps, and Heavy Breathers**. The evolution of the People's instrument. New York: Cooper Square Press, 2000. 364p.

GASKILL, Gordon. Não Subestime a gaita-de-bôca. **Seleções do Reader's Digest**. p. 78-82, março, 1968.

GIESSEN, René. **Master of harp**. Bruehl: Verlag, 2004. 123p.

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

GUERRA, Ana Cielo. **Concerto para viola e orquestra de cordas Radamés Gnattali: uma análise das implicações de performance nas decisões interpretativas**. 2017. 160f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GUERRA-PEIXE, César. **Curriculum Vitae**. Belo Horizonte: texto datilografado, 1971. Localizado na coleção Guerra-Peixe, Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

_____. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo.

_____. **Melos e Harmonia Acústica**. Princípios de Composição Musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

_____. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

HARTMANN, Ernesto. *O Caderno de estudos com Koellreuter 1944 e o Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe: similaridades e princípios básicos In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. **Anais...**Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011. p. 952-958.

_____. O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreuter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, nº27, 2013, p. 50-60. [ISSN 1517-7599].

HEPOKOSKI, James e DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory**. New York: Oxford Press, 2011.

HORA, Rildo. Depoimentos (Rildo Hora). In: FARIA, A.; BARROS, L. C. O.; SERRÃO, R. (Org.). **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 213-217, 2007.

HORTA, Luis Paulo. Guerra-Peixe, compositor. In: FARIA, A.; BARROS, L. C. O.; SERRÃO, R. (Org.). **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 213-217, 2007.

JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico em Heitor Villa-Lobos**. Bach e Stravinsky na obra do compositor. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira: 2005, 144p.

KATER, Carlos. Aspectos da modernidade de Villa-Lobos. **Em Pauta** (Revista do Curso de Mestrado em Música da UFRGS). 1991.

_____. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez/Musa, 2001.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LACERDA, Bruno Renato. **Arranjos de Guerra-Peixe para a rádio nacional do Rio de Janeiro**. 2009. 324f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa. A música do século XX no acervo Janacopoulos/ Uni-Rio. **Brasiliana** (2), 1999.

LIMA, Luciano. Ernesto Nazareth e a Valsa da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali . In: **Per Musi**, Belo Horizonte, nº23, 2011, p. 113-123. [ISSN 1517-7599].

_____. **Radamés Gnattali e o violão de concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos**. (livro eletrônico) 1ªed. Curitiba: Editora UNESPAR, 2017.

LOBO, Eduardo Fernando de Almeida. **Concerto Carioca nº 3 de Radamés Gnattali. Um estudo analítico**. 2012. 176p. Dissertação (Mestrado em Música)- Instituto de Artes Universidade de Campinas.

MAGALHÃES, Daniel Lima. **Canudos, gaitas e pífanos: as flautas do norte de Minas**. Belo Horizonte: D. L. Magalhães, 2010.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado. **A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali**. 2006. 180f. Dissertação (Mestrado em Música)- Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

MESSING, Scott. **Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept from the Schoenberg/ Stravinsky polemic**. Rochester: University of Rochester, 1996.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música**. Lisboa: Gradiva, 2003. p 59.

MIGUEL, Randolf. **A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe**, 2006. 117f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

MILANI, Margareth Maria. **Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra**. 2008. 236f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MIRKA, Danuta. **Introduction**. In: _____ (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **The Sense of Music: Semiotic Essays**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MORGAN, Robert P. **Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America**. New York : Norton, 1991.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda , 2008.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de A Didática no Ensino de Composição e Orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. C. O.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-106, 2007.

PEPPERCORN, Lisa M. **Villa-Lobos Collected Studies By L.M.Peppercorn**. England: Scolar Press, 1992.

_____. **The Villa-Lobos letters**. London: Tocatta Press, 1994.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia Del Siglo XX**. Madrid: Real Musical, 1985.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade da música. In: **El oído pensante**, vol. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2202> Acesso em Maio de 2018.

PISTON, Walter. **Orquestación**. Madrid: Real Musical, 1984. 491p.

RATNER, Leonard. **Classic music: Expression, form and Style**. New York: Schirmer, 1980.

