



<http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/>

Simetria, invariâncias e organicidade escalar, um estudo sobre padrões e similaridades em Villa-Lobos e Debussy

José de Carvalho Oliveira
Universidade de São Paulo / Eca-USP
josedecarvalhosax@gmail.com

Resumo: Neste estudo analisaremos organicidade e coerência composicional para demonstrar simetrias, padrões e similaridades em Villa-Lobos, de acordo com parâmetros encontrados na vanguarda musical europeia do início do século XX, sobretudo a francesa, cujo maior representante é Claude Debussy (1862-1918). Como resultado, evidenciaremos elementos musicais relevantes que possam ser comparados entre si. Para este estudo, fazemos um recorte de obras desses compositores: o solo de flauta (c.1-4; 22-36) do *Preliúdio para à Tarde de um Fauno* (1891-94), *Voiles* (1909), *La Fille aux Cheveux de Lin* (1910), *Syrinx* para flauta solo (1913) de Debussy, *Danças Características Africanas* (1914-15) e o solo de flauta (c. 19-23) de *Uirapuru* (1917), de Villa-Lobos. Como base metodológica, a respeito das obras de Villa-Lobos e seus processos composicionais, utilizaremos os trabalhos de Salles (2005 e 2009). Sobre o seu contexto histórico e social, Kiefer (1981), Wisnik (1983), Guérios (2009) e Correia do Lago (2010). Para abordar simetria intervalar, palíndromos, invariâncias de classes de alturas entre as obras como referência os estudos de Visconti (2016) e Straus (2013).

Palavras-chave: Organicidade; Simetria intervalar; Palíndromo; Villa-Lobos; Debussy.

Symmetry, invariance and scalar organicity, a study of patterns and similarities between Villa-Lobos and Debussy

Abstract: In this study, we will analyze aspects of organicity and compositional coherence to demonstrate symmetries, patterns, and similarities in Villa-Lobos, according some parameters found in the European avant-garde music of the early 20th century, especially the French one, whose most influential name is Claude Debussy (1862-1918). As a result, we will emphasize relevant musical elements that can be compared to each other. For this study, we made a clipping of the works of these composers: the flute solo (c. 1-4; 22-36) of the *Prelude for the Afternoon of a Fauno* (1891-94), *Voiles* (1909), *La Fille aux Cheveux of Lin* (1910), *Syrinx* for solo flute (1913) by Debussy, *Danças Características Africanas* (1914-15) and *Uirapuru's* flute solo (c. 19-23) by Villa-Lobos. As a methodological basis, regarding the works of Villa-Lobos and its compositional processes, we will use the works of Salles (2005 and 2009). On its historical and social context, Kiefer (1981), Wisnik (1983), Guérios (2009), and Correia do Lago (2010). To approach interval symmetry, palindromes, and invariance of pitch classes we will use as reference the studies of Visconti (2016) and Straus (2013).

Keywords: Organicity; Intervallic symmetry; Palindrome; Villa-Lobos; Debussy.

Introdução

Adesão às ideologias artísticas do século XX, com suas técnicas modernas correspondentes, foi estabelecida aqui no Brasil por volta dos anos 1920. Porém, já nos anos 1910, alguns artistas visuais e poetas, buscavam seus próprios caminhos, incorporando essas tendências modernas em suas produções. Entre esses, Anita Malfatti nas artes visuais e Villa-Lobos na música, que iriam participar com alguns de seus trabalhos no evento da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. O fato é que dez anos antes da Semana de Arte Moderna, no Rio de Janeiro já eram conhecidas e estudadas as obras mais recentes de Debussy, Ravel e Satie, que por sua vez, sob esse espectro formava-se

compositores, dentre os quais, Villa-Lobos e Luciano Gallet (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 6). Sobre a influência do modernismo francês no Brasil no início do século XX, uma declaração de Darius Milhaud na *Revue Musicale* de 1920, deixa muito claro a situação da música no Brasil sob seu ponto de vista:

[...] O papel da França na cultura musical do Brasil é preponderante, a biblioteca do Conservatório do Rio de Janeiro possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de compositores da Société Musicale Indépendente e da Schola Cantorum (MILHAUD *apud* CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 29).

