

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO

Daniel Junqueira Tarquinio

A TEORIA DA ENTONAÇÃO DE B. ASAFIEV  
E A EXECUÇÃO MUSICAL: CONCEPÇÕES ANALÍTICAS PARA  
A INTERPRETAÇÃO DAS *CIRANDAS* DE VILLA-LOBOS

Porto Alegre (RS)

Agosto 2012

DANIEL JUNQUEIRA TARQUINIO

A TEORIA DA ENTONAÇÃO DE B. ASAFIEV  
E A EXECUÇÃO MUSICAL: CONCEPÇÕES ANALÍTICAS PARA  
A INTERPRETAÇÃO DAS *CIRANDAS* DE VILLA-LOBOS

Tese submetida como requisito parcial para  
a obtenção do grau de Doutor em Música.  
Área de concentração: Práticas  
Interpretativas-Piano

Orientadora: Professora Dr.<sup>a</sup> Cristina Maria  
Pavan Capparelli Gerling

Porto Alegre (RS)

Agosto 2012

DANIEL JUNQUEIRA TARQUINIO

A TEORIA DA ENTONAÇÃO DE B. ASAFIEV  
E A EXECUÇÃO MUSICAL: CONCEPÇÕES ANALÍTICAS PARA  
A INTERPRETAÇÃO DAS *CIRANDAS* DE VILLA-LOBOS

Tese submetida à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas-Piano

Aprovada em agosto de 2012

BANCA EXAMINADORA

Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira – Universidade de São Paulo  
Dr. Sivio Merhy – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Dr. Ney Fialkow – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Cristina Capparelli Gerling, minha orientadora acadêmica, pela dedicação, alto grau de profissionalismo, ensinamentos, confiança e amizade nos trabalhos referentes à elaboração da Tese e na condução do curso.

Ao Prof. Dr. Ney Fialkow, pelas excelentes e inspiradoras aulas de piano, bem como pelas concepções de formação do pianista e atuação artística presente nas disciplinas individuais e coletivas.

Ao Dr. Silvio Augusto Merhy, à Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira e ao Prof. Dr. Ney Fialkow por terem participado da banca examinadora da defesa de minha tese e pelos importantes questionamentos, considerações e sugestões.

À Dra. Catarina Leite Domenici e Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira, pelas importantes contribuições, sugestões, considerações e questionamentos a este trabalho por ocasião de meu exame de qualificação.

À Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos, pela colaboração, questionamentos e profissionalismo, nas disciplinas e seminários sobre práticas interpretativas no Programa de Pós-Graduação em Música.

À Dra. Luciana Del Ben, Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Música, pela disposição e eficiência ao tratar das questões acadêmicas de meu percurso no Doutorado.

À Dra. Catarina Leite Domenici, Dra. Any Raquel de Carvalho, Dra. Cristina Capparelli Gerling, Dr. Fred Gerling, Dr. Daniel Wolff, Dr. Marcelo Cazarré, Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, pela participação nas bancas de meus Recitais Acadêmicos de Doutorado, com importantes avaliações, sugestões e contribuições.

Aos meus colegas da área de Práticas Interpretativas Daniela Gerber, Maurício Zamith, Stefanie Freitas, Alisson Alípio, Daniel Vieira pelas discussões e reflexões nas disciplinas e grupos, bem como pelo convívio harmonioso. Aos demais colegas do PPGM e do Instituto de Artes da UFRGS pelo ambiente artístico e humano. Ao amigo Lucas Kruger pelo apoio e incentivo.

Aos demais professores do PPGMUS-UFRGS, particularmente à Dra. Jusamara Souza, pela disciplina de Pesquisa Avançada em Música.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música, sempre prestativos.



Aos meus colegas de Departamento de Música da UnB, pela licença concedida.

À Ivone Gomes de Assis, pela revisão e formatação deste trabalho. À Débora Alvim Pimenta Santos e a Polina Eismont pela colaboração.

Aos meus professores de piano, que me acompanharam em minha formação anterior ao Doutorado, Dalila Mattos, Silvio Cruz Robazzi (*in memoriam*), Elza Kazuko Gushiken, Nadejda Eismont.

Aos amigos Rosângela Molina e José Evangelista pela revisão do meu trabalho de qualificação e pela amizade de sempre.

Aos meus familiares. À minha mãe, Yeda, pelo amor, apoio e incentivo de sempre. Ao meu pai, Orestes. Às minhas irmãs, Ester (*in memoriam*) e Míriam e aos meus sobrinhos, pelo convívio tão harmonioso e alegre.

Em especial, agradeço à minha esposa, Cida, pelo amor, incentivo, ajuda e apoio de todas as horas.

À CAPES pela bolsa concedida.

## RESUMO

Este trabalho investiga parte significativa da obra para piano de Villa-Lobos, as *16 Cirandas*, com objetivo de apresentar concepções analíticas e interpretativas para a execução de cada uma das peças. Partindo da busca por um conhecimento que abordasse as questões semânticas e sintáticas, expressas no ato da execução musical, foram adotados, para as análises, os trabalhos de B. Asafiev, *Teoria da Entonação e Forma Musical como Processo* apresentados e contextualizados frente às teorias analíticas do século XX. Em cada concepção analítica das peças, neste trabalho, com o título de análises entonacionais, os itens a seguir foram tratados: a estruturação do material musical; o fluxo sonoro no tempo manifestado por intermédio dos conceitos “asafianos” de energia, impulso ao movimento musical, movimento musical e seu término, funções dos elementos e conjuntos sonoros simultâneos e sucessivos; os aspectos semânticos e sintáticos, imanentes e emanantes das estruturas musicais; a linguagem pianística de Villa-Lobos; aspectos do processo de execução, como dedilhados, movimentos de dedos, mãos e braços. Integrada à Teoria da Entonação, a execução musical é entendida como entonação de uma obra musical, ou seja, manifestação sonora originada das mãos e voz dos intérpretes, que comunica seu estado psicológico intelectual/emocional/semântico em um contexto cultural e histórico. Por sua vez, a música é entendida por Asafiev como “a arte do sentido entonado”. Conectado à sua contemporaneidade, Villa-Lobos entoa, nas *Cirandas*, um universo cultural por meio de entonações historicamente cristalizadas no consciente social brasileiro.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos, Boris Asafiev, *As Cirandas*, Teoria da Entonação, Execução Musical, Análise Musical.

## ABSTRACT

This work investigates a substantial part of Villa-Lobos' work for piano, the *16 Cirandas*. It proposes analytical and interpretive conceptions to the performance of each musical piece. Searching for principles that would encompass the semantics and syntax expressed in the act of musical performance, B. Asafiev's *Intonation Theory and Musical Form as Process* was used as the basis for analysis, being presented and contextualized with the analytical theories of the 20th century. In each analytical conception of the pieces, entitled here as intonation analyses, the following items were treated as a complex: structuring of the musical material; sound flow within time manifested through the Asafiev's concepts of energy, impulse to the musical movement, musical movement and its conclusion; functions of simultaneous and successive sound elements and sets; semantic and syntactic aspects immanent and emanating of musical structures; pianistic language of Villa-Lobos; aspects of the performing process such as fingering, finger, hand and arm movements. Musical performance, integrated to the Theory of Intonation, is understood as intonation of a work of music, thus, manifestation of sound originated in the hands and voice of the interpreters, which communicates their psychological/intellectual/emotional/semantic state in a historical and cultural context. According to Asafiev's understanding, music is the "art of intoned meaning". Villa-Lobos, in touch with his contemporaneity, intones in his *Cirandas* a cultural universe through historically crystallized intonations of the Brazilian social consciousness.

Keywords: Heitor Villa-Lobos, B. Asafiev, *As Cirandas*, Intonation Theory, Musical Performance, Musical Analysis.

## Резюме

Автор представляемого исследования изучает одно из самых значимых произведений Вилла-Лобоса – *16 Cirandas* (*Сирандас*). Он предлагает анализ и различные интерпретационные концепции каждой музыкальной пьесы цикла. При поиске принципов, которые лежат в основе семантики и синтаксиса музыкального произведения, автор опирался в своем анализе на выдающиеся работы Б. Асафьева «Теория интонации» и «Музыкальная форма как процесс», критически представленные в этом исследовании в контексте других созданных в 20 веке музыкальных теорий. В анализе каждой из музыкальных пьес, называемом в работе «Интонационный анализ», как единый комплекс рассматривались следующие элементы: структурирование музыкального материала; звуковой поток в единицу времени в свете теории энергетике искусства Асафьева, импульсы музыкального движения, музыкальное движение, функции синхронных и последовательных звуковых элементов и их сочетаний; присущие музыкальной структуре семантические и синтаксические аспекты; пианистический язык Вилла-Лобоса; такие вопросы исполнительского искусства как аппликатура, туше, движения рук и плеч. Музыкальное исполнение, с точки зрения «Теории интонации», понимается как интонирование музыкального произведения, таким образом, звуковое воплощение происходит в руках и голосе интерпретатора, который передает свое психологическое/ интеллектуальное/эмоциональное/смысловое состояние в данном историческом и культурном контексте. В соответствии с пониманием Б. Асафьева, музыка – это «искусство интонируемого смысла». Вилла-Лобос, будучи неотъемлемой частью своего времени, интонирует в *Сирандас* культурные универсалии через исторически кристаллизованные интонации бразильского социального сознания.

Ключевые слова: Гектор Вилла-Лобос, Борис Асафьев, *Cirandas*, теория интонации, музыкальное исполнительство, музыкальный анализ.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 1: J. S. BACH. <i>PRELÚDIO E FUGA EM DÓ # MENOR BWV 849</i> , C. 1-11. ....  | 57  |
| FIGURA 2: SALMODIA MEDIEVAL. ....   | 60  |
| FIGURA 3: L. V. BEETHOVEN. <i>ABERTURA PROMETEUS: TEMA PRINCIPAL</i> . ....   | 63  |
| FIGURA 4: R. WAGNER. <i>SIEGFRIED</i> . ....  | 64  |
| FIGURA 5: W. A. MOZART. <i>QUARTETO EM RÉ MAIOR K. 499 (1786)</i> , C. 98-101.....  | 73  |
| FIGURA 6: W. A. MOZART. <i>QUARTETO EM RÉ MAIOR K. 575 (1789)</i> , C. 75-86.....   | 74  |
| FIGURA 7: L. V. BEETHOVEN. <i>SONATA PARA PIANO EM DÓ MAIOR OP. 2, N. 3</i> , C. 1-13.....  | 75  |
| FIGURA 8: O. MESSIAEN <i>LE LORIOT</i> , C. 32-33. ....   | 92  |
| FIGURA 9: VILLA-LOBOS. <i>BACHIANAS N. 3, LARGO</i> , C. 1-8.....   | 105 |
| FIGURA 10: D. CHOSTAKOVITCH. <i>PRELÚDIO N. 4 OP. 87</i> , C. 1-8. ....   | 106 |
| FIGURA 11: À ESQUERDA, DESENHO DE V. HARTMANN DE UM RELÓGIO DE BRONZE NA EM FORMA DE UMA CABANA COM PÉS DE GALINHA; À DIREITA, INÍCIO DA PEÇA N° 9 DOS <i>QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO: LA CABANE SUR DÊS PATTES DE POULLE (BABA IAGA)</i> DE M. MOUSSORGSKI, C. 1-22. .... | 109 |
| FIGURA 12: <i>POBRE CEGA</i> , COMPASSOS FINAIS; <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 1 E COMPASSOS FINAIS 46-47...111  | 111 |
| FIGURA 13: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 1 E <i>XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> , C. 1.....   | 112 |
| FIGURA 14: <i>QUE LINDOS OLHOS</i> , COMPASSOS FINAIS; <i>CÓ-CÓ-CÓ</i> , INÍCIO, C. 15.....   | 112 |
| FIGURA 15: MELODIA POPULAR <i>TEREZINHA DE JESUS, GUIA PRÁTICO</i> . ....   | 115 |
| FIGURA 16: <i>TEREZINHA DE JESUS</i> . PARTE A, SEÇÕES A, B, A'.....  | 117 |
| FIGURA 17: <i>TEREZINHA DE JESUS</i> . PARTE B, SEÇÕES C, D, C', E.....   | 118 |
| FIGURA 18: <i>TEREZINHA DE JESUS</i> . PARTE A', SEÇÕES F, G, F'.....   | 119 |
| FIGURA 19: <i>TEREZINHA DE JESUS</i> , C. 1-11. ....  | 121 |
| FIGURA 20: <i>CIRANDA</i> , C. 1-5. MOVIMENTO MUSICAL E IMPULSOS.....   | 122 |
| FIGURA 21: MELODIA POPULAR. <i>GUIA PRÁTICO</i> . IMPULSOS. ....  | 122 |
| FIGURA 22: <i>TEREZINHA DE JESUS</i> . PARTE B, SEÇÃO B, C. 26-37, IMPULSOS, MOVIMENTOS E TÉRMINOS. ....  | 124 |
| FIGURA 23: <i>CIRANDA A CONDESSA</i> , C. 1-10. ....  | 127 |
| FIGURA 24: M. MUSSORGSKI <i>IL VECCHIO CASTELLO</i> . INÍCIO, C. 1-12.....  | 129 |
| FIGURA 25: <i>GUIA PRÁTICO</i> . <i>CONDESSA</i> . INÍCIO DO TEMA, C. 1-4. ....   | 129 |
| FIGURA 26: <i>GUIA PRÁTICO</i> . <i>CONDESSA</i> . 1ª VARIAÇÃO.....   | 130 |
| FIGURA 27: <i>GUIA PRÁTICO</i> . <i>CONDESSA</i> C. 27-30. INÍCIO DA 2ª VARIAÇÃO.....   | 130 |
| FIGURA 28: <i>CIRANDA A CONDESSA</i> . PARTE A, SEÇÃO A, C. 1-19.....   | 133 |
| FIGURA 29: <i>A CONDESSA</i> . PARTE A SEÇÃO A' C. 20-27. ....  | 134 |

|  |     |
|--|-----|
| FIGURA 30: A CONDESSA. PARTE B, C. 28-42. ....   | 135 |
| FIGURA 31: A CONDESSA. FINAL DA PARTE B, C. 43-47. PARTE A', C. 48-64. ....  | 136 |
| FIGURA 32: SENHORA DONA SANCHA I. GUIA PRÁTICO. ....   | 139 |
| FIGURA 33: SENHORA DONA SANCHA II. GUIA PRÁTICO. ....  | 140 |
| FIGURA 34: SENHORA DONA SANCHA III. GUIA PRÁTICO. ....   | 141 |
| FIGURA 35: CIRANDA SENHORA DONA SANCHA. PARTE A. MOVIMENTO MUSICAL. ....   | 142 |
| FIGURA 36: L. V. BEETHOVEN. SONATA PARA PIANO N° 8 OP. 13, INÍCIO, C. 1-2. ....                                      | 143 |
| FIGURA 37: F. CHOPIN. BALADA N° 3 OPUS 47, INÍCIO, C. 1-7. ....  | 144 |
| FIGURA 38: SENHORA DONA SANCHA. PARTE B, SEÇÃO A. ....   | 145 |
| FIGURA 39: SENHORA DONA SANCHA. PARTE B, SEÇÃO B. ....   | 148 |
| FIGURA 40: SENHORA DONA SANCHA. PARTE B, SEÇÃO C, C. 63. ....  | 149 |
| FIGURA 41: SENHORA DONA SANCHA. PARTE A', C. 73-90. ....   | 150 |
| FIGURA 42: ARRANJO DA MELODIA POPULAR O CRAVO (VILLA-LOBOS, 2009, 1° CADERNO, P. 20). ....                           | 153 |
| FIGURA 43: ARRANJO DA MELODIA POPULAR SAPO JURURU (VILLA-LOBOS, 2009, 1° CADERNO, P. 42). ....                       | 154 |
| FIGURA 44: CIRANDA O CRAVO BRIGOU COM A ROSA. INÍCIO, C.1-2. ....  | 155 |
| FIGURA 45: CIRANDA O CRAVO BRIGOU COM A ROSA. PARTE A, SEÇÃO B, C. 3-13. ....  | 156 |
| FIGURA 46: CIRANDA O CRAVO BRIGOU COM A ROSA. PARTE A, C. 14-23. ....  | 157 |
| FIGURA 47: F. LISZT. ETUDE D'APRÉS PAGANINI N° 2 MI BEMOL MAIOR, C. 21. ....   | 158 |
| FIGURA 48: ETUDE D'APRÉS PAGANINI N° 2 MI BEMOL MAIOR, C. 26-27. ....  | 158 |
| FIGURA 49: M. RAVEL. GASPARD DE LA NUIT. SCARBO, C. 308-317. ....  | 159 |
| FIGURA 50: O CRAVO BRIGOU COM A ROSA, C. 5-7, MOVIMENTO MUSICAL DOS ACORDES ALTERNADOS E DAS SEMIFRASES A E A'. .... | 160 |
| FIGURA 51: CRAVO BRIGOU COM A ROSA. TRANSIÇÃO, C. 24-31. ....  | 161 |
| FIGURA 52: O CRAVO BRIGOU COM A ROSA. PARTE B, SEÇÕES A E B, C. 32-51. ....  | 163 |
| FIGURA 53: O CRAVO BRIGOU COM A ROSA. PARTE B, SEÇÃO B, C. 52-56. ....   | 164 |
| FIGURA 54: O CRAVO BRIGOU COM A ROSA. PARTE A', C. 58-63. ....   | 165 |
| FIGURA 55: O CRAVO BRIGOU COM A ROSA. PARTE A', 64-80. ....  | 167 |
| FIGURA 56: MELODIA POPULAR POBRE CEGO. ARRANJO NO GUIA PRÁTICO. ....   | 170 |
| FIGURA 57: CIRANDA POBRE CEGA. PARTE A. ....   | 172 |
| FIGURA 58: CIRANDA POBRE CEGA. PARTE B, SEÇÃO A E INÍCIO DA SEÇÃO B, C. 15-26. ....                                  | 173 |
| FIGURA 59: CIRANDA POBRE CEGA. PARTE B, SEÇÃO B, C. 27-34. ....  | 174 |
| FIGURA 60: S. THALBERG. FANTASIA SUR DÊS THEMES DE L'OPERA MOÏSÉ DE G. ROSSINI, C. 260-261. ....                     | 175 |
| FIGURA 61: A. SCRIABIN. SONATA N° 4 EM FÁ # MAIOR, I MOVIMENTO, C. 43-48. ....                                       | 176 |
| FIGURA 62: POBRE CEGA. PARTE A'. ....  | 178 |

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 63: <i>CIRANDA POBRE CEGA</i> . COMPASSOS FINAIS. ....   | 179 |
| FIGURA 64: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 1-3. ....   | 181 |
| FIGURA 65: F. CHOPIN. <i>FANTASIA-IMPROVISO OPUS 66</i> , C. 1-8. ....  | 181 |
| FIGURA 66: FIGURAÇÕES DA MELODIA INICIAL DA <i>FANTASIA-IMPROVISO</i> . ....                                    | 182 |
| FIGURA 67: J. S. BACH. <i>PRELÚDIO EM RÉ MAIOR, CRAVO BEM TEMPERADO VOL I</i> , C. 1-2. ....                    | 182 |
| FIGURA 68: W. A. MOZART. <i>SONATA Nº 12 K. 332</i> , III MOVIMENTO, C. 1-3. ....                               | 182 |
| FIGURA 69: MELODIA POPULAR <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> . ....   | 183 |
| FIGURA 70: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> . PARTE A, DIRECIONAMENTO MUSICAL DAS SEMIFRASES. ....                   | 184 |
| FIGURA 71: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> . PARTE A', INTRODUÇÃO: MOVIMENTO MUSICAL. ....                          | 186 |
| FIGURA 72: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> . PARTE A', FINAL DA INTRODUÇÃO E MELODIA POPULAR, C. 28-47. ....        | 187 |
| FIGURA 73: L. V. BEETHOVEN. <i>32ª VARIAÇÃO EM DÓ MENOR WO O 80</i> , C. 18-19. ....                            | 189 |
| FIGURA 74: L. V. BEETHOVEN. <i>32ª VARIAÇÃO EM DÓ MENOR WO O 80</i> , C. 18. ....                               | 189 |
| FIGURA 75: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 1-2, MOVIMENTO MUSICAL E DEDILHADOS. ....                           | 190 |
| FIGURA 76: F. CHOPIN. <i>ESTUDO OPUS 10, Nº 4</i> , C. 1-2. ....  | 191 |
| FIGURA 77: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 4-5, MOVIMENTO MUSICAL E DEDILHADO. ....                            | 191 |
| FIGURA 78: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 7-9, DEDILHADOS. ....   | 192 |
| FIGURA 79: F. LISZT. <i>SONATA EM SI MENOR</i> , C. 255-258. ....   | 192 |
| FIGURA 80: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 10-12, MOVIMENTO MUSICAL E DEDILHADO. ....                          | 193 |
| FIGURA 81: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> , C. 13-21, DEDILHADOS. ....   | 194 |
| FIGURA 82: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> . CODA DA MELODIA NA PARTE A, C. 22-24, DEDILHADOS. ....                 | 194 |
| FIGURA 83: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> . CODA, C. 43-37, DEDILHADOS. ....                                       | 195 |
| FIGURA 84: <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> . PARTE A', INTRODUÇÃO, DEDILHADOS. ....                                 | 195 |
| FIGURA 85: XÔ, XÔ, PASSARINHO. ARRANJO NO <i>GUIA PRÁTICO 1º VOL, 2º CADERNO</i> , P. 89. ....                  | 197 |
| FIGURA 86: <i>CIRANDA XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> . PARTE A, SEÇÃO A. ....   | 199 |
| FIGURA 87: F. LISZT. <i>SONATA EM SI MENOR</i> , C. 14-17. ....   | 200 |
| FIGURA 88: <i>CIRANDA XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> . PARTE A, SEÇÃO B. ....   | 201 |
| FIGURA 89: <i>CIRANDA XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> . PARTE A, SEÇÃO C. ....   | 204 |
| FIGURA 90: <i>CIRANDA XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> . PARTE A, SEÇÃO D. ....   | 205 |
| FIGURA 91: <i>CIRANDA XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> . PARTE B, SEÇÃO A. ....   | 209 |
| FIGURA 92: <i>CIRANDA XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> . PARTE B, SEÇÃO B E CODA. ....                                    | 210 |
| FIGURA 93: <i>VAMOS ATRÁS DA SERRA, Ó CALUNGA!</i> ARRANJO <i>GUIA PRÁTICO</i> , C. 1-14. ....                  | 213 |
| FIGURA 94: <i>VAMOS ATRÁS DA SERRA, Ó CALUNGA!</i> ARRANJO <i>GUIA PRÁTICO</i> , C. 15-32. ....                 | 214 |
| FIGURA 95: <i>CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA</i> . PARTE A, SEÇÃO A, B E INÍCIO DA SEÇÃO C, C. 1-15. .... | 216 |

|  |     |
|--|-----|
| FIGURA 96: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE A, SEÇÃO C. ....  | 218 |
| FIGURA 97: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE B, SEÇÃO A, C. 24-36. ....                              | 219 |
| FIGURA 98: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE B, SEÇÃO B. ....  | 221 |
| FIGURA 99: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE C, SEÇÃO A, C. 51-56. ....                              | 222 |
| FIGURA 100: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE C, SEÇÃO B. ....                                       | 223 |
| FIGURA 101: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE C, SEÇÃO C. ....                                       | 224 |
| FIGURA 102: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE C, SEÇÃO D. ....                                       | 226 |
| FIGURA 103: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE A' . ....  | 227 |
| FIGURA 104: CIRANDA VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA. PARTE A', FINAL. ....  | 228 |
| FIGURA 105: FUI NO TORORÓ. ARRANJO NO GUIA PRÁTICO, C. 1-24. ....  | 232 |
| FIGURA 106: FUI NO TORORÓ. ARRANJO NO GUIA PRÁTICO, C.25-49. ....  | 233 |
| FIGURA 107: CIRANDA FUI NO TORORÓ. PARTE A, SEÇÃO A, C. 1-15. ....   | 236 |
| FIGURA 108: FUI NO TORORÓ. PARTE A, SEÇÃO A, C. 16-29; SEÇÃO B, INÍCIO, C. 30-31. ....                         | 237 |
| FIGURA 109: L. V. BEETHOVEN. CONCERTO PARA PIANO ORQUESTRA N° 3, RONDÓ C. 370. ....                            | 238 |
| FIGURA 110: SUCESSÃO DE TERÇAS. ....   | 238 |
| FIGURA 111: FUI NO TORORÓ, C. 25-32, DEDILHADOS. ....  | 239 |
| FIGURA 112: CIRANDA FUI NO TORORÓ. PARTE A, SEÇÃO B, C. 32-54. ....  | 240 |
| FIGURA 113: CIRANDA FUI NO TORORÓ. PARTE A, SEÇÃO B, C. 55-61. ....  | 241 |
| FIGURA 114: CIRANDA FUI NO TORORÓ. PARTE B, C. 62-67. ....   | 243 |
| FIGURA 115: CIRANDA FUI NO TORORÓ. PARTE B, C. 68-77. ....   | 244 |
| FIGURA 116: CIRANDA FUI NO TORORÓ. PARTE B, C. 78-82. ....   | 245 |
| FIGURA 117: SEGMENTO MUSICAL 3 DA PARTE A, C. 55; SEGMENTO MUSICAL 1 PARTE B, C. 79. ....                      | 246 |
| FIGURA 118: ARRANJO DA MELODIA POPULAR O PINTOR DE CANAHY. ....  | 249 |
| FIGURA 119: CIRANDA O PINTOR DE CANAHY. PARTE A, C. 1-9; PARTE B, C. 10-15. ....                               | 251 |
| FIGURA 120: D. CHOSTAKOVITCH. PRELÚDIO OPUS 87 N° 9 PARA PIANO, INÍCIO, C. 1-5. ....                           | 252 |
| FIGURA 121: CLÁUDIO SANTORO. SONATA N° 3 PARA PIANO, INÍCIO C. 1-2. ....                                       | 252 |
| FIGURA 122: CIRANDA O PINTOR DE CANAHY. PARTE B, SEÇÃO B, C. 16-22; SEÇÃO C, C. 23-31. ....                    | 255 |
| FIGURA 123: CIRANDA O PINTOR DE CANAHY. PARTE B, SEÇÃO C, C. 32-40; SEÇÃO D, C. 41-42. PARTE C, C. 42-47. .... | 256 |
| FIGURA 124: S. RAKHMANINOV. ESTUDO EM MI B MENOR OPUS 39 N° 5, C. 27-30. ....                                  | 257 |
| FIGURA 125: NESTA RUA. ARRANJO NO GUIA PRÁTICO, C. 1-24. ....  | 260 |
| FIGURA 126: NESTA RUA. ARRANJO NO GUIA PRÁTICO, C. 25-48. ....   | 261 |
| FIGURA 127: CIRANDA NESTA RUA, NESTA RUA. PARTE A, INTRODUÇÃO, SEÇÃO A, C. 1-10. ....                          | 263 |
| FIGURA 128: F. LISZT. SONATA EM SI MENOR, C. 14-17. ....   | 264 |



|  |     |
|--|-----|
| FIGURA 129: <i>CIRANDA NESTA RUA, NESTA RUA</i> . PARTE A, SEÇÃO B, SEÇÃO A', C. 18-21.....                                  | 266 |
| FIGURA 130: <i>CIRANDA NESTA RUA, NESTA RUA</i> . PARTE A, SEÇÃO A', C. 22-25; PARTE B, C. 26-31.....                        | 268 |
| FIGURA 131: <i>CIRANDA NESTA RUA, NESTA RUA</i> . PARTE B, C. 32-40.....   | 271 |
| FIGURA 132: <i>OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . ARRANJO NO GUIA PRÁTICO, C. 1-12. ....   | 274 |
| FIGURA 133: <i>OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . ARRANJO NO GUIA PRÁTICO, C. 13-28. ....  | 275 |
| FIGURA 134: <i>CIRANDA OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . PARTE A, SEÇÃO A, C. 1-18. ....  | 277 |
| FIGURA 135: <i>CIRANDA OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . PARTE A, SEÇÃO A, C. 19-27, SEÇÃO B, C. 28-34. ....                    | 279 |
| FIGURA 136: <i>OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . PARTE A, SEÇÃO B, C. 35. PARTE B, C. 36-53.....                                | 281 |
| FIGURA 137: <i>OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . PARTE B, SEÇÃO B, C. 54-58; SEÇÃO C, C. 59-73. ....                            | 284 |
| FIGURA 138: <i>OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . PARTE B, SEÇÃO C, C. 74-77; SEÇÃO D, C. 78-93.....                             | 285 |
| FIGURA 139: <i>OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . PARTE B, SEÇÃO D, C. 94-97. PARTE C, C. 97-113. ....                           | 287 |
| FIGURA 140: <i>CIRANDA OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> . PARTE C, C. 114-134.....   | 289 |
| FIGURA 141: <i>A AGULHA</i> . ARRANJO NO GUIA PRÁTICO. ....  | 291 |
| FIGURA 142: <i>À PROCURA DE UMA AGULHA</i> . PARTE A, SEÇÃO A, C. 1-4; SEÇÃO B, C. 5-19. ....                                | 294 |
| FIGURA 143: <i>CIRANDA À PROCURA DE UMA AGULHA</i> . PARTE A, SEÇÃO B, C. 20-25; PARTE B, C. 26-37; PARTE A', C. 38-42. .... | 296 |
| FIGURA 144: <i>CIRANDA À PROCURA DE UMA AGULHA</i> . PARTE A', C. 43-60. PARTE C, C. 61-63. ....                             | 298 |
| FIGURA 145: <i>CIRANDA À PROCURA DE UMA AGULHA</i> . PARTE C, C. 64-76. PARTE A'', C. 77-80. ....                            | 299 |
| FIGURA 146: <i>CIRANDA À PROCURA DE UMA AGULHA</i> . PARTE A'', C. 81-90. PARTE D, C. 91-96.....                             | 303 |
| FIGURA 147: <i>CIRANDA À PROCURA DE UMA AGULHA</i> . PARTE D, C. 97-107. ....  | 304 |
| FIGURA 148: <i>POLCA, ESQUEMA RÍTMICO</i> . ....   | 306 |
| FIGURA 149: <i>A CANOA VIROU</i> . ARRANJO NO GUIA PRÁTICO. ....   | 307 |
| FIGURA 150: <i>CIRANDA A CANOA VIROU</i> . PARTE A, SEÇÃO A, C. 1-9; SEÇÃO B, C. 10-15. ....                                 | 308 |
| FIGURA 151: <i>CIRANDA A CANOA VIROU</i> . PARTE B. SEÇÃO A, C. 19-26. ....  | 311 |
| FIGURA 152: <i>CIRANDA A CANOA VIROU</i> . PARTE B, SEÇÃO A, C. 27; SEÇÃO B, C. 28-36. ....                                  | 312 |
| FIGURA 153: <i>D. CHOTAKOVITCH. PRELÚDIO EM LÁ MENOR OPUS 87 N° 2</i> , C. 1-6. ....   | 314 |
| FIGURA 157: <i>CIRANDA QUE LINDOS OLHOS</i> . PARTE A, C. 1-12. ....   | 321 |
| FIGURA 158: <i>CIRANDA QUE LINDOS OLHOS</i> . PARTE A, C. 17-33. ....  | 322 |
| FIGURA 159: <i>S. RAKHMANINOV. CONCERTO PARA PIANO ORQUESTRA OPUS 18</i> . PARTITURA PARA 2 PIANOS, C. 1-8. ....             | 324 |
| FIGURA 160: <i>CIRANDA QUE LINDOS OLHOS</i> . PARTE B, C. 34-48.....   | 327 |
| FIGURA 161: <i>CIRANDA QUE LINDOS OLHOS</i> . PARTE B, C. 49-57.....   | 328 |
| FIGURA 162: <i>CIRANDA QUE LINDOS OLHOS</i> . PARTE C, C. 58-73.....   | 331 |
| FIGURA 163: <i>CÓ-CÓ-CÓ</i> . ARRANJO NO GUIA PRÁTICO, C. 1-11. ....   | 335 |

|  |     |
|--|-----|
| FIGURA 164: <i>CÓ-CÓ-CÓ</i> . ARRANJO NO <i>GUIA PRÁTICO</i> , C. 12-21. ....    | 336 |
| FIGURA 165: <i>CIRANDA CÓ-CÓ-CÓ</i> . PARTE A, C. 1-18. ....                     | 338 |
| FIGURA 166: <i>CIRANDA CÓ-CÓ-CÓ</i> . PARTE A, C. 19-38. ....                    | 339 |
| FIGURA 167: <i>CIRANDA CÓ-CÓ-CÓ</i> . PARTE A, C. 19-48. PARTE B, C. 49-58.....  | 340 |
| FIGURA 168: <i>CIRANDA CÓ-CÓ-CÓ</i> . PARTE B, C. 59-78. ....                    | 342 |
| FIGURA 169: S. PROKOFIEV. <i>SARCASMO OPUS 17 N° 3</i> , C. 1-5. ....            | 344 |
| FIGURA 170: S. PROKOFIEV. <i>SARCASMO OPUS 17 N° 5</i> , C. 1-5. ....            | 344 |
| FIGURA 171: S. PROKOFIEV. <i>SARCASMO OPUS 17 N° 3</i> , C. 35-41.....           | 344 |
| FIGURA 172: <i>CIRANDA CÓ-CÓ-CÓ</i> . PARTE B, C. 79-80. PARTE A', C. 81-99..... | 345 |
| FIGURA 173: <i>CIRANDA CÓ-CÓ-CÓ</i> . PARTE A', C. 100-114. ....                 | 346 |
| FIGURA 174: <i>CIRANDA CÓ-CÓ-CÓ</i> . PARTE A', C. 115-132. ....                 | 347 |
| FIGURA 175: <i>XÔ, XÔ, PASSARINHO</i> , C. 17-18; C. 29-31. ....                 | 351 |
| FIGURA 176: <i>FUI NO TORORÓ</i> , C. 62-63. ....                                | 352 |

# SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>17</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 ASAFIEV: BIOGRAFIA E PENSAMENTO</b> .....  | <b>31</b>  |
| 1.1 BIOGRAFIA .....  | 31         |
| 1.2 O PENSAMENTO, DE BORIS VLADIMIROVITCH ASAFIEV .....  | 40         |
| <b>CAPÍTULO 2 A FORMA MUSICAL COMO PROCESSO E TEORIA DA ENTONAÇÃO/ EXECUÇÃO MUSICAL E ANÁLISE ENTONACIONAL/ASAFIEV E VILLA-LOBOS</b> ..... | <b>53</b>  |
| 2.1 A FORMA MUSICAL COMO PROCESSO – LIVRO I .....  | 53         |
| 2.1.1 Fatos e Fatores Geradores da Formação e Movimento Musical .....  | 56         |
| 2.1.1.1 <i>Princípio de semelhança e repetição</i> .....   | 56         |
| 2.1.1.2 O impulso dinâmico, o conceito de energia .....  | 56         |
| 2.1.1.3 <i>Impulso, Movimento e Término</i> .....  | 59         |
| 2.1.2 <i>Princípios de Semelhança e Contraste</i> .....  | 70         |
| 2.1.3 <i>Dialética da Manifestação Musical; Arcos Musicais</i> .....   | 72         |
| 2.2 FORMA MUSICAL COMO PROCESSO - LIVRO II: A TEORIA DA ENTONAÇÃO .....  | 80         |
| 2.3 A TEORIA DA ENTONAÇÃO E A EXECUÇÃO MUSICAL: ANÁLISE ENTONACIONAL .....   | 94         |
| 2.4 B. ASAFIEV E H. VILLA-LOBOS: CONTEXTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS .....  | 100        |
| <b>CAPÍTULO 3</b> .....  | <b>107</b> |
| <b>3 ANÁLISES ENTONACIONAIS DAS CIRANDAS DE VILLA-LOBOS</b> .....  | <b>107</b> |
| 3.1 <i>TEREZINHA DE JESUS</i> .....  | 114        |
| 3.2 <i>A CONDESSA</i> .....  | 127        |
| 3.3 <i>SENHORA DONA SANCHA</i> .....   | 139        |
| 3.4 <i>O CRAVO BRIGOU COM A ROSA</i> .....   | 152        |
| 3.5 <i>POBRE CEGA... TOADA DA REDE</i> .....   | 168        |
| 3.6 <i>PASSA, PASSA, GAVIÃO</i> .....  | 180        |

|   |            |
|---|------------|
| 3.7 <i>Xô, Xô, PASSARINHO</i> .....           | 196        |
| 3.8 <i>VAMOS ATRÁS DA SERRA CALUNGA</i> ..... | 212        |
| 3.9 <i>FUI NO TORORÓ</i> .....                | 230        |
| 3.10 <i>O PINTOR DE CANNAHY</i> .....         | 248        |
| 3.11 <i>NESTA RUA, NESTA RUA</i> .....        | 259        |
| 3.12 <i>OLHA O PASSARINHO DOMINÉ</i> .....    | 273        |
| 3.13 <i>A PROCURA DE UMA AGULHA</i> .....     | 291        |
| 3.14 <i>A CANOA VIROU</i> .....               | 306        |
| 3.15 <i>QUE LINDOS OLHOS</i> .....            | 318        |
| 3.16 <i>CÓ—CÓ—CÓ</i> .....                    | 334        |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....                        | <b>349</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                      | <b>356</b> |
| <b>ANEXO</b> .....                            | <b>362</b> |

## INTRODUÇÃO

A temática deste trabalho é decorrente de uma busca por um pensamento e por uma práxis de execução musical que tratem dos conteúdos sintáticos e semânticos, poéticos e emocionais, expressos durante a execução de uma obra musical. Com maior ou menor intensidade, essa busca reflete minhas atividades profissionais como pianista e professor de piano, bem como professor de análise musical. Como solista, em conjuntos de câmara, em acompanhamentos diversos, ou com meus alunos, além das questões estruturais e técnico-expressivas da execução ao piano, procuro abordar o sentido, o caráter e a emoção relacionados a obras e trechos musicais.