RETI, Rudolph. **The Thematic Process in Music**. New York: The Macmillan Company, 1951.

_____. **Tonality, Atonality, Pantonality** – a study of some trends in twentieth century music. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Principios de Orquestación**. Buenos Aires, 1946.

- RODRIGUES, Ricardo Pereira. **Canção e Dansa para Contrabaixo e Piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição.** 2003. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- ROSEN, Charles. **El estilo classico: Haydn, Mozart e Beethoven.** Madrid, 1972.
- _____. Charles. **Sonata forms.** New York: Norton, 1980.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980.** São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- _____. Haydn segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de cordas nº7 de Villa-Lobos. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, nº25, 2012, p. 27-38. [ISSN 1517-7599].
- _____. **Villa-Lobos: Desafiando a teoria e análise.** In: IV ENCONTRO de MUSICOLOGIA E ANÁLISE, 2012, Ribeirão Preto. **Anais...** Ribeirão Preto: FFCLRP- USP, 2012 p. 81-95.
- _____. **Villa-Lobos: Processos composicionais.** Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 263p.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.** Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SAVARY, Olga. Depoimentos (Olga Savary). In: FARIA, A.; BARROS, L. C. O.; SERRÃO, R. (Org.). **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, p. 210-212, 2007.
- SCHOENBERG, Arnold. **El Estilo y la Idea.** Madrid: Taurus Ediciones, 1963.
- _____. Harmonia. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- SEBASTIAN, John e VILLA-LOBOS, Heitor. **Correspondências (1947- 1956).** Museu Villa-Lobos, 2017.
- SILVA, Israel Victor Lopes da. **Aspectos técnicos-interpretativos no quarteto de cordas nº2 de Guerra-Peixe.** 2016. 81f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFRN, Natal, RN
- SILVA, José Ivo da. **Fantasia em três movimentos em forma de chôros de Heitor Villa-Lobos.** Análise e contextualização de seu último período. 2008. 168f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade estadual Paulista, São Paulo, 2008.
- SILVA, Ronald. **Harmônica cromática: método para harmônica cromática.** Curitiba: [s.n.], [c.a. 1997]. 100p. (Parte 1, módulos 1 e 2).
- SLONIMSKY, Nicolas. **Thesaurus of scales and melodic patterns.** New York: Charles Scribner's Sons, 1947.
- SUASSUNA, Ariano. (texto na contracapa do LP) In: ALMEIDA, Cussy de Almeida (direção). Orquestra Armorial. São Paulo: Continental, 1975. (LP)

TALBOT, Michael. **The Finale in Western Instrumental Music**. New York: Oxford University Press, 2001.

TADEU, Edson. *O concerto para harmônica e orquestra* de Heitor Villa-Lobos: considerações sobre a articulação formal no 1º movimento. In: III SIMPÓSIO HEITOR VILLA-LOBOS, 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA/USP, 2017 p. 319-337.

TARUSKIN, Richard. Back to Whom ? Neoclassicism as Ideology. **19th Century Music**. Vol. 16. In: University of California Press. 1992-1993 p. 283-302. Disponível em: <<http://ncm.ucpress.edu/content/16/3/286.full.pdf+html>> Acesso em abril de 2018.

_____. **Music in the early twentieth century**. New York: Oxford University Press, 2009.

TOCH, Ernst. **La melodía**. Barcelona: Labor Editorial, 1989.

VETROMILLA, Clayton. Guerra- Peixe: considerações sobre o significado do conceito “objetividade folclórica”. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, nº14, 2006, p. 82-92.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

WHITTALL, Arnold. **Musical Composition in the Twentieth Century**. New York: Oxford University Press, 1999.

_____. Arnold. Neo-classicism. In: **Grove's dictionary of music and musicians**. New York: St. Martin Press, 2001.

Partituras:

GUERRA-PEIXE, César. **Quatro Coisas**. Rio de Janeiro: 1991. 1 partitura. Orquestra de Cordas. Partitura digitalizada por José Staneck.