Villa-Lobos teria tido o primeiro contato com a obra de Debussy na Bahia, por volta de 1907 ou 1908, porém não gostou muito, em princípio, teria achado a música de Debussy bastante popularesca (MARIZ, 2005, p. 63). No entanto a influência de Debussy em Villa-Lobos apresenta-se já nas *Danças Características Africanas*¹ datadas de 1914-15 (Villa-Lobos, 2009, p. 132).

Neste estudo focaremos em procedimentos como simetria, o uso de palíndromos, invariâncias e coleções escalares características (pentatônica, hexafônica e tons inteiros), encontrados em obras como especificamente os solos de flauta (c. 1-4; 22-36) do *Prelúdio para à Tarde de um Fauno, Voiles, Syrinx, La Fille aux Cheveux de Lin* de Debussy como também em *Danças Características Africanas* e no solo de flauta (c. 19-23) de *Uirapuru* (1917) de Villa-Lobos.

Invariâncias

Começaremos este estudo com as invariâncias de classes de altura como um dos aspectos de padrão e semelhanças entre Villa-Lobos e Debussy. Nos primeiros compassos da obra *Syrinx* (c. 1-10) para flauta solo de Debussy (1913) e o solo de flauta (c.20-22) de *Uirapuru* (1917), levando em consideração as notas estruturais, destacam-se elementos de direcionalidade, classes de intervalos e invariâncias de classes de altura a qual se comparados entre si, tornam-se relevantes indicando paralelismo entre os dois compositores. Dentre os elementos, destacamos o desenho rítmico, contorno melódico do motivo principal que permeia como arquétipo composicional da peça e a classe de altura 10 (Si_b) que estrutura a construção das frases em *Syrinx* (c. 1-10) e *Uirapuru* (c. 18-22). Outro fator que corrobora para este paralelo é

¹ As três peças que compõem as *Danças Características Africanas, Farrapos* (1914), *Kankukus* (1915) e *Kankikis* (1915), foram originalmente compostas para piano solo. A obra recebeu de Villa-Lobos o subtítulo de *Danças dos Índios Mestiços do Brasil*, inspirado em temas dos índios Caripunas do Estado do Mato Grosso. Foi apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922 como *Danças Características Africanas*, numa transcrição para octeto (flauta, clarinete, piano e quinteto de cordas) do próprio Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009).

o fato de ambas as frases terem sido escritas para solo de flauta como também o caráter improvisatório que permeia ambas as frases, tornando-se mais uma característica que aproxima as duas melodias analisadas (Fig. 1, 2 e 3).

FIGURA 1: NOTAS ESTRUTURAIS/INVARIÂNCIAS - SYRINX PARA FLAUTA SOLO (1913) COMPASSOS 1-10. SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS J. JOBERT. PARIS, 1927

FIGURA 2: SOLO DE FLAUTA, UIRAPURU (C. 20-22). NOTAS ESTRUTURAIS E INVARIÂNCIAS.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Uirapuru c. 18-19' and the bottom staff is labeled 'Syrinx c. 9-10'. Both staves have blue circles around specific notes. Red dashed arrows point from the notes in the Uirapuru staff to the notes in the Syrinx staff, indicating a transposition. The notes in the Uirapuru staff are G4, A4, B4, and C5. The notes in the Syrinx staff are G3, A3, B3, and C4.

FIGURA 3: DESENHO RÍTMICO, CONTORNO MELÓDICO E INVARIÂNCIAS DE CLASSES DE ALTURA NAS FRASES DE UIRAPURU (C.18-19) E SYRINX (C. 9-10).