Com o desenvolvimento dos instrumentos de teclas, há, aproximadamente, cinco séculos, práticas diversas e conhecimentos teórico-musicais, pedagógicos, psicológicos, fisiológicos, sobre a execução musical, sistematizados ou não, transmitidos bibliográfica ou oralmente, produzidos por compositores, musicólogos, intérpretes e pedagogos, acumulam-se formando um “patrimônio dos intérpretes” (CHIANTORE, 2004, p. 557). Desses, podem-se destacar os seguintes autores de trabalhos diversos dedicados à execução musical ao piano, baseando-se na relevância histórica e/ou na pertinência e aplicabilidade nos dias atuais: F. Couperin, C. Ph. E. Bach, C. Czerny, M. Clementi, F. Liszt, F. Chopin, J. Brahms, F. Busoni, K. Leimer, T. Matthay, A. Cortot, A. Brugnoli, H. Neuhaus, dentre muitos outros. Este “patrimônio” orienta, direciona, auxilia pianistas, professores e estudantes de piano cotidianamente nas práticas de execução musical e também no entendimento destas.

Nas últimas duas décadas, dos anos 1990 aos dias de hoje, a quantidade de pesquisas e artigos publicados sobre a execução musical tem crescido acentuadamente. Distintas áreas acadêmicas, como a pedagogia, a psicologia, a filosofia, a musicologia e a semiótica têm contribuído para o entendimento do fenômeno da execução musical. A publicação de um considerável número de trabalhos e artigos, por diversos pesquisadores, como Williamon (2004), Rink (2006), E. Clarke (2006), Juslin e Sloboda (2004), Sloboda (2005), A. Lehmann (2004),

Gabrielson (1999, 2003), Chaffin (2004), Ginsborg (2004), C. Gerling (2008, 2011), Santiago (2006), Chiantore (2001, 2004, 2010), J. Dunsby (1989), E. Tarasti (1994), entre outros, ressaltam a atualidade e relevância dos estudos e pesquisas sobre a execução musical. Estas pesquisas são realizadas com diferentes metodologias e têm como objeto de estudos questões que fazem parte do processo da execução musical: a obra musical, a prática individual, o ato da execução, a aprendizagem, a memorização, as habilidades necessárias para a execução, a comunicabilidade, a percepção e a experimentação das emoções, o medo de palco, as exigências físicas e psicológicas necessárias à execução, dentre outras.

Na segunda metade do século XX e atualmente, pesquisadores de diferentes áreas (música, psicologia, pedagogia, filosofia), como L. Meyer, P. Juslin, J. Sloboda, J. Karlsson, C. Gerling, R. Santos, D. Matravers, têm elaborado estudos e pesquisas, publicado artigos e trabalhos sobre **a expressão de sentidos musicais e comunicabilidade das emoções** pela execução musical. Segundo Juslin e Laukka, *“uma expressão emocional convincente de atores e de músicos é desejada e mesmo esperada”* (JUSLIN; LAUKKA, 2003, p. 770). Segundo Juslin e Lindström:

A música tem sido relacionada a emoções desde os gregos. Acredita-se que a música possa expressar e provocar emoções. Embora sejam processos diferentes, ambos estão relacionados com as estruturas musicais e são moldados por compositores e intérpretes. (JUSLIN; LINDSTRÖM, 2010, p. 334).

Considerando, então, que as execuções musicais são atos de comunicação humana, nos quais conteúdos semânticos, poéticos e emocionais são compartilhados por intérpretes e ouvintes, e que, na tradição da música clássica ocidental, o músico executa uma obra composta, grafada por um compositor, **como o intérprete pode perceber, caracterizar, construir os conteúdos a serem comunicados no processo da execução musical, a partir da notação musical e dos diferentes dados técnicos, teóricos, históricos, biográficos, psicológicos do compositor, da obra musical e do próprio intérprete? Se existem significados da obra musical, como tratá-los?**

Uma pesquisa bibliográfica direcionada às questões acima, inicialmente, conduziu-me à Semiótica Musical. Eero Tarasti, construindo sua Teoria da Semiótica Musical (1994), baseia-se nos autores A. J. Greimas, C. S. Peirce, Y. Lotman, além

de considerar o musicólogo suíço E. Kurth e o russo B. Asafiev como precursores da semiótica musical. De Asafiev, Tarasti aborda a Teoria da Entonação<sup>1</sup>, considerando-a uma “semiótica musical implícita” (TARASTI, 1994, p. 98).

Travei contato com o termo entonação em minhas aulas práticas e teóricas no curso superior de piano no Conservatório Estatal Rimski-Korsakov, de São Petersburgo, no qual me formei e obtive o grau de Mestre em Artes. O verbo entoar estava presente e relacionado à execução de passagens musicais, levando em conta suas propriedades vocais e semânticas (caráter). Inicialmente, a Teoria da Entonação de B. Asafiev pareceu-me adequada para o estudo do fenômeno da execução musical, o que veio a se confirmar.

B. Asafiev (1884-1949) foi um dos mais importantes musicólogos russos da primeira metade do século XX. Estudou no Conservatório e na Faculdade de História e Filologia, da Universidade de São Petersburgo, entre 1903 e 1910. Atuou como pianista correpetidor, crítico musical, musicólogo, pedagogo, compositor e agente cultural, sendo que grande parte da atividade musical de São Petersburgo nos anos 1920, contou com sua colaboração. Sua produção bibliográfica é numerosa, são mais de 900 itens. Compôs também cerca de 200 obras musicais, sendo que os seus Balés *Plamia Parija (Chamas de Paris)* e *Bakhtchissaraiskii Fontan (A Fonte de Bakhtchisarai)* se tornaram parte dos repertórios dos Teatros da Rússia. Trabalhou intensamente para a formação ou organização de instituições pedagógicas, científicas e artísticas de São Petersburgo e Moscou, nos Conservatórios, Teatros e Institutos Universitários nos anos 1920-1930-1940.

O Dicionário *New Grove Dictionary of Music and Musicians (Novo Dicionário Grove de Música e Músicos)* (2001, 12º Vol., p. 502-505) apresenta três verbetes com o termo *intonation (entonação)* e um com o correlato em italiano *intonazione*. Segundo Oldham (2001, p. 502-503; p.504), Leedy (2001, p. 503-504) e Bradshaw (2001, p. 504-505), autores desses verbetes, no decorrer da história da música, o termo entonação adquiriu várias significações, tão variadas quanto amplas, a saber:

- a) A parte inicial solo do cantochão, cantada pelo padre ou pelo cantor antes da entrada de outras vozes, era chamada de entonação, assim como as

---

<sup>1</sup> O termo em russo é Intonatsia (ИНТОНАЦИЯ). Obs. A transliteração do alfabeto russo para português é feito segundo a tabela no anexo sugerida em *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, n. 1 (2004, p. 393).

frases “*Gloria in excelsis Deo*” e “*Credo in unum Deum*” do ordinário da missa católica romana. As notas que precediam o tenor, sobre as quais o salmo era cantado, também recebem o nome de entonação.

- b) Na execução musical, o termo entonação é usado para a precisão acústica e artística da altura de uma nota cantada ou tocada, ou seja, sua afinação. Nesse sentido, tem um papel importante na expressão musical, podendo influenciar o contorno melódico ou criar tensão em determinada passagem musical.
- c) *Intonation* é o termo, em alemão, que designa o trabalho final de formar um belo som em órgãos de tubo.
- d) O termo italiano *Intonazione* designa uma peça introdutória escrita para instrumento de teclado, que tem a função de dar o tom a uma obra vocal sacra que a segue. As primeiras são as *Intonazioni d'organo* de Andrea e Giovanni Gabrieli (1593; editado por Bradshaw em 1972), sendo que, durante o século XVII, compositores-organistas se distinguiram nesta arte improvisatória.

Os empregos do termo entonação, descritos anteriormente, têm uma característica comum: a emissão do som e suas qualidades. Na Rússia, nas áreas da composição, da musicologia e da interpretação musical, o termo entonação é muito utilizado e relaciona a emissão de um som ou de sucessões sonoras com suas propriedades semânticas. Segundo Halopova<sup>2</sup>, em seu artigo *The Intonational Nature of Music*<sup>3</sup> (2000, p. 2), no início do século XX, o termo entonação já aparece nos trabalhos de Leonid Sabaneyev (*A Música da Fala* de 1923) e de Boleslav Yavorsky, que usa o termo entonação em *A construção do Processo Modal*, escrito em 1929.

B. Asafiev fundamentou e desenvolveu o conceito de entonação e, com esta iniciativa, o termo entonação é utilizado cotidianamente na prática dos músicos de seu país. Para ele, a “*Música é a Arte do Sentido Entoadado*” (ASAFIEV, 1971, p. 344). O conceito situa-se em um campo limítrofe, relacionando-se com a

---

<sup>2</sup> Musicóloga, Professora Doutora e Chefe da cátedra de especializações interdisciplinares para musicólogos do Conservatório de Moscou.

<sup>3</sup> Tradução do artigo “*Musika kak vid isskustvo*” São Petersburgo, 2000. Disponível em <http://www.kholopova.ru/bibeng1.html>. Acessado em 21/08/2011.



linguística, a semiótica, a psicologia e a teoria da informação. Segundo Halopova (2000, p. 2) a novidade histórica de Asafiev reside no fato de seu conceito de entonação não se restringir à esfera da composição, mas associa a música com a vida. É um conceito que aborda a composição, a musicologia, a execução e a audição musical.

O conceito de entonação foi largamente empregado por B. Asafiev em seus trabalhos acadêmicos, desde seus primeiros ensaios de 1917, até suas últimas obras dedicadas à análise musical entonacional escritas em 1947. Mas o conceito foi fundamentado e desenvolvido em *A Forma Musical como Processo: Livro I e Livro II- Teoria da Entonação*.

Esse trabalho foi escrito em duas épocas distintas, resultando em dois livros. O primeiro, redigido quase inteiramente em 1925 e editado em 1930; o segundo escrito durante 1941, foi terminado em 24 de janeiro de 1942 e editado em 1947.

No primeiro Livro, o autor se concentrou em explicar como a música se inicia, como se prolonga e como se encerra. Desenvolve o seu conceito de forma musical como um fenômeno social reconhecido por meio do processo de entonação. Para ele, a forma musical é reconhecida no fluxo sonoro e não em esquemas abstratos preconcebidos<sup>4</sup>. No segundo Livro, que é uma continuação do primeiro, o autor expõe a sua Teoria da Entonação.

Como a breve menção anterior, Asafiev entende que entonação musical é um trecho musical que carrega um conteúdo semântico. Tal trecho pode ter uma pequena duração, como a emissão de um único som, ou durar horas como uma sinfonia ou uma ópera. Da mesma maneira, o conteúdo semântico pode ser um pequeno sinal originário da função de um som em determinado sistema de conexão de sons, até mesmo extensas dramaturgias.

Na sua manifestação, a entonação pode se juntar à linguagem falada e formar uma unidade tom<sup>5</sup>-palavra (entonação vocal) ou manifestar-se em sons por meio de uma plástica de movimentos do corpo humano e de instrumentos. É chamado de

---

<sup>4</sup> Asafiev considera a Teoria das Formas musicais, baseada em esquemas preconcebidos e fixos, inadequada à explicação do fenômeno musical. Um exemplo desse tipo de teoria seria a *Teoria das Formas Musicais* de H. Riemann, na qual por exemplo, as estruturas musicais denominadas de semiperíodo são delimitadas por quantidade fixa de quatro compassos (RIEMANN, 1929, p. 40).

<sup>5</sup> Asafiev utiliza a palavra tom no sentido de um som musical com uma altura determinada e com alguma expressão.

entonação o estado da tensão (tônus) que condiciona a linguagem falada e a linguagem musical. A entonação é entendida como uma manifestação sonora de um estado psicológico, de pensamentos e emoções, em um fluxo contínuo condicionado pela respiração. O estado psicológico dá o tônus à linguagem falada e à linguagem musical. A entonação é sempre dirigida pela consciência, pelo intelecto, em que se faz sempre presente o tônus emocional humano. E o homem inserido em sua realidade individual, social, histórica e cultural.

O tônus emocional humano estará presente na emissão de um som musical, de um tom, assim como na pronúncia de um vocábulo. Dessa maneira, ao se emitir um tom, ao entoar, uma comunicação emocional/conceitual, uma semântica estará presente junto à manifestação sonora.

Para Asafiev, durante construção da cultura auditiva europeia desde tempos remotos, a entonação na arte poética e a entonação musical estiveram muito ligadas. A junção de um vocábulo com um som musical é a essência de uma entonação complexa, um ponto concentrado de significado. O isolamento da entonação musical da poesia se dá com a conscientização social dos intervalos musicais. Os intervalos passam a ser sinalizadores da qualidade emocional/conceitual da entonação musical.

A partir desse pressuposto, a emissão de um intervalo começa a ter uma significação especial:

[...] gostaria de enfatizar que em todas as partes nas quais abordo os intervalos, eu os trato como expressivos, e penso que o intervalo é uma primeira forma de música, ou seja, a consciência humana buscando expressar-se em sons, entoar-se, elaborou pontos de apoio tom-altura (centros) e a ligação entre eles (arcos), para determinadas constantes entonacionais ou tônus [musical] preciso. (ASAFIEV, 1971, p. 218).

Ainda segundo o autor, durante a Antiguidade, uma variação do tônus emocional (seu aumento ou diminuição) na declamação poética, na oratória, no teatro, nos cultos, gerou uma entonação ritmo-altura, que pode ter se tornado um conjunto de dois tons independentes da palavra mediante sua repetição constante por um longo período, formando, assim, um intervalo musical. Para Asafiev, os intervalos foram, primeiramente, manifestados pelo aparelho vocal humano, e não uma constatação mecânica de propriedades acústicas de instrumentos. A conscientização social dos intervalos historicamente consolidada foi o fator que

permitiu à arte musical tornar-se independente das outras artes temporais, porém sem perder a conexão com a palavra, com a dança, com a realidade.

Asafiev enfatiza que o surgimento dos intervalos, tal como os entendemos hoje, não foi um processo mecânico, abstrato. O surgimento dos intervalos e a constituição dos tetracordes, dos modos, das escalas são resultado da soma de trabalhos de gerações durante séculos. No decorrer histórico, a consciência humana auditivamente elaborou, escolheu e cristalizou na memória os intervalos (entonações) mais eficazes e significativos.

Os intervalos são unidades expressivas. Dirigidos, organizados pelo ritmo, manifestam a mais simples, curta, forma-ritmo-entonacional. Fazendo uma analogia a teoria literária, os intervalos podem ser formas ritmo-entonacionais de tipo iambo ou troqueu, dependendo da duração e acentuação de cada tom.

A entonação musical não perde sua ligação com a realidade, com a vida, pois mantém, em sua manifestação sonora, o tônus de um estado psicológico emocional/conceitual humano.

O conceito de entonação agrupa a composição musical, a execução e a audição, formando um todo indissociável. Ao ouvir obras musicais, os seres humanos captam o que lhes toca de uma maneira ou outra. Assim, em um período histórico, as sociedades humanas constroem uma reserva compartilhada de entonações na memória social. Tal processo só é possível com a execução, ou seja, por meio da manifestação sonora das obras musicais dirigidas aos ouvintes. Sem ser entoada, sem ser executada, a música não existe na consciência social. Mas, como uma obra sobrevive? Como determinada forma ou gênero permanecem vivos, capazes de significar algo à sociedade? Asafiev levanta a hipótese sobre o surgimento de “crises de entonações”.

As crises de entonações são períodos históricos nos quais entonações solidificadas na consciência social começam a perder sentido, e a sociedade passa a necessitar de outras formas de entonações musicais. As crises de entonações são resolvidas com a criação, com a conquista, de novas entonações ou mesmo com novas maneiras de se tratar antigas entonações, para que possam ser novamente significativas para a sociedade. Essas resoluções das crises, as novas entonações, podem ser duradouras, ou ter vida curta. Asafiev enumera, no segundo livro da *Forma Musical como Processo – Entonação*, algumas crises de entonações

ocorridas no processo histórico da música europeia. Para ele, apesar da amplitude da sua generalização, as crises de entonações aparecem junto com as crises e transformações da consciência social.

Como citado anteriormente, a execução musical faz parte de um todo criação-execução-audição. A execução musical é a própria entonação de uma obra musical; depois da criação da obra na mente do compositor, é uma cocriação sonora, que permite à obra musical alcançar os ouvintes.

Integrando-se a esse conceito, **a execução musical é a manifestação sonora originária das mãos ou da voz do intérprete que comunica o seu estado psicológico emocional/intelectual/semântico**, em sua realidade individual, social, cultural e histórica. A aprendizagem e a concepção da obra a ser executada (que foi escrita por um compositor em sua realidade individual, cultural e histórica) colaboram diretamente com esse estado psicológico.

Pesquisadores como J. Rink (2006), W. Berry (1989), J. Dunsby (1989), E. Clark (2006), N. Cook (1999), E. Namour (1988) têm a ressaltado a importância da relação entre a execução musical e a análise musical, para a construção da própria execução e para a aprendizagem e concepção da obra musical a ser executada.

Segundo E. Narmour (apud RINK, 2006, p. 36), os intérpretes são cocriadores e necessitam de conhecimento e habilidades teórico-analíticas. Para W. Berry (apud RINK, 2006, p. 36), as interpretações musicais devem ser embasadas em análises sólidas da obra musical, cuja não realização acarreta consequências negativas para a execução. Para Rink (1990, p. 323), a variedade de análises (efetuadas pelos intérpretes) não são procedimentos a serem aplicados *a priori* em uma obra musical, determinando sua execução, mas parte integrante do processo de construção da execução. Contrariamente a W. Berry, Rink (1990) defende que nem todo fato observado em uma análise musical deve ter uma correspondência direta na execução, argumentando que o intérprete, além do conhecimento teórico e analítico-musical, utiliza, também, os conhecimentos acumulados historicamente, oriundos das práticas da execução, transmitidos oralmente ou por comunicação escrita (“patrimônio dos intérpretes”). Rink não exclui as análises musicais das atividades de execução e preparação das execuções, porém observa que esta é uma relação complexa na qual não existe uma hierarquia: da análise para a execução.

Os diferentes posicionamentos dos pesquisadores vêm enriquecer e enfatizar a necessidade do estudo da relação Análise Musical-Execução.

No *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Novo Dicionário Grove de Música e Músicos), encontra-se a seguinte definição geral para a análise musical:

[...] uma parte do estudo da música que, inicialmente, parte da própria música. Formalmente, análise musical inclui o entendimento das estruturas musicais, seus elementos constituintes relativamente simples e a função desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode ser uma parte de uma obra, uma obra completa ou um grupo de obras escritas ou de tradição oral. (BENT, I; POPLE A. 2001, p. 526).

Conforme Bent (1987, p. 1-3), o termo Análise Musical abrange um grande número de atividades, até mesmo excludentes, que representam diferentes visões da natureza da música, de seu papel na vida humana e de como o intelecto observa a música. O analista e o esteta se concentram na natureza da obra musical, porém de maneira diversa. Enquanto o analista se direciona às estruturas musicais, a seus elementos constituintes e às suas relações, o esteta se direciona à música *per se* e ao seu valor e posicionamento entre as artes, na vida e na realidade. O analista e o teórico da composição musical têm o interesse comum nas leis da construção musical que podem ser observadas por meio de processos analíticos, segundo Bent e Pople (2001, p. 528), a análise musical busca responder a: “Como o trecho musical opera?”. Professores de composição musical, intérpretes, críticos e historiadores têm contribuído para o desenvolvimento da análise musical.

No *Livro I da Forma Musical como Processo*, Asafiev se dedica ao estudo dos processos da manifestação musical, seus estímulos, fatores e princípios formadores, assim como ao estudo das formas musicais tradicionalmente concebidas pela teoria musical de seu tempo (*Allegro-sonata*, fuga, rondó, entre outras).

De acordo com Gomez (2007, p. 927), a *Teoria da Entonação (Livro II da Forma Musical como Processo)* expõe a origem, a evolução e o desenvolvimento da música e o processo pelo qual a música se cristaliza em suas distintas formas determinadas historicamente. A teoria procura uma resposta para:

- 1) A origem e essência da música partindo da linguagem;
- 2) O porquê e o como da origem da linguagem musical;

Como se desenvolve socialmente e como ocorre a cristalização de suas formas (tanto as formas concretas de fazer música, como o

desenvolvimento de suas estruturas, que são resultado do processo histórico de cristalização das ideias entonativas).

Além disso, como já ressaltado, a *Teoria da Entonação* concebe a arte musical como um ato de comunicação humana, englobando a criação, a execução e a audição.

Partindo desses entendimentos, a *Forma Musical como Processo Livros I e II*, de Asafiev, insere-se no universo das teorias analíticas da arte musical. Compositores, musicólogos e intérpretes como G. Adler, R. Reti, H. Schenker, E. Kurth, A.Schoenberg desenvolveram, contemporaneamente, a Asafiev diferentes teorias analíticas. No século XX, as diferentes teorias analíticas surgiram como uma resposta, como um esforço de entendimento da herança musical acumulada até então. Utilizando-se da sistematização histórica e metodológica da análise musical de Bent<sup>6</sup> (1987), as concepções analíticas de Asafiev (construídas dos anos 1910 aos anos 1940) têm, entre outras, proximidades conceituais às Teorias das Tensões (1920-1945) (BENT, 1987, p. 46), principalmente à ideia de energia cinética e linearidade melódica de E. Kurth.

Assim como D. Tovey, Kurth e Schenker, o musicólogo russo critica fortemente os ensinamentos da *Formenlehre* do final do século XIX. Asafiev afirma que a música não é determinada por esquemas abstratos preconcebidos, e o processo de formação (tornar-se forma) musical, inicialmente, pode ser entendido pelos fenômenos: 1) movimento musical (passagem de um som a outro, ou de em conjunto sonoro a outro e suas relações); 2) condições e capacidades de lembrança que possibilitam a apreensão do fluxo sonoro, elaboradas pela consciência humana no devir histórico (ASAFIEV, 1971, p. 29). A característica temporal da música e as capacidades de lembrança, de percepção, de apreensão, condicionam a forma musical. O reconhecimento das sucessões sonoras, no processo de audição, é

---

<sup>6</sup> No livro *Analysis*, Bent divide os capítulos II e III e suas partes por períodos históricos da análise musical: até 1900 (Início; 1750-1840; 1840-1900) e século XX (Início do Séc. XX; 1920-1945; 1945-1960; 1960-1975; desde 1975). O capítulo IV é dividido em partes segundo diferentes métodos analíticos: Estrutura fundamental (Schenker); Processo temático (Réti) e Análise Funcional (Keller); Análise Formal; Análise fraseológico-estrutural (Riemann); Análise categórica; Semiótica musical (Ruwet e Nattiez); Teoria da informação; Teoria dos conjuntos.

basicamente condicionado pelo princípio da semelhança e do contraste dos sons ou conjuntos sonoros (com seus respectivos conteúdos semânticos) no fluxo musical.

Semelhantemente a Schoenberg, Asafiev considera a forma musical como um organismo, mas não necessariamente oriundo de um motivo ou tema. Para o musicólogo russo, a forma musical é similar à organização das estruturas orgânicas de uma célula. Assim como cada estrutura celular tem uma função, as estruturas sonoras possuem funções próprias e relacionam-se mutuamente.

[...] Assim nós chegamos a maior dificuldade na análise do processo da manifestação musical: esclarecer as correlações presentes nas sucessões e simultaneidades sonoras da obra musical, entendida como manifestação dinâmica, carregada de contradições e como uma unidade. (ASAFIEV, 1971, p. 128).

A Teoria da Entonação, ao considerar as propriedades semânticas e de comunicação das sucessões sonoras musicais e suas relações com a linguagem falada, aproxima-se das teorias da linguística e da semiótica, cujos conceitos, segundo Bent e Pople (2001, p. 556), vêm de encontro à Teoria Musical a partir de 1945, formando uma das vertentes da Análise Musical. As ideias de contornos intervalares com conotações de estados emocionais de Deryck Cook, na sua obra *Language of Music* (1959), se aproximam das ideias de Asafiev.

Segundo Tarasti (1994, p. 45), o conceito de entonação de Asafiev é um conceito amplo, que trata não somente da música executada e ouvida, mas também da música que pode ser cantarolada internamente e que constitui uma memória musical coletiva ou um repositório de entonações compartilhadas. Dessa maneira, as entonações são também unidades imanentes, aproximando-se das teorias semióticas de Greimas e Hjelmslev. A Teoria da Entonação e, particularmente, os conceitos de crises de entonações existentes na consciência social permitem uma reavaliação da História da Música corroborando a argumentação do musicólogo G. Adler, que, conforme Bent (1987, p. 41), defendia a necessidade dos procedimentos de análise musical nas pesquisas histórico-musicais.

Na Teoria da Entonação, a execução musical é a essência da arte musical, pois considera que a música é matéria sonora viva e que a música passa a ser parte integrante da cultura social por meio de suas execuções.

Integrada à Teoria da Entonação, a execução musical ganha possibilidade de ser uma execução musical expressiva. Não uma expressividade arbitrária, casual, mas uma execução, que comunica emoções, semânticas diversas, estados de espírito do intérprete, do compositor ou até mesmo de uma época.

Para J. Rink<sup>7</sup> (2006, p. 39), os cinco princípios citados a seguir fundamentam a análise musical realizada pelo intérprete em função da execução musical. Esses princípios mostram uma relação direta com as possibilidades analíticas expressas na *Forma Musical como Processo*, de Asafiev.

- 1) Princípio 1 – A questão da temporalidade está no cerne da execução musical e é fundamental para a análise realizada pelo intérprete.
- 2) Princípio 2 – Para o intérprete, é prioritária a determinação da forma da obra musical (e não suas estruturas) e dos meios para projetá-la.
- 3) Princípio 3 – A partitura não é a música. A música não está confinada na partitura.
- 4) Princípio 4 – Todo fato analítico que se dirige à execução musical deve ser absorvido em uma grande síntese na qual se consideram também as questões de estilo, gênero, tradições de interpretação, técnica, instrumento, assim como as prerrogativas individuais artísticas do intérprete [“patrimônio dos intérpretes”]. Ou seja, decisões analíticas predeterminadas não são sistematicamente priorizadas.
- 5) Princípio 5 – A “intuição informada” (do intérprete) guia, ou ao menos influencia o processo de análise por parte do intérprete, embora análises mais deliberadas possam ser utilizadas.

Os princípios 1 e 3 relacionam-se com a concepção de Asafiev quanto à essência da arte musical, que se manifesta em um fluxo sonoro no decorrer temporal. Asafiev declara, por diversas vezes que a música é matéria sonora viva, que conteúdos artísticos são compartilhados por meio dos sons, pelas entonações. A execução musical leva a obra à consciência social.

---

<sup>7</sup> Professor de música da *Royal Holloway, University of London*. Dedicou-se a pesquisa e estudos sobre execução musical. Tem publicado relevantes artigos e livros entre eles *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*.



A determinação da forma da obra musical (princípio 2) com seus conteúdos sintáticos e semânticos, poéticos e emocionais, pode ser realizada mediante conceitos expressos na *Forma Musical como Processo/Teoria da Entonação*.

Os princípios 4 e 5 relacionam-se ao papel primordial da execução musical na Teoria da Entonação, segundo a qual a execução musical, além de fazer parte do complexo criação-execução-audição, historicamente considerado, é também uma arte individualizada com características próprias (ASAFIEV, 1971, p. 362); como citado anteriormente, é a manifestação sonora do estado psicológico emocional/semântico do intérprete.

Neste trabalho, investigo as 16 *Cirandas* de Villa-Lobos, segundo os conceitos analítico-musicais da *Forma Musical como Processo/Teoria da Entonação* de Asafiev, objetivando construir concepções em função da execução de cada peça. Questões analítico-formais, histórico-culturais, técnico-instrumentais e emocionais/semânticas das peças serão estudadas por meio do meu entendimento das concepções do musicólogo russo.

A obra do compositor brasileiro é abordada a partir de um referencial musicológico da primeira metade do século XX e cujos autores estiveram em contato com:

- a) As questões do nacionalismo e do modernismo da primeira metade do século XX;
- b) As questões composicionais da forma musical como esquemas abstratos predeterminados e a forma musical como resultado de um processo sonoro em fluxo contínuo;
- c) As obras musicais de I. Stravinski, R. Wagner, S. Prokofiev, A. Schoenberg, entre outros compositores.

Este trabalho desenvolve uma investigação de parte da produção musical para piano de Villa-Lobos, cuja obra, segundo Salles (2009, p. 13), vem sendo estudada e analisada sistematicamente há pouco tempo. O referencial teórico deste trabalho e respectivo autor ainda são pouco conhecidos. Este trabalho procura contribuir para o conhecimento da arte da execução musical e, em particular, da execução das *Cirandas* Villa-Lobos.

A seguir, a estrutura do trabalho está dividida em três capítulos e a conclusão. No primeiro, faço a apresentação do musicólogo russo Asafiev por meio de uma

biografia, seguida por uma exposição do seu pensamento. Nesta exposição, trato das influências filosóficas, musicológicas, artísticas e musicais que convergiram para a formação do pensamento de Asafiev; de seu alcance e repercussão.

Na primeira parte do segundo capítulo, faço uma exposição da *Forma Musical como Processo Livro I*.

Na segunda parte exponho o *Livro II – Teoria da Entonação*.

Na terceira parte, abordo o lugar da execução musical em relação à Teoria da Entonação.

E na quarta e última parte do segundo capítulo, discorro sobre contextualizações históricas e culturais comuns a H. Villa-Lobos e B. Asafiev.

No terceiro capítulo, realizo as análises entonacionais das 16 *Cirandas* de Villa-Lobos, visando a sua execução. Estas análises mostram processos de direcionamentos variados: as conclusões analíticas indicam caminhos para a execução, assim como as execuções atentas de determinada peça vêm a contribuir para a sua análise e concepção.

Os aspectos tratados em cada análise entonacional são variados: a questão do caráter musical, as questões semânticas, os aspectos melódicos, polifônicos, harmônicos, esquemas estruturais, ou ainda, questões técnico-expressivas como dedilhado, movimento de dedos, mão, braço, entre outras.

## CAPÍTULO 1

### 1 B. ASAFIEV: BIOGRAFIA E PENSAMENTO

#### 1.1 Biografia

Boris Vladimirovich Asafiev (1884, São Petersburgo; 1949, Moscou) foi uma das figuras centrais da cultura musical russa da primeira metade do século XX. Musicólogo, compositor, pianista, crítico, empreendedor cultural, atuou nos meios acadêmicos, nos teatros e nas sociedades musicais de seu tempo. Sua obra bibliográfica é vasta: são mais de 900 títulos, que englobam desde críticas a concertos até extensas obras de investigação histórico-analíticas. Seu catálogo de composições conta com 202 obras (muitas ainda não editadas) de gêneros diversos: 11 óperas, 28 balés, sinfonias, música de câmara, transcrições. Como citado anteriormente, os balés *Plamia Parija (Chamas de Paris)* e *Bakhtchssaraiskii Fontan (A Fonte de Bakhtchissarai)*, escritos nos anos 1930, fazem parte do repertório tradicional dos teatros em seu país.

Para este trabalho, o interesse fundamental reside no fato de que Asafiev é considerado um dos fundadores da escola de musicologia sistemática na Rússia e foi o primeiro musicólogo soviético a ser nomeado membro da Academia de Ciência da URSS.

Estudou no Conservatório de São Petersburgo, com A. Liadov (1855-1914) e N. Rimski-Korsakov (1844-1908), de 1904 a 1910, e também na Faculdade de História e Filologia da Universidade de São Petersburgo, entre 1903 até sua formatura em 1908. Durante esse período, N. Rimski-Korsakov e V. V. Stasov (1824-1906) tiveram grande influência na formação do jovem Asafiev.

Escritor e crítico musical muito atuante e influente no ambiente cultural da Rússia, na segunda metade do século XIX, Stasov concebia de forma positiva a música russa como forma de arte nacional de capital expressividade. Foi libretista e ideólogo do Grupo dos Cinco. Dentre seus trabalhos, destacam-se as biografias de M. Glinka, M. Moussorgski, Borodin. Suas ideias sobre o nacionalismo russo e

modernismo na arte tiveram grande influência na produção de Asafiev, que escreveu sua primeira ópera<sup>8</sup> por iniciativa da V. Stasov.

Para Asafiev, N. Rimski-korsakov foi uma impactante personalidade que considerava a arte uma atividade vital acompanhada de um imperativo moral de “dever, ações e magistério” (ASAFIEV, 2008, p. 35):

- a) O trabalho criativo era um dever. Desenvolver seu talento, realizando as demandas da sua criatividade, melhorando sua técnica, cotidianamente, metodicamente.
- b) Para Rimski-Korsakov, a vida requeria ações direcionadas a corresponder às demandas e à posição de compositor, não se satisfazendo com uma existência artística no campo do diletantismo.
- c) Além das atividades composicionais e teóricas, o magistério teve um grande papel na vida de Rimski-Korsakov. Por mais de 30 anos, foi professor do Conservatório de São Petersburgo, seus ensinamentos e cursos foram muito profícuos e influentes, tendo como resultado a Escola de Rimski-Korsakov.

Essas posturas ante a atividade artística, que Asafiev atribui a Rimski-Korsakov, vão acompanhar o próprio Asafiev em suas atividades por décadas.

Após a revolução de 1917, mesmo não tendo participado da social-democracia revolucionária, Asafiev fez parte do grupo de intelectuais que se dedicaram à cultura russo-soviética dos anos 1920 a 1940. Sua produção bibliográfica se inicia, em 1914, com um artigo na revista *Música*<sup>9</sup> sobre a temporada de 1913-1914 do Teatro Mariinski, no qual trabalhou como pianista corepetidor do corpo de balé de 1910 a 1916. Adotou, desde então, o pseudônimo de Igor Glebov.

Durante os anos 1920, dedicou-se intensamente à atividade bibliográfica como crítico e investigador, à atividade pedagógica e ao empreendedorismo cultural. Em 1919, ingressou como professor da recém-criada Faculdade de História da

---

<sup>8</sup> *Zoluschka – Ópera infantil em dois atos e quatro cenas* estreada em 15 de março de 1909 no Clube Teatral dos Escritores Dramáticos e de Música de São Petersburgo, com coreografia dos balés da ópera de V. Nijinsky.

<sup>9</sup> *Obzor khudojestvenoi deiatelnosti Mariinskogo Teatra (sezon 1913/14)*. In: *Muzyka* № 173, 1914, pp. 232-237; *Muzyka* № 174, pp. 251-256.