_____. **Quatro Coisas**. São Paulo: 1991. 1 partitura. Orquestra de Cordas. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Arquivo da Orquestra Acadêmica da Unesp,

_____. **Quatro Coisas**, São Paulo: Irmãos Vitale, 1987. 1 partitura. Flauta ou Violino e Piano.

GNATTALI, Radamés. **Concertino para Harmônica de boca e Orquestra**. Rio de Janeiro: 1 Partitura Digitalizada, 1956. (Acervo de Nelly Nattali)

MILHAUD, Darius. **Suite Anglaise for Harmonica (Violin or Accordion) and Orchestra**. New York: Boosey & Hawkes, 1982. 1 partitura (35p.). Redução para violino e piano.

TADEU, Edson. **Pequena Invenção Diatônica para harmônica cromática**. São Paulo: 1 partitura digitalizada pelo autor, 2018.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. New York: AMP, 1955. 1 partitura. Manuscrito Autógrafo em fac-símile, Centro de Documentação OSESP, 2017.

_____. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. New York: AMO Parte para harmônica solista. Manuscrito da editora com *ossias* em fac-símile, Centro de Documentação OSESP, 2017.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. Rio de Janeiro: 1 partitura. Manuscrito Autógrafo digitalizado, 1955, Museu Vila-Lobos, 2017.

_____. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. São Paulo: Parte para harmônica solista. Manuscrito em fac-símile, Museu Villa-Lobos/Centro de Documentação OSESP, 2017.

_____. **Concerto para Harmônica e Orquestra**. São Paulo: redução para harmônica e piano. Manuscrito em fac-símile, Museu Villa-Lobos/Centro de Documentação OSESP, 2017.

Discografia

GAITA, Edú. Uma gaita sobe o morro. Intérprete: Edú da gaita. In: **EDÚ DA GAITA**. (contém resenha originalmente escrita para o disco Edú da Gaita Vol I e II pelo jornalista e produtor Aluísio Falcão de 1979). São Paulo: Gravadora Eldorado, p. 1995 1CD, faixa 17.

GNATTALI, R. **Concerto para harmônica de boca e orquestra**. Solista: Eduardo Nadruz. Orquestra Sinfônica Brasileira. Regente: Radamés Gnattali. (Resenha escrita na contracapa pelo compositor Edino Krieger). Rio de Janeiro: Festa, Discos, Ltda, p.1958. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo. Lado A.

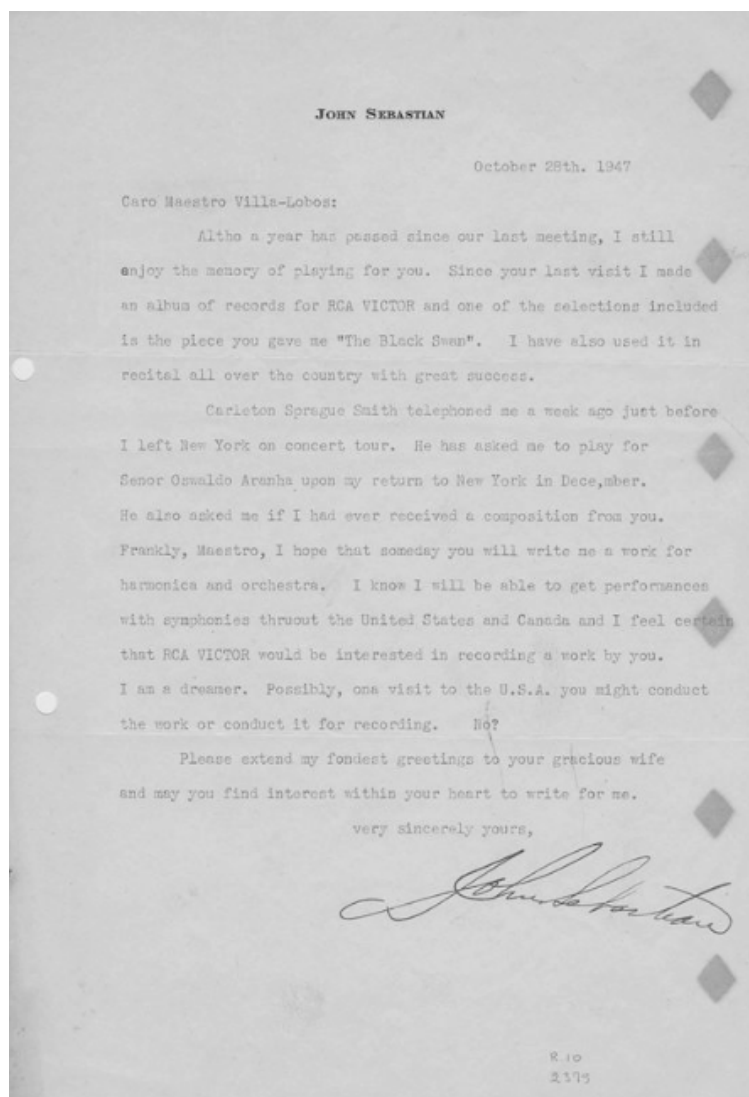
GUERRA-PEIXE, C. **Tributo a Guerra-Peixe**. José Staneck: Harmônica; Antonio del Claro: Violoncelo; Flávio Augusto: piano. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, p. 2008. 1CD, faixas 16-19.