Nas frases destacadas acima (*Uirapuru* e *Syrinx*), além dos itens elencados percebe-se também, certo paralelismo na disposição das classes de altura por transposição a T_1 e inversão (Fig. 4). As duas fermatas do início da frase em *Uirapuru* (c. 18), estrutura-se sobre a classe de altura 9 (Lá). Levando em consideração a equivalência de oitava e a equivalência enarmônica (STRAUS, 2013, p. 4), considerando também o contorno melódico e o desenho rítmico, em *Syrinx* (c. 9) há uma estrutura similar, porém, com a classe de altura 9 transposta a T_1 (Fig. 5). No terceiro tempo do compasso 9 de *Syrinx* (Fig. 4) encontramos uma figuração rítmica similar a *Uirapuru* (c. 18) também transposta a T_1 com o sentido da frase invertido. Com a equivalência de oitava, ambas as frases analisadas terminam na classe de altura 10 (Si_b) alcançadas por intermédio do intervalo de classe 3 – terça menor (STRAUS, 2013, p. 6).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Uirapuru c. 18-19' and the bottom staff is labeled 'Syrinx c. 9-10'. Red circles are drawn around notes in both staves. Red arrows connect the notes in the Uirapuru staff to the notes in the Syrinx staff, showing an inverted transposition. The notes in the Uirapuru staff are G4, A4, B4, and C5. The notes in the Syrinx staff are G3, A3, B3, and C4.

FIGURA 4: ESTRUTURA SIMILAR INVERTIDA E TRANSPOSTA A T_1 EM UIRAPURU (C. 18-19) E SYRINX (C. 9-10).

The image shows a musical score for two instruments: Uirapuru (c. 18) and Syrinx (c. 9). The Uirapuru part is in treble clef and the Syrinx part is in bass clef. Both parts feature circled notes, and blue dashed arrows indicate the intervallic relationship between these notes across the two parts. The notes are circled in red in the original image. The Uirapuru part has notes circled at measures 1, 4, and 4, and the Syrinx part has notes circled at measures 1, 2, and 3. The interval between the circled notes in both parts is a perfect fourth (T₄).

FIGURA 5: UIRAPURU (C.18) E SYRINX (C. 9) - AS CLASSES DE ALTURA CIRCULADAS GUARDAM A MESMA DISTÂNCIA INTERVALAR, TRANSPOSTA POR T₄.

Ainda sobre invariâncias, destacamos a classe de altura 1 (Dó#) que se estrutura como centro sonoro e rítmico da frase composta pelo solo de flauta (c. 1-3; 11-13 e 26-27) do *Prelúdio para à Tarde de um Fauno*. Essa mesma classe de altura (1) é também o pilar da frase inicial do prelúdio *La Fille aux Cheveux de Lin*. Curiosamente, notamos a mesma classe de altura estruturando o solo de flauta (c. 22) do poema sinfônico *Uirapuru*. Uma possibilidade de inter-relação entre estas frases também se dá por intermédio da direcionalidade e a polarização da nota Dó# como pilar de sustentação, ponto de partida e chegada das frases (Fig. 6).

The image displays three musical excerpts, each with circled notes in red. The first excerpt is titled "solo de flauta (c.1-3) - Prelúdio para à Tarde de um Fauno" and shows a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The second excerpt is titled "Prelúdio (c.1-3) - La Fille aux Cheveux de Lin" and shows a treble clef staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab) and a 3/4 time signature. The third excerpt is titled "solo de flauta (c.22) - Uirapuru" and shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. In all three excerpts, the circled notes represent the pitch class 1 (Dó#).

FIGURA 6: INVARIÂNCIA SOBRE A CLASSE DE ALTURA 1.

Simetria intervalar

A simetria possui grande importância para a música da primeira metade do século XX, foi utilizada por vários compositores deste período entre eles estão Varèse (ideia de refração prismática), Stravinsky (espelhamentos rítmicos), Webern (cânones-caranguejo), Bartók, Boulez etc. A construção de estruturas simétricas é bastante comum na obra de Villa-Lobos, conforme relata Salles “a ocorrência de simetrias em Villa-Lobos sugere que a maior parte das vezes, elas são derivadas do próprio material, sem que assumam um papel nitidamente estrutural na composição (SALLES, 2009, p. 45)”.

O uso de padrões simétricos tanto em Villa-Lobos quanto em Debussy também se dá pelo uso de conjuntos de classes de altura (CCA) simétricos. Nos solos de flauta do *Prelúdio para à Tarde de um Fauno*, notamos que os cinco CCA (com a repetição do CCA 6-33 no c. 28) que formam as frases dos respectivos solos (c. 22-23, 24-25 e 27-29) possuem estrutura simétrica. No que tange a simetria como elemento cadencial, atentamos que a frase que inicia a peça (solo de flauta) em sua resolução (c. 3) se resolve no conjunto 6-z25 (013568), por sua vez, assimétrico entendido neste estudo, por ser a frase de abertura da obra, neste caso, a assimetria assume a função de articulação e sentido de continuidade (c. 3-4, Fig. 7).