Música do Instituto Russo de História da Arte de Petrogrado<sup>10</sup>, a qual passou a dirigir em 1920. Em 1921, elaborou os programas de etnomusicologia e etnografia musical do Instituto. Suas pesquisas, a partir desse ano, focalizam a arte musical russa do século XVIII e XIX e convidam a uma reavaliação da música russa do século XIX, concebida, até então, como mera imitação da música na Europa ocidental.

No início do ano acadêmico de 1923 e 1924, a Faculdade de História da Música contava com 12 cátedras e 16 cursos. Asafiev ministrava, em duas destas cátedras, na de etnografia e etnologia musical, o curso de *Introdução à etnografia musical*, e na de sistemática geral de musicologia, o seminário *O Sistema Entonacional da Canção Russa*. Nessa época, os conceitos sobre entonação, que serão elaborados na Teoria da Entonação quase 20 anos depois, e objeto central desta tese, já começam a ser tratados nas atividades acadêmicas do musicólogo.

Dirigiu uma série de traduções de obras musicológicas da Europa ocidental por designação do comitê de musicologia do Instituto. Entre 1924 e 1927, foram editadas as traduções das seguintes obras com prefácios do próprio Asafiev: Arnold Schering, *Tabellen der Musikgeschichte*; Hermann Kretschmar, *Geschichte der Oper*; Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*; Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*. Hans J. Moser, *Die Musikergesellschaften im deutschen Mittelalter*.

Asafiev foi professor da Faculdade de História da Música do Instituto de História da Arte até 1928, quando o comitê de musicologia se transferiu definitivamente para o Conservatório de Leningrado. Após a revolução russa, integra o quadro do Departamento de Música (MUZ O) do Comissariado para a Educação do Povo (NARKOMPROS) que esteve sob a direção de A. Lunatcharsky.

Ao ingressar no Conservatório, como professor, em junho de 1925, organizou a primeira Faculdade de Musicologia e fez parte da direção do departamento de composição. Foi formador da primeira geração de musicólogos soviéticos, tanto no Instituto de História quanto no Conservatório. Em 1926, elaborou os planos das

---

<sup>10</sup> A cidade de São Petersburgo, fundada em 1703, passou a se chamar Petrogrado de 1914 a 1924, Leningrado de 1924 a 1991, quando então volta a se chamar São Petersburgo.

disciplinas dos cursos de composição e musicologia. No resumo explicativo do plano de estudos da seção científico-musical do Conservatório, escreve:

A preparação científica dos investigadores de todas as áreas da musicologia, assim como dos professores nas escolas e institutos de música (por exemplo, disciplinas tais como história e sociologia da música etc.) devem estar em constante relação com a atmosfera musical e com a sensação do material sonoro vivo. Somente nessas condições podem formar-se os musicólogos e pedagogos da música, sem separar-se da prática musical e da atividade musical concreta. A ciência sobre a arte musical sem o apoio do real se converte em uma infrutífera especulação. (ASAFIEV apud GOMEZ, 2007, p. 90).

A citação ajuda a explicar o processo de transformação do Conservatório de Leningrado em uma Universidade de Música durante os anos 1920. As modificações estruturais e curriculares e a transferência do conselho de musicologia do Instituto de História da Arte para o Conservatório sinalizam essa mudança. Asafiev acreditava que o musicólogo deveria ter também a formação de músico prático, que, neste caso, deveria ser realizada no Conservatório. Permaneceu no Conservatório até 1943, quando foi levado para Moscou após ter passado de 20 meses nas terríveis condições do bloqueio do exército alemão à cidade de Leningrado.

Asafiev acreditava na necessidade de se conhecer a música contemporânea, tanto russa quanto da Europa ocidental. Durante os anos 1920, esforçou-se nesse sentido em diferentes instituições, participando dos comitês de repertório dos teatros e da Filarmônica; organizando ciclos de música contemporânea por meio da Faculdade de História da Música do Instituto de Artes; criando associações de música contemporânea e também escrevendo um grande número de artigos. Um dos empreendimentos dessa natureza resultou na organização de um ciclo de concertos em maio de 1924. Promovido pelo Instituto de Artes, Filarmônica de Leningrado e Capella de Leningrado, durante três noites, houve concertos com obras de S. Prokofiev, G. Auric, L. Durey, A. Honneger, D. Milhaud, F. Poulenc, I. Stravinski, A. Schonberg, B. Bartok e Z. Kodaly.

Em 1924, Asafiev e Semion L. Ginsburg criaram a seção de Leningrado da ASM – *Associatsia Sovremeni Musyki* (Associação de Música contemporânea). A ASM era seção russa da IGNM – *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (ISCM – *Internacional Society for Contemporary Music*) (Sociedade Internacional de Música Contemporânea), fundada, em 1922, em Viena, logo após, o *Internationale Salzburg*

Kammermusikaufführungen (Festival Internacional de Música de Câmara Contemporânea de Salzburgo), organizado por Rudolf Reti. Mais de vinte compositores estiveram presentes na fundação em Viena: A. Webern; P. Hindemith; B. Bartók; Z. Kodály; A. Honegger; D. Milhaud, entre outros. Em Leningrado, Com o objetivo divulgar a música contemporânea, a ASM realizou concertos de música de câmara, promoveu óperas, e publicou artigos e críticas em jornais e revistas musicais.

Nessa época, Asafiev escreveu uma série de artigos sobre as óperas encenadas em Leningrado de 1924 a 1928, tais como *Salomé* de R. Strauss, *Der Sprung über den Schatten*, e *Jonny spielt auf* de Ernst Krenek e *Wozzeck*, de Alban Berg, *Svadebka* (Bodas) y *Oedipus Rex* de I. Stravinski. E também sobre a música de vários compositores: E. Krenek, P. Hindemith, A. Honegger, I. Stravinski, D. Milhaud, Z. Kodály, C. Debussy, F. Poulenc, A. Schoenberg.

São ainda escritos nesta época três grandes trabalhos de investigação, os livros:

- a) *Estudos Sinfônicos*<sup>11</sup> – obra escrita em 1921 e publicada em 1922 pela editora da Filarmônica de Leningrado. O livro tem como objetivo o estudo da ópera russa do século XIX por meio de uma análise psicológica, estética e ideológica da obra, ou seja, com uma relação entre conteúdo e forma musical. Para o autor, a análise das formas na Ópera deve ser conduzida pelo estudo psicológico dos personagens e enredo, de como a ação se desenvolve na música e pela música, além da análise das estruturas musicais. São dezenove estudos, entre eles, o estudo sobre *Ruslan e Ludmila* de Glinka, *O Príncipe Igor* de Borodin, *O Convidado de Pedra* de Drogamijki, além de óperas de Rimiski-Korsakov, e de Tchaikovski, entre outros.
- b) *O Livro sobre Stravinski* – Asafiev iniciou a escrita em 1924, terminou em 1926. O livro foi publicado em 1929, reeditado em 1977 e traduzido para inglês, em 1982. A obra se inicia com os dizeres: “Escrevo este livro sobre Stravinski, como o grande e extraordinário fenômeno da música europeia da primeira metade do século XX” (ASAFIEV, 1982, p.

---

<sup>11</sup> Traduzido recentemente para o inglês, em 2008, por David Hass, vide Bibliografia

3). Asafiev, em cada capítulo, dedica-se a uma obra de Stravinski. Neste trabalho procura aclarar o processo de formação das estruturas musicais pelo compositor, por meio dos próprios conceitos sobre a forma musical como processo.

- c) *O Livro I da Forma Musical como Processo*, escrito em 1925. Neste trabalho, expõe e desenvolve seus pensamentos e conceitos sobre forma musical.

As atividades musicais desenvolvidas na década de 1920 colocavam São Petersburgo entre os centros musicais mundiais mais dinâmicos, tanto em relação à música contemporânea quanto à música de séculos anteriores. Asafiev foi um dos principais promotores dessas atividades, além disso, sua produção bibliográfica começou a alcançar reconhecimento desde então.

Outras associações musicais existiram nos anos 1920 na Rússia, ainda que com visões contraditórias em relação à música na nova União Soviética. Uma delas foi a RAPM – Russkaia Associatsia Proletarskikh Musikantov (Associação Russa de Músicos Proletários). Criada em 1924, pregava que a música estava afastada dos ideais da revolução de 1917. Atacou intensamente a ASM e rotulou Asafiev de “formalista-idealista e de místico religioso. Em várias publicações, foi repudiado por sua atitude positiva com relação à arte musical do ocidente. Essa aceitação da música do ocidente valeu-lhe a pecha de antissocial com relação aos ideais da revolução (GOMEZ, 2007, p. 515). Com o aumento de poder da RAPM, em 1929, e com a acirrada crítica, Asafiev renunciou ao seu posto no MUZO e na ASM. Em 1932, todas as associações musicais existentes foram fechadas pelo estado soviético.

Nos ataques frequentes, Asafiev era também acusado de ser um agente musical do ocidente, pois as viagens à Europa e o fluxo constante de correspondência com musicólogos e compositores do exterior acentuaram essa questão. Temendo por sua integridade física e de sua família e com a possibilidade de os ataques encontrarem respaldo em autoridades superiores, diminuiu, drasticamente, sua atividade musicológica e empreendedora, e se voltou à composição durante os anos 1930. Até 1929, já tinha mais de 700 itens publicados.



Depois de 14 anos, a partir de 1932, dedicou-se novamente à composição de balés. Em 1918, havia composto os balés *A Donzela de Gelo* e *Carmagnola*. Este último aborda temas da revolução francesa e foi encenado em um clube de Petrogrado, no primeiro aniversário da revolução soviética. Nos anos 1930, compôs os seus balés que se tornaram mais conhecidos, citados anteriormente: *Plamia Parija (Chamas de Paris)*, também com enredo inspirado na revolução francesa, e *Bakhtchissaraikskii Fontan (A Fonte de Bakhtchissarai)*, baseado em uma lenda em forma de poema de A. Pushkin. Sobre o primeiro, Asafiev declara: “Trabalhei sobre esta tarefa não somente como compositor e dramaturgo, mas também como musicólogo, historiador, teórico e como literato sem deixar de lado os métodos da novela histórica contemporânea.” (ASAFIEV apud GOMEZ, 2007, p. 528).

Em 1936, voltou à cena com o evento das críticas à ópera de *Lady Macbeth de Mizenski* de D. Chotakovitch. A ópera, depois de mais de duzentas récitas em dois anos, sofreu uma dura crítica no editorial do Jornal Pravda, dois dias depois que Stalin e sua delegação a assistiram em 26 de janeiro. O Editorial com o título de *Caos no lugar de Música*, além de criticar a ópera, reclamava da crítica que a havia enaltecido em nome do realismo socialista. Dois anos antes, Asafiev manifestou-se favoravelmente, tendo mesmo explicado o grande sucesso da ópera. No entanto, no artigo *Questões Preocupantes*, publicado na revista *Sovietiskaia Musyka*, nº 5, 1936, Asafiev exprimiu-se de forma clara contra a ópera de Chostakovitch. Gomez (2007, p. 557) indaga sobre esta mudança tão radical. Qual teria sido a razão pela qual o fundador da ASM, figura central da música em Leningrado, promotor da música de compositores contemporâneos russos e do ocidente, se sentiu compelido a qualificar a obra como sendo um produto de desvios doentios? Gomez pondera que uma possível resposta para esta questão se relaciona às premissas da coesão social do stalinismo: medo e preconceitos, e conclui:

Está claro que B. Asafiev não podia permanecer calado, pois significaria afrontar o poder e assumir as consequências. Cabe recordar que fazia somente um ano que Asafiev havia cometido o “erro” de publicar seu artigo [favorável] à encenação da “Dama de Copas” de Tchaikovski, pelo diretor de cena V. Meyerhold<sup>12</sup>. Esta encenação promoveu uma onda de críticas

<sup>12</sup> Meyerhold (1874-1940) Ator, diretor de teatro e pedagogo. Depois do artigo *Um teatro estrangeiro* no Jornal Pravda em 1937, Meyerhold foi preso, torturado, acusado de atividades anti-soviéticas, condenado a morte e executado em 1940. Em 1955 reabilitado.

similares à de Lady Macbeth. B. Asafiev talvez tenha sentido a necessidade de se distanciar tanto de Chostakovitch quanto de Meyerhold, e a maneira encontrada foi demonstrar sua “lealdade” de classe, fazendo parte, como todos, da “frente musical” contra o formalismo do ocidente. (GOMEZ, 2007, p. 562).

Como aludido anteriormente, a partir de 8 de setembro de 1941, a cidade de Leningrado sofreu um bloqueio pelo exército nazista que durou 900 dias. Em 8 de fevereiro de 1943, com sua esposa e cunhada, Asafiev foi retirado da cidade em péssimas condições de saúde. Passando, inicialmente, por cima da camada de gelo do lago Ladoga ao norte de Leningrado, pelo chamado “caminho da vida”, foi levado a Moscou.

Nesses 20 meses, Asafiev voltou, intensivamente, à produção bibliográfica, histórica e analítica e planejou um ciclo de trabalhos sobre sua atividade na arte ao qual deu o nome *Pensamentos e Reflexões Trabalhos Monográficos (Misli i Dumi)*. Apesar das terríveis condições impostas pelo bloqueio à cidade, a produção de Asafiev foi tão intensa que só se compara à sua produção dos anos 1920. Segundo Gómez (207, p. 569), é surpreendente que, ele tenha conseguido produzir 30 obras de dezembro de 1941-1943. Sem dúvida, essa dedicação e a elevada produção contribuíram para nomeá-lo à Academia de Ciências da URSS, feito ainda inédito para um acadêmico de música. Entre esses trabalhos, destacam-se a *Forma como Processo Livro II – Teoria da Entonação* (editado em 1947); *Evgenii Onegin, Cenas Líricas: ensaios de análise entonacional de estilo e dramaturgia musical* (editado em 1944); *Ruslan e Ludmila* (editado em 1947).

Chegando a Moscou em 1943, continuou seus trabalhos de investigação, criou e dirigiu o Departamento Científico do Conservatório de Moscou e a Seção de Música do Instituto de Artes da Academia de Ciência da URSS. Colaborou como assessor artístico do Teatro Bolschoi e da Casa Museu Tchaikovski em Klim. Além de cooperar com diversas instituições do país, passou a escrever para a VOKS (Associação de Relações Culturais com o Exterior para toda a URSS).

Em 1946, inicia-se o período conhecido como Jdanovschina na vida cultural soviética, visto que A. Jdanov (1896-1948) conduziu as políticas culturais que seguiram em prática até a morte de Stalin em 1953. Nesse período, as artes passaram, de uma vez por todas, para o controle ideológico estatal. A vez da música

chegou, em 1948, com o Primeiro Congresso promovido pela União dos Compositores Soviéticos realizado de 19 a 21 de abril. Há controvérsias sobre o papel de Asafiev na preparação do discurso inaugural, lido em seu nome no Congresso. Tal declaração criticava compositores por ele admirados e que eram seus amigos de longa data no caso de S. Prokofiev e N. Miaskovski.

O documento foi escrito com a participação de vários músicos em encontros, nos quais Asafiev não pode estar sempre presente devido a seu grave estado de saúde, impossibilitando, também, sua presença no congresso. Gomez (2007, p. 660) e o musicólogo americano, tradutor da *Forma Musical como Processo*, para o inglês James Tull (1976, p. 90), levanta a hipótese da alteração do documento por terceiros, aproximando as ideias de Asafiev a fins estéticos em consonância com os interesses políticos reinantes no estado soviético. Aparentemente, vários pensamentos de Asafiev foram utilizados com propósitos não imaginados por ele. Sobre esse fato, James Tull (1976) conclui:

O quadro que emerge deste acontecimento, de qualquer modo, em relação à Asafiev, que explorado voluntaria, mas inconsciente quanto aos propósitos do Partido, não tinha ideia dos danos feitos em nome dos princípios por ele desenvolvidos de boa fé. Este cenário é conjectural, mas pode ser evidenciado juntando alguns fatos. (TULL, 1976, p. 97-98).

Asafiev foi eleito novo Presidente da União dos Compositores Soviéticos em uma reunião da direção da união, em 26 e 27 de abril de 1948, logo após o congresso. Morreu em 27 de janeiro de 1949 aos 64 anos.

Como veremos a seguir, o pensamento e as teorias de Asafiev foram construídos a partir de distintas correntes de pensamentos científicos e filosóficos de sua época. Os propósitos artísticos do realismo-socialista da ditadura stalinista dos anos 1930 e 1940 tomam, a seu modo, partes da obra de Asafiev, rejeitando o que não é apropriado, a ponto de o musicólogo criticar colegas compositores anteriormente admirados (S. Prokofiev, D. Chostakovitch, I. Stravinski) e se afastar de alguns de seus próprios trabalhos (p. ex. *Estudos Sinfônicos* e o *Livro sobre Stravinski*).

A vida, as atividades e a obra do musicólogo russo foram fortemente marcadas pelo momento histórico de profundas transformações sociais e culturais de seu país, assim como pelas escolhas possivelmente acertadas, erradas,

coerentes e contraditórias do ser humano B. Asafiev. Sua obra, com concepções originais (A Teoria da Entonação, o Conceito de Sinfonismo, os retratos psicológicos e estilísticos de suas análises operísticas, entre outras), fundamentada em largo espectro musicológico-filosófico-científico, permaneceu durante o Século XX e permanece relevante na teoria e na prática musical atual. Não há motivos para que sua produção seja negligenciada em função das posições ou atividades políticas, que, inicialmente, nos anos 1920, levaram-no a trabalhar na administração estatal, posteriormente, anos 1930, a se afastar das atividades públicas administrativas e finalmente, na segunda metade dos anos 1940, a uma relativa volta as atividades públicas como Presidente eleito da União dos Compositores, por alguns meses.

## 1.2 O Pensamento de Boris Vladimirovich Asafiev

Asafiev é um pensador-músico, que, enraizado na sua cultura, escreve para o ambiente cultural que o cerca. Da mesma maneira, nas suas obras teóricas dirigidas ao profissional da música, supõe que seu leitor domine tanto conhecimentos técnicos como uma fatia substancial da história, da literatura musical e de conceitos filosóficos europeus. Nos seus escritos, fazia frequentes citações de termos em francês, alemão e, sobretudo, latim. Asafiev, sem abandonar antigas terminologias, cria neologismos e os utiliza para transmitir novas ideias.

O musicólogo mantinha-se atualizado em relação ao pensamento de sua época, e seus conhecimentos artísticos, musicais, filosóficos e científicos convergiram no desenvolvimento de seus trabalhos acadêmicos teóricos, históricos, críticos e da sua atividade de composição musical. A extensa citação de um trecho de Asafiev pode ilustrar o escopo e a diversidade de campos do conhecimento e das teorias do pensamento que o influenciavam:

Goethe afirmava: “devemos cuidar de duas coisas a todo custo: quando nos limitamos à nossa especialidade — a ossificação; e quando saímos dela — o diletantismo”, — e estou de acordo com a exatidão deste aforismo, já que a abundância do material do presente resumo tem como função expor com exemplos minha ideia fundamental, que é a seguinte: Para expressar a essência da cosmovisão e da compreensão da música, o músico deve utilizar a linguagem dos modelos poéticos, analogias da linguagem da filosofia e as disciplinas científicas da natureza. Com o objetivo de estabelecer o paralelismo da busca e alcance no campo de toda a cultura e da música, vejo-me na necessidade de conhecer a situação de toda uma série de problemas essenciais [...], que se apresentam em duas situações características básicas: ou se estuda a filosofia de Bergson<sup>13</sup>, ou a teoria do conhecimento na interpretação dos neo-kantianos; a análise da sensação de Mach<sup>14</sup>, ou as objeções de Planck<sup>15</sup> a este;

---

<sup>13</sup> Henri Bergson (1859-1941) - Filósofo francês muito influente no início do Século XX. Sua grande contribuição à filosofia foi o conceito de multiplicidade que tenta unificar heterogeneidade e continuidade.

<sup>14</sup> Ernest Mach (1832-1916) – Contribuiu muito para a física, a filosofia e a psicologia. Criticava o espaço absoluto newtoniano, servindo de inspiração ao jovem Einstein.

<sup>15</sup> Max Plank (1858-1947) – Físico teórico criador da teoria quântica. Prêmio Nobel de 1918.

o “Conhecimento e Realidade” de Cassierer<sup>16</sup>, ou o pensamento de Poincaré<sup>17</sup> e a série de interpretações da teoria da relatividade, ou — na especialidade do campo artístico, — a situação do problema da forma nas artes plásticas (sobretudo na obra de Worringer<sup>18</sup>). (ASAFIEV apud GOMEZ, 2007, p. 771-772).

Na metodologia, no direcionamento e na abordagem do fenômeno da arte musical, o musicólogo russo apoia-se na dialética, nas *Lições sobre Estética* e na *Fenomenologia* do filósofo Hegel, cujo pensamento, segundo Orlova (1971, p. 6), influenciou fortemente os conceitos de Asafiev. Segundo Menezes<sup>19</sup> (2003, p. 7) Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) é um dos pensadores que maior influência exerceu no pensamento ocidental recente, tendo procurado estabelecer a primazia da razão. Esta última deve ser entendida de uma maneira abrangente, ou seja, acolhe todas as realizações do espírito humano na história, nas artes, nas religiões e nos sistemas políticos. Para Hegel, o racional existe no íntimo da realidade, não é um sonho abstrato, mas, sim, o concreto, na riqueza de seus múltiplos aspectos e contradições.

Nas *Lições sobre Estética*, o filósofo alemão expõe sobre a principal qualidade das artes, qual seja, seu conteúdo e a expressão espiritual. Para Hegel, a música perde significado, permanece vazia se limitada apenas às combinações, sucessões, oposições e mediações de sons. Para que a música possa se elevar à condição de verdadeira arte, é necessário que, mediante o elemento sensível sonoro, expresse adequadamente algo de espiritual, tanto por meios da palavra agregada, como a partir dos sons e suas relações harmoniosas e animações melódicas.

---

<sup>16</sup> Ernest Cassierer (1874- 1945) – Filósofo, escritor, educador alemão. Sua filosofia das artes é baseada principalmente em Immanuel Kant.

<sup>17</sup> Henri Poincaré (1854-1912) – Matemático francês de grande influência no final do século XIX. Fez uma série de profundas inovações em geometria, equações diferenciais, eletromagnetismo, topologia e filosofia da matemática.

<sup>18</sup> Wilhelm Worringer (1881-1965) – Historiador e teórico da arte alemão. Sua tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie (Abstratificação e Empatia: Ensaio sobre Psicologia do Estilo)* publicada em 1908 obteve grande popularidade entre artistas e intelectuais no início do século XX.

<sup>19</sup> Paulo Menezes – Tradutor da *Fenomenologia do Espírito* e *Enciclopédia das Ciências Filosóficas de Hegel* para o português. Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris. Diretor do Centro de Estudos para a América Latina da Universidade Católica de Pernambuco.

Para que a música exerça seu efeito pleno [...], é necessário mais do que o som abstrato em seu movimento temporal. O segundo lado, que deve ser acrescentado, é o conteúdo, um sentimento pleno de espírito para ânimo, e a expressão, a alma deste conteúdo nos sons. (HEGEL, 2002, p. 295).

Na *Fenomenologia do Espírito*, que Hegel denominou inicialmente de “Ciência da experiência da consciência”, a consciência percorre um caminho histórico-racional por meio de um processo dialético fundamentado na unidade e na relação de elementos contrários em três momentos básicos: tese, antítese, síntese. Na *Teoria da Entonação (Forma Musical como Processo – Livro II)*, Asafiev concebe a história da música por meio da dialética do surgimento e aglomeração na consciência social das entonações eficazes e significativas (tese), seguida pela perda de significado e de expressividade dessas entonações, denominada crise de entonações (antítese), cuja solução tem como resultado um novo patamar qualitativo com a criação de novas entonações significativas e importantes para a sociedade.

Asafiev também trata dialeticamente o contraste de diferentes elementos musicais em trechos e formas musicais, relacionando-os e percebendo a sua consequência. Por exemplo, na sua concepção da forma *Allegro-sonata*, em Beethoven:

[...] se na exposição apresentam-se as diferentes proposições fundamentais [temas, esferas tonais] e, no desenvolvimento, o desdobrar e o conflito dessas proposições, então, a reexposição deve trazer a unidade. Na reexposição, deve se concretizar um processo semelhante à produção de uma nova qualidade. Assim o esquema do *Allegro-sonata* deixa de ser somente uma construção racional. Beethoven (em vão o comparam a Kant, pois é muito mais contemporâneo de Hegel que seguidor do filósofo mais antigo) tratou do problema da reexposição intensivamente e por longo tempo (ASAFIEV, 1971, p. 140).

Durante sua formação na Universidade de São Petersburgo, Asafiev conheceu a filosofia de Henri Bergson (1859-1941) com seu professor Nikolai Lossky (1870-1965), um dos principais representantes dessa corrente na Rússia. Em uma carta de 1922, Asafiev mencionou sua preferência por esses autores, referindo-se à proximidade do pensamento filosófico da época à alma da música (ASAFIEV apud HAAS, 1989, p. 96). Terminou o seu livro *Estudos Sinfônicos* com uma grande citação de N. Lossky a respeito de conceitos sobre totalidade orgânica, sistemas, elementos e suas relações que, para o autor, estavam relacionados à origem, ao processo de escrita e à forma do livro (ASAFIEV, 2008, p. 305).

Para Asafiev, os pensamentos mais relevantes de Bergson são aqueles que tratam do tempo, do movimento e da sua percepção. No seu artigo *Introduction à La Metaphysique* (Uma Introdução a Metafísica) publicado na revista *Revue de métaphysique et de morale*<sup>20</sup>, de 1903, Bergson faz uma importante distinção epistemológica entre intuição e análise. A intuição experimenta o fluxo do tempo em sua concretude, e a análise divide o tempo em conceitos fragmentários. Semelhantemente, Asafiev contrapõe o entendimento da forma musical como corrente sonora percebida pela audição à forma musical entendida por meio de esquemas abstratos. Outra proximidade entre conceitos pode ser notada entre a ideia de Impulso ao movimento musical (presente no *Livro I da Forma Musical como Processo*) e elã vital, presente em *L'Evolution Creatrice* (Evolução Criadora) de 1907, na qual o filósofo argumenta que a evolução biológica é impelida pelo impulso vital que direciona a vida à superação da natureza entrópica da matéria.

Na sua formação universitária, Asafiev conheceu também a teoria filosófica formulada por W. Ostwald denominada de energeticismo. Wilhelm Ostwald (1853-1932) nasceu em Riga, capital da Letônia. Químico, foi professor do Instituto Politécnico de Riga (1881-1887) e da Universidade de Leipzig de 1887-1906. Ganhou o Prêmio Nobel em química de 1909. Depois de sua aposentadoria em 1906, Ostwald continuou suas atividades científicas na área da filosofia, e se dedicou, ativamente, à vida pública. Publicou *Die Energie* (A energia), *Der energetische Imperativ* (O Imperativo Energético), *Moderne Naturphilosophie* (Moderna Filosofia Natural), *Die Pyramide der Wissenschaften* (A Pirâmide das Ciências). Nesses trabalhos, fundamenta sua teoria conhecida por energeticismo, que defende a redução de toda a substância à sua carga energética. Segundo Ostwald, todo fenômeno da natureza está subordinado ao conceito de energia.

“Se entende pelo conceito de energética o desenvolvimento da ideia de que todos os fenômenos naturais podem ser representados por operações efetuadas sobre diversas energias.” (OSTWALD, 1911, p. 105).

Segundo Gomez (2007, p. 843), na última parte de suas *Vorlesungen über Naturphilosophie* (Lições sobre a Filosofia Natural), publicadas em 1901, Ostwald

---

<sup>20</sup> Posteriormente publicado em 1934, na coleção de ensaios e conferências *La Pensée et Le Mouvant*, Capítulo VI, p. 201-256.



analisa tanto a arte quanto a ética, baseado no conceito de energia (que abrange todos os fenômenos físicos e espirituais). Para o filósofo, as propriedades de arte são determinadas por dois fatores:

1. Pelos meios que provocam as nossas impressões: a arquitetura, a pintura, a música, a poesia etc.
2. Pelas sensações e pensamento provocados por esses meios com suas impressões correspondentes: cômica, sentimental, trágica etc.

E divide as artes segundo nossos sentidos:

- 1) As artes espaciais: pintura, escultura, arquitetura;
- 2) As artes temporais: música e poesia.

O pensamento, a seguir, oriundo do Naturalismo Filosófico e das concepções energéticas de Ostwald, sintetizado por Gomez (2007), sobre a relação entre energia e música, reflete-se nas concepções de Asafiev:

A música é a manifestação da energia. Somente a energia é encontrada em todos os fenômenos da natureza. Todo processo de formação musical é representado e descrito pelas mudanças da energia que ocorrem no tempo e no espaço. Percebemos o mundo através da música, na medida em que percebemos a energia em nossos sentidos, especialmente desenvolvidos para a percepção da energia psíquico-sonora. Todos os tipos de energia, assim como a musical, se subordinam à lei da conservação da energia. A atividade de nossos sentidos depende sempre e unicamente da transformação da energia. A comunicação, a música, e tudo o que escutamos está condicionado pela energia. Os processos da vida e o fluxo musical também são processos energéticos (GOMEZ, 2007, p. 848).

Na *Forma Musical como Processo*, Asafiev observa que o conceito de energia dá origem ao entendimento do movimento musical e das forças que o provocam e que nele atuam. A energia pode vir pela respiração e pelos movimentos das mãos, que fazem o instrumento soar, assim como pode surgir das relações entre os distintos elementos musicais durante o fluxo sonoro. E também: a obra musical é resultado da energia em forma do trabalho do compositor. Durante a execução da obra, a energia entonacional potencial do compositor e a energia do intérprete se transformam em energia sonora cinética, que, por sua vez, se transforma em energia da vivência espiritual/emocional do ouvinte provocada pela audição. Assim, existe a possibilidade do “contágio emocional” compositor/intérprete – ouvinte.

Durante os anos 1910 e 1920, o musicólogo e acadêmico suíço Ernst Kurth (1886-1946) e o musicólogo russo B. L. Yavorsky (1877-1946) que, assim como Hegel, consideravam a música como um processo dinâmico, publicaram trabalhos com ideias significativas para Asafiev. E. Kurth nasceu em Viena, estudou história da música com G. Adler na Universidade de Viena, doutorando-se, em 1908, com uma dissertação sobre as primeiras óperas de Gluck. A partir de 1912, trabalhou na Universidade de Berna até sua morte em 1946. Suas publicações mais conhecidas são: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Fundamentos do contraponto linear)-1917, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (A Harmonia romântica e sua crise em Tristão de Wagner)-1920 e *Bruckner*-1925. Asafiev supervisionou a tradução do volume de contraponto do seu colega suíço e fez uma apreciação detalhada no prefácio da edição em russo.

As teorias de Kurth, segundo Tull (1976, p. 166) representam uma síntese de duas filosofias idealistas: "A vontade como essência do ser humano" de A. Schopenhauer (1788-1860) e do "monismo-energético" de W. Ostwald. Para Rothfarb (1991, p. 17-19), a fenomenologia impregna os escritos de Kurth, pois, considerando o fenomenológico como experimental, o musicólogo, conscientemente, objetiva a explicação lógica das manifestações sonoras. Esse é um ponto de contato com Asafiev.

Para Kurth, a linha melódica é uma exteriorização de um vetor psíquico de energia produzido pela vontade, é uma energia cinética, essência da materialização da energia psíquica. A harmonia é um resultado de múltiplas linhas. No contraponto genuíno, a harmonia consiste em várias configurações carregadas de energia potencial, geradas quando as linhas são reunidas em acordes, mas o contraponto deve ser estudado, inicialmente, a partir da linha melódica que é o seu fundamento.

A "primeira condição para uma teoria do contraponto exige o abandono do princípio "*punctum contra punctum*", que desfaz a ideia de unidade linear e destrói a determinação da estrutura linear-polifônica." (KURTH, 1991, p. 46).

A natureza fundamental do caráter linear-polifônico é a independência das progressões dinâmicas individuais. E. Kurth concebe a linha melódica por seu caráter dinâmico e sua energia cinética. Essa concepção é muito próxima do conceito de "melos" desenvolvido por Asafiev. O teórico russo também concebe a

melodia como uma sucessão de tons relacionados entre si, constituindo um todo (tons e suas relações) e não simplesmente uma soma de tons.

Para o musicólogo suíço, o conceito de energia é um fenômeno psicológico resultante da vontade. Tal energia psíquica é dividida em energia cinética e energia potencial. A energia cinética é a energia que deriva das progressões melódicas e a energia potencial é a energia particular de cada tom ou acorde.

Semelhantemente a Kurth, Asafiev, no *Livro I da Forma musical como Processo*, procura estabelecer o conceito de energia e de dinâmica na música. Utiliza, também, a análise de trechos de J. S. Bach e R. Wagner para exemplificar seus conceitos. Segundo o musicólogo russo (ASAFIEV, 1971, p. 28), alguns de seus argumentos são fundamentados justamente na obra de Kurth que reforça os seus conceitos de:

- a) Melos;
- b) Importância da horizontalidade na crise da harmonia no final do século XIX;
- c) Dinâmica da fuga;
- d) Necessidade de um novo entendimento da forma musical como processos não arbitrários de organização do material sonoro e suas cristalizações na memória e não como esquemas abstratos e arquitetônicos.

A principal diferença do pensamento dos dois musicólogos reside no fato de Kurth não considerar a questão social na formação da arte musical de maneira tão contundente e não abordar a música como uma arte da comunicação de ideias e estados emocionais por meio do material sonoro, como Asafiev o faz. Desse modo, Asafiev se aproxima de Ostwald, quando este tenta superar o dualismo espírito-matéria com o monismo da energia. A música, no processo de entonação, une som e significado.

Tarasti (1994, p. 98) traça uma linha significativa a respeito do desenvolvimento do energeticismo: surgindo na virada do século XX, passa por Kurth e Schenker, depois, pelos filósofos franceses Gisèle Brelet e Vladimir Jankelevitch e, por intermédio de Kurth, chega a Asafiev.

Os textos de B. Yavorsky, intitulados, respectivamente, *Teoria do Ritmo Modal*, e *Teoria da Gravitação Auditiva* têm, segundo James R. Tull (1976,

p. 172), conceitos e terminologias com um grau de considerável semelhança com os de Asafiev. Por exemplo, a diferenciação entre forma e esquema e a abordagem do termo entonação. A principal diferença entre os dois primeiros reside no fato de este último não tratar das qualidades semânticas do conceito de entonação.

“A entonação é o som que o valor faz” (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 37).

Além disso, a entonação é lugar de memória social e lugar de encontro. Lugar de memória acústica e social, pois tanto o autor quanto o leitor estão totalmente impregnados de entonações, desde a mais tenra infância, e a sua entonação depositada no texto constitui-se da sedimentação dessas diversas entonações e, ao mesmo tempo, reflete o grupo social ao qual pertencem. (DAHLET, 1997, p. 265).

Nas duas citações anteriores, seus autores tratam do conceito de entonação na linguagem, segundo os trabalhos do teórico literário, linguista, pensador russo e contemporâneo a Asafiev, Mikhail Bakhtin. Além do próprio conceito de entonação, algumas outras concepções aproximam os dois pesquisadores russos.

Na primeira metade do século XX, contrariamente a Asafiev, Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi uma figura marginal na intelectualidade russa. De 1914 a 1918, estudou na Faculdade de Filologia e História da Universidade de São Petersburgo, a mesma em que o musicólogo se formou na década anterior. Nos anos 1920, era conhecido somente por um pequeno grupo de amigos e admiradores, que formou, de 1924 a 1929 o Círculo de Leningrado. Durante esses anos, completou quatro de seus principais livros: sobre Freud, sobre os Formalistas Russos, sobre a filosofia da linguagem e sobre o romance dostoievskiano. Porém, contrariamente aos outros integrantes do círculo, que estavam envolvidos em uma série de atividades e em debates intelectuais em diversas instituições, as atividades públicas de Bakhtin eram escassas.

Os integrantes do círculo tinham uma paixão pelo debate de ideias, pela filosofia, e pela linguagem. Dois de seus integrantes eram importantes personalidades no meio musical de Leningrado, nos anos 1920 e 1930: a pianista e professora do Conservatório, Maria Iudina e o professor do Conservatório, encarregado da seção de repertório da Filarmônica e conhecido crítico musical, I. Sollertinski.