VILLA-LOBOS,H. **Villa-Lobos: Harmonica Concerto, Bachianas Brasileiras**. Solista: Robert Bonfiglio. New York Chamber Symphonie. Regente: Gerard Schwarz. New York: Naxos, p. 2018. 1CD, faixas 1-3.

VILLA-LOBOS,H. **Tommy Reilly play Harmonica Concertos**. Solista: Tommy Reilly. Rundfunkorchester des Südwestfunks. Regente: Emmerich Smola. New York: Chandos record, p. 1993. 1CD, faixas 7-9.

ANEXOS – I Correspondências entre John Sebastian e Villa-Lobos

Correspondência de John Sebastian à Villa-Lobos. New York, 28 de Outubro de 1947



Fonte: Museu Villa-Lobos, 2017

Fig x.x Correspondência de John Sebastian à Villa-Lobos. New York, 22 de Janeiro de 1955.

JOHN SEBASTIAN

January 22nd, 1955

Mr. Heitor Villa-Lobos
New Weston Hotel
50th. and Madison Ave.
New York, N.Y.

Caro Maestro Villa-Lobos:

In accordance with our conversation it is understood that you will do me the deep honor of composing a work for Harmonica and Orchestra to be approximately between 15 and 20 minutes. The form of the work will be completely your musical judgement and decision.

It is further understood that I will have exclusive rights for performance for two (2) years after the receipt of the manuscript, however after that period you, as the composer, would have the right to publish the work as you see fit and would retain the publishing rights as well as the royalties accruing from any recording made of the said composition.

The fee agreed upon for the composition is to be \$2,000.00. I will obligate myself to pay \$1,000.00 to conclude this agreement in advance and \$1,000. upon ~~xxxxxx~~ receipt of the Partitura for Harmonica and the Full Score for Harmonica and Orchestra. It is our mutual understanding that you promise the composition before September of 1955 * since this was your specific suggestion.

In anticipation of your composition which will become for me a "labor of love" to master and cherish,