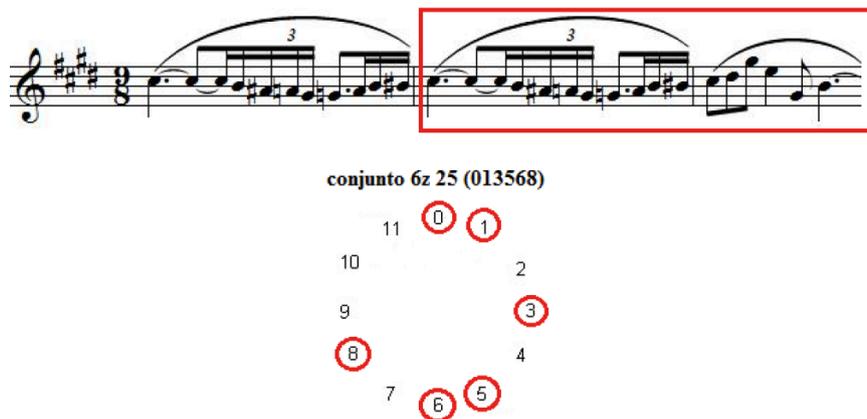


FIGURA 7: SOLO DE FLAUTA DO PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO - CCA 6-Z25.

A partir do compasso 22, os CCA presentes no solo de flauta têm estrutura intervalar simétrica (Fig. 8, 9, 10 e 11).

The figure shows a musical staff with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Below the staff are two fingering diagrams for the flute. The first diagram, labeled 'conj. 6z 32', shows a circular arrangement of fingerings: 11 (circled), 0 (circled), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. A red diagonal line crosses the diagram from the top-left to the bottom-right. The second diagram, labeled 'conj. 6-1', shows a similar circular arrangement: 11 (circled), 0 (circled), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. A red diagonal line crosses the diagram from the top-right to the bottom-left.

FIGURA 8: SOLO DE FLAUTA (C.22-23) - PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO.

The figure shows a musical staff with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Below the staff are two fingering diagrams for the flute. The first diagram, labeled 'conjunto 6-33 Forma prima', shows a circular arrangement of fingerings: 11 (circled), 0 (circled), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. The second diagram, labeled 'conjunto 6-33 Normal forma', shows a similar circular arrangement: 11 (circled), 0 (circled), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. A red horizontal line is drawn across the middle of the second diagram. Below the diagrams are two staves of musical notation showing a sequence of notes with red arrows indicating fingerings. A red oval encircles the entire diagram area, and the text 'Simetria por translação' is written to the right.

FIGURA 9: SOLO DE FLAUTA (C. 24-25) - PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO.

The diagram shows a circular arrangement of fingerings: 11 (circled), 0 (circled), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. A red diagonal line crosses the diagram from the top-left to the bottom-right.

FIGURA 10: CCA 6-Z26 (024579) SOLO DE FLAUTA (C.29) - PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO.

No tocante a simetria como elemento de organicidade do arquétipo composicional villalobiano, destacamos também o uso de palíndromos entre os elementos utilizados pelo compositor, também muito comuns nas obras de Debussy. Em *Uirapuru* (solo de flauta c. 22), percebemos

a simetria bilateral² (SALLES, 2009, p. 42) criando uma espécie de palíndromo. Villa-Lobos utiliza em cada ponta da escala (figuras de colcheia), notas estruturais sustentadas por fermatas, a classe de altura 1, enquanto no segundo palíndromo são mantidas as mesmas notas, porém, tendo como centro o Si_b (Fig. 11 e 12). Entre a terceira e a quarta fermata (c. 22), estrutura-se uma escala descendente e ascendente de seis alturas, em figuras rítmicas de menor valor (fusas), em formato de um “V”, criando um palíndromo de alturas.