Na *Forma Musical como Processo*, Asafiev não faz nenhuma referência a M. Bakhtin, talvez em razão deste último ser pouco conhecido até então, ou do rápido desaparecimento da primeira publicação do livro sobre Dostoievski em 1929, ou até mesmo da prisão de Bakhtin, nesse mesmo ano, por atividades religiosas. O reconhecimento de Bakhtin é um fenômeno dos anos 1960 e 1970.

No entanto, para ambos, a entonação relaciona autor (compositor)/falante (intérprete) ao leitor/ouvinte. O complexo compositor/intérprete/ouvinte de Asafiev, no qual a entonação potencializada na mente do compositor alcança os ouvintes por meio da entonação/execução do intérprete, assemelha-se a ideia bakhtiniana de que a entonação realiza-se sob a influência de três atores: o locutor/autor, o ouvinte/leitor e o objeto enunciado. A entonação articula, media estes atores. O objeto enunciado precisa da entonação para significar e, como resultado da interação destes autores, é definida como portadora da avaliação social do enunciado.

Asafiev, no final do último capítulo da *Teoria da Entonação*, observa que:

[...] há muito tempo os compositores deviam, assim como, os poetas, os romancistas, oradores: ter a capacidade de valorizar e entender a recepção [das obras artísticas] conduzida pela consciência social, não como uma concessão ao gosto do público, mas como fenômeno de grande significado na formação e manifestação da música, como um experimento de sua capacidade [da música] de permanecer. (ASAFIEV, 1971, p. 343).

Para os dois pensadores, a análise das estruturas da linguagem (Bakhtin) e das estruturas musicais (Asafiev) deve considerar o conteúdo semântico agregado.

Para a formação do pensamento de Asafiev, convergiram teorias filosóficas e musicológicas. Asafiev construiu um pensamento próprio, que é um dos importantes fundamentos da musicologia soviética e russa no século XX e XXI. Desde os anos 1920, artigos de diferentes musicólogos e compositores foram escritos sobre as obras e pensamentos de Asafiev. Nos anos 1950, iniciou-se uma série de estudos que serviram como base do desenvolvimento de uma musicologia na URSS. Nos anos 1960, sua obra começou a ser conhecida nos países do leste europeu. Em 1964, surgiu a primeira monografia em russo editado em Leningrado: *B. V. Asafiev, o caminho de um Investigador e Crítico*. Neste trabalho, a autora E. Orlova faz uma resenha da obra do musicólogo entre 1914 e 1948, em 450 páginas.

Nos anos 1970, o interesse na obra de Asafiev ultrapassou as fronteiras da URSS, e alguns trabalhos surgiram nos EUA. Um dos primeiros artigos *The Soviet*

*Russian Concepts of Intonation and Musical Imagery*, de Malcolm H. Brown, foi publicado na revista *The Musical Quarterly*, em 1974. Brown expõe, de maneira rápida, esquemática e parcial a Teoria da Entonação. Segundo Brown, o realismo socialista exerceu enorme pressão para que os compositores estabelecessem correlações tangíveis entre expressão musical e verbal. E os conceitos de entonação e imagem musical (tratados a partir do realismo socialista) se constituem em um centro de uma metodologia que permitiria a concretização da correlação citada. Ainda segundo Brown, a imagem musical surgiu a partir de uma determinada configuração de um grupo de entonações, como se estas fossem somente pequenas unidades de sentido. No entanto um exame mais detalhado dos textos de Asafiev não se coaduna com tal afirmação, até mesmo porque Asafiev evita o termo imagem musical nesse sentido apontado por Brown<sup>21</sup>.

James R. Tull traduz para o inglês a *Forma Musical como Processo*, em parte de sua tese *B. V. Asafiev's Musical Form as a Process Translation and Commentary*, defendida na Universidade Estadual de Ohio em 1976. No início da tese, Tull relata a biografia de Asafiev, em seguida, comenta a obra traduzida: o estilo literário; marxismo e método social; o conteúdo; a filosofia dos contemporâneos Yavorsky e Kurth.

Em sua tese de doutorado na Universidade da Pensilvânia, defendida em 1988, *The Theory of Music in Russia and Soviet Union ca. 1650-1950*, Ellon DeGrief Carpenter aborda, historicamente, a teoria da música na Rússia no longo período citado, avaliando e fazendo reflexões. Em 100 páginas (das 1662), trata do pensamento de Asafiev, discutindo, em particular, os conceitos oriundos da *Forma Musical como Processo*.

David Haas (tradutor, para o inglês, dos *Estudos Sinfônicos*, em 2008), em sua tese *Form and Line in the Music and Musical Thought of Leningrad: 1917-1932*, defendida em 1989, considera que Asafiev foi muito influenciado pelo pensamento de H. Bergson e analisa sob a ótica do musicólogo cinco composições: duas de V. Chtcherbachev, duas de D. Chotakovitch e uma de G. Popov (compositores que estudaram no Conservatório de Leningrado e lá viviam). O autor sai-se bem nesta

---

<sup>21</sup> Sobre esta questão, ver final do item 2.1.3.

tarefa complexa, proporcionando esclarecimentos relevantes sobre a forma musical nas obras citadas.

No centenário de nascimento de Asafiev, foram publicados vários trabalhos na URSS, dentre eles, uma segunda monografia escrita por E. Orlova e A. Kriukov, sob o título *Akademik Boris Vladimirovich Asafiev*, em 1984. Nesse ano, o Conservatório de Leningrado realizou uma conferência intitulada “A Herança de B. V. Asafiev e o Presente”, com publicação de trabalhos sobre esse assunto.

Em 1986, o musicólogo inglês Nigel Osborne publicou, na revista *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, o artigo *La forme musicale comme processus*, julgando Asafiev como proto-semiólogo.

O musicólogo e semiótico Finlandês Eero Tarasti, em seu livro *A Theory of Musical Semiotics*, publicado em 1994, considera a Teoria da Entonação como uma semiótica musical implícita (TARASTI, 1994, p. 98). Para Tarasti, a Teoria Entonação nos permite reavaliar História da Música. Além disso, as categorias de credibilidade (*believing*)<sup>22</sup> de uma obra musical são definidas com base no conceito de reserva compartilhada de entonações (conjunto de entonações presentes na consciência social em determinada época) (TARASTI, 1994, p. 45).

Nos anos 2000, destaco a tese doutoral de Artur G. Gomez *Teoría de La Entonación. Sobre El Proceso de La Música em La Vida Y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*, defendida na Universidade de Madrid em 2007. Em 1010 páginas, com uma ampla fonte bibliográfica, o autor faz uma extensa exposição da biografia e obra de Asafiev, assim como uma reflexão detalhada sobre as diversas origens de seu pensamento. Para o autor, Asafiev não se deixa intimidar ou limitar pela estética do social-realismo soviético.

Recentemente, surgem obras que relacionam o pensamento de Asafiev com a prática da execução e pedagogia musical, como a tese doutoral de E. O. Nazarova, *Intonatsionaiia Cultura Natchinaiuchieva Pianista (Cultura Entonacional do Pianista Iniciante)*, defendida em 2003, na Universidade Estatal Pedagógica Hertsen de São Petersburgo. A autora, depois de um histórico sobre a pedagogia do piano, trata da questão da execução e do ensino do piano segundo a Teoria da Entonação.

---

<sup>22</sup> Para formulação desse conceito, Tarasti utiliza também o pensamento de A. Schoenberg que defende a necessidade da verdade expressiva no relacionamento entre o artista e sua obra no lugar da desnecessária noção do belo. (Tarasti, 1994, p. 44)

A partir dos conceitos propostos e defendidos, elabora procedimentos para a formação de uma cultura entonacional do pianista iniciante e sua aplicação na pedagogia do instrumento.

Destaco, também, a tese de doutoramento de A. V. Malinkovskaia, defendida, em 1995, na Universidade Estatal Pedagógica de Moscou, *Fortepiannoe Intonirovanie kak muzykalno-pedagogitcheskaia i spolnitcheskaia problema* (A Entonação Pianística como Problema Musical-pedagógico e de Execução), cujo assunto principal, a entonação pianística, é largamente desenvolvido, assim como, no trabalho posterior da autora, desenvolvido a partir da tese, o livro *Klass Osnovnovo Muzykalnovo Instrumenta – Isskustvo fortepiannovo Intonirovania* (Curso de Instrumento Principal – A Arte da Entonação Pianística), publicado em Moscou, em 2005. Segundo a autora (MALINKOVSKAIA, 2005, p. 8), duas concepções são centrais em seu trabalho:

- a) O aspecto artístico do processo de entonação ao piano, que se caracteriza como uma organização dos recursos e técnicas da expressividade. Em correspondência a este aspecto artístico, a autora propõe o conceito de Complexo-Entonacional-Pianístico (CEP), que reúne as propriedades construtivas e acústicas do instrumento, questões e técnicas histórico-artísticas de execução e reflexões sobre dedilhado e movimentos de mãos e braços.
- b) Manifestação da forma musical das obras no processo de entonação (execução).

No Brasil, a tese de doutoramento de Sérgio Nogueira Mendes, *O Percurso Estilístico de Claudio Santoro: Roteiros Divergentes e Conjunção Final*, defendida na Universidade de Campinas, em 2009, e a tese de doutoramento de Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho, *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro: janelas hermenêuticas*, defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em 2010, abordam a Teoria da Entonação a partir do artigo de Malcolm Brown, de 1974, citado anteriormente.

Neste trabalho, uma parte considerável da *Forma Musical como Processo/Teoria da Entonação* está sendo trabalhada no Brasil pela primeira vez.



## CAPÍTULO 2

### A FORMA MUSICAL COMO PROCESSO E TEORIA DA ENTONAÇÃO

#### EXECUÇÃO MUSICAL E ANÁLISE ENTONACIONAL

#### ASAFIEV E VILLA-LOBOS

##### 2.1 A Forma Musical Como Processo – Livro I

O *Livro I da Forma Musical como Processo* foi escrito em 1925 e editado pela primeira vez em 1930. Atingiu uma rápida repercussão no meio musical e, logo em seguida, foi utilizado nos cursos de composição e musicologia do Conservatório de Leningrado. Como citado anteriormente, o conceito de entonação foi solidamente desenvolvido no *Livro II (Teoria da Entonação)* da *Forma Musical como Processo*, mas já no início da Introdução do Livro I (1930), o termo entonação é utilizado:

A forma musical como fenômeno socialmente determinado é primordialmente reconhecida como manifestação social da música no processo de entonação: seja o esquema do Allegro-Sonata, ou o sistema de cadências, o sistema escalas-modos, são originados por um longo processo de escolhas, pesquisas, tratamentos dos meios visando uma expressão mais eficaz, ou seja, determinados tipos de entonações que se firmaram no meio social através das formas mais produtivas do fazer musical. (ASAFIEV, 1971, p. 21).

As formas clássicas são resultado de um longo processo social de escolhas das entonações mais estáveis e úteis. E tais formas não podem ser concebidas como petrificadas, congeladas, pois o processo de formação da música nunca para, é dialético; e música correspondente a esquemas ideais abstratos não existe. (ASAFIEV, 1971, p. 22).

Nessa introdução, Asafiev conceitua a forma musical como um processo socialmente determinado e evidencia algumas características, tais como a “ginástica da lembrança, da memória”. Para o autor, a atividade da memória e a ação de identificação, de seleção e de comparação dos elementos e conjuntos sonoros sucessivos, possibilitam a percepção da forma musical. E ainda, o ouvinte, ao escutar, reorganiza o que foi organizado pelo compositor e pelo intérprete. Essa “ginástica da lembrança” ocorre quando as condições tornam-se perceptíveis.

Se a forma musical é a manifestação da música em sucessões de entonações, o contrário também é verdadeiro. A organização criativa dos elementos sonoros proporciona a manifestação musical. O compositor, ao organizar os elementos sonoros, pode tanto recorrer a processos e princípios de conexões e sucessões sonoras já cristalizadas na memória social, ou introduzir novos elementos, ou seja, pode evocar novas entonações e meios de conexão. Assim, o processo de criação musical passa por essa dialética: a repetição das formas consagradas em contraste com novas maneiras de ordenar os sons. Como, para Asafiev, a música é a arte do sentido entoado, as novidades introduzidas pelos compositores tornam-se socialmente significativas quando acolhidas na memória social. A repetição é um dos mecanismos mais empregados para estabelecer a aceitação de ciclos de novidades. Apesar de parecer óbvio, o autor enfatiza que é necessário que a música seja executada repetidas vezes, para que chegue aos ouvintes e torne-se parte da consciência social e não permaneça somente na partitura.

A memória é dependente do meio social e cultural da época e reflete o grau de familiaridade com a soma de conjuntos de sons que se cristalizaram, com o repertório social de entonações. Os repertórios de entonações variam de pessoa para pessoa, de grupo social para grupo social, e de época para época. Uma determinada entonação, em uma época, pode ser revolucionária. A cadência perfeita, por exemplo, quando apareceu, foi um fator de progresso. No entanto, para que Wagner conseguisse a duração e fluidez de suas linhas melódicas infindáveis, evitou a cadência perfeita, prorrogando as resoluções.

Para Asafiev, o estudo das formas musicais demonstra que o aumento da duração das obras reflete um longo e diversificado processo histórico. Na música clássica ocidental, alguns compositores se destacaram dos demais por sua adoção de formas muito extensas. Foi o caso de Bruckner, Wagner e Mahler, no final do século XIX e início do século XX. A aceitação dessas obras não foi imediata nem pacífica. Houve, do mesmo modo, uma reação com obras extremamente sucintas compostas na geração seguinte. De qualquer forma, a aceitação necessita de exposição e familiaridade para que as obras musicais possam se tornar expressivas e significativas.

Com essas considerações sobre características e conceituações a respeito da forma musical, Asafiev conclui a introdução da *Forma Musical como Processo – Livro I*, seguindo com:

### **Parte I – Como se realiza a manifestação musical**

Capítulo I – Fatos e fatores do movimento musical e do processo de formação musical.

Capítulo II – Princípios de identificação e repetição. Tipos de repetição, imitação, cânone fuga. Conceito de tema. Estática e dinâmica musicais.

Capítulo III – Ensino sobre as forças que atuam na formação musical e conceito de energia. Impulso dinâmico. Estabelecimento do conceito de forma musical.

### **Parte II – Estímulos e Fatores da Formação Musical**

Capítulo IV – Impulso e Desfecho do Movimento

Capítulo V – Desenvolvimento do Movimento (Etapa do movimento entre o impulso e o fechamento): Movimento constante e imediato e outros tipos. Movimento: a) por meio da inclusão de novos elementos; b) através da quebra da direção do movimento e uma virada para outra direção (para fugir da inércia).

Capítulo VI – Dissonância, Consonância, Sequência, Modulações, Conduções Paralelas, e outros estímulos e fatores de formação.

### **Parte III – Princípios de Identidade e Contraste – Suas manifestações nas formas cristalizadas**

Capítulo VII – Formas baseadas no princípio da identidade (variações, cânone, fuga, rondó etc.)

Capítulo VIII – Formas baseadas no princípio de contraste (1)

Capítulo IX – Dialética da manifestação musical, sucessão e simultaneidade.

A forma aparecendo e a forma se cristalizando.

Capítulo X – Formas baseadas no princípio de contraste (2)

Capítulo XI – Formação de ciclos fundamentados no contraste

Capítulo XII – Suíte e Sinfonia

**Anexo 1:** Generalizações e conclusões que sintetizam minhas observações sobre o processo de manifestação musical e cristalização da forma musical na consciência humana.

**Anexo 2:** Fundamentos da Entonação Musical.

A seguir, apresento os conceitos expostos por Asafiev no *Livro I da Forma Musical como Processo* (1971), e, em seguida, o *Livro II - Teoria da Entonação*, como etapas para o entendimento do fenômeno musical. Referindo-se ao Livro I, o autor declara:

[...] eu procurei limitar a pesquisa a como se prolonga a música e como ao surgir, o movimento continua e termina... Somente na parte final da Forma Musical como Processo [Livro I] eu abordei questões sobre a entonação, raiz da música e, com isso, hipóteses sobre por que a forma musical se concretiza assim e não de outra maneira (ASAFIEV, 1971, p. 209).

### **2.1.1 Fatos e Fatores Geradores da Formação e Movimento Musical**

Dois fenômenos permitem entender a particularidade da formação musical: a) o movimento musical (sucessão de diferentes sons com suas relações de altura); b) condições de lembrança ou meios elaborados pela consciência para reter os sons que fluem.

Outros fatores também interagem na formação musical: a) a respiração humana que influencia não somente a música vocal e de tradição oral, mas também a instrumental e a música escrita; b) instrumentos musicais, seu material, sua construção, timbre, técnicas de execução.

#### **2.1.1.1 Princípio de semelhança e repetição**

A repetição do movimento ou realização do mesmo material musical por duas ou mais vezes é o modo mais simples de continuidade do discurso musical.

#### **2.1.1.2 O impulso dinâmico, o conceito de energia**

Asafiev enfatiza que, para estudar a música concretamente, é necessário superar o estudo dos esquemas abstratos e observar, analisar as forças que

provocam ou estimulam o movimento musical. As propriedades de um sistema de conexão sonora (tonal, modal, serial) determinam os motivos do movimento musical. Tais forças devem ser estudadas levando em conta a música em sua realidade sonora. Tomando o tema da *Fuga em Dó # Menor BWV 849* de J. S. Bach, o autor exemplifica a geração da energia musical (Figura 1):

Figura 1: J. S. Bach. *Prelúdio e Fuga em Dó # Menor BWV 849*, c. 1-11.

Fuga IV.  
a 5 Voel.

Moderato e maestoso. (♩ = 112)

A sensível Si# (c.2), não segue imediatamente para o Dó#, como se espera, o que gera um gasto de energia por parte do executante ou do ouvinte para seguir conscientemente o caminho melódico alongado até o aparecimento efetivo do Dó# (c.4). Quanto mais intenso é esse gasto de energia, mais complexa a atividade da consciência ao comparar cada momento sonoro com o anterior. A questão da energia em música deve, necessariamente, ser colocada em função da conexão dos sons, ou seja, da realidade física dos sons e da percepção humana dela. Para o autor, durante a investigação dos processos da formação musical, é impossível excluir o fato sonoro musical e seu efeito: estados de espírito provocados por determinados conjuntos sonoros. A percepção musical é organizada pela atividade da consciência, que compara as semelhanças e diferenças sem, no entanto, negar o conteúdo emocional da música.

Se o compositor na sua criação trabalha e para isso utiliza sua energia vital, então o aspecto concreto desse trabalho, a obra musical, será um tipo de transformação da energia do compositor. Enquanto a música não soa, não é

entoada, ela não existe. Uma ou outra forma de entonação, começando por uma leitura mental da partitura, seguida da execução de arranjos até a execução do original, transforma a energia potencial, pré-entonada do compositor, em energia cinética sonora, transmitindo, por sua vez, no ato da escuta musical, um novo tipo de energia: experimentação espiritual do ouvinte. (ASAFIEV, 1971, p. 54).

A manifestação da energia sonora está ligada a dois fatos: a maior ou a menor duração da continuidade do movimento musical e da existência das forças que organizam este movimento. Para exemplificar, cita o sétimo grau ou sensível: a ação do movimento sensível-tônica é sentida na atração da tônica pela sensível, neste caso, pode-se falar da energia da sensível, assim como da energia do trítone e, em geral, das diferenças qualitativas das distâncias entre os sons.

O acionar das teclas, o ar que, em movimento, faz vibrar as cordas vocais, o movimento do arco friccionando as cordas são **impulsos iniciais** que se transformam em sons. Tais impulsos trazem em si o tônus psicológico do executante, que será transmitido ao som emitido. Além de estar presente no início, a noção de **impulso pode aparecer também no meio de um trecho musical**. Para ilustrar tal possibilidade, Asafiev utiliza-se, novamente, do trecho inicial da *Fuga em Dó # Menor BWV 849* (Figura 1) acrescentando que, quando o movimento do sujeito (tema) se direciona à tônica *Do# 2* (c. 4) e um estado de calma e de resolução das tensões anteriormente criadas é esperado, acontece o contrário: com a entrada do contrasujeito (c. 4), sente-se um novo impulso ao movimento musical no lugar de seu término. Se a entrada do contrasujeito ocorresse meio compasso depois, o impulso já não seria o mesmo. Já a terceira entrada (2º tempo-c. 7), a volta do sujeito em *Dó #*, apesar de começar dois tempos depois da resolução do contrasujeito, não mostra um decréscimo de tensões devido à dissonância da 7ª menor com o *Ré # 2* (c. 7) da voz inferior. Assim, durante toda a exposição da fuga, um novo impulso é gerado à música, acumula-se energia a cada entrada das vozes. Tratando ainda desse trecho, Asafiev nota o conflito existente no plano dinâmico-entonacional entre as funções de cada tom em relação aos tons simultâneos de outras vozes e o papel de cada tom no movimento melódico. Em outras palavras, os tons de um trecho musical se relacionam horizontal (melodicamente) e verticalmente. Além disso, os tons se relacionam também no plano rítmico-construtivo. A formação musical é um processo dialético cheio de contradições.

Para Asafiev, cada sistema de conexão de sons possui forças próprias. Dependendo da natureza dessas forças e da necessidade expressiva de um compositor ou época, uma força muito utilizada em determinado período histórico pode ser desconsiderada em outro. A ação dessas forças está sempre direcionada à transformação dos fenômenos acústicos em linguagem emocional-expressiva da música. Assim sendo, os sistemas de conexão de sons, ou seja, as diversas modalidades de organizações tonais, nos variados contextos históricos e sociais, surgem como resultado da seleção histórico-social dos tons e suas relações, inseridos nos fenômenos acústicos, com o objetivo de criar as entonações mais estáveis e eficazes (expressivas). O autor observa que, ao estudar o papel do *cantus firmus* no *Moteto* do período da *Ars Nova*, o pesquisador, se quiser entender essa prática, deve se conscientizar das funções dominantes de cada elemento nos sistemas sonoros dessas épocas. Assim, se um compositor, como P. Hindemith, quiser compor na linguagem harmônica de R. Schumann ou F. Liszt, ele deve conceber a função dos tons como estes compositores conceberam.

O estudo dos fatores que geram o movimento e a energia musical deve ser sempre dialético. As relações sonoras, os esquemas-formais nunca se cristalizam completamente, estão sempre atrasados em relação às novas maneiras de organização musical. Asafiev enfatiza que a classificação e sistematização das formas musicais, sem o estudo das essências dos processos entonacionais, e a transformação da energia sonora não ajudam em nada o entendimento da música e sua manifestação. Sem refutar a importância de tal estudo, é necessário citar a sua limitação e o perigo de se entender a forma como esquema cristalizado sem relação com as propriedades do material sonoro. Para ele, essa formalidade levou ao dualismo – forma x conteúdo – e separou a forma da entonação, escondendo o fato de que a música, entendida como conhecimento imediato e sensível do mundo, é a constituição do material sonoro em formas expressivas organizadas pela consciência e capacidades humanas.

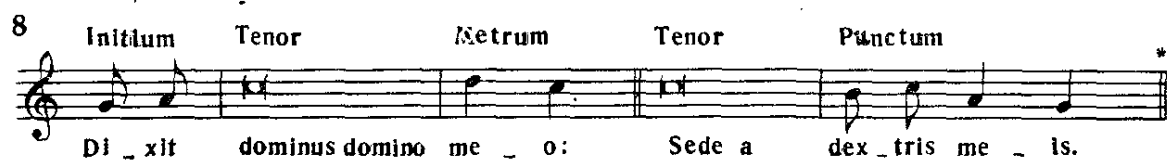
### **2.1.1.3 Impulso, Movimento e Término**

Para Asafiev, os impulsos iniciais (*ponto inicial do direcionamento do movimento*) ao movimento musical devem ser observados e estudados, assim como

seus desfechos, términos (por exemplo: cadências no sistema tonal). Dos impulsos dependem o direcionamento musical próximo, o caráter, a velocidade e o ritmo do que lhe segue. Não existem medidas fixas do tamanho dos impulsos. Esses não se limitam ao primeiro som, ou sons iniciais.

Assim como na forma da salmodia medieval (Figura 2) (apud ASAFIEV, 1971, p. 63), o impulso se verifica nas três primeiras notas, em uma sinfonia do século XIX, a abertura que antecede o *Allegro-sonata* gera o impulso ao movimento musical. Na ópera, as Aberturas e os Interlúdios funcionam como impulsos, iniciando ou mantendo o movimento musical.

Figura 2: Salmodia Medieval.



O estudo dos impulsos musicais aborda as forças e suas ações que organizam e direcionam o movimento (energética). Tais forças surgem na própria manifestação da obra musical e das relações entre os sons característicos de determinado sistema. Os impulsos ao movimento musical podem ser gerados por:

- a) Emissão do som inicial;
- b) Dinâmica da distância entre os sons que condiciona: a relação mútua dos intervalos e a dinâmica da consonância e dissonância;
- c) A própria dinâmica consonância-dissonância;
- d) Movimentos melódicos realizados por saltos intervalares ou por graus conjuntos;
- e) Diminuição e aumento rítmico-entonacionais das estruturas sonoras;
- f) Contraposição de tonalidades e transposição do material sonoro de uma tonalidade a outra;
- g) Contraposição de estruturas musicais;

Asafiev nota as seguintes funções do impulso:

- a) Situar o ouvido quanto à atmosfera tonal da obra;



- b) Função energética, ou seja, gerar o movimento por meio das forças agentes nas estruturas iniciais. O movimento pode ser gerado de duas maneiras: lentamente, acumulando forças em trecho musical relativamente longo, como a introdução, *Adagio Molto*, do primeiro movimento da *Sinfonia n° 1* de Beethoven, ou de uma vez, a exemplo do início da *Sinfonia Júpiter* de Mozart ou nos inícios das Aberturas *Egmont* e *Coriolano* de Beethoven;
- c) Gerar movimento no decorrer de uma obra musical, na qual se reafirma uma tonalidade depois de longo período de afastamentos como no início da reexposição ou na *Coda* do *Allegro-sonata*.

Após o estudo das forças que impulsionam o movimento, Asafiev trata do **término, do desfecho do movimento**. Inicia observando que, nos séculos iniciais da prática da polifonia na Europa, foi feito um enorme esforço de memória coletiva e seletiva para a criação e desenvolvimento de fórmulas que fortalecessem o sentimento tonal e que terminassem o movimento musical, com o recurso da repetição do tom de apoio (fundamental de determinado modo). E tal processo foi consideravelmente lento. Levanta também a hipótese de que os cantores do *Descanto*<sup>23</sup> mantinham sempre na memória, como guia, o *cantus firmus*, por receio de perda do tom de apoio.

Eu acredito que a minha hipótese, de que o “*cantus firmus*” funciona como uma fórmula mnemônica do modo e como condutor auditivo e da memória, pode explicar o processo da evolução da polifonia medieval desde o paralelismo do *organum*..., passando pelas variadas possibilidades do descanto dos Motetos de Guillaume de Machaut até as missas dos holandeses. (ASAFIEV, 1971, p. 74).

Para Asafiev, no transcurso histórico, o *cantus firmus* perde a função de apoio melódico às improvisações melódicas da polifonia medieval e começa a se tornar fundamento harmônico com o aparecimento de saltos de 4ª e 5ª. E com a formulação do sistema tonal-harmônico temperado, cristalizam-se as mais variadas fórmulas de cadências (términos do movimento musical). Na história das cadências harmônicas, pode-se observar, que, em geral, uma grande tensão entonacional é

---

<sup>23</sup> Descanto – Prática vocal improvisada do século XII, porém mais ou menos restrita, nota contra nota (melisma contra melisma), segundo Flotzinger (2001, p. 366).

concentrada antes do tom de término, do desfecho do movimento, reforçando-o. Tal fenômeno pode ser observado nas *Codas* dos *Allegros-sonatas* e nos *Stretos* das Fugas.

O desenvolvimento das cadências melódicas, que funcionavam como ponto de desfecho do movimento na monodia e na polifonia medieval, interrompe-se com a perda de sentido das entonações e cantos medievais extremamente diversificados e com o surgimento da preponderância dos modos maior-menor. Porém as cadências melódicas se transformaram segundo o tipo e os aspectos das obras musicais:

- a) tornando-se simplesmente entonações finais nos graus cadenciais;
- b) síntese melódica, afirmação concentrada do material musical precedente;
- c) aparecimento, ao final da obra, do tema ou canto mais característico de determinada obra musical.

Mediante o conceito de cadência melódica exposto acima, Asafiev ressalta as particularidades melódicas das distintas vozes nas cadências harmônicas presentes no repertório musical dos séculos XVII-XIX, que, segundo o musicólogo, são uma continuação histórica dos movimentos melódicos em direção à fundamental de um modo, com a intensão de terminar o movimento musical, na monodia e na polifonia medieval.

Na salmodia medieval anterior (Figura 2), encontramos, além do impulso inicial (*initium*) e do desfecho (*punctum*), o desenrolar do **movimento** designado com a palavra *Tenor*. Nesse momento, a palavra está ligada a um único elemento entonacional, a nota Dó. Asafiev supõe que, dessa maneira, a palavra será mais acessível ao ouvinte que simplesmente a sua leitura não musical. Nessa entonação medieval, encontramos as etapas fundamentais do processo de formação musical: sons iniciais (**impulso**), desfecho (**desaceleração do movimento**) e a parte central (**movimento**). Na última, atinge-se o tom mais expressivo e o movimento continua por inércia até o ponto culminante, a nota Ré 4 (c. 2, Figura 2). Para Asafiev, é necessária a passagem para a nota Ré 4, que, além de ajudar a manter a altura do Dó 4, funciona como contraste, interrompendo o movimento, colocando uma divisão no meio da repetição monótona do tom.

Na passagem do tema principal da Abertura *Prometeus* de Beethoven (Figura 3) (apud ASAFIEV, 1971, p. 81), o autor observa que estão presentes os mesmos

elementos encontrados na entonação medieval, porém com relações diferentes. Em primeiro lugar, há uma dupla ascensão e, em cada uma, o impulso a partir da primeira nota e o movimento atingindo a nota mais aguda. Depois dos pontos culminantes, há uma rápida descida por graus conjuntos. A repetição do primeiro compasso acumula energia e gera o movimento ascendente do terceiro compasso, atingindo um novo ponto culminante (Sol 3). O quarto compasso é um desfecho parcial do movimento, conduzindo-o a uma nova etapa. Os próximos quatro compassos repetem o movimento anterior, atingindo o ponto culminante de todo o trecho (c. 8, Figura 3). O término do movimento é construído com a repetição das escalas descendentes e dos dois últimos compassos, que, em uma curta distância (do Mi 3 ao Lá 3), sintetizam todo o movimento anterior.

Figura 3: L. v. Beethoven. *Abertura Prometheus*: Tema Principal.



Para Asafiev, a principal diferença entre o trecho de Beethoven e a entonação medieval é a diferença entre a estabilidade entonacional do *tenor* na Salmodia e a rapidez com que se permanece nos pontos culminantes do trecho de *Prometeu*. Pode-se dizer que, em Beethoven, o momento de ruptura do movimento e retorno ao ponto inicial se juntam (c. 4 e 8, Figura 3). Assim, fica caracterizada a estaticidade da fórmula medieval em contraste com o dinamismo melódico da abertura *Prometeu*.

Continuando o estudo do desenrolar do movimento musical, autor analisa mais um exemplo, um trecho de *Siegfried* de Wagner (Figura 4) (apud ASAFIEV, 1971, p. 82). Uma melodia de diferente construção, com figuras ritmicas diferentes irregulares:

Figura 4: R. Wagner. *Siegfried*.

The image displays a musical score for R. Wagner's *Siegfried*. It consists of four staves of music, numbered 1, 6, 10, and 19. The first staff (measures 1-5) is marked *Molto moderato* and *sempre legato*. The second staff (measures 6-9) is marked *molto tranquillo*. The third staff (measures 10-14) features a piano part marked *pp* and *dolce*. The fourth staff (measures 15-18) is marked *poco rall.*. The fifth staff (measures 19-22) is marked *più p* and ends with *etc.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Para Asafiev, esta é uma admirável ascensão melódica. Sua tensão é resultado da sucessão de linhas melódicas realizadas por meio de saltos intervalares e linhas melódicas por graus conjuntos que preenchem esses intervalos. Além disso, cada parada nas notas longas, por sua posição no sistema, exige uma nova passagem, continuando o movimento:

A nota inicial Sol [2], sétima do acorde de sétima de Lá, lentamente perde essa função e se transforma na terça da tríade de Mi; no próximo momento a parada em Re 4 arrasta o ouvido adiante, ao esclarecimento da função dessa nota. A nota Si, que poderia esclarecer a situação (compasso 5 e 6) aparece depois do Mi 4 mas não como tônica de Si menor, mas como quinta de Mi menor, etc. Durante todo o trecho, as funções das notas se transformam e um determinado tom, ou aparece antes do esperado (por exemplo: a sensível aparece depois da tônica) ou aparece depois misturado, atraído a um novo ponto. No clímax [c. 12], a nota Do 5, sustentada pela harmonia (Dó, Ré#, Sol) a quatro oitavas abaixo, alcança por isso uma maior sensação de altura (profundidade), a tal ponto que esse som tenso dos violinos sobe ainda por um segundo ao Do# 5. O aparente equilíbrio alcançado não existiu: o Dó 5 por um momento sou enganosamente como tônica. A harmonia Dó, Ré#, Sol através de Dó, Ré#, Fá# vai para Si, Ré#, Fá#, Lá, e nesta base, depois de se atingir o Do#5,

uma gradual descida começa. A descida vai até Sol# [2] e Lá [2] e depois começa uma nova ascensão síntese, um tipo de coda melódica depois do desenvolvimento da melodia. É ainda necessário notar que a descida depois do Dó# 5 é fundamentada em um motivo repetido em três oitavas e, em contraste com a tensa ascensão, se processa por inércia. A tônica desse motivo é escutada todo o tempo como apoio durante a descida. Somente embaixo o apoio é na nota Lá [c. 20] e não em Si, para que o movimento não termine de todo, e então começa uma nova ascensão com a transformação da função de sétima da nota Lá [c. 20 e 21] em terça da tríade de Fa# e em quinta da tríade de Ré [c. 21], da mesma maneira que aconteceu com o Sol inicial durante a grande ascensão melódica. Falando de outra maneira, aconteceram metamorfoses tonais. (ASAFIEV, 1971, p. 82-83).

O autor faz essa análise detalhada, com o intuito de mostrar a organicidade da formação melódica desenvolvida e para mostrar que também estão presentes as mesmas etapas da salmodia medieval, ou seja, o processo de formação musical se manifesta através de:

- a) *i – initium* – ponto inicial, impulso;
- b) *m- movere*- movimento, estado de equilíbrio não estável;
- c) *t- término* – volta ao estado de equilíbrio ou término movimento.

Para Asafiev, o impulso energético (*i*) provoca o movimento musical (*m*), um estado de equilíbrio não estável, ou seja, um movimento continuado sem repouso ou apoios difinitivos, até o esgotamento da energia inicial que termina o movimento (*t*).

Na cadência perfeita, os acordes intermediários de subdominante e dominante são estados de desequilíbrio em relação ao apoio inicial. Sem contraposição de entonações, não existe movimento. Depois do ponto inicial, do primeiro impulso, o movimento musical é mais forte, mais efetivo quanto mais constatante o que o segue. Para exemplificar tal fato, Asafiev cita o procedimento composicional de Beethoven, que, para iniciar alguns desenvolvimentos nos *Allegros-sonatas*, repete o material musical exposto anteriormente de forma semelhante, porém um tom acima (Por exemplo: Dó Maior–Ré Menor), gerando um “conflito entonacional”.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> O “conflito entonacional” é resultado da exposição de um mesmo material musical em um novo sistema de relações entre os tons (em dó maior a relação entre o terceiro e o primeiro graus é diferente que em ré menor), provocando um novo sentido ao material musical, que contrastando com o anteriormente exposto, causa um novo impulso musical.

Asafiev considera impossível enumerar todas as possibilidades de movimentação de linhas melódicas, já que, além da relação entre os sons, é necessário observar o encadeamento das micropartes (conjuntos sonoros) semelhantes ou contrastantes dentro dos motivos. E a questão não é estatística e, sim, de reconhecimento pelo ouvido das constantes transformações dessas partes e de suas funções (rítmicas, tonais, dinâmicas), sendo que tais transformações não são causais, mas propriedades essenciais da manifestação musical.