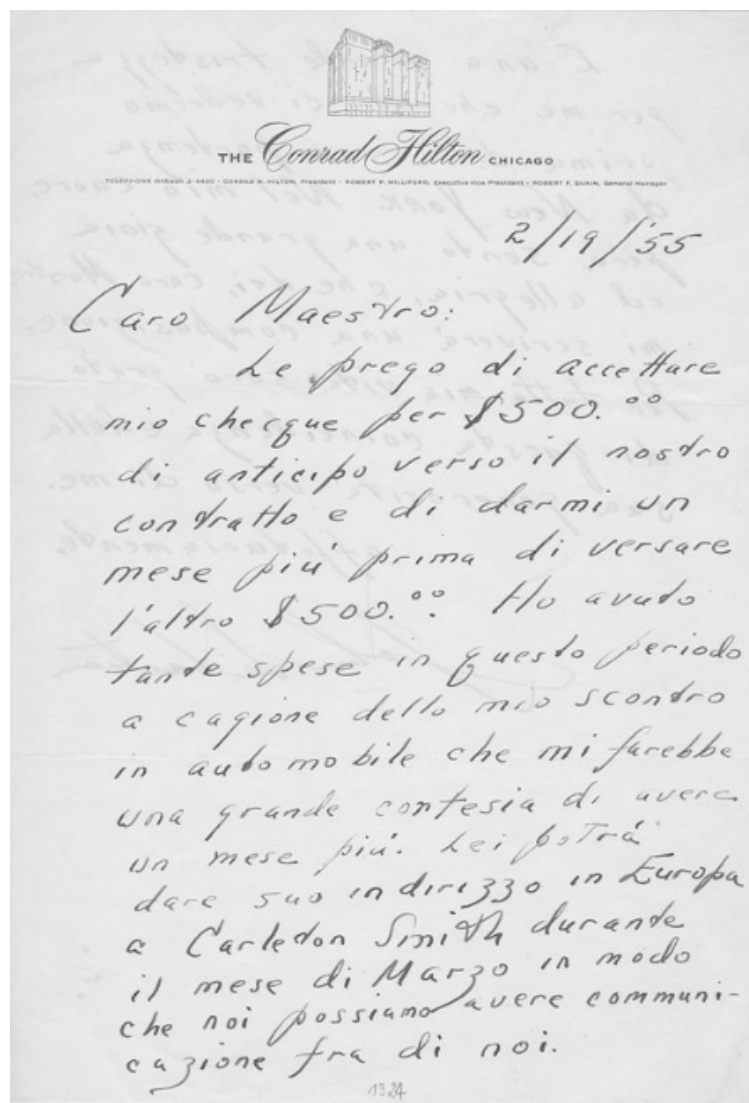
I remain, Caro Maestro,
Faithfully yours,

John Sebastian
* 1955 JS.
29 WASHINGTON SQUARE,
N.Y.
New York, N.Y.

1320

Fonte: Museu Villa-Lobos, 2017

Fig x.x Correspondência de John Sebastian à Villa-Lobos. Chicago, 19 de Fevereiro de 1955.