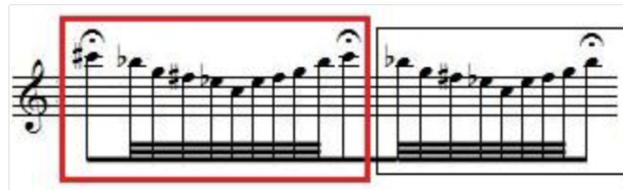


FIGURA 11: PALÍNDROMOS EM UIRAPURU (C. 22).



FIGURA 12: PALÍNDROMO DE ALTURAS (C. 22) – UIRAPURU.

Nesta análise, constatou-se a ocorrência de padrões similares em *Uirapuru* (c. 22) e no prelúdio *La Fille aux Cheveux de Lin* (c. 1-5), como a formação de palíndromos e contorno melódico em formato de “V”. Observa-se também, que as notas consideradas estruturais no primeiro palíndromo (Fig. 12), as de maior valor de duração, possuem também a mesma classe de altura, 1 (Dó#/ Ré_b). Em *La Fille aux Cheveux de Lin*, assim como em *Uirapuru*, a organização do primeiro palíndromo (c. 1-2) também se desenvolve em torno da classe de altura 1 (Fig. 13). Toda a frase de Debussy (c. 1-5) também apresenta estrutura melódica organizada por palíndromos, tendo como nota de partida e nota de chegada a classe de altura 1 posicionada nas extremidades da frase (Fig. 14).

² A simetria bilateral é a forma mais comum associada a aspectos musicais. São formas de espelhamento nas quais a reflexão é o mapeamento do espaço sobre si próprio (SALLES, 2009, p. 43).

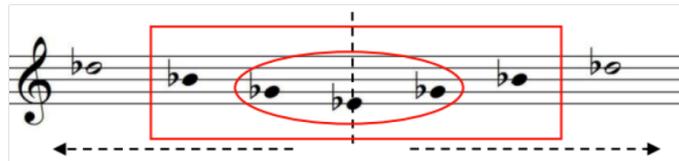


FIGURA 13: PALÍNDROMO DE ALTURAS, COMPASSOS INICIAIS (1-2) - LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN.

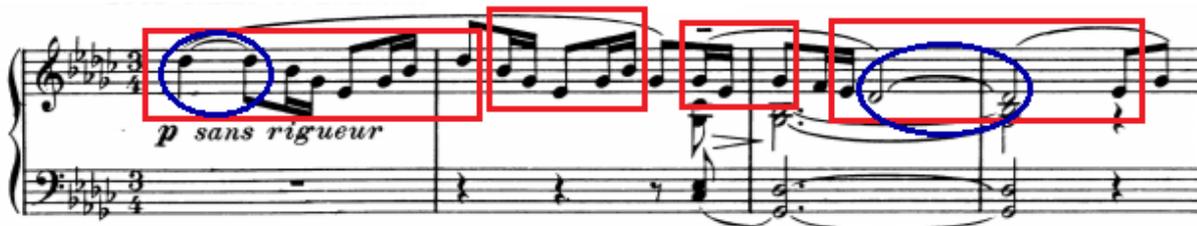


FIGURA 14: LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (C.1-4) – PALÍNDROMOS NA MELODIA DO TEMA PRINCIPAL. CLASSE DE ALURA 1 – NOTA DE PARTIDA E DE CHEGADA.

Nos quatro compassos iniciais de *La Fille aux Cheveux de Lin*, Debussy apresenta o CCA 6-z26 construído sobre a plataforma de uma escala de seis sons (Fig. 15) com eixo de simetria entre as classes de altura 4 e 10 conforme mostra o *clockface* (Fig. 16).



FIGURA 15: LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (1-4). SIMETRIA INTERVALAR, ESCALA DE SEIS SOMS (CCA 6-Z26).

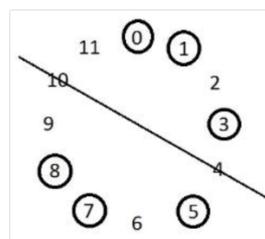


FIGURA 16: LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (C.1-4) - CONJUNTO 6-Z26 – EIXO SIMÉTRICO ENTRE AS CLASSES DE ALTURA 4 E 10.

A frase analisada em *Uirapuru* também está estruturada sobre uma escala de seis sons ao qual se destaca a simetria intervalar entre as alturas 0/1 e 6/7 (Fig. 17), formando o conjunto 6-z50 (Fig. 18).