Observando as forças que agem e condicionam as relações de grandes seções das obras musicais e os princípios da movimentação em longos trechos, surgem novos fenômenos relacionados às etapas do movimento musical. Asafiev denomina os fenômenos como “respiração” dos temas, das frases, semifrases, segmentos, seções, partes das obras. Considera que uma ideia musical, ao se desenvolver organicamente, pode “muscularmente” aumentar, diminuir, completar-se, partir-se, porém somente por meio de uma percepção auditiva, dinâmica da música como movimento entonacional organizado pelo ouvido e não por esquemas abstratos. Assim, em todas as etapas, partes de uma manifestação musical, os sons e complexos sonoros estão relacionados, e cada momento sonoro é determinado pela totalidade das relações entre os sons; não existem unidades estáticas temporais, mas, sim, elementos em diferentes graus de tensão e relação.

Observando as “respirações” (pensadas vocalmente) em linhas melódicas extensas e desenvolvidas, podemos entender longas formações musicais. As respirações delimitam as estruturas musicais, as quais podem ser reconhecidas segundo o princípio de semelhança e contraste. Tais estruturas musicais (motivos, temas, frases) são constituídas de pequenos cantos (contornos melódicos) fortemente assimilados pela consciência social, segundo Asafiev (ASAFIEV, 1971, p. 87).

O autor enfatiza que o aspecto vocal é a essência da manifestação musical, da entonação. Introduz o conceito abrangente de **Melos**, que reúne as formas de melodia, particularidades melódicas, relações sonoras durante o desenrolar musical. De acordo com Nazarova (2003, p. 139), o conceito asafiano de *Melos* é um conceito-chave no entendimento entonacional da música; é um fenômeno da musicalidade do ser humano, relaciona-se com a criação, a execução e a percepção da música. *Melos* é o desenrolar ininterrupto, fluente, dinâmico da linha

entonacional, por meio do “cantar” cada tom e a passagem de um tom a outro. A dinâmica do *Melos* é formada pela luta entre os fundamentos (bases tonais) no interior dos cantos e os pontos de apoio, aos quais a voz se direciona.

Esses pequenos cantos (fragmentos melódicos), que se juntam formando as diferentes estruturas musicais, são selecionados pelo compositor, ou por um grupo (no caso de práticas musicais coletivas) com o objetivo de conseguir uma comunicação melhor, uma expressividade mais efetiva. Para Asafiev, os fatores que condicionam as escolhas dos cantos, das entonações, são sociais, não fisiológicos. Os fatores fisiológicos (por exemplo a respiração) determinam somente as possibilidades e limites das sucessões sonoras, mas a escolha de uma determinada estrutura musical e não outra é condicionada por fatores sociais.

E de outra maneira não pode ser. Porque a constituição musical é uma corrente de mutações condicionadas por leis imanentes da formação do tecido musical e pela seleção social de entonações, proporcionando-lhes a vida ou desaparecimento. (ASAFIEV, 1971, p. 94).

Asafiev destaca seguintes meios expressivos que permitem aumentar e diminuir o tecido musical entre o ponto inicial e o término, prolongando o **movimento musical** ou um estado de equilíbrio não estável:

- 1) **Impulsos Rítmico-entonacionais** provocados por: Interrupções e movimentos causados por cortes e colisões de complexos sonoros. Por exemplo: quando o último tempo de um período musical funciona como ponto de partida para o próximo (elisão); quando um ritmo ternário se coloca numa sucessão de binários (hemíola); quando, em uma sucessão de compassos iguais, se inclui um diferente; quando se combinam compassos de tamanhos diferentes; quando uma linha melódica é encurtada.

Tais procedimentos não são jogos métricos, estão subordinados às condições sonoras de um contexto e influenciam no movimento musical.

- 2) **Dinâmica da consonância e dissonância**<sup>25</sup>. Asafiev, nesse trabalho, não aborda a consonância e a dissonância como fenômeno acústico ou como fenômeno histórico-estilístico, mas, sim, o dinamismo da consonância e da

---

<sup>25</sup> Sobre este aspecto vide também no item 2.2.

dissonância e a sua influência na formação musical como impulso ao movimento. A dissonância tem as particularidades que seguem:

- a) causa um impulso entonacional mais forte, mais vivo que a consonância, tanto em combinações sonoras sucessivas como simultâneas;
- b) agudiza a sensação de contraste.

Asafiev considera que esse conceito é relativo e depende da cultura e da época histórica:

Cada época histórica tem combinações dissonantes como meios de expressão de sentimentos de contraste, entre as quais uma ou várias de máxima expressividade, das quais uns compositores fogem, outros utilizam frequentemente, contrapondo-as a combinações sonoras que expressam calma, estaticidade ou desfecho do movimento. Estas relações são mutáveis e estilisticamente diversas. É suficiente lembrar o medo do trítone e a preponderância da quarta sobre a terça na idade média, as oscilações em torno da segunda, o papel do acorde de sétima diminuta para os românticos, principalmente na ópera, o significado expressivo do acorde de nona para R. Wagner, etc, etc. Em uma mesma época, compositores contemporâneos assimilam os intervalos de distintas maneiras. Borodim admitia as segundas paralelas; Mussorgski as quartas paralelas, como na polifonia medieval, em movimento paralelo. Para Rimski-Korsakov isso provocava um pavor (“*O coro dos Rascolniki* com os toques dos sinos antes da autoimolação com quartas bárbaras e quintas vazias, eu refiz totalmente, já que a versão inicial era impossível”<sup>26</sup>). O acorde de quarta e sexta para Liadov ficava “suspenso no ar” se não era preparado e não significava um apoio independente como outras posições da tríade. Para R. Strauss e sua época, o acorde de quarta e sexta quase perdeu seu significado de dissonância moderada. [...] Há pouco tempo na música de Scriabin, perdeu-se a sensação de tônica como apoio: a tônica frequentemente não é entonada dinamicamente, como uma força viril enfatizando poderosamente um final, mas sim como uma nuance passiva, como uma harmonia-tímbrico, como um tipo de perspectiva entonacional de harmônicos que se perdem... (ASAFIEV, 1971, p. 98-99).

Portanto, para Asafiev, o conceito de consonância e dissonância é relativo, pode variar entre compositores, estéticas e períodos históricos e culturais.

- 3) **Sequências.** Para Asafiev, as sequências são um meio cômodo de movimentação para a passagem de uma etapa do movimento a outra e, com essa característica, ocorrem particularmente na polifonia barroca,

---

<sup>26</sup> Asafiev faz uma citação do livro de Rimski-Korsakov, *Letopis moiei muzikalnoi Jisni. (Anotações sobre minha vida musical)* Editado em 1926, no qual Rimski-Korsakov se refere uma orquestração sua do *Coro dos Rascolnikov* da Ópera *Khovanshchina* de Moussorgski.



basta lembrarmos das invenções de Bach. Nessas, as sequências se processam por um movimento quase inercial que sucede um grande impulso. As sequências no romantismo foram muito utilizadas, tornando-se um poderoso meio de formação musical, porém o autor observa que o uso exagerado das sequências pode formar trechos musicais inertes, passivos com pouca expressividade.

- 4) **Repetição paralela do material.** Meio composicional de prolongamento do movimento utilizado em trechos musicais longos, que consiste na repetição do material musical de forma mais ou menos idêntica em outra esfera tonal, que, muitas vezes, é atingida pela modulação. É um meio capaz de gerar movimento nos desenvolvimentos de sinfonias, de quebrar a monotonia da repetição literal do material musical nos poemas sinfônicos, aberturas, fantasias orquestrais, entre outros gêneros. F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, Rimski-Korsakov e outros compositores, segundo Asafiev, usaram frequentemente tal recurso, aplicando, com maestria, a combinação das esferas tonais e suas relações envolvidas. A repetição do material em relação de terça foi muito empregada por Schubert; já Mussorgski aumentava a expressividade da repetição de trechos em relação de segunda. Rimski-Korsakov, nas suas óperas, com o objetivo de construir paisagens musicais estáticas e decorativas, recorria ao recurso da repetição paralela em relação de segunda, terça, trítone, construindo, assim, como observa o autor, primorosos exemplos da repetição paralela. A modulação, por processar a passagem de uma esfera tonal a outra, é um dos meios que possibilita a repetição paralela do material além disso, é um poderoso meio de continuação do movimento, independentemente das suas diversidades histórico-estilísticas. No processo de modulação, nota o autor, está presente também a lei básica da formação musical (um salto melódico em uma direção deve ser preenchido por um movimento melódico por graus conjuntos na direção oposta): elisões tonais (supressão de um elemento tonal ou tonalidade sem perda do discurso tonal) exigem reestabelecimento; contraposições distantes requerem nivelamento.

Com esses exemplos, Asafiev termina a observação de alguns fatores e recursos que possibilitam o movimento musical, entre o impulso inicial e o término. Não pretende fazer uma descrição estatisticamente exaustiva de tais fatores, mas pesquisar, observar os mecanismos geradores do movimento. Para o autor, as manifestações modais-melódicas e tonais-harmônicas estão baseadas nos mesmos princípios, cujos fundamentos devem ser investigados quanto aos aspectos físicos, e fisiológicos em relação à dinâmica e à estática (relativa) do movimento musical, sem desconsiderar as questões semânticas das sucessões sonoras.

### 2.1.2 Princípios de Semelhança e Contraste

No desenrolar da manifestação musical, a capacidade mnemônica de percepção condiciona o desenrolar da sucessão de entonações segundo os princípios:

- a) Semelhança. Encadeamento ou repetição periódica de complexos sonoros iguais ou semelhantes. Tal princípio está presente na simples repetição de uma melodia até repetições parciais, com grandes modificações do material musical.
- b) Contraste. Sucessão de complexos sonoros distintos. O princípio de contraste pode ocorrer em diferentes graus, por exemplo, desde a contraposição de pequenas estruturas musicais com diferenciações rítmicas ou melódicas até a contraposição de temas em um *Rondó* ou em um *Allegro-sonata*.

Asafiev observa que o princípio de semelhança não é mais primitivo ou menos elaborado que o princípio de contraste. A questão reside no grau de cada princípio e não na essência. Por exemplo, comparando uma forma de dança em três partes, sendo a parte intermediária contrastante, com as *33 Variações Sobre um Tema de Diabelli* de Beethoven, é possível notar que a última é mais complexa.

Concebendo a forma musical como a organização do movimento musical entonado, para o musicólogo, é possível sistematizar as formas musicais levando em conta a predominância de um ou de outro princípio sobre o qual se encadeiam as entonações (estruturas musicais).

E ainda, as formas musicais, cuja predominância é do princípio de semelhança, dividem-se em dois tipos:

- a) Formas de variações: movimento musical dividido em episódios nos quais o material musical é modificado, é variado. Asafiev assinala que este tipo de manifestação musical pode ser muito elaborado e cita como exemplo os *Estudos Sinfônicos* de R. Schumann, cuja sucessão das repetições do tema, cada vez mais transformado, gera um contraste, superando a fragmentação episódica de variação a variação.
- b) Formas imitativas e canônicas: segundo o autor, as formas fundamentadas na imitação têm seu ponto mais desenvolvido na fuga. O aparecimento da imitação significou um grande salto no desenvolvimento da polifonia europeia, uma revolução nas entonações medievais. Foi um valioso recurso para estruturação de longos trechos da manifestação musical.

Asafiev acredita ser possível levantar a hipótese da existência de um limite musical-mnemônico no qual prevaleça o princípio da semelhança, ou seja, um ponto no desenrolar do movimento musical que exija retorno de elementos ou estruturas musicais de forma idêntica ou semelhante, para que o ouvido e a consciência sejam capazes de reconhecer e unificar o movimento musical. O “leitmotif” nas Óperas de Wagner são um exemplo desses elementos musicais em obras de longuíssima duração.

Em relação ao princípio de contraste, Asafiev considera o *Allegro-sonata* como a sua expressão mais elevada. O esquema dessa forma é simples: exposição, desenvolvimento, reexposição, cujo processo de formação musical é: impulso, quebra do equilíbrio, reestabelecimento do equilíbrio. A cadência perfeita é a microestrutura que reflete esse processo, ou seja, o *Allegro-sonata* (ou formasonata) é a estrutura musical desenvolvida (organismo) a partir da cadência perfeita (célula). E ainda, o processo de formação de cada allegro-sonata é percebido pela tensão gerada pelo contraste entre os materiais musicais: primeiramente, surge o grupo de temas da esfera da tônica (parte principal), depois, o da esfera da dominante (parte secundária).

A passagem de uma esfera tonal à outra, além de conectar as tonalidades, desenvolve a tese dada (parte principal, esfera da tônica) e chama a sua antítese (parte secundária, esfera da dominante). O caráter distinto, novo, contrastante da esfera de dominante é reforçado por uma cadência desenvolvida (coda da exposição, ou parte conclusiva da exposição). A contraposição, o contraste dos temas, em suas distintas esferas, em fluxo ininterrupto, provocam o movimento musical posterior. O complexo sonoro tônica-dominante funciona como um poderoso impulso ao desenvolvimento.

Na maioria dos desenvolvimentos, o desequilíbrio iniciado na exposição aumenta, as contraposições contrastantes do material musical predominam, e o princípio de contraste prepondera. Depois da relação dos materiais musicais primeiramente apresentada na exposição, o desenvolvimento transforma e acrescenta novas relações entre eles. A exposição e o desenvolvimento desenrolam um jogo complexo de conjuntos sonoros contrastantes, um tipo de dramaturgia criada com diferentes ideias musicais, caracteres, imagens.

Se as ideias musicais principais (contrastantes – tese e antítese) aparecem na exposição, iniciando o conflito que será desenvolvido, aumentado no desenvolvimento, na reexposição, o conflito e os contrastes tendem à unificação, à superação, formando uma síntese no sentido Hegeliano. Para Asafiev, esse processo é extremamente dialético: um processo semelhante à formação de uma nova qualidade deve ocorrer na reexposição.

### **2.1.3 Dialética da Manifestação Musical; Arcos Musicais**

Para Asafiev, a etapa mais complexa da análise da manifestação musical é o estabelecimento, em cada obra musical, das relações entre as sucessões e entre as simultaneidades sonoras no desenrolar da música. Cada som, ou conjunto sonoro (estruturas musicais: acordes, segmentos, frases, secções, partes), estabelece uma relação com o novo som ou novo conjunto sonoro que soa simultaneamente ou que lhe sucede. E, ao estabelecer relações, adquire uma função.

Durante as sucessões sonoras, o ouvido, a consciência, reconhece as estruturas musicais como idênticas, parcialmente semelhantes ou contrastantes. Por exemplo: ouvindo uma sucessão simples de sons  $a+a+a+a$  ou  $a+b+a+c+a+d+a$ , o

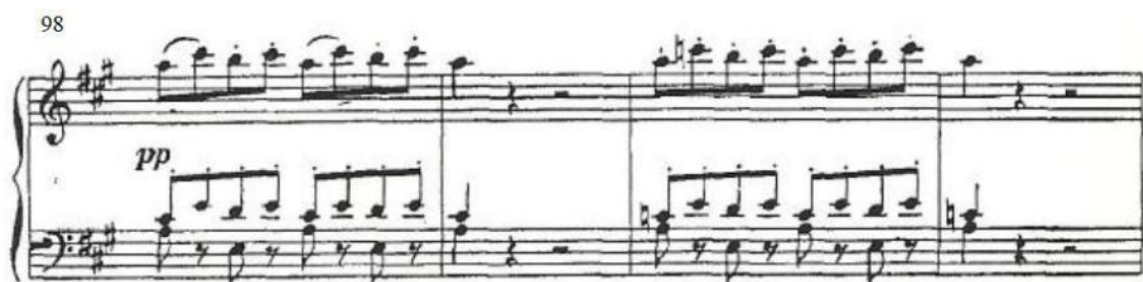
ouvido reconhece o som *a*, como apoio, que se repete identicamente. Desta maneira, a percepção musical e, conseqüentemente, a execução e a criação são **uma forma de conhecimento**. A música é uma forma organizada de movimento e não uma sucessão aleatória de conjuntos sonoros, ao contrário, é a manifestação de sucessão de entonações relacionadas condicionadas e condicionantes. Segundo Asafiev, **a forma musical é percebida pela escuta, durante o desenrolar de sua manifestação e, então, se cristaliza na memória.**

Em relação às etapas do movimento musical *i-início*, *m-movimento*, *t-término*, observa que:

- a) Podem estar presentes no decorrer de uma estrutura musical;
- b) Cada etapa pode ser a função de toda uma estrutura;
- c) Cada etapa pode ser resultado da sucessão de uma ou mais estruturas.

Durante a manifestação musical, as funções dos sons ou conjuntos sonoros (estruturas musicais) se modificam. Por exemplo, um acorde final de uma frase musical que tem a função de desfecho, pode se tornar também um elemento (só ou combinado com que o segue) de impulso ao movimento sucessivo. O autor cita o fato de compositores clássicos começarem o desenvolvimento dos *Allegros-sonatas* com a frase ou frases finais da parte conclusiva da exposição. Repetem tais frases, geralmente, sem modificações, porém transpostas a outra esfera tonal. O contraste gerado pela repetição de uma mesma estrutura transposta a outra esfera tonal muda a função da mesma: antes desfecho, agora impulso (*i*). Exemplos (Figura 5) (Figura 6) (apud ASAFIEV, 1971, p. 130):

Figura 5: W. A. Mozart. *Quarteto em Ré Maior* K. 499 (1786), c. 98-101



*Desfecho.....Impulso*

Figura 6: W. A. Mozart. *Quarteto em Ré maior K. 575 (1789), c. 75-86*

75

79

*Desfecho (parcial).....*

*Impulso....*

83

*Impulso....*

Segundo o autor, devemos considerar os seguintes fatores:

- a) a possibilidade das mudanças de função de uma estrutura, dependendo da condição a que esteja submetida;
- b) as relações das estruturas ao se encadearem, que podem agir a diferentes distâncias na manifestação musical.
- c) a ação dos princípios de semelhança e contraste.

Tais fatores permitem entender o desenrolar da manifestação musical com a ideia de arcos (analogia ilustrativa) entonacionais cruzados, nos quais as funções  $i$ ,  $m$ ,  $t$  dão origem à seguinte sucessão de funções:  $i - m - t (= i) - m - t (=i) - m - t$ . Asafiev afirma, ainda, que  $m$ =*movimento* é uma totalidade de várias relações sonoras, e cada elemento desta etapa pode se relacionar à distância e também apresentar as funções de  $i, m$  ou  $t$ . Então, também é possível:  $i - m (a+b+c) - t (=i) - m (c+d+e) - t (=i)$ .

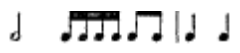
Esta fórmula de movimento musical é muito evidente no *Allegro-sonata* que apresenta um caráter dinâmico baseado em contrastes e fortemente dialético. Ainda segundo o autor, o aspecto dialético-dinâmico pode ser observado nas partes e no relacionamento entre as partes, assim como nas funções  $i - m - t$  destas e, para exemplificar, analisa o início (12 compassos) da *Sonata op. 2 n° 2* de Beethoven (Figura 7):

Figura 7: L. v. Beethoven. *Sonata para Piano em Dó Maior op. 2, n. 3, c. 1-13*


**SONATE**  
*Joseph Haydn gewidmet*

L. van Beethoven, Op. 2 Nº 3

*Allegro con brio*

- a) O ritmo  funciona como o impulso natural durante o trecho e, como está presente nos doze primeiros compassos, a função *i-impulso* predomina.
- b) A cadência ( $t$ ) final do trecho, que conclui no compasso 13, não encerra o movimento, mas funciona como impulso ao trecho em **ff** que segue; é uma elisão.

- c) A presença das notas Fá# e Dó# em entonações cromáticas reaparecem em entonações do tema secundário em outra esfera tonal (c. 26), surgindo, assim, uma relação a longa distância.
- d) O acorde de tônica aparece nos compassos 1, 4, 5, 6, 7, 8, mantendo distâncias de um compasso ou um compasso e meio. Além disso, aparece em uma situação de desequilíbrio extremo no acorde cadencial de quarta e sexta, que, simultaneamente com o baixo em Fá# (c. 12), força o fluxo sonoro em direção a tônica do compasso 13. A função de tônica predomina, exceto quando o Fá# no baixo aparece como um novo elemento, possibilitando a continuidade do movimento.
- e) Os primeiros 4 compassos formam um esquema harmônico I – V – V – I, típico das entonações clássicas, nas quais I = *i*, V = *m*, (momento do desequilíbrio) I = *t*. Apesar do desfecho harmônico, e da simetria apresentada, este pequeno trecho pede uma continuação pelos seguintes fatores:

- 1) a repetição do ritmo  acentua o desequilíbrio, ou seja, acrescenta mais energia, impulsionando o movimento.
- 2) na linha do *melos* (melodia), observamos o movimento por graus conjuntos e por saltos (4ª j e 6ª menor no 2º e 4º compassos). O primeiro salto de 4ª j (Ré – Sol, c. 2) é compensado com movimento melódico (Fá-Mi) por graus conjuntos no c. 3, mas o salto de 6ª permanece sem a compensação (c. 4). Assim, estes quatro primeiros compassos que parecem fechados sobre si mesmos pela arquitetura simétrica, na verdade, no processo sonoro vivo entonacional, estão longe de estar fechados e exigem desenvolvimento e conclusão.

Sobre esse último item (e), Asafiev observa que se trata de um exemplo simples e claro da diferença entre concepções da forma musical baseadas em esquemas abstrato-arquitetônicos formais<sup>27</sup>, fundamentados em relações espaciais de simetria e assimetria das estruturas constituintes, fora do processo de entonação

<sup>27</sup> Ou seja, concluir que a estrutura musical presente nos quatro primeiros compassos não exige prosseguimento devido ao movimento harmônico simétrico e a simetria da construção.



e o entendimento da forma como processo, percebida pelo ouvido e pelo ouvido verificada.

Este entendimento da forma como processo resulta, eventualmente, em uma cristalização na memória, e uma consciência aguda da forma. O reforço, a individualização, descontextualização, e a sistematização destes esquemas formais cristalizados a serem preconcebidamente seguidos, causam a separação dos conteúdos-sonoros (entonações) da forma. Asafiev repudia a ideia de um processo composicional baseado no preenchimento de esquemas-formais abstratos e preconcebidos. Para sustentar seu argumento, convida o leitor a verificar que o esquema visual, simétrico, dos quatro compassos iniciais do trecho anterior, com sucessão harmônica I – V – V – I, aparentemente fechado, exige continuação:

- a) A 6ª (c. 4) então é tomada como impulso aos próximos compassos. Do c. 5-8, percebe-se uma instabilidade: a mudança de I-V, que era realizada de compasso a compasso, torna-se mais curta: do 1º ao 3º tempo de cada compasso, repetindo-se mais vezes. A 6ª só é preenchida no final do c. 8.
- b) Ao final do c. 8, apesar do salto melódico de 6ª ser preenchido, da sucessão harmônica I-V-V-I (Comp. 1-4) I-V-I-V-I-II-V-I (comp. 5-8) conter as funções  $i$  = compassos 1-4,  $m$  = 5 e 6,  $t$  = 7 e 8, porém o movimento ainda não termina, pois o acorde de tônica no c. 8, no terceiro tempo, não é um apoio suficiente para tal.
- c) Na continuação, a repetição dos c. 5-8 em forma variada, com forte movimentação rítmica, cria um conflito que pede resolução. Esta é concretizada no c. 13 com o término da cadência à tônica que entra em *ff*.

Assim:  $i$  = compassos 1-4,  $m$  = c. 5-7,  $t$  = c. 8 (=  $i$ ),  $m$  = c. 9-11,  $t$  = c. 12-13 (=  $i$ ).

As funções acima serão encontradas também nas grandes partes das obras como função de cada parte ou como resultantes do relacionamento destas. Asafiev chama a atenção para a diversidade de possibilidades de relacionamento entre as funções, por exemplo, a tríade formal do *Allegro-sonata* – exposição, desenvolvimento, reexposição (Impulso-movimento-término) abarca um sem número de possibilidades e complexas diferenciações das partes e entre as partes. Por exemplo, se considerarmos a exposição da *Sinfonia n° 3* de L. v. Beethoven como

um grande impulso em direção ao desenvolvimento, então, a reexposição não consegue sintetizar, despendendo toda sua energia somente com a unificação tonal: como, no desenvolvimento, o conflito entre as forças acrescenta mais impulso, o término do movimento exige o grande apoio tonal da reexposição e da **coda**. Na coda, processa-se uma síntese para rerepresentar as forças do desenvolvimento não em conflito, mas em direção ao arrefecimento dos contrastes na etapa final de apoio.

A partir do capítulo VII<sup>28</sup> até o final, o autor faz uma sistematização inicial das formas musicais segundo os princípios de semelhança e contraste e, ao mesmo tempo, relaciona alguns conceitos já citados anteriormente. No apêndice 1, faz um resumo geral e, no apêndice 2, introduz o conceito de entonação que será desenvolvido na segunda parte do trabalho escrita depois de mais de uma década.

Na conclusão do apêndice 2 do *Livro I*, terminando os *Fundamentos da Entonação Musical*, Asafiev (1971, p. 207) afirma a necessidade de abordar a relação entre **melos e entonação** com a **imagem musical**. Para o autor, em distintas épocas, nas obras sinfônicas, nas óperas, nas canções, entonações simbólicas são trabalhadas. Uma imagem sonora é uma entonação que provoca associações visuais, sensoriais, poéticas emocionais (segundo o autor, não menos eficazes que as advindas dos significados das palavras). Exemplos são muitos e variados na música programática e nas óperas do século XIX: algumas fórmulas imagéticas wagnerianas (fogo, bosque) adentraram no corpo da música europeia; na música russa, existiram chavões musicais, fórmulas prontas para representar o mar, tempestades, o Oriente, a Espanha. Asafiev observa que é comum que a esses procedimentos musicais se associe um termo, para ele, inapropriado: “simbolismo musical”. O signo e o símbolo desviam a ideia da realidade concreta, e os processos musicais citados são exatamente, conforme o autor, concretização sonora e transformação da música em uma linguagem imagética viva. Pondera, então, que o certo seria abandonar o termo “simbolismo musical” (devido às abstrações implícitas) e adotar a linguística para a relação direta da música com a realidade circundante, efetuada por meio de entonações imagéticas, tratando essa relação como expressão real de uma “semântica musical”.

---

<sup>28</sup> Vide o índice dos capítulos do Livro de Asafiev no final do item 2.1.

Termino aqui a exposição sobre os conceitos abordados na primeira parte da *Forma Musical como Processo – Livro I*. Os relacionamentos destes conceitos com a *Teoria da Entonação – Livro II* serão instrumentos para a realização das análises entonacionais das *Cirandas* de Villa-Lobos.

## 2.2 Forma Musical Como Processo - Livro II: A Teoria da Entonação

Como citado anteriormente, o *Livro II da Forma Musical como Processo - Teoria da Entonação* foi escrito em 1941 e terminado em janeiro de 1942. Foi editado em 1947 e reeditado em 1957 pela Academia de Ciências da URSS, em uma série intitulada: *Obras Escolhidas*. Os dois volumes foram editados conjuntamente em 1963, com uma reimpressão em 1971 (*Muzykalnaia Forma kak Protsess. Kniga pervaiia i vtoraiia*), com artigo introdutório e comentários de E. M. Orlova. Foram traduzidos para o alemão e para o inglês em 1976.<sup>29</sup>

O *Livro II – Entonação* está relacionado aos trabalhos anteriores e aos escritos simultaneamente. Destes últimos, destacam-se: “*Evgenii Onegin-Liritcheskii Stsenii Tchaikovskogo*” (Eugênio Onegin – Cenas Líricas de Tchaikovski), que apresenta uma análise entonacional da ópera citada; e uma monografia sobre *Glinka*. Segundo Orlova, no seu artigo introdutório referido, o trabalho composicional de Asafiev nos anos trinta, principalmente os relativos aos balés *Chamas de Paris* e a *Fonte de Bachtchisaray*, contribuíram muito para o desenvolvimento da Teoria da Entonação.

Asafiev inicia o segundo volume afirmando que procura limitar a investigação em torno das perguntas:

- 1) Por que a forma musical se concretiza de uma maneira e não de outra?
- 2) Como o desenvolvimento dos meios de expressão da música se relacionam:
  - a) às leis da entonação humana como manifestação do pensamento?
  - b) aos tons musicais e seus diversos sistemas de conexão?
  - c) à linguagem falada?

Na busca de resposta, o autor pondera que o pensamento/emoção, para se tornar som, passa por um processo de **entonação**, ou seja, é entoado. **A entonação**, para se tornar música, junta-se à linguagem falada e se torna uma unidade ritmico-entonacional-palavra-tom, ou, sem a voz, por meio de instrumentos,

<sup>29</sup> ASAFIEW, B.: *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin, Verlag Neue Musik, 1976.

TULL, J.: *B. V. Asafiev's Musical Form as a Process. Translation and Comentary*. Dissertation presented for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University, 1976.

o processo de entonação se torna linguagem musical, recebendo a influência da plasticidade e dos movimentos do ser humano. (ASAFIEV, 1971, p. 211). O autor resume da seguinte forma seu conceito: **a entonação** é a consciência humana expressa no fluxo sonoro.

A maturação da arte musical autônoma e singular vem de séculos. Durante este processo, a entonação musical nunca perdeu a ligação com a palavra, com a dança, com a mímica do corpo humano e os trata, com seus elementos e formas, como meios de expressão. Além disso, a entonação musical se desenvolve com o surgimento dos fenômenos musicais e com a cristalização na consciência social destes fenômenos, como manifestação musical do intelecto humano. Para Asafiev, o fenômeno, que, sem dúvida, impulsionou o desenvolvimento da música como arte singular, independente das outras artes temporais, foi o *surgimento e a conscientização social dos intervalos*.

Do ponto de vista teórico, o autor afirma que, entre dois sons diferentes, podem existir distâncias e estas distâncias podem ser medidas acusticamente. No entanto a utilidade de um intervalo na história da música é determinada por seu significado qualitativo-entonacional e por seu lugar no sistema de conexões de sons, no qual está inserido.

De fato, parece, que em muitos sistemas de sucessões de sons, de diferentes povos e diferentes culturas, a seleção das entonações prevalece. Na nossa cultura entonacional europeia, os intervalos que conectam os sons na nossa música, não poderiam aparecer como Atenas, da cabeça de Zeus... Acredita-se, que uma separação demorada de um intervalo de uma entonação-rítmica repetida constantemente precedeu a musicalização do mesmo. Resultado da repetição de uma altura rítmico-entonacional, seja uma fórmula exclamativa mágica de um culto, seja um tônus emocional de declamação poética, de oratória ou teatral, [o intervalo] pode isolar-se como uma unidade de dois tons e se tornar um intervalo musical, principalmente com um acompanhamento instrumental, que pode fortalecê-lo. Sim, fortalecê-lo, mas é muito improvável que primeiramente os intervalos surgiram a partir dos instrumentos como fenômeno musical puro. A história do estabelecimento dos intervalos do nosso modo (escalas) europeu evidencia a sua natureza vocal. Os pesos qualitativos, ou seja, os diferentes graus de superação dos intervalos pela voz, testemunham a sua natureza muscular-entonacional, semelhante a articulação da fala (ASAFIEV, 1971, p. 211-212).

A importância da unidade rítmico-entonacional tom-palavra é lembrada pela longa superação na história da música do tetracorde (unidade de quatro graus que

compõem os modos). A quarta e a quinta como inversão da quarta são dois limites de altura constantes da voz ao se aumentar o tônus emocional na linguagem falada.

A unidade entonacional tom-palavra, durante a história da música europeia:

- a) permaneceu presente nos cultos, celebrações e solenidades;
- b) modificou-se lentamente no desenvolvimento da polifonia;
- c) transformou-se na lírica dos trovadores, nas declamações monódicas, nos recitativos operísticos, na música instrumental.

Depois de tratar da natureza vocal da entonação, Asafiev conclui a introdução do Livro II, descrevendo como construiu suas proposições. Inicialmente, utiliza-se de pensamentos expostos de uma forma breve, semelhantemente a aforismos, para, depois, desenvolvê-los. Para o musicólogo, esse procedimento parece adequado a uma obra direcionada ao esclarecimento do fenômeno musical conhecido como entonação.

Seguem-se 12 capítulos, conclusão e epílogo, ao contrário do Livro I, sem títulos.

No capítulo 1, Asafiev esclarece alguns conceitos e pensamentos da Teoria da Entonação que serão utilizados e desenvolvidos na seguinte ordem:

- a) **A emissão e a manutenção do tom** em um sentido de som – som musical – constituem o fundamento da música, qual seja, o de estar no tom, de pertencer a um dado sistema de conexão sonora. Entoar certo é uma lei da entonação, seja na linguagem falada ou na musical. Isto não se modifica pelo fato de a entonação ser diferente de pessoa para pessoa. Isto não é causal, faz da música uma arte de comunicação humana. A entonação deve ser mais elaborada, mas criteriosa, quanto mais intelectual e carregada de conteúdo, entendida, aqui (a entonação), como esfera da consciência (pensamento-emoção) do compositor [e do interprete].
- b) **Os Intervalos** são tratados por Asafiev, via de regra, como expressivos. A consciência humana, buscando expressar-se por sons, elaborou pontos-altura-tom e a ligação entre eles (arcos) como constantes entonacionais. Um intervalo pode se tornar muito significativo (carregado de sentido) por meio de uma seleção social e se torna parte de um estilo em determinada época.

- c) **O Estilo** – forma musical instável e inacabada, que origina um conjunto de sinais entonacionais característicos, ou seja, um conjunto de meios musicais de expressão utilizados e reconhecidos em determinada época.
- d) **A humanização dos instrumentos** – os instrumentos passaram por uma evolução muito lenta e por várias etapas da cultura europeia até o final da renascença, quando surgem o *bel-canto* e os instrumentos de corda expressivos e apropriados para expressar pensamentos e emoções humanas.
- e) **A canção** é uma pequena entonação.
- f) Em uma **Sinfonia**, duas ou três teses-entonacionais curtas e essenciais agem através de significativas distâncias no espaço sonoro (tempo), sem perder a sua intensidade expressiva.
- g) **A formação da harmonia europeia até Mozart** espelha o resfriamento do vulcão da polifonia gótica. [Esse aforismo é uma simplificação ampla e superficial de um longo processo histórico].
- h) **O Tema** é uma entonação que não perde seu significado no decorrer de grandes obras e é sempre reconhecida pelo ouvido.
- i) **A Lei fundamental da música de tradição oral** prevê a obrigatoriedade do preenchimento melódico depois de saltos intervalares.
- j) A essência da discussão entre **Rousseau e Rameau** se situa na contradição entre a harmonia de acordes baseada na disposição do teclado e a harmonia baseada no “*melos*”, ou seja, na horizontalidade, na melodicidade, na relação de um som com o que lhe precede e lhe sucede.
- k) **Beethoven é Shakespeare em música**, ou seja, sem as abordagens de Shakespeare, Beethoven se perderia na retórica de Schiller, ou no kantianismo incorpóreo ou no sentimentalismo de Rousseau. Mesmo não sendo um compositor para o teatro, Beethoven foi salvo pelo seu sentimento de dramaturgia.
- l) **Chopin** – perfeição. **Schumann** – profeta da alma, inaugura uma nova época.
- m) **Qualidade do tom sensível** – um dos estímulos mais importantes do desenvolvimento da música europeia. Primeiro motor do modo sintético europeu (maior-menor). Estímulo a ação do modo, seu “verbo”.