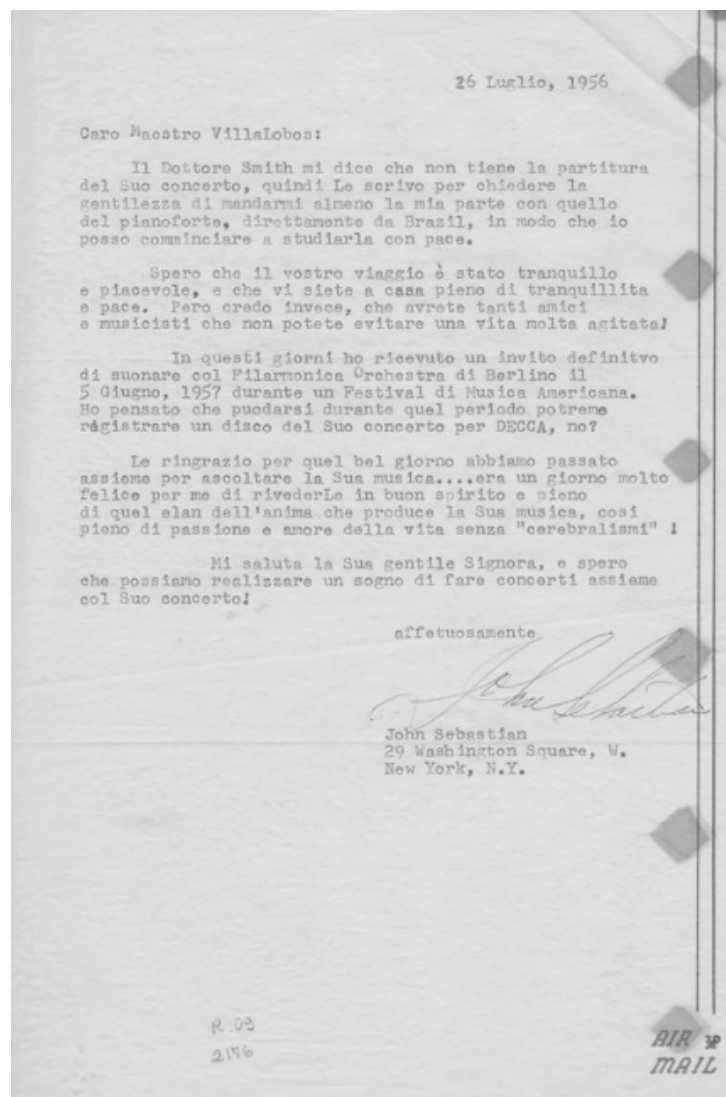
Fonte: Museu Villa-Lobos, 2017

Fig x.x Correspondência de John Sebastian à Villa-Lobos. Chicago, 19 de Fevereiro de 1955. (verso).

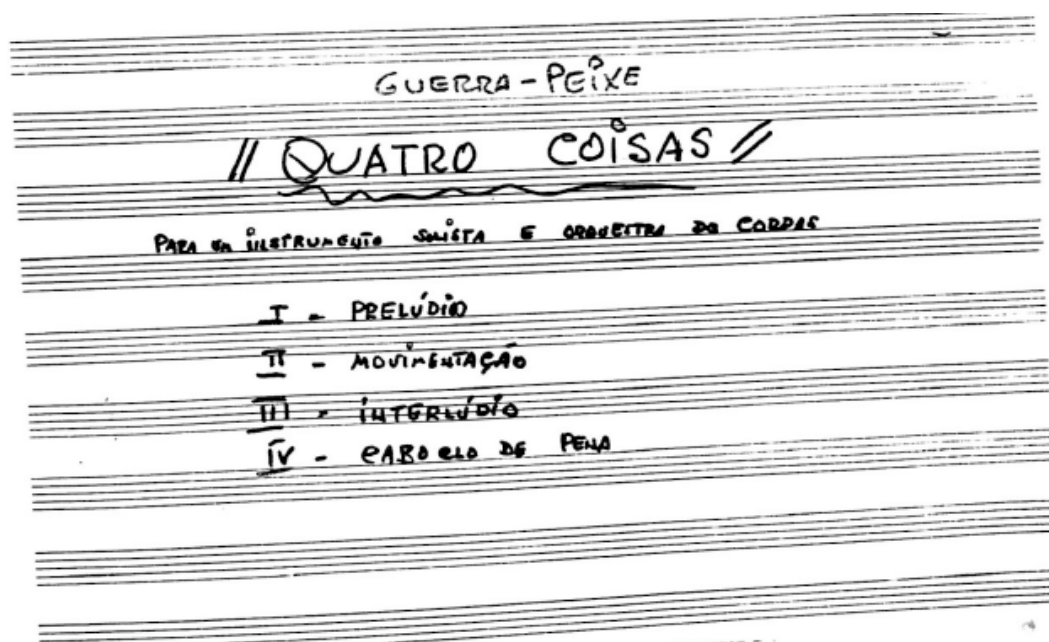
E' una grande tristezza
per me che non ci vedremo
prima della sua partenza
da New York. Nel mio cuore,
però, sento una grande gioia
ed allegria, che lei, caro Maestro,
mi scriverà una composizione.
Per tutta mia vita sarò grato
di questa coincidenza e della
sua generosità verso di me.
affettuosamente,
John Sebastian

Fonte: Museu Villa-Lobos, 2017

Fig x.x Correspondência de John Sebastian à Villa-Lobos. New York, 26 de Julho de 1956



Fonte: Museu Villa-Lobos, 2017

ANEXOS II – Guerra-Peixe - *Quatro Coisas* – Partituras

Quatro Coisas – Guerra-Peixe: Capa da versão para orquestra de cordas – Manuscrito autógrafo. Arquivos da Orquestra Acadêmica da Unesp

- 2 -

ORRA COMIDATA PARA RILDO HORA, A OUBRA É DEDICADA.

QUATRO COISAS

GUERRA-PEIXO

I - PRELÚDIO

SOLENE - CA. JESQ

Quatro Coisas – Guerra-Peixe: Primeira página I – *Prelúdio* (Dedicatória do compositor à Rildo Hora)
Manuscrito autógrafo – Arquivos da Orquestra Acadêmica da Unesp