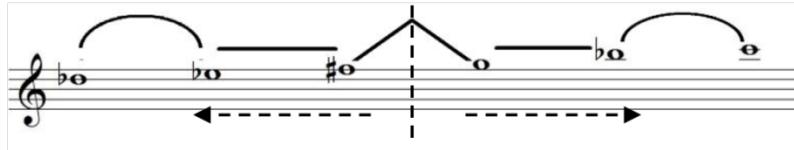


FIGURA 17: UIRAPURU (C.22). SIMETRIA INTERVALAR – ESCALA DE SEIS SONS (CONJUNTO 6-Z50).

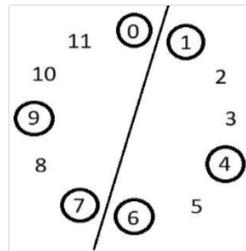


FIGURA 18: UIRAPURU (C.22). CONJUNTO 6-Z50 – EIXO DE SIMETRIA ENTRE AS CLASSES DE ALTURA 0/1 E 6/7.

Outro aspecto importante de aplicação do conceito de simetria e estruturas musicais, diz respeito à transposição de um determinado fragmento melódico. Nas obras *Syrinx* (c. 9-10) e *Uirapuru* (c. 18-19) os compositores fizeram uso do padrão de transposição translacional. “Neste tipo de transposição a ordenação de eventos sonoros é preservada independente de suas transposições (SALLES, 2009, p. 44)”. No entanto, trataremos os fragmentos analisados como simetria *incompleta* pelo fato dos fragmentos melódicos transpostos nos trechos analisados não estarem estritamente preservados. No caso dos fragmentos aqui citados, apenas o aspecto rítmico foi preservado em sua totalidade (Fig. 19).

Podemos ainda considerar a possibilidade, na música, de falar de simetrias *completas*, envolvendo alturas e ritmo, e também em simetrias *incompletas* envolvendo apenas um desses elementos, ou ainda suas proporções, como os intervalos e ordem de duração temporal como aumento, diminuição etc. (SALLES, 2009, p. 44).

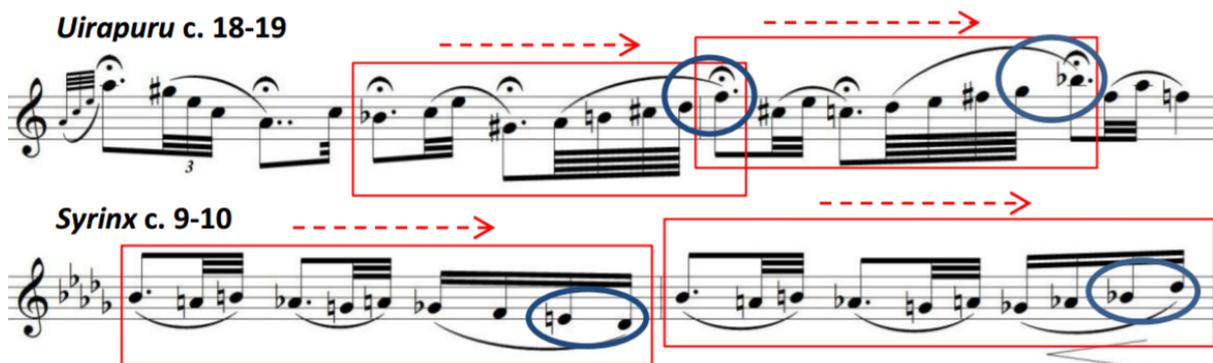


FIGURA 19: SIMETRIA POR TRANSLAÇÃO EM UIRAPURU (ACIMA) E SYRINX (ABAIXO). AS NOTAS CIRCULADAS PRESERVAM A CLASSE DE INTERVALO 3 (TERÇA MENOR).