- n) “**Modo**”<sup>30</sup> – é reconhecido mediante o processo de sua formação, por isso pode ser verificado em todas as obras de uma determinada época. E a sua formação genérica é evidenciada por meio das entonações mais características. O modo europeu moderno forma um sistema singular e tem, na qualidade da sensível, sua característica predominante. O “maior” e o “menor” são direcionamentos do modo. Além disso, o modo europeu evoca várias ligações com a herança dos modos da cultura mediterrânea. A sua constituição foi um longo processo de assimilação e transformação.
- o) A chave, para entendimento do modo ao **trítono** (*diabolus in musica*), está em uma disputa entonacional: é uma reação escolástica ao aparecimento dos semitons nos modos cristãos como alterações e com sensação de sensível.
- p) O que é **subdominante**? Afastamento da qualidade de dominante, mais exatamente, afastamento da qualidade da sensível. Por exemplo, a nota Si bemol em relação aos modos Ré dórico e modo Fá lídio, ou ainda em relação à tonalidade de Dó maior, é um elemento que suaviza a sensação da sensível (forte atração a tônica), é uma força oposta a sensível.
- q) A formação **da melodia**, tratada horizontalmente sem necessariamente considerar critérios harmônicos, segue duas leis principais, segundo investigações:
- 1) Lei da mudança de tons (dentro de um modo): Uma determinada nota que é atraída por outras notas em volta se torna parte do novo grupo de notas (sistema).
  - 2) Lei da economia e seleção das notas (dentro do modo): Um salto intervalar em uma melodia é preenchido pelas notas que ainda não apareceram (não necessariamente por meio de um movimento imediato, mas também mediante retardamentos).
- r) **Peso dos intervalos**: para Asafiev, os compositores ao trabalharem o ouvido interno,

[...] devem desenvolver também, minuciosamente, a sensação da ponderabilidade (peso) dos intervalos, um tipo de tato musical de uma

---

<sup>30</sup> Para Asafiev, o modo é uma organização de sons (notas) e suas relações que integram de um sistema musical de determinada época.



determinada distância entre sons, sua tensão, dificuldade ou facilidade de alcance (na voz e nos instrumentos). (ASAFIEV, 1971, p. 234).

- s) **Consonância e dissonância** – para Asafiev, este conceito, entendido de forma dogmática como estatuto, deve ser arquivado. A música viva já modificou tanto este conceito que se tornou um “mofo acadêmico”. Estes conceitos entendidos acusticamente pouco contribuem para a criação musical. De um ponto de vista psicológico realista, a sensação de consonância ou de dissonância é modificada, condicionada em função da força do significado da música e da percepção auditiva em determinada época e meio social (“ouvido social”). Para o autor, a música camponesa russa demonstrou o direito de cada intervalo caracterizar-se segundo as normas de condução de vozes de cada estilo concreto. Até mesmo antes de Borodin, as segundas e quartas eram tratadas de uma maneira muito sensível, mas sem relação com as regras de preparação e resolução acadêmicas.
- t) Asafiev se refere de forma claramente negativa à Teoria da **Harmonia Funcional** do musicólogo alemão do século XIX, Hugo Riemann, estudada com entusiasmo segundo o próprio Asafiev (1971, P. 246), no seu país à época. A Harmonia Funcional:
- 1) Mecaniza o processo de harmonização conhecido como baixo cifrado e a prática do *contínuo*.
  - 2) É orientada na independência da harmonia como verticalidade, impondo uma determinação de função.
  - 3) Proporciona a prática da harmonização pontual (em pontos da linha melódica), que fragmenta a entonação melódica abstraído e reforçando momentos, isolando os elementos do tecido musical (melodia, harmonia, ritmo).
  - 4) O “funcionalismo” unifica os timbres (Verticalmente) por meio da sua predeterminação racional; separa os pontos do *melos*; contrapõe-se à condução de vozes polifônico-harmônica e à heterofonia.

O processo de construção da harmonia europeia é impossível de se emoldurar no racionalismo funcional, pois foi longo, complexo e teve a

colaboração de várias tendências estilísticas e de pensamento. Para o autor, o sistema da harmonia funcional é uma herança pobre da harmonia baseada no baixo cifrado, dos acompanhamentos do *continuo* e mecaniza os processos composicionais. A prática do acompanhamento ao teclado ou ao órgão no século XVII e XVIII (*Continuo*) foi um fator de progresso até se contrapor à harmonização polifônico-melódica (W. A. Mozart e L. Cherubini). Esta última surgiu como reação à mecanização da harmonia, como resfriamento da polifonia gótica, criando uma prática polifônico-harmônica muito rica. Tal prática (desde Mozart) se desenvolveu e teve seu apogeu na cultura romântico-sinfônica do século XIX.

Para Asafiev, a predominância do pensamento harmônico-funcional era um fator de atraso ao desenvolvimento da criação musical, pois mecaniza a escrita musical com suas predeterminações, além de esconder vários fenômenos musicais como as entonações-horizontais-melódicas. Contrastando com a crítica negativa à Riemann, destaca as contribuições positivas da prática do *continuo* e dos acompanhamentos instrumentais à criação e à área da harmonia. Esta prática enseja:

- 1) Uma elaboração e uma rápida capacitação da técnica composicional em relação às potencialidades harmônicas de trechos melódicos;
- 2) A possibilidade de surgimento da homofonia;
- 3) A colaboração com o rápido desenvolvimento da música para dança existente nas suítes instrumentais, nos teatros, nas práticas de músicas sociais e domésticas.
- 4) A possibilidade de inclusão de acordes elaborados a partir dos recursos do teclado no tecido musical. A liberação da arte pianística das entonações pesadas do órgão. A possibilidade de surgimento do gênero pianístico das reduções e transcrições.
- 5) O fortalecimento e a estratificação da cadência perfeita, exagerando o poderio da dominante sobre a tônica.

Nos próximos capítulos o autor, expondo a Teoria da Entonação, desenvolve os conceitos apresentados na introdução e no capítulo 1, contextualizando-os historicamente ou, ao contrário, trata o processo histórico da arte musical por meio deles. Além disso, elabora e desenvolve alguns outros conceitos e abordagens

como a “crise das entonações”. Na conclusão e no epílogo, faz uma síntese dos capítulos anteriores.

Farei, então, uma exposição da Teoria da Entonação de Asafiev.

“A música é a arte do sentido entonado” (ASAFIEV, 1971, p. 344). A consciência humana, buscando expressar-se em sons, passa por um processo de entonação. Porém a música não poderia surgir somente da excitação emocional da fala humana, pois necessita dos sons musicais e suas conexões (intervalos) em um fluxo ininterrupto, limitado pela respiração e guiado pelo intelecto. A música é uma arte entonacional, não é uma transposição artificial dos fenômenos acústicos à esfera da criação artística nem uma exposição natural da esfera dos sentimentos. Como toda atividade humana de conhecimento e reconstrução da realidade, a música é guiada pela consciência (razão/emoção), além disso, é condicionada pelo processo e pela natureza da entonação humana. E tanto a entonação da fala como a entonação musical não são mecânicas, possuem um tónus vocal emocional/semântico (manifestação da atividade psíquica).

A manifestação emocional/semântica em um fluxo sonoro é sempre guiada pelo intelecto humano, ao contrário, a música seria uma arte de interjeições e não uma arte sonora que manifesta a realidade humana através da voz e de instrumentos. Cabe ressaltar que o ser humano é entendido nas suas condições históricas, sociais e psicológicas.

O tom é resultado da tensão, do esforço para a revelação do afeto, do estado emocional, independentemente se na linguagem falada ou na musical. A evolução do tom se desenrola em comunicação direta com a evolução do ouvido, do ouvido social. A manifestação do tom, a tonicidade (se não é um grito ou uma interjeição), é um processo (sonoro) ininterrupto, um fluxo de “tónus vocal” limitado pela respiração. Este fluxo sonoro é dirigido pelo ritmo e pelo timbre (por meio do timbre, reconhecemos a voz das pessoas, dos amigos, dos familiares, de uma criança etc.). A característica tímbrico-emocional da voz pode expressar sentimentos como raiva, doçura, horror etc., muitas vezes, sem considerar o sentido das palavras pronunciadas.

Acompanhando a fala humana ou a emissão de sons musicais, existe um cantarolar (desenrolar da tonicidade), no qual as palavras ou os sons musicais são pequenos complexos entonacionais/semânticos. Nesses pontos, concentram-se as

ideias, os sentidos, mas o t nus vivo da linguagem e a vida das palavras e dos tons se manifestam no fluxo ininterrupto emocional da voz em liga o direta com a respira o e com a tensão requerida para a manifesta o dos tons.

Ao estado das tensões dos tons que condicionam a linguagem falada e a musical, Asafiev, como um aforismo, chama de entona o. A independência da “arte tonal da palavra” da “arte tonal musical” se processa com o surgimento e a cristaliza o na consciência social dos intervalos (pontos de altura sonora e a liga o entre eles – arcos sonoros). Este fenômeno expressivo   um determinante exato da qualidade emocional/semântica da entona o. A sensibilidade entonacional/emocional dos intervalos   resultado da sua sele o social. E esta sensibilidade   a chave para o entendimento da essência semântica real da música. Porém o “sentido”, o conte do semântico de um intervalo não   fixo.   variável, relativo, depende do processo musical no qual está envolvido e está submetido a condi es de sua realidade histórica.

  muito comum, que, em uma determinada época, um intervalo se torne uma entona o extremamente característica. Assim, foi a quarta melódica durante a revolu o francesa; a sexta, para os românticos, que formava tipo de sextacorde; a quinta diminuta para o grupo dos cinco; a quinta para os impressionistas franceses. O significado da quarta na “*Marselhesa*” adquire uma conota o diversa para franceses e para russos na  pera de A. Dargomyjski, *O Convidado de Pedra* (1872).

As tonalidades e os modos devem ser tratados como os intervalos, ou seja, como essências expressivas da realidade musical, cuja forma o foi elaborada durante séculos e esteve condicionada pelo processo histórico.

No modo europeu moderno (maior, menor<sup>31</sup>), outros modos coexistem, diferenciam-se e integram-se. Transferindo a qualidade da sensível (com o reforço do trítono) a todos os graus dos modos se constrói uma apurada rela o entre os modos e as tonalidades, por exemplo, incluindo qualquer tonalidade no modo maior. No desenrolar histórico desse processo, a escala cromática passa a ser um modo de semitons, o salto vocal de trítono ganha liberdade total (tornando-se quase uma

---

<sup>31</sup> Nesta passagem Asafiev entende a expressão “modo europeu moderno” relacionada   escala maior e menor como, segundo Porter (2001, p. 823), era entendido o termo modo no começo do século XIX, quando também acreditavam, no continente europeu, que o modo maior e menor era uma redu o histórica de vários outros modos e escalas preexistentes   essência dos mesmos. Disponível

consonância), e é completado por um modo de seis semitons, que adquire grande importância na música do século XX.

Para Asafiev, a estabilidade, a constância da sexta maior no século XIX, tornando-se uma “consonância perfeita”, cria um modo (sextacorde) dentro do modo (oitava). O sextacorde, um modo de seis graus, torna-se um modo individualizado. Nas construções melódicas dos compositores românticos, o sextacorde de sexta maior se torna uma entonação emocional-sensível e muito popular. Por exemplo, o segundo tema da *Sexta Sinfonia*, de Tchaikovski, a *Truta*, de Schubert, *A Canção à Mesa da Traviata*, de Verdi.

A harmonia europeia, do ponto de vista modo-entonacional (expressivo-semântico), é um sistema de ressonadores dos graus dos modos. A homofonia é a melodia com seu reflexo complementar acústico e baixo de apoio. Não é por acaso que a harmonia europeia se desenvolveu tanto após a descoberta do fenômeno entonacional de grande importância: o “*Bel Canto*”, canto de ideias e emoções humanas, fundamentado em uma respiração expressiva e em ressonadores naturais orgânicos. Este fenômeno influenciou todos os aspectos dos instrumentos, promovendo uma busca pelas suas capacidades “cantáveis”, aperfeiçoando os ressonadores dos instrumentos de corda e induzindo o acompanhamento em acordes pelos instrumentos de teclado por meio da prática do *continuo*. Este processo, ao se juntar à prática da polifonia, forma a harmonia clássica e romântica, que tem como apogeu o sinfonismo<sup>32</sup> europeu do século XIX.

Na construção das formas musicais do ponto de vista da entonação, duas tendências entram em conflito. Observa-se, em linha geral, a tendência ao fluxo sonoro contínuo, que expressa o tônus da linguagem sonora humana, fundamento da sua expressão emocional/semântica. Esta tendência entra em conflito com outra proveniente do condicionamento do ritmo musical, não somente em termos dos processos organizadores da respiração, mas também relativa ao gesto, ao passo, aos movimentos (e ritmos) das danças.

As tonalidades, do ponto de vista da Teoria da Entonação, surgem com a transferência de um determinado tônus sonoro-expressivo (existente em função das

---

<sup>32</sup> Termo asafiano que abrange diversas práticas sinfônicas com a característica do processo de desenvolvimento musical fluente, como, por exemplo: concertos; aberturas, interlúdios e mesmo diversos trechos de óperas e balés; as próprias sinfonias.

relações de altura), de uma sucessão de sons (modo) a outra mais aguda ou mais grave, mais ou menos tensa. A modulação é meio desta transferência. O significado expressivo entonacional das tonalidades está muito ligado às suas cores sonoras e timbre.

Para Asafiev, a música que não é executada, não existe na memória, na consciência social, e ainda não faz parte da cultura. Provavelmente, também por esta razão, o musicólogo se esforçou tanto para promover a execução dos mais variados gêneros musicais escritos em diversos lugares, em épocas passadas e contemporâneas.

Por meio da escuta, as sociedades selecionam entonações mais significativas, que lhes são mais próximas emocional e intelectualmente, e a repetição da escuta de determinada obra musical de difícil assimilação pode aproximá-la a seus ouvintes. Cria-se assim, um repertório de entonações na consciência social. Por exemplo, atualmente, o tema principal da *5ª Sinfonia de Beethoven* é reconhecido como “A quinta de Beethoven”, quase descolado da própria obra de onde saiu. As crises de entonações ocorrem quando o repertório de entonações, parte do repertório ou o tratamento dado às entonações que dele fazem parte, perdem significado (emocional, intelectual) para a sociedade. A busca de saídas para as crises de entonações geralmente, tem como resultado novos períodos da arte musical. Este processo pode ser caracterizado pelo surgimento de novas entonações, ou novos tratamentos de entonações já conhecidas. O novo será contraposto ao antigo, será reconhecido, absorvido, tornar-se-á significativo ou não. As novas entonações mais significativas (desde intervalos a obras musicais inteiras) mais facilmente acharão seu lugar na consciência musical social. E aí permanecerão enquanto forem significativas. O autor descreve algumas crises de entonações que, segundo ele, ocorreram durante a História da Música europeia, no *Livro II – Teoria da Entonação*. Para seu ouvido e consciência, não existe fato, fator ou forças agentes na História da Música europeia que não possa ser explicado pelos seus fundamentos entonacionais em relação com a evolução e crises da consciência social.

Em meu entendimento, a hipótese de Asafiev das crises de entonações, não se relaciona a uma regulação da arte musical pelo gosto popular. Trata-se de uma relação entre História da Música e História.

O autor termina o último capítulo da Teoria da Entonação, afirmando que alguns dos conceitos foram apresentados de forma concentrada e sobre forma de hipóteses. Além disso, que sua intenção era de ter indicado o caminho para aqueles que porventura encontrem algo de significativo em suas pesquisas. E conclui:

E mais. Este trabalho foi criado e estruturado em meio a muitas aflições no mundo real [ano de 1941], na criação artística e na música. E apesar das diferentes correntes e estéticas existentes em conflito, por enquanto uma coisa é certa: durante séculos esforços humanos criaram a condução de vozes, que, como uma grande montanha, nos últimos dois séculos, experimentou o nascer e desaparecer de forças criativas, de diferentes estilos e meios técnicos. E assim como as ondas de um mar agitado confrontam montanhas, gerações de forças criativas experimentam a capacidade vital da condução de vozes clássica, com as leis da entonação humana, justificando-as. (ASAFIEV, 1971, p. 343).

Antes de terminar esta parte do capítulo 2 desta tese, gostaria de observar que os conceitos expostos da *Forma Musical como Processo Livro I e II*, que permitiram a análise de trechos de J. S. Bach, L. v. Beethoven, R. Wagner não tem, por parte de seu autor, restrição quanto a sua utilização para a análise e entendimento de repertórios musicais de distintas épocas e estilos. Esses conceitos podem embasar procedimentos técnico-analíticos para o estudo de obras do século XX.

Por exemplo, para a análise do trecho (Figura 8) (c. 32-33) da peça *Le Lorient - n° 2 do Catálogo dos Pássaros*, do compositor francês O. Messiaen, escrito de 1956 a 1958, os seguintes conceitos permitem entender movimento musical:

- a) A questão da energia que é gerada pela relação dos elementos sonoros em determinado sistema de conexão de sons, provocando o *impulso*, o *movimento e término (i-m-t)* do movimento musical nas distintas entonações limitadas pela respiração (estruturas diversas, semifrases, segmentos, motivos).
- b) O “peso dos intervalos”.
- c) Sucessão de saltos intervalares e graus conjuntos.
- d) Quando não excessiva, a repetição de estruturas, sucessivamente, cria energia.
- e) O conteúdo emocional/semântico expresso.

Figura 8: O. Messiaen *Le Lorient*, c. 32-33.

O 1º segmento deste trecho (c. 32):

- Está polarizado em Lá menor;
- É construído em acordes nos quais as dois níveis sonoros (nível inferior – pentagrama inferior; superior – pentagrama superior) seguem em movimento contrário;
- Apresenta dinâmica parte de *pp* para *p*;
- Direciona-se ao último acorde (Lá menor) e gera uma energia que será processada no próximo compasso.

A energia e o direcionamento musical do 1º segmento (c. 32) são gerados:

- Pelo esforço de ascensão dos acordes na camada superior em oposição ao movimento da camada inferior;
- Por atração das notas superiores (e dos acordes a que pertencem) do 3º e 4º acorde e do 5º e 6º acorde: Fá # - Sol e Lá # -(Si)- Dó;
- Pela mudança da dinâmica.

Os acordes em andamento lento, que podem significar o passar do tempo durante um dia ensolarado de verão (segundo nota introdutória<sup>33</sup>), preparam a entrada do canto doce e virtuosístico do pássaro *Fauvette de jardins* (c. 33).

<sup>33</sup> Nota introdutória de O. Messiaen da peça *Le Lorient*, N° 2 do *Catálogo dos Pássaros*.



No início do 2º segmento (c. 33), a sétima maior de difícil entonação (dificuldade de execução baseada na vocalidade do intervalo, no *melos*) e o salto ascendente de sexta maior sucessivo geram mais energia para a continuação que se dissipa no movimento descendente até a nota Ré bemol 4, compensando os dois saltos. A sucessão ascendente do final do trecho gera um novo impulso (mais energia), resultado da repetição dos intervalos (4ª justa descendente e 7ª menor ascendente) e do esforço de ascensão, demandando uma continuação do movimento.

O movimento musical indicado por *i, m, t* não se restringe aos limites dos dois segmentos, os conectam em um fluxo sonoro musical.

### 2.3 A Teoria da Entonação e a Execução Musical: Análise Entonacional

O problema central da Teoria da Entonação é o entendimento da natureza específica da arte musical. A arte musical é vista como fenômeno real, manifestação da realidade em sons através da voz humana e instrumentos.

A execução musical é consequência absoluta da natureza entonacional da arte musical. Sem a execução da música, esta não existe na consciência social. Além disso, a execução musical é vista em um complexo criação-execução-percepção.

Para Malinkovskaia (1995, p. 4), Asafiev, ao situar a execução na tríade acima, propõe:

- a) O estudo da execução como “manifestação da entonação”;
- b) A pesquisa da natureza e das características do pensamento sobre a execução.

Para a autora, o processo de entonação (execução) é uma emissão sonora artística da música, que une um amplo espectro de questões estéticas, teóricas, psicofisiológicas e técnico-instrumentais, portanto, o processo da manifestação sonora da entonação (entoar) se torna central em um sistema teórico sobre a execução musical.

Segundo E. Nazarova (2003, p. 127), durante toda a sua vida, Asafiev manifestou grande interesse pela arte da execução, criou uma estética da execução musical a partir de uma “execução ideal”, na qual a manifestação da vida psíquica é percebida imediatamente no ato da execução por intermédio da comunicação musical, que enriquece a alma do ouvinte. Como resultado, a música se torna um poderoso impulso de organização social.

A arte da execução musical é a própria arte da entonação no fluxo temporal, ou seja, o próprio processo da manifestação da consciência humana em sons.

Ao emitir um som (manter um tom) em um instrumento ou ao cantar, o intérprete deve considerar o estado psicológico expresso neste ato. A qualidade sonoro-tímbrica da voz do cantor, do som do violinista e do toque do pianista transmitem, amalgamado ao som, o estado psicológico emocional/semântico do intérprete, relacionado à obra de um compositor a ser executada. Ambos,

compositor e intérprete, inseridos em suas realidades artísticas, culturais, sociais e históricas.

A tonicidade, a tensão da manifestação dos tons conduzem-nos aos “pesos dos intervalos”, que poderiam ser definidos como a dificuldade de emissão (basicamente vocal) ou o trabalho, a energia gasta para superação desta dificuldade. A respiração e o ritmo conduzem o fluxo sonoro. O timbre, a “cor do tom”, determina o estado emocional, a expressão, formam-se, assim, as sucessões melódicas. Aqui, cabe uma observação de Asafiev à formação dos compositores que transfiro diretamente aos intérpretes:

Cada compositor [e o intérprete], trabalhando solidamente o ouvido interno deve desenvolver em si a sensação, um tipo de tato musical de determinada distância entre os sons, sua tensão, dificuldade ou leveza para se alcançar as notas. (ASAFIEV, 1971, p. 234).

A execução de uma oitava ascendente no piano é extremamente simples, mas este alcance, na voz, é completamente diferente. O instrumentista deve desenvolver este “tato”, pensar auditivamente, vocalmente e “muscularmente” a execução dos intervalos, desenvolvendo, assim, sua percepção e execução destes com sua tensão emocional.

Na cultura entonacional dos instrumentos de corda, a “respiração do arco” e a intensidade de fricção permitem que se concretize uma linha melódica de natureza vocal. Para Asafiev (1971, p. 363), a arte pianística é um ponto alto da cultura musical. Apesar das limitações do instrumento, é uma arte tímbrico-entonacional muito complexa e exige do instrumentista uma atenção auditiva muito sensível ligada a uma “linguagem das mãos”.

Na Teoria da Entonação, a arte da execução musical não faz somente parte da tríade criação-execução-audição citada acima, mas também é uma arte com vida própria, independente. Contrapõem-se dois tipos de execução musical: uma execução que é uma cocriação (intérprete-compositor) com as potencialidades da “execução ideal”, citada anteriormente, e a reprodução mecânica da partitura segundo as normas da notação (existem inúmeras gradações entre estes dois extremos). Asafiev, em seus artigos, defendeu com firmeza o primeiro tipo e propunha que, para atingir o tipo ideal de execução, o intérprete deve, inicialmente,

entoar a obra, senti-la como uma entonação com o ouvido interno e não reproduzir mecanicamente a notação musical para então percebê-la.

A execução musical é amplamente abordada nas críticas, resenhas, trabalhos acadêmicos teóricos e históricos do musicólogo. Desde questões estéticas e de importância e significado social, até a revelação da essência da expressão e maestria profissional.

Na música deve-se dominar a poesia ou estar dominado por ela, somente nestes dois limites o intérprete emociona a platéia (ASAFIEV apud NAZAROVA, 2003, p. 129).

[...] O verdadeiro intérprete deve sempre dominar a música dentro de si e ao executar deve ter o objetivo de concretizar a “música como um processo em desenvolvimento”. (ASAFIEV apud NAZAROVA, 2003, p. 130).

Em seus trabalhos acadêmicos, Asafiev retratou as qualidades de execução e interpretação pianística dos irmãos Rubinstein, S. Rakhmaninov, S. Prokofiev, F. Blumenfeld, Glazunov, Horowitz, E. Petri, entre outros, por meio de determinações poéticas e comparações.

Com o propósito de desenvolvimento musical dos intérpretes, Asafiev defendeu, divulgou a necessidade de se ampliar o repertório musical tradicionalmente executado. Para ele, a percepção e a abordagem das questões estéticas contemporâneas eram uma grande qualidade do intérprete. Entendia o termo de execução interpretativa como execução de obras musicais organizadas pelo intelecto e não execuções arbitrárias e casuais. Defendia que a verdadeira interpretação só era possível com a junção da maestria técnica, com a cultura e conhecimentos profissionais do intérprete, com as seguintes qualidades:

- a) uma desenvolvida cultura auditiva;
- b) domínio criativo da música;
- c) alcance da imagem artística da obra por meio da imaginação e experimentação emocional;
- c) um repertório amplo sintonizado com as criações contemporâneas.

Malinkovskaia (2005, p. 86) relaciona a execução musical a um complexo entonacional pianístico (CEP) estruturado segundo:

- a) As características organizacionais do processo entonacional no tempo:
  - 1) Andamento.
  - 2) Relações entre as propriedades sintáticas e arquitetônicas da estrutura da música no decorrer temporal.
  - 3) Agógica.
- b) Características da organização sonora do processo entonacional no tempo:
  - 1) Articulação;
  - 2) Dinâmica;
  - 3) Timbre e dinâmica;
  - 4) Pedal.
- c) Características do aparelho motor (dedos, mãos braços):
  - 1) Dedilhado;
  - 2) Toque;
  - 3) Movimentos envolvidos na execução.

Segundo a autora (2005, p. 239), Asafiev, como fundador da análise entonacional, interessou-se, solidamente, pelos problemas da percepção auditiva. O musicólogo, relacionando os princípios da análise entonacional no seu trabalho dedicado à Ópera *Evgenii Onegin*, de Tchaikovski, declarou:

Eu conduzo a argumentação sobre esta obra como se todo o tempo eu a escutasse: as cenas, os detalhes, os fragmentos, os breves elementos até os intervalos manifestam-se como portadores de significados expressivos. Toda a análise entonacional forma-se na escuta do discurso sonoro das ideias do compositor... (ASAFIEV apud MALINKOVSKAIA, 2005, p. 240).

Em outro trecho de seu trabalho *Pensamentos e Reflexões*, referindo-se ao processo de escuta e análise da música como “*arte do sentido entoado*”, o musicólogo russo descreve:

O conteúdo musical sente-se e escuta-se. Em uma das ações predomina o sentimento em outra o intelecto. Lembro-me quando, uma vez, a noite, estudando as Valkírias de Wagner, eu com lógica e clareza, como se lesse um romance, comecei a escutar e sentir que a música, como pensamento do compositor, em função de um imperativo lógico, se movimenta por determinadas sucessões, que determinado elemento condiciona necessariamente a sua sucessão. Percebendo a lógica desse processo. Eu (me lembro como se fosse hoje) ao escutar, refletia e ao refletir, escutava (ASAFIEV apud MALINKOVSKAIA, 2005, p. 240).

Considero, então, que, de acordo com a Teoria da Entonação, o intérprete concebe uma obra musical e sua execução como processos de entonação tratados por uma análise entonacional, por meio:

- a) Da identificação dos elementos constitutivos com suas características e funções:
  - 1) notas, intervalos, melodias, texturas homofônicas, polifônicas, harmônicas;
  - 2) breves e longas estruturas musicais como processos sonoros temporais, com suas partes, subpartes (semifrases, segmentos musicais) e totalidade, relacionadas com as etapas do movimento musical (*i-m-t*), e delimitadas: pela respiração fisiológica (concebida vocalmente); e através dos princípios de semelhança e contraste.
- b) Das noções de energia, impulso, movimento, término do movimento, direcionamento da energia, tónus sonoro, melos.
- c) Da identificação do sistema de relações e conexões dos sons (tonal, modal, politonal), que também condicionam os elementos e processos descritos nos itens acima.
- d) De percepção e desenvolvimento do conteúdo emocional/intelectual/artístico das sucessões sonoras, sempre presente segundo Asafiev, através:
  - 1) Da mobilização de seus conhecimentos, teórico-musicais, históricos, estéticos, filosóficos, culturais.
  - 2) Da imaginação e experimentação emocional dos sons.
- e) Das condições materiais, psicológicas e fisiológicas da interpretação.

Ressalto que os elementos, características, conceitos e noções citados nos 5 itens anteriores estão em constante relação, condicionando-se, determinando-se, adquirindo funções e contruindo uma totalidade (a obra musical e sua execução).

Por exemplo:

- a) Em uma semifrase, delimitada pela respiração, é possível detectar as três etapas do movimento musical (*i – m – t*).
- b) Uma semifrase pode exercer a função de impulso ao movimento musical e simultaneamente expressar determinado caráter musical.
- c) Uma longa seção de uma peça, ao relacionar-se com outra seção, adquire a função de introdução ou de *Coda*.
- d) As etapas do movimento musical relacionam-se com os movimentos corporais necessários a execução.

## 2.4 B. Asafiev e H. Villa-Lobos: Contextos Históricos e Culturais

Apesar da distância geográfica, existem ligações possíveis e significativas entre Villa-Lobos e Asafiev. Ambos estiveram submersos em ambientes culturais e sociais nos quais os conceitos de nacionalismo e arte musical eram defendidos com vigor ou até mesmo impostos por políticas públicas. Segundo Chernavsky,

Para grande parte da historiografia da música, o nacionalismo musical se define como um movimento – do qual fizeram parte os maiores nomes da história da composição entre, aproximadamente, 1860 e 1940 – que a despeito de fincar as suas origens no absorvente romantismo oitocentista, tornou-se o principal agente responsável pela modernização da música artística no hemisfério ocidental. Balakirev, Borodin, Cesar Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakov – que formavam o famoso “Grupo dos 5” –, Ravel, Bartók, Manuel de Falla, Chaves e Villa-Lobos são apenas alguns dos nomes que acabaram consagrados como emblemáticos do movimento. (CHERNAVSKY, 2009, p. 58).

A música como arte nacional com enorme poder de comunicação, por meio da sua expressividade intrínseca, tornou-se a ideia central de V. Stasov, ideólogo do Grupo dos Cinco. Asafiev, certamente, também trabalhou em prol deste ideal, e isto pode ser facilmente comprovado em seus trabalhos acadêmicos e nas suas críticas publicadas. Sem dúvida, Asafiev foi um propagandista e promotor da arte russa.

Como agentes culturais, Asafiev e Villa-Lobos empenharam-se em ampliar o acesso à arte musical do passado e a eles contemporânea, sem restringi-la a seus países ou a determinada estética, através da promoção e organização de concertos e por dedicação significativa à causa de uma educação musical inovadora, abrangente e inclusiva.

Desde a estreia de algumas das suas obras, em novembro de 1915, no Rio de Janeiro, Villa-Lobos se dedicou com muito afinco em divulgar sua música no Brasil e no exterior. Em várias ocasiões, Villa-Lobos incluiu, também, obras do repertório tradicional e obras de compositores contemporâneos nos programas e séries de concertos por ele promovidos. A programação dos concertos da Semana de Arte Moderna de 1922 contém obras do próprio compositor e também de outros contemporâneos, principalmente franceses.

Em uma série de concertos realizados em São Paulo, em 1930, Villa-Lobos apresentou suas obras e também de D. Milhaud, F. Schmitt, C. Debussy, A.



Honneger, E. Cools, I. Albeniz. No mesmo ano, em turnê realizada pelo compositor, acompanhado de vários músicos, Villa-Lobos levou para 54 cidades do interior paulista as obras de F. Chopin, P. Tchaikovski, F. Liszt, J. S. Bach, G. Massenet, F. Busoni e, naturalmente, suas próprias. Sobre esta excursão, o compositor esclarece:

Não foi senão com o objetivo de semear o gosto pela música pura, que organizei em 1930 uma excursão por mais de sessenta cidades do interior de São Paulo, fazendo conferências com piano, violão, violino, coros ou orquestras.

Em cada cidade, auxiliado pelas autoridades administrativas, fazia distribuir, aos céticos dessas grandes idealizações, cuja realização se esteia numa força de vontade tenaz e num profundo espírito de sacrifício – folhetos com algumas ponderações.

Não era meu intento focalizar minha obra, nem tampouco obrigar a compreenderem minha orientação artística, mas, apenas, entusiasmar a nossa gente, mostrando-lhe o que sabemos que vive conosco, mas nunca vemos.

Fui, em companhia de diversos virtuosos patricios, proclamar a força de vontade artística brasileira, e arregimentar soldados e operários da arte nacional – dessa arte que paira dispersa no nosso território para formar um bloco resistente e soltar um grito estrondoso capaz de ecoar em todos os recantos do Brasil: INDEPENDÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA (Apud MAZEU, 2002, p. 103).

Com o entusiasmo que lhe era peculiar e tirando partido do ambiente político que lhe era favorável, Villa-Lobos se voltou para um trabalho de educação musical de abrangência nacional. A partir de 1930, o Estado Brasileiro, no governo de Getúlio Vargas, colocou-se como o principal mecenas das artes e dos artistas no Brasil. Em 1932, ao assumir um cargo na Superintendência de Educação Musical e Artística (S.E.M.A.), vinculada ao Ministério da Educação e Saúde, Villa-Lobos iniciou seu trabalho de organização da educação musical brasileira.

Na S.E.M.A., o compositor realizou diversas atividades, como:

- a) As “concentrações orfeônicas”, que consistiam em apresentações corais com elevado número de crianças e jovens;
- b) A preparação dos professores de música para atuarem na educação pelo país;
- c) Compôs o *Guia Prático*, com arranjos de 137 canções populares direcionados ao ensino de música e aos concertos.

Com isto, o compositor brasileiro tinha por objetivo principal desenvolver um projeto de apreciação da arte musical. Estabeleceu um programa de coros orfeônicos para estudantes e plateias.

Entendia a música como arte sonora capaz de expressar sentimentos e sentidos e, a partir desta premissa, orientava a educação musical:

Primeiramente procuramos distinguir entre música-papel e música som, de modo a tornar bem claro que, se a música não vive pelo som não tem menor valor, qualquer que seja o estado acadêmico que se lhe devotou.

Porque se estuda música? Não há de ser, por certo, com o único propósito de ler ou escrever notas. Se não houver nenhum sentido, nem alma, nem vida nesta música, esta deixa de existir. Assim se deve ensinar música, desde o começo, como uma força viva, do mesmo modo que se aprende a linguagem. Uma criança, normalmente já faz uso fluente das palavras, entonações, forma de frases de sua língua materna, muito antes de ser chamada a dominar as regras mais simples de gramática. Desta forma, a linguagem vive para a criança como som e sentimento e não como uma coisa sem vida e regras no papel.

A mesma coisa deve ser com a música. Antes do menino, do jovem aluno ser atrapalhado com regras, deve-se torná-lo familiar aos sons. Deve-se ensiná-lo a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores, individualidade. Eduque-se-lhe o ouvido a passar de um som a outro, esperar que certos sons sigam-se aos outros, a combinar sons e ritmo. Deixá-lo aprender a melodia, sentir a harmonia, não por regras no papel, mas no seu ouvido. Então mais tarde, ensina-lhes as regras, se sentir necessidade. O preparo profissional naturalmente precisará delas – mas para o apreciador da música basta simplesmente provê-lo de um preparo completo nos valores básicos do som (VILLA-LOBOS, 1982, p. 100-101).

Por conseguinte, estabeleço paralelos com Asafiev. Primeiramente, que a música se expressa nos sons, na entonação, como diria o musicólogo russo. É por meio de sua manifestação sonora que uma obra musical passa ou não a ser significativa para a sociedade. Villa-Lobos faz uma aproximação entre a música e a linguagem falada, considerando as duas como som e sentimento.

O compositor brasileiro pondera que a apreciação e aprendizagem musical dos sons com suas particularidades e cores, das melodias e das harmonias, devem-se iniciar pela audição atenta dos elementos sonoros. Este argumento se assemelha

ao procedimento analítico de Asafiev, para quem é necessário escutar a obra musical, procurando perceber o que ocorre, a natureza do tecido musical, suas polifonias, harmonias, instrumentação, partes e sentidos.

“A principal recomendação aos musicólogos, ao adotarem um método de análise entonacional, é muito simples: se a obra não foi escutada não se deve analisá-la. Escutar é entender” (ASAFIEV, 1971, p. 221).

Esse ponto de concordância entre os dois músicos é ressaltado também por Tarasti (1995, p. 156-157), ao considerar que Villa-Lobos defendia uma análise auditiva da música. Por sua vez, Asafiev enfatizava o significado das entonações como elementos sonoros. Na ausência de entonação, a música permanece no papel e não atinge a memória musical dos ouvintes.