Coleção de tons inteiros

A busca por novos materiais harmônicos no final do século XIX e início do século XX revela uma necessidade de libertar a composição de uma sistematização abstrata anterior às obras como se dá no caso do sistema tonal que se constitui de um idioma pré-estabelecido. É sabido que a obra de Debussy trouxe uma profunda renovação a esta linguagem a partir da pluralidade com que o compositor se utilizou dos materiais originários da tonalidade. Expandindo a utilização de acordes formados por sobreposição de terças, campos harmônicos diatônicos e expandidos e a ideia de cadência/polarização, assim como a utilização de coleções escalares de tons inteiros (Fig. 22-23) diluindo a hierarquia entre os acordes e a oposição entre acordes de tensão e relaxamento uma vez que só existem tríades aumentadas. A utilização dessas coleções escalares caracteriza também a obra de Villa-Lobos e boa parte da geração de compositores do início do século XX.

Em *Syrinx*, apesar do pentatonismo (LACERDA, 2011, p. 283) que permeia toda a obra (Fig. 20 e 21), na última frase dos compassos finais ocorre à utilização de um elemento inesperado, Debussy termina a peça com a escala de tons inteiros de forma surpreendente já que, até então, não tinha utilizado essa coleção em nenhum momento da peça (Fig. 22).



FIGURA 20: SYRINX (C.10-12). PENTATÔNICA, CCA 5-35.



FIGURA 21: SYRINX (C.20-21). PENTATÔNICA, CCA 5-35.



FIGURA 22: SYRINX (C.31-34). COLEÇÃO DE TONS INTEIROS, CCA 6-35.



FIGURA 23: ESCALA DE TONS INTEIROS – CCA 6-35. VOILES (C. 1-4).

No exemplo acima (Fig. 23), Debussy apresenta escalas de tons inteiros (c. 1-2 e 3-4). Em uma espécie de jogo, a escala de tons inteiros apresentada nos compassos 1 e 2 não se completa devido a ausência das classes de alturas 6 e 10. No entanto, as duas classes de alturas ausentes no início do compasso surgem como resolução no final da frase (Fig. 23). Auditivamente, a escala de tons inteiros possui um caráter estático, entretanto, com o procedimento utilizado no início da obra ao manipular o material escalar (c. 1-2), Debussy opta pelo movimento, induzindo o ouvinte a uma sensação cadencial.

A coleção de tons inteiros é representada pela classe de conjuntos 6-35 (02568A). Esta é uma coleção bastante recorrente na música pós-tonal. Segundo Straus, “a coleção de tons inteiros tem o mais alto grau possível de simetria, tanto transpositiva quanto inversiva, e sua classe de conjuntos contém apenas dois membros distintos (STRAUS, 2013, p. 161)”.

Villa-Lobos usa a coleção de tons inteiros nas *Danças Características Africanas*, obra que se caracteriza pelo hibridismo e pela dualidade de seus componentes estruturando-se em uma rítmica sincopada enquanto a sua gramática recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês (WISNIK, 1983, p. 44). Segundo Wisnik (1983, p. 44), esta obra causou grande impacto por causa da virtuosidade da escrita e principalmente pelo uso da coleção de tons inteiros. A primeira aparição da escala de tons inteiros nesta obra se dá no compasso 77 da primeira dança, *Farrapos* (1914) de subtítulo *Dança Indígena n° 1* (Fig. 24). A busca pelo caráter estático da coleção de tons inteiros evitando a hierarquia atrativa da tonalidade é reforçada ao longo desta dança e reapresentada na segunda dança (c.80-82), *Kankukus* (1915) de subtítulo *Dança Indígena n° 2* (Fig. 25).

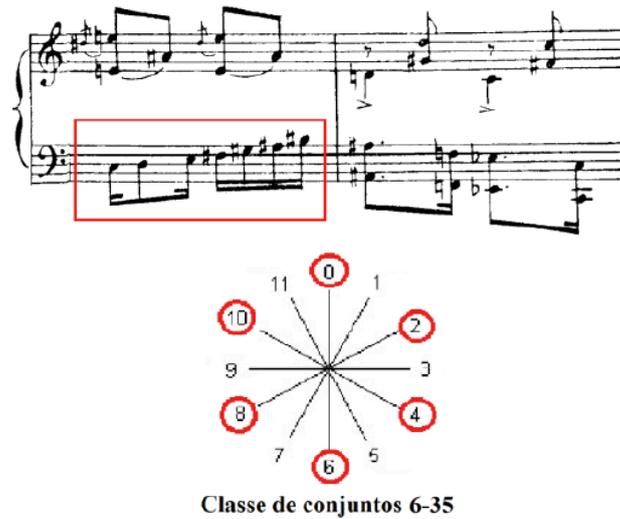


FIGURA 24: DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS, FARRAPOS (C. 77-78). ESCALA DE TONS INTEIROS, CCA 6-35.