Na Teoria da Entonação, a música é apreciada como a consciência humana que se revela e, ao mesmo tempo, guia a manifestação sonora. Este conceito sobre a arte musical corresponde:

- a) Ao pensamento de Villa-Lobos, de que a arte é a expressão da humanidade e, embora o compositor deva sempre revelar sua verdadeira alma, sua consciência artística deve encontrar uma expressão sincera, tanto de si mesmo, quanto da humanidade.
- b) À ênfase na necessidade do estudo da “herança cultural de um país, da geografia e etnografia da sua e de outras terras, o folclore de seu país, quer sobre o aspecto literário, poético ou político, quer musical.” (VILLA-LOBOS, 1982, p. 103).

Villa-Lobos considera que a consciência artística e seu controle estrito e severo da arte sejam um pré-requisito da liberdade de expressão. Na arte musical, este controle não é a obediência e cópia das regras de estéticas passadas no processo de composição. Para o compositor brasileiro, não devemos confundir regras com lei e lógica. Assim, segundo Demarquez<sup>34</sup> (apud TARASTI, 1995, p. 50), é impossível fazer qualquer generalização sobre os recursos e técnicas composicionais do brasileiro, pois estes mudam em função das necessidades de

---

<sup>34</sup> Suzane Demarquez, musicóloga francesa, escreveu ensaios sobre Villa-Lobos, M. de Falla. Escreveu provavelmente a primeira biografia de Villa-Lobos em seu segundo ensaio sobre o compositor.

expressão de cada obra, e a forma musical é sempre resultado essencial da imaginação e propósitos do compositor e nunca de deduções clássicas de simetria.

Assim como em Asafiev, a forma musical:

- a) É manifestada no fluxo sonoro limitado pela respiração, guiada pela consciência e cujos princípios de formação são sociais;
- b) É resultado da busca (pelo compositor) das entonações (e seu tratamento) mais eficazes e significativas;
- c) Não é produto de esquemas preestabelecidos.

Para o musicólogo russo, a compreensão da forma separada do processo de seleção das entonações, como esquemas cristalizados, corre o risco de conduzir à total incompreensão da improvisação. Cabe salientar o papel fundamental da improvisação nas atividades dos músicos até o final do XIX (ou no jazz do século XX). Segundo Lucília Guimarães (apud TARASTI, 1995, p. 41), Villa-Lobos tinha o costume de sentar-se ao piano depois do jantar e improvisar por horas. Quando algo começava a tornar forma, anotava, e assim repetiria as mesmas melodias, por dias, até a finalização da obra.

E. Tarasti observa (1995, p. 181) que as melodias das Bachianas Brasileiras são, em geral, extensas com qualidade vocal marcante, no mesmo sentido que Asafiev atribui ao canto como ponto de partida de toda a música.

Como já foi dito na Introdução deste trabalho, a escolha da Teoria da Entonação fundamenta-se no fato desta abordar a execução musical, concebendo-a na totalidade da criação-execução-audição. Outra razão primordial é que a entonação rejeita com veemência esquemas formais preestabelecidos das teorias composicionais tradicionais, quais sejam, formas como sinônimos de esquemas fechados. Essa visão da forma como processo é fundamental para se entender Villa-Lobos, pois seu discurso musical adquire a forma em função da expressão desejada pelo compositor, como ressaltado anteriormente.

Asafiev observa que, ao estudar determinada composição ou execução, o musicólogo deve escutar primeiramente e entender o que foi planejado, projetado pelo compositor ou intérprete e não impor seus modelos concluindo, apressadamente, que a composição ou a execução são inadequadas, imperfeitas.

Por fim, Tarasti (1995, p. 79) observa uma proximidade entre a música folclórica russa e brasileira devido à preservação de elementos musicais arcaicos pouco modificados nas tradições folclóricas de ambos os países. Assim, Villa-Lobos, continua o musicólogo, pôde elaborar elementos musicais esquecidos na Europa a partir do folclore vivo e, provavelmente, também Stravinski o fizera, no seu período russo. Mais adiante, Tarasti (1995, p. 178-179) ressalta algumas conexões entre os *24 Prelúdios e Fugas opus 87* de D. Chostakovitch e as *Bachianas* de Villa-Lobos. Para concluir, afirma que, considerando as proximidades de alguns gêneros musicais folclóricos de ambos os países, não causa tanta admiração o fato de alguns *Prelúdios*, com toda a sua expressão russa, e as *Bachianas* compartilharem sonoridades análogas, a exemplo da *Bachiana Brasileira n. 3* (Figura 9) e do *Prelúdio op. 87* (Figura 10):

Figura 9: Villa-Lobos. *Bachianas n. 3, Largo*, c. 1-8.

The image displays the musical score for the first eight measures of Villa-Lobos' *Bachiana Brasileira n. 3*. The score is written for piano and is in 3/4 time. It begins with a tempo marking of *Largo* ( $\text{♩} = 69$ ). The first system shows the initial melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues this texture. The third system marks a change to *Più mosso* ( $\text{♩} = 54$ ) and includes a piano (*p*) dynamic marking. A first ending bracket is present over the final measures of the third system, which concludes with a triplet of eighth notes.

Figura 10: D. Chostakovitch. *Prelúdio n. 4 op. 87, c. 1-8.*

The image displays the first system of a musical score for the first eight measures of the first system of D. Chostakovitch's *Prelúdio n. 4 op. 87*. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The first measure is marked with a piano dynamic (*p*) and the word "espress." (espressivo) above the treble staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into two systems of four measures each. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system continues the piece. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like *p* and *espress.*

## CAPÍTULO 3

### 3 ANÁLISES ENTONACIONAIS DAS *CIRANDAS* DE VILLA-LOBOS

A obra para piano de H. Villa-Lobos é numerosa, diversificada e parte importantíssima do repertório pianístico brasileiro. Com construções melódicas, harmônicas, articulações, sonoridades, formas originais e complexas demandas de execução, suas composições para piano compõem um universo musical próprio e propagam um forte conteúdo artístico. O pianismo de Villa-Lobos é ímpar, ou seja, intransferível, profundamente característico, composto ao longo de 40 anos de ininterrupta produtividade.

As *Cirandas* foram compostas em 1926. São 16 peças baseadas em cantigas de roda brasileiras. É possível que uma carta escrita por Mário de Andrade em agosto de 1925, endereçada a Villa-Lobos e, na qual pedia que compusesse 20 pequenas peças baseadas em canções e danças populares, tenha motivado também a escrita das *Cirandas*.

Si lembro essas peças é porque a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas de nossa raça sem deformações italianizantes ou debussiantes. Atualmente no Brasil eu só vejo você para escrever essas músicas. Tente Villa. Será certamente mais uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas pro meu curso... (ANDRADE apud CHERNAVSKY, 2003, p. 75).

Aparentemente Villa-Lobos acatou o pedido de Mário de Andrade, pois em 1925 escreveu as *Cirandinhas* para piano e em 1926, As *Cirandas* para piano, estas últimas dedicadas ao pianista Alfred Oswald. Muito elaboradas, tomam por base material recolhido de canções populares, que posteriormente serão incluídas no *Guia Prático*, concebido por Villa-Lobos nos anos 1930, durante seus trabalhos na

S.E.M.A. As letras associadas às melodias representam uma verdadeira antologia de quadras populares brasileiras.

Quanto ao pianismo, exigem do intérprete um cantábile bem desenvolvido, a capacidade de produzir sonoridades polifonicamente complexas, de executar polirritmias intrincadas, de dominar e percorrer vastos espaços no teclado, muitas vezes com dinâmicas conflitantes para cada registro. Villa-Lobos faz preparações, ambientações, suportes sonoros para a execução das melodias populares alargando muito o horizonte expressivo das mesmas, entendidas como canções infantis.

Considero que o conteúdo expressivo de cada *Ciranda* extrapola muitíssimo a simplicidade da canção na qual se apoia. Trata-se de um procedimento análogo aos *Quadros de uma Exposição* de M. Mussorgski (1839-1881). Uma obra para piano composta de 10 números, com grande introdução e peças intermediárias chamadas de *Promenades*. Cada número foi inspirado em uma pintura ou desenho de um amigo do compositor russo, o arquiteto e artista plástico Viktor Hartmann. Ao se observar os quadros que inspiraram o compositor, sente-se uma grande diferença entre a expressividade destes e da música correlata. O quadro n° 9 – *La Cabane sur dês pattes de pouille (Baba Yaga)* é um exemplo bem característico. A singeleza do relógio desenhado contrasta muito com a grandiosidade e aspereza da música de Mussorgski cheia de intervalos dissonantes, cromatismos, dinâmicas fortes, ritmos decididos. A bruxa russa Baba Iaga que é somente sugerida no quadro pela forma do relógio e pelos seus pés em forma de galinha, ganha uma representação sonora poderosa com um caráter marcial, diabólico. Até mesmo a parte central contrastante, misteriosa é muito expressiva.

Segue à esquerda o quadro de Hartmann e à direita o início da peça de Mussorgski (Figura 11).



Figura 11: à esquerda, desenho de V. Hartmann de um relógio de bronze na em forma de uma cabana com Pés de Galinha; à direita, início da peça n° 9 dos *Quadros de uma Exposição: La Cabane sur des pattes de poule (Baba Iaga)* de M. Moussorgski, c. 1-22.



Assim como o quadro de Hartmann motivou a composição de um quadro musical feroz, implacável, de sonoridades contundentes, Villa-Lobos também produz sonoridades estridentes e mesmo chocantes no bitonalismo da ciranda *O Cravo Brigou com a Rosa*.

As 19 melodias populares escolhidas para as 16 peças (*A Condessa*, *O Cravo Brigou com a Rosa* e *Fui no Tororó* apresentam duas canções), são muito diversificadas entre si, assim como as peças de Villa-Lobos. A estrutura musical <sup>35</sup> da maioria das peças é representada por um esquema dividido em três partes ABA (n°1, 2, 3, 4, 5, 10, 12, 13, 14, 16); de algumas peças, o esquema é dividido em duas partes AB (n° 7, 9, 11); das peças restantes os esquemas são AA (n° 6), ABCA (n°

<sup>35</sup> Observação: como citado anteriormente (item 2.3) as estruturas musicais e suas partes, subpartes, semifrases, segmentos musicais constituintes, de acordo com os conceitos asafianos, são delimitados e reconhecidos no fluxo sonoro pela respiração (pensada vocalmente) e pelos princípios de semelhança e contraste; e relacionam-se com as etapas do movimento musical.

8), ABC (n° 15). Abreu e Guedes (1992, p. 130) comentam que os recursos utilizados pelo compositor para introduzir e envolver as melodias são de “deslumbrante variedade”. Algumas apresentam andamentos e feitiço de estudos de agilidade (n° 6, 9, 12), outras, efeitos e sonoridades raras devido ao emprego de harmonias incomuns para época (n° 3, 5, 7, 11, 13, 15), ou ainda adotam fórmulas rítmico-motoras complexas (n° 4, 10).

Na ordem escolhida pelo compositor, o conjunto das 16 peças sugere a seguinte divisão em subgrupos, baseada no desenrolar dos caracteres musicais e na relação entre os centros tonais:

### **Grupo 1 – Proximidade a Dó**

*Terezinha de Jesus* – Dó menor

*Senhora Dona Sancha* – Ré eólio

*A Condessa* – Fá Maior

*O Cravo Brigou com a Rosa* – Dó maior/ Mi b Maior/ Dó maior

### **Grupo 2 – Mudanças através de nota comum**

*Pobre Cega* – Re # eólio / Mi b menor/ Re # eólio

*Passa, Passa, Gavião* – (Dó #) – Fá # Menor

*Xô, Xô, Passarinho* – (Ré b) – Si b eólio/ Fá menor (melodia)

### **Grupo 3 – Proximidade a Ré**

*Vamos Atrás da Serra Calunga*- Ré maior

*Fui no Tororó* – Ré b Maior / Si menor

*O Pintor de Cannahy* – Fá # Menor

### **Grupo 4 – Proximidade a Fá**

*Nesta Rua, Nesta Rua* – Fá Menor/ Dó – menor

*Olha o Passarinho Dominé* – Fá menor

*A Procura de uma Agulha* – Mi menor /Dó eólio

*A Canoa Virou* – Fá Maior

**Grupo 5 – Aproximação a Si b: Ré – Dó# - Si (início de C3-C3-C3) – Si b**

*Que Lindos Olhos* – Ré Maior, Dó# Menor

C3-C3-C3 – Si b

- 1) No primeiro grupo os diversos centros tonais estão próximos a Dó.
- 2) No segundo grupo os centros tonais das *Cirandas* estão relacionados por uma nota comum – Dó # (Ré b):
  - a) Do centro tonal Ré # (*Pobre Cega*) a Fá # (*Passa, Passa, Gavião*) através de um pedal de Dó # (Figura 12);

Figura 12: *Pobre Cega*, Compassos finais; *Passa, Passa, Gavião*, c. 1 e compassos finais 46-47.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt shows the final measures of 'Pobre Cega' with a 'rall.' marking and dynamics of *pp* and *p*. It transitions into the first measure of 'Passa, Passa, Gavião', marked 'Vivo' with a tempo of 84 and a dynamic of *mf*. A red arrow points from the final chord of 'Pobre Cega' to the first measure of 'Passa, Passa, Gavião'. The bottom excerpt shows measures 46-47 of 'Passa, Passa, Gavião' marked 'Largo' with a dynamic of *ff*. A red arrow points to the bass line in measure 46, highlighting the D3 pedal point.

- b) Do centro tonal Fá # (*Passa, Passa, Gavião*) a Si b eólio (*Xô, Xô, Passarinho*) através da nota Ré b – (repetida insistentemente em *Xô, Xô Passarinho* e enarmônica do pedal de Dominante de *Passa, Passa, Gavião* – Dó #) (Figura 13).

Figura 13: *Passa, Passa, Gavião*, c. 1 e *Xô, Xô, Passarinho*, c. 1.

Obs: *Xô, Xô, Passarinho* termina apresentando a melodia popular centrada em Fá menor, porém a última nota no baixo é um longo La natural no registro gravíssimo do instrumento que se relaciona diretamente com a próxima peça pertencente ao grupo seguinte em Ré maior.

3) No terceiro grupo, os centros tonais estão próximos a Fá #.

4) No quarto grupo, a Fá

5) No quinto grupo, os centros tonais das últimas duas peças se aproximam de Si bemol por um movimento descendente. De Ré a Dó# na parte final de *Que Lindos Olhos* (Figura 14); e em *Có-Có-Có* o Si bemol é imediatamente atacado o que dá a falsa impressão da distância entre os centros tonais, porém em seguida o Si bequadro é tocado em uma voz intermediária (Figura 14). A ausência do Si bequadro entre Dó# da peça n° 15 e o Si bemol da peça n° 16 é logo compensado. Completando o movimento de aproximação.

Figura 14: *Que Lindos Olhos*, compassos finais; *Có-Có-Có*, Início, c. 15.

Desde as primeiras execuções na década de 1930, as *Cirandas* rapidamente ganharam um espaço destacado no gosto do público de concerto e popularidade com os pianistas. Vários destes gravaram peças isoladas do ciclo ou a integral das 16, entre eles, Arthur Moreira Lima, Miriam Ramos, Sonia Rubinsky, Alfred Heller, Robert Szidon e Homero de Magalhães. Também foram diversas vezes abordadas em trabalhos acadêmicos: *A Obra Pianística de Villa-Lobos*, Tese de Doutorado de Homero de Magalhães, UNESP, 1995; “Villa-Lobos, *L’Homme et son Oeuvre pour le Piano*”, Tese de Doutorado de Maria Helena Pinto da Silva Elias, na Universidade de Paris IV, 1995; *As Cirandas para piano de H. Villa-Lobos*, Tese de Mestrado de Eduardo Mattos Santângelo, na UNICAMP, 2007; *Ciranda n° 7 de H. Villa-Lobos: um estudo entre a relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada*, Tese de Mestrado de Marcia H. M. da Costa Vetromilla, UNIRIO, 2010; *Villa-Lobos: processos composicionais*, Tese de Doutorado de Paulo de Tarso Salles, Unicamp, 2005 entre outros.

Nas análises entonacionais, utilizo o *Guia Prático* de Villa-Lobos, editado em 2009 por iniciativa da Academia Brasileira de Música, como referencial principal para as letras e melodias populares apresentadas nas *Cirandas*. Esta edição do Guia, coordenada por Valéria Peixoto, apresenta textos, pesquisas e editoração de partituras de M. Lago, S. Barbosa e M. C. Barbosa. Estes autores organizaram a edição em três cadernos e uma separata, na qual, introduzem e explicam o fenômeno *Guia Prático*. E ainda, os autores consideram que para o pesquisador da obra de Villa-Lobos:

[...] a antologia do cancionero infantil apresentada no *Guia Prático*, cujos temas percorrem toda a sua obra (por exemplo, as *Cirandas*, *Cirandinhas*, *Prole do bebê I e II*), fornece uma chave indispensável para a compreensão do universo do compositor. (*Guia Prático*, separata, p. 43).

### 3.1 Terezinha de Jesus

A alegria inicial e a entonação sombria da melodia popular<sup>36</sup>

Nesta primeira *Ciranda*, que abre a série, Villa-Lobos valoriza a ideia de Cantiga de Roda e imprime características de dança ritmada e movimentada. Para isso, o compositor recorre à subdivisão da métrica binária simples, por intermédio da figuração constante de semicolcheias e colcheias nos seus 63 compassos, e à presença marcante de síncopes e acentos dinâmicos. Os padrões de acentos em combinação com a métrica e o posicionamento dos acordes invocam, de imediato, um cenário de forte brasilidade.

Em tom afirmativo, *Terezinha de Jesus* estabelece, inequivocamente, a tonalidade de Dó Maior. Este procedimento pode ser observado em uma perspectiva histórica: inicialmente, no *Cravo bem Temperado* de Bach, depois, nos *Prelúdios opus 24* e nos *Estudos opus 10* de F. Chopin, nos *Estudos Transcendentais* de F. Liszt (entre outros exemplos no século XIX), e, durante o século XX, nas séries dos *24 Prelúdios opus 34* e nos *24 Prelúdios e Fugas opus 87*, de D. Chotakovitch, entre outros. Considero que essa tonalidade propicia às peças iniciais dos ciclos citados um caráter de abertura positiva. As *Cirandas* podem ser executadas tanto isoladamente como em grupos diversos, mas, na sequência sonora das 16, devido ao caráter luminoso e alegre, que associo às partes em tonalidade maior (Figura 16, c. 1-21; Figura 18, c. 42-63), atribuo à *Terezinha de Jesus* uma função análoga à *Fuga n° 1 em Dó maior opus 87*, de Chotakovitch, no conjunto dos *24 Prelúdios e Fugas* supracitados. Segundo o musicólogo russo A. Doljanski (1970, p. 12), essa *Fuga n° 1* executa o “célebre papel de símbolo de crença em toda a obra”.

A *Ciranda* apresenta um esquema em três partes **ABA'**, proporcionalmente organizado nas suas durações. O centro tonal da parte **A** (Figura 16, c.1-21) e da **A'** (Figura 18, c. 42-63) é Dó maior, da parte **B** (Figura 17, c. 22-41) é Dó menor. A

---

<sup>36</sup> Adiciono subtítulos à várias análises entonacionais das *Cirandas*.

melodia popular infantil *Terezinha de Jesus*, que dá nome à *Ciranda*, é apresentada na parte central **B**. É uma melodia em modo menor, à qual Villa-Lobos atribui o gênero de *um pouco mazurca*, no arranjo do *Guia Prático* (2009, 1º caderno, p. 19), enfatizando o ritmo ternário e o caráter lírico da melodia popular (Figura 15):

Figura 15: Melodia popular *Terezinha de Jesus*, *Guia Prático*.

**Terezinha de Jesus**  
*um pouco mazurca*

**Parte A**

Andantino quasi allegretto *i* *i* *i*

11 Te - re - zi - nha de Je - sus De tra - ves - sa foi ao

*i* *m* *m*

4 chão, A - - co - dem três ca - va - lhei - ros, To - dos

*t* **Parte B**

7 três de cha - pen na mão. O pri - mei - ro foi seu

10 pai, O se - gun - do seu ir - mão, O ter -

13 cei - ro foi a - que - le A quem e - la deu a mão.

A melodia popular (Figura 15), apresentada na voz superior do arranjo, é constituída por quatro semifrases, que se repetem, seguindo a letra:

*Terezinha de Jesus* – semifrase musical **a** (c. 1 com anacruse-2);

*De travessa foi ao chão* – semifrase musical **b** (c. 3 com anacruse-4);

*Acodem três cavalheiros* – semifrase musical **c** (c. 5 com anacruse-6);

*Todos três de chapéu na mão.* Semifrase musical **d** (c. 7 com anacruse-8);

*O primeiro foi seu pai* – semifrase musical **a** (c. 9 com anacruse-10);

*O segundo seu irmão* – semifrase musical **b** (c. 11 com anacruse-12);

*O terceiro foi aquele* – semifrase musical **c** (c. 13 com anacruse-14);

*A quem ela deu a mão.* – semifrase musical **d** (c. 15 com anacruse-16).

Do início da semifrase **a** (Figura 15, c. 1) ao início da semifrase **c** (c. 5), os fatores, a seguir, geram um impulso energético (*i*) ao movimento musical:

- a) A repetição do motivo melódico e rítmico Sol – Si – Mi gera um impulso no final da semifrase **a** (c. 2);
- b) O apoio no final da semifrase **b** na nota Lá, atraída pelo Sol # (c. 4);
- c) O salto de 4ª Justa Lá - (Si) – Ré do c. 4-5;
- d) O esforço de ascensão melódica (notas Si 3 – semifrase **a** (c. 1); Dó 4 – semifrase **b** (c. 3); Ré 4 – semifrase **c** (c. 5);
- e) A repetição da estrutura rítmica dos. c. 1-2 nos c. 3-4.

O movimento musical segue na sucessão das semifrases **c** e **d** (c. 5-8) até o seu término no final da parte **A** (c. 8). Na segunda parte **B** (c. 9-16), a estrutura fraseológica e a movimentação melódica seguem o mesmo padrão.

A parte **A** (Figura 16) da *Ciranda* (c. 1-21) está dividida em uma introdução e três seções:

- a) A introdução – c. 1-2;
- b) A seção **a** – c. 1-8;
- c) A seção **b** – c. 9-15;
- d) A seção – **a'** – c. 19 -21. Essa seção é a repetição aproximada da seção **a**.



Figura 16: *Terezinha de Jesus*. Parte A, Seções a, b, a'

**Terezinha de Jesus...**

CIRANDAS - N.º 01 H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

**Parte A**

Seção a

*Quasi moderato* (M. ♩ = 84)

Piano

(> Este sinal é para sempre cantar o sol)

Seção

Seção a'

A parte B (Figura 17) divide-se em quatro seções:

- a) Seção c – c. 22-25 introdução;
- b) Seção d – c. 26-34 – Apresentação da Melodia Popular;
- c) Seção c' – c. 35-39- pequena *coda*;
- d) Seção e – c. 40-41 – transição para **Parte A**.

Figura 17: *Terezinha de Jesus*. Parte B, Seções c, d, c', e.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment for the piece "Terezinha de Jesus".

- System 1 (Measures 22-25):** Starts with measure 22. Dynamics include *pp a tempo*, *sfz*, *p*, *ffz*, *P*, and *P*. There are fermatas and accents over notes in measures 24 and 25.
- System 2 (Measures 26-29):** Labeled "Seção d" in blue. Starts with measure 26. Includes the instruction *forte o canto* above the staff. Features accents and fermatas.
- System 3 (Measures 30-33):** Starts with measure 30. Features a consistent rhythmic pattern with accents and fermatas.
- System 4 (Measures 34-37):** Labeled "Seção c'" in blue. Starts with measure 34. Includes dynamics *sfz* and *sfz*. Features accents and fermatas.
- System 5 (Measures 38-41):** Labeled "Seção e" in blue. Starts with measure 38. Dynamics include *p*, *sfz*, *p*, *rall.*, and *f*. Features accents and fermatas.

Figura 18: *Terezinha de Jesus*. Parte A', Seções f, g, f'.

**Seção f**

42 *sfz p sfz p sfz p sfz*

46 *sfz p f rit. ff com energia*

50 *poco rall. poco rall.*

**seção f'**

55 *> mf a tempo sfz sfz dim. poco a sfz poco sfz*

59 *sfz mf sfz sfz f ff*



A parte **A'** está dividida em três seções:

- a) Seção **f** – c. 42-47;
- b) Seção **g** – c.48-54;
- c) Seção **f'** – c.55-63.

A *Ciranda* está baseada em uma textura em três níveis com distintas funções:

- a) O Nível inferior – *baixo ostinato* que permanece ativo durante todo o decorrer da obra, com exceção da seção central – **b** – das partes **A** (Figura 16, c. 9-15) e **A'** (Figura 18, c. 48-54);
- b) O nível intermediário – as semicolcheias das mãos esquerda e direita, na região do *tenor* e *contralto*, que também permanecem ativas durante toda a peça, com exceção da seção central – **b** – das partes **A** (Figura 16, c. 9-15) e **A'** (Figura 18, c. 48-54), exercem a função de acompanhamento e proporcionam o movimento característico de dança sincopada. A nota Sol 3 (na região do *contralto*), à qual o compositor acrescenta um acento e a observação para que seja cantada (Figura 16, c. 3) inicia um movimento melódico formado pelas notas mais agudas dos grupos de semicolcheias;
- c) O nível superior – a nota mais aguda dos acordes – Dó – inicialmente em *ostinato* (c. 3), dá origem à melodia da voz mais aguda da seção **b** da parte **A** (Figura 16, c. 9-15) e da **A'** (Figura 18, c. 48-54) bem como a apresentação da melodia popular na parte **B** (Figura 17, c. 27-35).

Para evidenciar os diferentes níveis da textura, procuro executá-los em dinâmicas distintas e hierarquizadas: o nível superior em uma dinâmica sonora; o inferior - *baixo* - menos sonoro e o intermediário ainda menos sonoro.

**Durante o estudo preparatório da execução** da *Ciranda*, recorro ao procedimento de executar as melodias com articulação distinta do restante das notas simultâneas, para obter consciência auditiva e muscular da hierarquização dinâmica dos níveis da textura. Por exemplo, para executar a melodia que parte da nota Sol 3 inicial (assinalada por Villa-Lobos) (Figura 19, c.3-8) ou a melodia da voz mais aguda da seção **b** da parte **A** (Figura 19, c. 9-11) com um volume sonoro maior, estudo a execução dessas melodias assinaladas a seguir (Figura 19), em *Legato* e as outras simultâneas em *Staccato*:

Figura 19: *Terezinha de Jesus*, c. 1-11.

Quasi moderato (M.  $\text{♩} = 84$ )      Seção a

(> Este sinal é para sempre cantar o sol

Seção b

O movimento musical das figurações rítmicas em semicolcheias da seção **a** (Figura 16, c. 3-8) da parte **A** se transforma no acompanhamento na parte **B** (Figura 17, c. 24-35), e se direciona aos primeiros tempos de cada compasso (Figura 20). Em cada compasso, ora o grupo de semicolcheias termina em Lá com **sfz** (c. 3, 5, 8), gerando impulso ao movimento por meio do salto ascendente de 4<sup>a</sup> Justa (*Mi-Lá*) e do **sfz**, ora termina em Fá (c. 4, 6, 7) com **sfz**, arrefecendo o movimento. Ao executar essas estruturas (Figura 20), movimento o braço, apoiando-o nos acordes de cada primeiro tempo dos compassos, condicionando, desta maneira, minha movimentação física às demandas do movimento musical, e executo os **sfz** com um movimento da mão durante uma pequena ascensão do braço (impulso) para o apoio no compasso seguinte.

Figura 20: *Ciranda*, c. 1-5. Movimento musical e Impulsos.

Quasi moderato (M.  $\text{♩} = 84$ )

Piano

*mf* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

( > Este sinal é para sempre cantar o sol

No Arranjo do *Guia Prático*, impulsos semelhantes nos últimos tempos dos compassos estão presentes (Figura 21):

Figura 21: Melodia popular. *Guia Prático*. impulsos.

*i* *i* *i* *i*

Te - re - zi - nha de Je - sus De tra - ves - sa foi ao

Em minha concepção, os dois compassos iniciais (Figura 16) abrem a *Ciranda*, anunciando-a, impulsionando-a. Villa-Lobos recorre ao timbre brilhante do agudo e ao registro médio do piano. Em uma distinta instrumentação, essa passagem poderia ser executada por um grupo de metais, pois manteria com muita eficácia o conteúdo semântico desses dois compassos: **um chamado**.

Entendo que a seção **a** (c. 3-8), da **parte A** (Figura 16, c. 1-21), introduz a dança, e a seção **b** (c. 9-15) expressa o **caráter alegre** de dança. A harmonia de Tônica no c. 10, depois da Dominante do c. 9, poderia diminuir o movimento musical, mas a repetição das estruturas melódicas e rítmicas do c. 9 no c. 10 gera um

impulso ao movimento musical que termina na primeira colcheia do c. 12. Seguindo (Figura 16, c. 12), um novo impulso é gerado com o acorde do sétimo grau da Dominante Sol (Do-Mi-Fa#-Lá), trazendo a repetição das estruturas rítmicas e melódicas dos c. 9-11 nos c. 13-15, porém harmonizadas de forma mais complexa, com acordes do II (c. 13) e VI (c. 14) graus além dos V e I já presentes. A repetição das estruturas e a elaboração harmônica mais complexa por três compassos geram um forte impulso, que se direciona para o acorde de tônica em dinâmica **f** com grande distância entre o baixo e o soprano, constituindo o clímax da Parte **A**. A seção **a'** (c. 16-21) reapresenta o material musical inicial, terminando o movimento musical até **um novo chamado**: a *apogiatura* rápida, seguida de uma nota longa no agudo, e a região média, anunciando um novo trecho musical (c. 21).

Quatro compassos introdutórios (Figura 17, c. 22-25) iniciam a **parte B** (Figura 17, c. 22-41) em minha concepção, situando a nova tonalidade com suas cores e **caráter mais sombrio**. A entrada da tonalidade homônima Dó menor (c. 22), após uma preparação muito rápida (o chamado anterior), **cria um efeito expressivo chiaroscuro**.

Na parte **B** (Figura 17, c. 22-41), a partir do sinal de ritornelo (c. 26), o acompanhamento se torna melódico e *lamentoso*, e esta mudança pode ser atribuída a uma entonação realizada por meio da inflexão da nota Sol à nota Lá b (c. 26-27), substituindo a repetição da nota Sol em passagens análogas anteriores. Esta pequena transformação e a tonalidade menor preparam a entrada da melodia popular (anacruse do c. 28). O caráter da melodia popular na *Ciranda* é mais **dramático** do que no arranjo do *Guia Prático*, contrastando com o teor da letra. A tonalidade de Dó Menor e a estrutura rítmica mais tensa (2/4 com síncopes e com diferentes relações de duração entre as notas curtas e longas da melodia) expressam esse caráter. A textura em níveis se torna mais complexa por meio do surgimento de uma voz no nível intermediário, na região do *tenor* (Figura 17, c. 30-35), com características de *cantábile* e enfatizada com acentos pelo compositor, cujo movimento melódico descendente, ora cromático ora diatônico, colabora com o caráter dramático do trecho.

Na **parte B** (c. 22-41), o impulso no final de cada compasso (na última colcheia), presente nas seções **a** (c. 3-8) e **a'** (c. 16-21) da parte, **A** (Figura 16) diminui significativamente com a ausência dos **sfz**, e surgem impulsos energéticos

oriundos da melodia popular. Em virtude das modificações na melodia popular em relação a seu aspecto no arranjo do *Guia Prático*, o movimento musical, com seus impulsos (*i*), movimentos (*m*) e términos (*t*), também passa por alterações: O movimento musical da 1ª semifrase da melodia popular (Figura 22, c. 28 com anacruse-29) se direciona ao primeiro tempo do c. 29 (Figura 22). A repetição das notas Mi b – Sol – Dó (c. 28 com anacruse-29) cria um impulso (*i*) à continuação. No final da 2ª semifrase (Figura 22, c. 31), que se direciona ao primeiro tempo do c. 31, o movimento musical arrefece, diferentemente do final da segunda semifrase (análoga) da melodia popular no *Guia Prático* (Figura 15, c. 4), que apresentava um impulso devido à atração melódica (Sol # - Lá) do intervalo de 2ª Menor ascendente. Na *Ciranda*, o intervalo de 2ª Maior (Mi b – Fá, Figura 22, c. 30-31), no final da 2ª semifrase, origina essa diferença, ou seja, arrefecimento do movimento. Em decorrência, o impulso à continuação do movimento é provocado:

- 1) Por meio das síncopes do c. 31;
- 2) Pelo salto ascendente de 4ª Justa entre as notas Fá 4 e Si b 4 na voz mais aguda (c. 32 com anacruse-33 com anacruse);
- 3) Pela repetição das estruturas musicais dos c. 31-32 nos c. 32-33.

Figura 22: *Terezinha de Jesus*. Parte B, seção b, c. 26-37, Impulsos, Movimentos e Términos.



Esses impulsos causam, então, o **clímax expressivo** da parte **B** nos c. 33-34 (Figura 22) e o movimento musical gerado tem término no compasso 36 (início da seção **c'**). A falta do impulso no final da 2ª semifrase (Mib-Fá, c. 30-31) é compensada pelos impulsos causados pelas estruturas repetidas (c. 31-33). Concluo que a modificação do intervalo, da entonação de 2ª menor (final da segunda semifrase no *Guia Prático*) para 2ª maior (final segunda semifrase na *Ciranda*), causa a modificação, na *Ciranda*, relativa à repetição das estruturas, para gerar impulso necessário e suficiente à continuação.

A seção **c'** (Figura 17, c. 36-39) encerra a Parte **B**. A seção **e** (c.40-41) traz um **novo chamado**, em meu entendimento, por meio dos mesmos acordes brilhantes do início da peça, convocando a repetição das estruturas musicais iniciais e introduzindo a **Parte A'** (Figura 18). Esta última é a repetição quase literal da Parte **A** (Figura 16), com as seguintes modificações:

- a) Na seção **f** (Figura 18, c. 42-46) o material musical inicial da seção **a** (Figura 16, c. 3-8) é repetido, porém Villa-Lobos acrescenta uma nota mais aguda (Lá 3) na segunda metade do segundo tempo do c. 46 (que corresponde ao c. 7), formando um intervalo de 4ª justa, marcada com **sfz** a mais no trecho. Este acréscimo provoca mais impulso energético, causando a dinâmica **ff** no c. 48. Entendo que, nessa dinâmica, o caráter alegre e positivo se destaca, resolvendo o conflito e a energia gerada na sucessão das Partes **A** e **B**, ou seja, o conflito expressivo da alegria inicial seguida da entonação dramática da melodia popular;
- b) A seção **f'** da parte **A'** (Figura 18, c. 55-63), encerra o movimento musical a partir da intensidade energética do c. 55, com o procedimento musical da repetição prolongada das estruturas musicais iniciais (c. 55-61) e a aproximação à Tônica (nota Dó 3, c. 62), pelo movimento melódico da voz aguda nas últimas colcheias dos c. 59-62 (Lá-Fá-Ré-Dó). No c. 63, com o apoio harmônico da nota longa Dó 3 prolongado do compasso anterior, *apogiatura* rápida em acordes, sinaliza o ponto final dessa primeira *Ciranda*, ou novo chamado impetuoso, luminoso, à continuação do fluxo sonoro das *Cirandas*.

Ressalto, em vista da minha execução da *Ciranda*, a textura em níveis muito diferenciados principalmente na apresentação da melodia popular (Figura 17, c. 26-c. 35). Nesse trecho, considero que a execução dos acordes, que abarcam diferentes níveis, está associada ao movimento musical. O movimento do braço e mãos relaciona-se, diretamente, com direcionamento do movimento musical. Por exemplo, o acorde executado pela mão direita, no segundo tempo do c. 29 (Sol-Dó-Mi-Sol) (Figura 22), é o início da semifrase e se dirige aos compassos seguintes, assim, não apoio o braço quando executo esse acorde, movimento (o braço) em direção ao acorde do primeiro tempo do c. 30, agora, sim, apoiando. Generalizo o princípio técnico-expressivo, considerado neste exemplo pontual, para a execução de toda a peça, ou seja, para executar um acorde, posso fazê-lo com um apoio do braço (movimento do braço em direção ao teclado) ou direcionando o braço à continuação do movimento (partindo do teclado). A minha escolha de um ou outro movimento do braço é condicionada pela função do acorde quanto ao movimento musical.