FIGURA 25: DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS - KANKUKUS (C. 80-82). ESCALA DE TONS INTEIROS, CCA 6-35.

Considerações finais

Assim como ocorre com a música de Debussy e Stravinsky, analisar a obra de Villa-Lobos é tarefa trabalhosa. A chamada música moderna na primeira metade do sec. XX alterou significativamente a sintaxe harmônica, levando o sistema tonal aos seus limites. A partir disso surge uma crescente necessidade por meios alternativos de organização musical e por terminologias que pudessem expressar essas sonoridades.

Sob este ponto de vista é possível imaginar que Villa-Lobos, já em sua primeira fase (1900-1917), buscou novas formas e novos métodos composicionais. Os modelos adotados por Villa-Lobos para sua modernização de linguagem harmônica são provenientes do seu interesse pela música de Debussy e outros compositores da primeira metade do século XX.

Até o momento, o estudo apresentado não obteve um resultado conclusivo referente a uma relação direta entre as obras aqui estudadas, mas é evidente o diálogo de Villa-Lobos com Debussy nos vários trechos analisados neste artigo.

Considerando aspectos como desenho melódico, figuração rítmica, invariâncias, palíndromos, simetria intervalar e emprego da coleção de tons inteiros, pode-se mapear alguns pontos em que fica evidente a influência de Debussy em Villa-Lobos.

Em Villa-Lobos, os procedimentos encontrados, principalmente os de simetria, nos pareceram lógicos, calculados e identificados muitas vezes como provável ponto de partida para suas composições. Vale ressaltar que há outros elementos como oposição entre teclas brancas e pretas, atonalidade e politonalidade, também muito comuns nas obras de Villa-Lobos e Debussy (SALLES, 2009, pp. 41-68), no entanto, este estudo limitou-se apenas aos procedimentos investigados neste trabalho.

Referências

ALBUQUERQUE, Joel Miranda B. de. *Simetria Intervalar e Redes de Coleções: Análise Estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2014.

CORREA DO LAGO, Manuel A. *O Circulo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

DEBUSSY, Claude. *La Fille aux Cheveux de Lin*. Durand & Cie, Paris, 1910. Partitura.

_____, *Prélude à l'après-midi d'un faune*. E. Fromont, Paris, 1895. Partitura.

_____, *Syrinx*. Société des Éditions Jobert, Paris, 1927. Partitura.

_____, *Voiles*. Durand & Cie – Paris, 1910. Partitura.

DOS SANTOS, Daniel. *Uirapuru de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena*. XXIV Congresso da Anppom - São Paulo/SP, Brasil, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2827>>. Data de acesso: 13 Jul. 2017.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LACERDA, Marcos B. Aspectos harmônicos do *Choros nº 4* de Villa-Lobos e a linguagem modernista. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-297, Jul./Dez., 2011.

OLIVEIRA, José de Carvalho. *Simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras; Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos (1948) e Rapsódia para saxofone alto em Mib e orquestra de Claude Debussy (1903)*. XXVI Congresso da ANPPOM - Belo Horizonte/MG (2016): n. pág. Web. 24 Mar. 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos*. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 20, pp. 2-9, mai. 2005.

_____. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SANTOS, Thais Fernandes. Construção de uma performance sinestésica em *Syrinx* de Claude Debussy. *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical - Vitória/ES - 2014 // ABRAPEM - UFES - FAMES*, 2014.

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora Unesp / Salvador: EDUFBA, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Danças Características Africanas*. Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 1920. Partitura.

_____. *Uirapuru*. Milwaukee: AMP, New York, 1948. Partitura.

VILLA-LOBOS, Museu. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC / IBRAM, 2009. Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/villalob/musica/kankikis.htm>. Acessado em 24.10.2017.

VISCONTI, Ciro. *Simetria nos Estudos para Violão de Villa-Lobos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.