Concebo *Terezinha de Jesus* como uma peça em esquema ternário, cujas partes estabelecem um forte contraste expressivo. A melodia popular, entoada em um ambiente **tenso e sombrio**, é precedida e sucedida por partes de **caráter alegre** e dançante, que, prevalecendo, estabelecem um clima de abertura positiva para a série das *Cirandas*.

### 3.2 A Condessa

Um quadro bucólico

A maioria das letras das melodias populares, utilizadas por Villa-Lobos nas *Cirandas e no Guia Prático*, reflete o universo infantil dos brinquedos de roda, acalantos e jogos. Segundo Correa do Lago, secundado por Barbosa e Barbosa (*Guia Prático, separata*, 2009, p. 37), quatro dessas letras ecoam antigas xácaras e romances ibéricos: *Pobre Cega, Dona Sancha, Xô, Xô, Passarinho e A Condessa*. Para o compositor, o gênero da melodia popular *A Condessa*, citado no quadro sinótico do *Guia Prático* (2009, 3º Caderno, p. 81), é canção variada. O quadro que emerge, associando o gênero da melodia com as características e sentido da letra (citada a seguir), é de um trovador, que declama ou canta uma história, acompanhado possivelmente por instrumento de cordas dedilhadas.

Uma observação da textura dessa *Ciranda* confirma esse quadro (Figura 23, c. 1-10). Após dois compassos de acompanhamento introdutório (c. 1-2), formado por um *baixo* em notas longas e uma figuração em *ostinato* de colcheias, que permanecerá ativo por quase toda a peça, ouve-se a melodia popular (c. 3). Qualifico essa melodia como singela, delicada e declamatória.

Figura 23: *Ciranda A Condessa*, c. 1-10.

A Alfredo Oswald

A Condessa...

CIRANDAS - N.º 02 H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment starting with a bass line of long notes and a treble line of sixteenth-note ostinato. The melody is introduced in the third measure with the instruction 'com. sisp.'. The second system continues the piano accompaniment and the melody.

Essas qualidades da melodia parecem emanar naturalmente da letra da canção popular *Condessa* (Villa-lobos, 2009, 3º Caderno, p. 63) para narrar uma estória em versos e música:

Óh! Condessa, oh Condessinha  
 Óh! Condessa de Aragão!  
 Venho pedir-te uma filha  
 De bonitas que elas são

- Minha filha não ta dou  
 Que me custou a criar  
 Nem por ouro nem por prata  
 Nem por sangue d'Aragão

Tão contente que eu vinha  
 Tão triste me vou achar;  
 Pedi a filha à Condessa,  
 Condessa não ma quis dar.

- Volta atrás o cavalheiro,  
 Se fores homem de bem  
 Dar-te-ei minha filha  
 Se ma estimares bem

Estimo-a bem como bem  
 Sentada em uma almofada,  
 Enfiando contas em ouro,  
 Salta cá, minha esposada.

- Eu sou viuvinha,  
 Da parte d'além  
 Quero casar  
 Não acho com quem;  
 Só contigo, só contigo, só contigo  
 Meu Bem

Imagem sonora semelhante me é sugerida pela peça nº 2 dos *Quadros de uma Exposição* de Mussorgski: *Il Vecchio Castelo* (Figura 24). Segundo os

comentários do musicólogo russo V. Stasov, na edição original da obra<sup>37</sup>, para a criação dessa peça Mussorgski se inspirou em uma aquarela com a imagem de um trovador tocando alaúde e, ao fundo, um castelo medieval da região mediterrânea europeia. Sua textura é formada por uma longa e melancólica melodia acompanhada por toda a peça por um *baixo ostinato*:

Figura 24: M. Mussorgski, *Il Vecchio Castello*. Início, c. 1-12.

## 2. „IL VECCHIO CASTELLO“

*Andante molto cantabile e con dolore.*

No *Guia Prático*, o arranjo de Condessa (2009, 3º Caderno, p. 34-37) está dividido em tema e duas variações (Figura 25-27):

Figura 25: *Guia Prático*. Condessa. Início do tema, c. 1-4.

## Condessa

*Canção ("variada")*

*Andante quase allegretto*  
(Cavalheiro)

Oh! Con - des - sa, oh! Con - des - si - nha, Oh! Con - des - sa d'A - ra - gão! — Oh!

<sup>37</sup> Comentários reproduzidos na edição da partitura: Moussorgsky, M. *Bilder einer Ausstellung*. Mainz: Ed. Schott's Söhne, 1982.

Figura 26: *Guia Prático. Condessa. 1ª Variação.*

Allegro (Condessa)

18 Eu sou vi - u - vi - nha, Da par - te d'a - lém, Que-ro ca - sar — Não a - cho com

22 quem; Só con - ti - go, só con - ti - go, só con - ti - go, Meu bem.

ff

Figura 27: *Guia Prático. Condessa c. 27-30. Início da 2ª Variação.*

(Cavalheiro)

27 On-de mo - ra (la) Con - des - sa De lín - gua de Fran - ça\_e dor e lan -

Villa-Lobos construiu uma disposição ternária, organizando a *Ciranda* em um esquema **ABA'**.

A parte **A** (Figura 28 e Figura 29) compreende o trecho musical do início ao c. 27.

A parte **B** (Figura 30 e 33) do c. 28-47.

A parte **A'** (Figura 31) do c. 48-64.

O compositor emprega a melodia popular (Figura 25) nas partes **A** (Figura 28, c. 1-19; Figura 29, c. 20-27) e **A'** (Figura 31, c. 48-64), e sua primeira variação (Figura 26), que corresponde à última quadra da letra, na parte **B** (Figura 30 e 33), construindo uma peça com o caráter contrastante na parte central (**B**).

A parte **A** divide-se em duas seções: **a** (Figura 28, c. 1-19) e **a'** (Figura 29, c. 20-27). A seção **a** é formada por uma introdução de três compassos (c.1-3) e oito semifrases subsequentes (c. 4-19) de dois compassos. No interior de cada semifrase da melodia principal, a repetição do motivo rítmico colcheia e semicolcheia, em movimento melódico ascendente, cria um impulso interno. O impulso direciona cada semifrase à *apogiatura* formada pelo agrupamento semínima – colcheia no primeiro e segundo tempos do segundo compasso de cada semifrase (Figura 28, c. 5, c. 7, c. 9, c. 11, c. 13, c. 15, c. 17, c. 19).

Em minha interpretação, o caráter musical das partes **A** (Figura 28) e **A'** (Figura 31) sugere um **quadro pastoral, bucólico**, no qual **uma melodia quase triste, quase alegre** é apresentada. E ainda:

- a) Ao mencionar o relacionamento à distância entre *apogiaturas* na parte **A** (Figura 28, c. 5-20), observo um movimento melódico descendente. Este movimento melódico descendente em conjunção com o intervalo de 2ª descendente entre duas ligadas, que formam as *apogiaturas* (e expressam um lamento), conferem um caráter melancólico a toda a parte. No entanto o compasso ternário em andamento movido, a figuração rítmica levemente assertiva, o tom declarativo da colcheia pontuada e da semicolcheia geram uma ambiguidade nessa tendência ao estabelecimento de um ambiente melancólico, espelhando alguma esperança;
- b) Ao mesmo tempo, a tonalidade luminosa de Fá maior, na qual as seções **A** e **A'** estão centradas, contrasta com a cor sombria do sexto grau abaixado, nota Ré b, constante no acompanhamento *ostinato* em colcheias executado pela mão esquerda (c. 1-27 e c. 47-64);
- c) Nas partes **A** (Figura 28 e Figura 29) e **A'**, (Figura 31), no acompanhamento formado por *baixo* e colcheias na região *do tenor*, as harmonias de dominante dão impulso ao movimento musical, que

contrasta, simultaneamente, com os arrefecimentos do movimento musical da melodia, por exemplo, no c. 5 e no c. 9;

- d) As sucessões melódicas, que alternam notas pertencentes e alheias à tonalidade de Fá maior, ocasionam diferenças no carácter musical, tornando-o ora **sombrio e lamentoso**, quanto mais afastado de Fá maior; ora **delicado e singelo**, quanto mais próximo de Fá maior. Por exemplo: a linha melódica no *baixo* do início da seção **a** até o c. 16 é formada pelas notas da tónica e vizinhas diatônicas sustentando harmonicamente o trecho; no c. 17, pela primeira vez, no *baixo*, uma nota alterada (Sol *b*) surge para criar tensão e para antecipar o carácter musical da seção **a'** subsequente (Figura 29, c. 20-27), que caracterizo como um pouco mais sombrio.

Executo as *apoggiaturas* à maneira clássica, ou seja, com apoio sonoro na primeira das duas notas unidas por uma ligadura. Essa articulação é muito frequente no repertório pianístico do século XVIII e XIX. Apoio o braço na primeira nota e executo a segunda nota com um dedo, ao levantar sutilmente o braço; um toque de braço para duas notas. Ainda, em minha interpretação, trato o *baixo* como uma segunda melodia com volume sonoro próximo a melodia principal, valorizando a passagem de uma nota longa a outra com toque *legato*.

Tanto em **A** quanto **A'**, procuro realçar a melodia secundária do *baixo* (Figura 28 e Figura 29 e 33), para desenvolver a sensação auditiva e muscular do *legato*. Para isto, recorro à prática de executar cada nota da sucessão melódica por um longo tempo, emitindo-a com um toque macio, profundo, sonoro (relacionando-o ao carácter musical do trecho), ouvindo com atenção as nuances tímbricas da vibração prolongada das cordas do instrumento, que perdem intensidade; executo, então, a nota seguinte o mais próximo possível da intensidade sonora final da nota anterior, procurando imitar um *Legato* de instrumento de corda friccionada ou sopro. Aplico este recurso prático também à melodia principal (às colcheias pontuadas), particularmente, para evitar um acento sonoro desnecessário na semicolcheia após a colcheia o que interromperia a continuidade da frase e o *Legato* da melodia.



Figura 28: *Ciranda A Condessa*. Parte A, seção a, c. 1-19.

A Alfredo Oswald

A Condessa...

CIRANDAS - N.º 02

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

Parte A

Seção a

Andantino quasi andante (M. ♩ = 88)

Piano

6

11

16

rall.

Nas duas primeiras semifrases (c. 20-23) das quatro, que compõem a seção a' da parte A (Figura 29, c. 20-27), uma voz na região do *contralto* é acrescentada, apresentando um movimento melódico, ora diatônico ora cromático, passando por notas dissonantes não pertencentes à tonalidade de Fá maior. Atribuo a tal fato a expressão de um caráter musical mais tenso e sombrio. Considero a indicação *Menos* de Villa-Lobos, no começo dessa seção (c. 20), como uma decorrência da

maior complexidade da textura e do caráter musical modificado. Além disso, *Menos* proporciona mais tempo para a audição das nuances expressivas desse trecho e para a projeção sensível da entonação do trecho em questão.

Figura 29: *A Condessa*. Parte A seção a' c. 20-27.

Em minha concepção do fluxo sonoro dessa seção, o caráter um tanto sombrio (Figura 29, c.20-23) se dilui, retornando ao caráter inicial da peça nas duas semifrases seguintes (c. 24-27). Este caráter é subitamente contrastado pelo movimento musical rápido, fluido da parte **B** (Figura 30). Porém este caráter sombrio prepara e relaciona-se aos clímaxes da parte **B** (Figura 29, c. 35-36; Figura 30, c. 45-46), tratado a seguir.

A parte **B** (Figura 30 e Figura 31) é formada por quatro seções:

- 1) A seção **b** compreende o trecho do c. 28-31;
- 2) A seção **c** do c. 32-37;
- 3) A seção **b'** do c. 38-41;
- 4) A seção **c'** do c. 42-47.

Figura 30: A Condessa. Parte B, c. 28-42.

**Parte B**

Seção b *i* *m* Seção c

28 *Animado* (M. ♩ = 40) *rall.* *p a tempo* *i*

33 *i* *f* *quasi a tempo* *f a tempo* *Seção b'*

38 *cresc.* *mf a tempo* *cresc.* *Seção c'*

A primeira semifrase da seção b (Figura 30, c. 28 com anacruse-c. 29) se direciona ao primeiro tempo do c. 29, e a segunda semifrase (c. 30 com anacruse-31) se direciona ao primeiro tempo do c. 31. Esses direcionamentos musicais resultam da repetição de cada grupo de tercinas e do movimento melódico realizado pelas sequências, ou seja, cada primeira nota das tercinas tomadas em separado:

- a) Na 1ª semifrase, as notas Do, Lá, Si, Sol (c. 28 com anacruse-29);
- b) Na 2ª semifrase, as notas Si, Sol, Si, Lá. (c. 30 com anacruse-31).

Figura 31: A Condessa. Final da Parte B, c. 43-47. Parte A', c. 48-64.

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 43, 47, 59, and 64 are highlighted in green. The score includes the following markings and features:

- Measure 43:** *allargando e cresc. f* (with a hairpin crescendo) transitioning to *ff quasi a tempo*.
- Measure 47:** *rall.* (with a dashed line) and *Lento* above the staff, and *p* below the staff.
- Measures 48-58:** Labeled as **Parte A'** in blue. This section features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked *Lento* and *p*.
- Measures 59-64:** *rall.* (with a dashed line) and *diminuendo* (with a dashed line) below the staff. The final measure (64) is marked *pp*.

Consideradas as tercinas em conjunto, o movimento musical se direciona ao acorde com fermata (1º tempo do c. 31), porém não termina neste ponto: a repetição das estruturas rítmicas dos c. 28-31 gera impulso energético ao movimento musical,

que continua e sofre um acréscimo de energia na seção c (Figura 30, c. 32-34), atingindo um clímax dinâmico (**f**) e expressivo nos c. 35-36.

Interpreto esse clímax grandioso (c. 35-36), polarizado em Ré menor, estruturado como uma extensa *apogiatura* em oitavas de notas longas, Sol-Fá (Figura 30, c. 35) como uma **síntese expressiva, declamatória e exclamativa** das *apogiatras* da parte **A**. Nessa seção **c** (Figura 30, c. 32-37), o acréscimo de energia é resultado de impulsos oriundos de:

- a) Repetições das estruturas rítmicas e da nota da melodia mais aguda Dó (que é a nota melódica do canto popular – Figura 26);
- b) Movimento contrário entre as notas de registros extremos ressaltados pelas oitavas descendentes, acentuadas no baixo que atingem a região gravíssima e muito sonora do instrumento;
- c) Acréscimo de notas, formando intervalos dissonantes nos acordes (c. 32-35).

A música mantém a unidade por meio de variedade, por exemplo, na seção **b'** (Figura 30, c. 38 com anacruse-41), o material musical da seção **b** (c. 28 com anacruse-31) é repetido, porém:

- a) Em registros distantes;
- b) Em movimento contrário entre as vozes extremas;
- c) Com acordes arpejados em posição aberta, preenchendo a distância entre os registros da melodia na voz mais aguda e o *baixo*;
- d) Em dinâmica **f**.

Esses fatores da seção **b'** geram ainda mais energia, que se soma à energia gerada pela seção **c'** (c. 42 com anacruse-47), provocando outro clímax (c. 45-46, Figura 31) com as mesmas características do anterior (c. 35), porém, ainda mais sonoro – **ff** (c. 45, Figura 31).

Na minha interpretação, depois do segundo clímax da parte **B** (c. 45), as colcheias em *diminuendo* do c.47 realizam uma transição à repetição do material inicial (parte A) a partir do c. 48 (Figura 31). Simultaneamente, o caráter musical se transforma no **quadro bucólico e melancólico** inicial. A repetição não é literal e as diferenças ainda me sugerem **um caráter mais calmo** que o inicial com reminiscências da parte central, por meio de:

- a) Andamento *Lento*;
- b) Transformação da figura rítmica colcheia-semicolcheia em quiálteras, possibilitando mais fluência à linha melódica e um *cantabile* sem arestas sonoras;
- c) A presença do Dó 5 na parte **A'** (Figura 31, c. 48-64 ) faz uma alusão à distância dos registros ocorrida na seção **b'** da parte **B** (c. 37), e à nota Dó 4, que, na seção **c** (c. 31-35) e **c'** (c. 41-45), repetida insistentemente, conduz aos clímaxes.

Depois do término da repetição da melodia popular (Figura 31, c. 59), o acompanhamento em colcheias procede por uma ascensão melódica, atingindo um clímax sutil na nota Lá (c. 61), repousando em seguida, calmamente, na tônica Fá, simultânea ao Lá no registro agudo (c. 62), ambas marcadas com uma fermata.

Interpreto essa passagem (c. 61-62) como uma valorização do aspecto maior da tonalidade pastoral (Fá maior), em uma atmosfera de calma final. E ainda:

- 1) Os dois últimos compassos relembram sutilmente:
  - a) **O caráter bucólico** – Fá maior;
  - b) **O conflito** – nota Ré b (c. 63-64);
  - c) A parte central **B** – o Dó 5 (c. 64).
- 2) Pelas fermatas finais, **o quadro musical desaparece lentamente** (Figura 31, c. 64).



### 3.3 Senhora Dona Sancha

#### Dança rústica

Villa-Lobos arranjou três versões (Figura 32-34) da canção popular *Senhora Dona Sancha*, no *Guia Prático* (1º Caderno, 2009, p. 12; 2º Caderno p. 35). O compositor atribui o gênero de Cantiga à primeira e segunda versões, e à terceira, Marcha. Na *Ciranda*, o compositor emprega a melodia da segunda versão de *Senhora Dona Sancha* (II), porém em um andamento rápido mais próximo à designação *Allegro* e do caráter de Marcha, ambos atribuídos à terceira versão.

Como citado anteriormente, no início da análise de *A Condessa*, a melodia popular *Senhora Dona Sancha*, em suas distintas versões, também traz reminiscências de antigas xácaras e romances ibéricos.

A finalidade atribuída por Villa-Lobos a essa melodia popular, no quadro sinótico do *Guia Prático*, é “canção e brinquedo de roda” (*Guia Prático, Separata*, 2009, p. 103).

Figura 32: *Senhora Dona Sancha* I. Guia Prático.

**Senhora Dona Sancha – I**  
*Cantiga*

Allegretto

1 Se - nho - ra Do - na San - cha Co - ber - ta d'ou - ro e pra - ta Des -

6 - cu - bra o seu ros - to Que - re - mos ver a ca - ra. *Que*

10 an - jos são es - ses *Que* an - dam me gui - an - do *De*

14 noi - te e de di - a Pa - dre - Nos - so A - ve Ma - ri - a

Figura 33: *Senhora Dona Sancha II*. Guia Prático.

**Senhora Dona Sancha – II**  
*Cantiga*

Poco allegretto

Se - nho - ra Do - na San - cha Co - ber - ta d'ou - ro, e  
pra - ta. Des - cu - bra o seu ros - to Que nós que - re - mos  
ver. Eu sou fi - lha do Con - de. Eu sou fi - lha do  
Rei. Que man - dou me les - con - der De - bai - xo da pe - drinha.

Diferentemente de *A Condessa*, observo que, em *Senhora Dona Sancha*, a melodia popular (Figura 38, c. 17-40) perde as características declamativas presentes no *Guia Prático*, em decorrência do:

- a) Andamento indicado pelo compositor, *Muito animado* (M. ♩ = 160) (Figura 38, c. 17), que contrasta com o andamento das duas primeiras versões da melodia popular *Senhora Dona Sancha* no *Guia Prático*;
- b) Acompanhamento extremamente marcado com acentos em tempos fracos (c. 17-38).

Desta maneira, o compositor enfatiza a característica de “brinquedo de roda”.

A forma musical da *Ciranda Senhora Dona Sancha* apresenta três partes extensas: **A** (Figura 35, c. 1-16), **B** (Figura 38-40, c. 17-72) e **A'** (Figura 41, c. 73-90). A parte **A** e sua repetição quase literal **A'** exercem as funções de introdução, de impulso à parte **B** e de coda da peça, respectivamente.



Figura 34: *Senhora Dona Sancha III*. Guia Prático.

**Senhora Dona Sancha – III**  
*Marcha*

**Allegro**

75 *f* Se - nho-ra Do-na San - cha Co-ber-ta d'ou-ro.e pra - ta, Des-  
*mf*

9 -cu-bra o seu ros-to Que que-re-mos ver a la - ta. Que an - jos são es - ses Que an-dam por a - qui, De dia e de

18 noi - te À ro - da de mim? São fi - lhos de Rei E ne - tos de Con - de, Que man-dam que s'es - con - da De

27 1. bai - xo d'u - ma pe - dra! Se - pe - dra! ———  
2. *f*

A parte **A** da *Ciranda* é formada por duas frases iguais (Figura 35, c. 1-8 e c. 9-16). Cada frase por duas semifrases, **a** (c. 1-3 e c. 9-11) e **a'** (c. 4-6 e c. 12-14), e um segmento final (c. 7-8 e c. 15-16). Em cada uma das semifrases, um impulso energético é gerado no decorrer do compasso inicial (c. 1, 4, 9, 12), até o primeiro tempo do segundo compasso. O movimento musical se desenvolve no 2º compasso (c. 2 e 5) e arrefece no terceiro compasso de cada semifrase (c. 3, 6, 9, 14).

Figura 35: *Ciranda Senhora Dona Sancha*. Parte A. Movimento musical.

A Alfredo Oswald

## Senhora Dona Sancha...

CIRANDAS - N.º 03

### Parte A

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

Semifrase a *i* *m* *t* Semifrase a'

*Um pouco animado* (M. ♩ = 152)

Piano

*mf* *p* *mf* *p*

5

9

*sfz a tempo* *p* *mf*

13

*p* *rall.* *p*

O impulso energético gerado nos compassos iniciais das semifrases é provocado por:

- a) O movimento melódico contrário entre as vozes extremas (c. 1, 4, 9, 12);

- b) A aproximação cromática na linha do baixo (reforçado por oitavas) ao V grau, nota Lá;
- c) O acorde menor do V grau com sétima menor (c. 2, 5, 10, 13);
- d) O apoio, polarização, na nota Mi da voz mais aguda por razões rítmicas e melódicas (preenchimento do intervalo melódico de 3ª menor do terceiro tempo do c. 1, 4, 9, 12).

Para Asafiev, os impulsos podem gerar movimento de maneira gradual ou de uma só vez<sup>38</sup>. Neste início de *Ciranda*, os impulsos são gerados processualmente no decorrer do fluxo sonoro e, ao acumular energia, geram movimentação (Figura 35, c. 1); A segunda semifrase da parte **A** (Figura 35, c. 4-6) é a repetição quase literal da primeira (c. 1-4). No fluxo sonoro, esse fato gera impulso à continuação do movimento até segmento final (c. 6-8), que, por sua vez, arrefece o movimento com acorde do V Grau com sétima (c. 8). O trecho musical, que se estende do c. 9-16, repete a frase inicial (c. 1-8), gerando impulso à continuação do movimento na parte **B** (Figura 38). Interpreto que a parte **A**, em sua totalidade, tem a função de introduzir, dar o impulso musical à parte **B**.

Concebo o c. 1 como uma continuação de um hipotético movimento musical preexistente, que geraria impulso antes mesmo do início da música. Não se trata de um início direto forte, como o da *Sonata Patética* de Beethoven (Figura 36), e sim um mais sutil, que continua um suposto fluxo sonoro anterior, semelhante ao início da 3ª *Balada op. 47* de F. Chopin (Figura 37).

Figura 36: L. v. Beethoven. *Sonata para Piano n° 8 op. 13*, início, c. 1-2.

144

**SONATE**  
(Pathétique) Op.13.  
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Grave.

8.

<sup>38</sup> Vide Capítulo 2, ítem 2.1.1.3

Figura 37: F. Chopin. *Balada n° 3 opus 47*, Início, c. 1-7.

Na parte **A**, no 2º compasso de cada semifrase (c. 2 e 5), a diferença do movimento melódico da voz intermediária em semínimas, que passa, primeiramente, pela nota Si b (c. 2) e, depois, por Si<sub>4</sub> (c. 5), me sugere uma ambiguidade tonal que, juntamente com os itens a seguir, expressa o **caráter leve, de brincadeira**, que atribuo à parte **A**:

- a) Compasso ternário e andamento rápido;
- b) Alternância dos *staccati* nas colcheias (c. 1-4) e notas longas ligadas simultâneas às semínimas ligadas (c. 2-5).

A parte **B** está dividida em três seções: a primeira, seção **a** (Figura 38), na qual é apresentada a melodia popular (c. 17-40); a segunda, seção **b** (Figura 39, c. 41-63); e a terceira, seção **c** (Figura 40, c. 66-75).

Na seção **a** da parte **B** (Figura 38, c. 17-40), o *ostinato* rápido do acorde de Lá com quarta e sexta, executado pela mão esquerda, introduz e acompanha a melodia popular que é apresentada em terças paralelas e centrada em Lá eólio (c. 20-40). Mantendo a forma da melodia popular no *Guia Prático* (Figura 33), Villa-Lobos a apresenta na *Ciranda* em duas frases idênticas (**a** e **a'**) (Figura 38, c 21-28 e 31-38). Ambas estão formadas por uma semifrase introdutória (c. 21 com anacruse-22; c. 31 com anacruse-32) uma semifrase que se repete (c. 23 com anacruse-26; c. 33 com anacruse-36) e uma semifrase final (c. 27 com anacruse-28; c. 37 com anacruse-38).



Figura 38: *Senhora Dona Sancha*. Parte B, Seção a.

**Parte B**

**Seção a** **Frase a**

Muito animado (M.  $\text{♩} = 160$ ) ou ( $\text{♩} = 90$ )

17 *sfz p sfz p sfz p sfz p sfz p sfz p sfz p*

22 *ff p sfz p sfz p sfz p sfz p sfz p sfz p*

27 *sfz p sfz p sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

32 *ff p sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

37 *sfz sfz sfz sfz sfz f* **Seção b**

Nessa seção, o movimento musical direciona-se ao segundo compasso de cada uma das semifrases (Figura 38, c. 22, 24, 26, 28). No decorrer do fluxo sonoro,

a semifrase introdutória e a semifrase seguinte, que se repete, vão acrescentando impulso ao movimento, que a semifrase final arrefece, restando energia para as sequências das notas Mi – Lá em registros diferentes (c. 29-30; 39-40), cuja própria repetição também impulsiona o movimento. A repetição da frase (Figura 38, c. 31-38) provoca ainda mais energia, mais impulso à continuação do movimento que culminará na seção **b** da parte **B** (Figura 39, c. 41-63).

Em minha interpretação, a seção **a** da parte **B** (c. 17-40) expressa um caráter de **dança rústica** devido:

- a) Aos acentos sonoros nos tempos fracos marcados com os acréscimos da nota Ré # 3 ao acorde de Lá com quarta e sexta e com os **sfz** (c. 17-40);
- b) À dinâmica, oscilando entre **mf** e **ff**;
- c) À apresentação ininterrupta da melodia popular em colcheias e em terças paralelas, que reforçam a intensidade sonora (Figura 38, c. 21 com anacruse-40);
- d) Às notas Mi e Lá em colcheias marcadas com um acento (>), nos compassos finais de cada semifrase (c. 22, 24, 26, 28), em uma voz intermediária, que fazem um contraponto, como resposta à melodia principal, dando continuidade ao fluxo sonoro (sugerem-me palmas em meio a uma dança popular);
- e) As notas Mi e Lá no final das duas frases (c. 29-30; c. 39-40) da seção **a**, marcadas com acento, (>) executadas em três registros diferentes.

Na seção **b** da parte **B** (Figura 39, c. 41-62):

- a) O acorde de Lá com 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> se transforma em Lá com 7<sup>a</sup>;
- b) Os **sfz** desaparecem;
- c) A melodia popular, em terças e colcheias ininterruptas, cede lugar a uma melodia longa no registro agudo, lírica, em semínimas, que se estende por sete compassos, formando uma frase – **b** – (c. 41-47) com as características:
  - 1) O movimento musical direciona-se ao último compasso (Figura 39, c. 47);
  - 2) É repetida (c. 51-57) depois de um segmento formado por notas Mi – Lá em registros diferentes (c. 47, 48 e 49);

- 3) É expressa por meio de uma sonoridade brilhante, originária do registro agudo e das duplas *apogiaturas* rápidas (*con fuoco*), na extensão de uma décima, que atingem as notas da melodia.

As estruturas, a seguir, são partes integrantes dessa longa melodia no agudo:

- a) A sucessão das notas iniciais na voz aguda em colcheias da parte **A** (Ré, Mi, Fá, Mi) (Figura 35, c. 1);
- b) O salto de 3<sup>a</sup> ascendente característico da melodia popular (Figura 38, c. 21 com anacruse), que se manifesta no salto que atinge a nota mais aguda dessa melodia (Figura 39, 44 com anacruse e c. 53 com anacruse);
- c) O movimento melódico descendente por graus conjuntos, que termina essa melodia (Figura 39, c. 43-45; c. 53-55), está presente: em cada semifrase final da melodia popular em terças, na seção **a** da parte **B** da *Ciranda* (Figura 38, c. 27 e 37); no final da melodia popular (Figura 33, c. 23), no arranjo *Senhora Dona Sancha – II* do *Guia Prático*; na voz intermediária da parte **A** (Figura 35, c. 2, 5, 10, 13).

Devido às características citadas, entendo essa subseção, **b** da parte **B** (Figura 39), como clímax da *Ciranda*, que:

- a) É expresso pela dinâmica forte e pela distância entre os registros do acompanhamento em *ostinato*, (que nos c. 39 e 52 atinge a região grave do instrumento) e a melodia na voz mais aguda;
- b) É resultado da energia criada pela sucessão sonora da seção **a** da parte **B** (Figura 38, c. 17-40), depois da parte **A** (Figura 35, c. 1-16). E, no interior da seção **a** da parte **B**, a repetição da frase **a** (Figura 38, c. 31-40) também acrescenta energia ao processo sonoro.

Em minha concepção do fluxo sonoro *Senhora Dona Sancha*, a referida sucessão da seção **a** da parte **B**, após a parte **A**, estabelece um conflito entonacional semântico entre a **leveza** (parte **A**, c. 1-16) e a **rusticidade** (seção **a** de **B**, c. 17-40). A seção **b** da parte **B** (c. 41-62), ou seja, o clímax da *Ciranda* resolve o conflito semântico por meio da permanência simultânea das estruturas musicais de ambas as partes anteriores: *ostinato* rítmico da seção **a** de **B** e uma

longa melodia no agudo, (Figura 39) formada com elementos comuns aos trechos musicais anteriores.

Porém essas estruturas musicais anteriores que permanecem na seção **b** da parte **B** (Figura 39), perdem parte de suas características marcantes, permitindo a aproximação recíproca, resolvendo o conflito: o *ostinato* perde os *sfz*, e a longa melodia não traz os *staccatos* presentes nas notas iniciais da *Ciranda* (c.1), que, conforme citado anteriormente, são partes integrantes da mesma.

Figura 39: *Senhora Dona Sancha*. Parte B, Seção b.

The image displays a musical score for the piece 'Senhora Dona Sancha', Part B, Section b, spanning measures 42 to 60. The score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 42-46) features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. A bracket labeled '6ª' spans measures 44-46. The second system (measures 47-50) shows a melodic line in the right hand with accents and a more active left hand. The third system (measures 51-54) continues the intricate texture, with a bracket labeled '8ª' above measures 53-54. The fourth system (measures 55-59) features a melodic line in the right hand with accents and a more active left hand. The fifth system (measures 60-60) is marked 'Climax' in red and features a 'ff' dynamic. It includes 'glissando' markings in both hands and a bracket labeled '8ª' above measures 60-60.



Na seção **b** da parte **B** (Figura 39), a repetição da frase **b** (c. 41-47) nos c. 51-57 cria mais energia, levando a mais um clímax (dentro do clímax), manifestado em sons por meio:

- Do movimento melódico ascendente em tercinas (Figura 39, c. 57-59), que chega ao acorde de três notas na região superaguda do instrumento (c. 60);
- Do salto de 10ª maior descendente no movimento do *baixo*, que, abandonando o *ostinato*, atinge a nota Fá 1 na região grave, a grande distância do acorde simultâneo no agudo (c. 59-60);
- De um *glissando*, que se estende por três compassos, ou seja, o constante acúmulo de energia desde o início da parte **B** (c. 17) até o ponto culminante no **ff** (c. 60) necessita de tempo para diminuir, para arrefecer o movimento musical, que prossegue na seção seguinte – **c**.

Na minha visão, a seção **c** da parte **B** (Figura 40, c. 63-72) articula a transição da parte **B** à parte **A'** (Figura 41, c. 73-90). As estruturas musicais fazem uma alusão de uma recapitulação realizada pelo *ostinato* com acentos em partes fracas dos tempos da parte da seção **a** da parte **B** (Figura 38). Nesta seção, a tonalidade de Ré menor (parte **A'**) fica estabelecida mediante de um pedal de Lá no *baixo*, e um movimento melódico ascendente na voz aguda.

Figura 40: *Senhora Dona Sancha*. Parte B, Seção c, c. 63.

Figura 41: *Senhora Dona Sancha*. Parte A', c. 73-90.

**Parte A'**

The musical score for 'Parte A'' consists of four systems of music. The first system (measures 73-77) is marked 'Um pouco animado (M. ♩ = 152)' and features dynamic markings *sfz*, *f*, and *p*. The second system (measures 78-81) is marked 'Menos' and includes *mf*, *f*, and *ff*. The third system (measures 82-86) is marked 'a tempo' and includes *f*, *sfz*, and 'Menos'. The fourth system (measures 87-90) is marked 'pouco a ff pouco allarg.' and includes *fff*, *mf*, and 'cresc.'. The bottom system also features red markings 'i', 'm', and 'l' below the bass line.

Para mim, a repetição das estruturas musicais iniciais (c. 1-16) na parte A' (c. 73-90, Figura 41) transmite, novamente, o caráter inicial de **leveza e brincadeira**, depois do grande clímax na parte anterior. O centro tonal da parte A (Figura 35) é Ré menor. Da parte B (Figura 38-39) é Lá eólio, porém a longa melodia no registro

agudo no clímax, seção **b** (Figura 39, c. 41-47; c. 51-57) está polarizada, centrada em Ré eólio. No decorrer do fluxo sonoro da *Ciranda*, percebo uma ambiguidade em relação aos centros tonais. Ré (**leveza, movimento**) ou Lá (**rusticidade**)? É possível que a resolução venha com o acorde final Lá Maior, que surge como uma luz inesperada após o **passageiro caráter rústico, tosco**, manifestado pelos acordes em **fff** simultâneos a oitavas na região gravíssima (Figura 41, c. 89-90).

Em uma visão geral, concebo *Ciranda* por meio da seguinte correspondência entre as partes e suas expressões:

Parte **A** – caráter leve, de brincadeira;

Parte **B**, seção **a** – dança rústica;

Parte **B**, seção **b** – Clímax;

Parte **A'** – caráter leve, de brincadeira.

### 3.4 O Cravo Brigou com a Rosa

O conflito

No decorrer do fluxo sonoro, verifico semelhanças entre a sequência das quatro primeiras *Cirandas* e a sucessão de movimentos de uma suíte barroca, ou mesmo de uma obra de múltiplos movimentos. Entendo esta sequência inicial das *Cirandas* como um pequeno ciclo dentro do conjunto das 16:

- a) *Terezinha de Jesus* é a primeira peça, apresenta um caráter e andamento semelhante a um movimento inicial rápido de uma sonata ou sinfonia;
- b) *A Condessa* prossegue o fluxo sonoro com um andamento lento, cantábile como muitos movimentos lentos de sinfonias depois do *allegro* inicial;
- c) *Senhora Dona Sancha* assume o lugar de uma peça leve, comparável à posição de um minueto ou scherzo após o movimento lento;
- d) *O Cravo Brigou com a Rosa* é um final rápido brilhante do pequeno ciclo.

Como citado anteriormente na introdução deste capítulo, as quatro primeiras *Cirandas* estão centradas em tonalidades próximas de Dó maior. A primeira em Dó maior, a segunda em Fá maior, a terceira em Ré menor e a quarta em Dó maior.

A *Ciranda O Cravo Brigou com a Rosa* está construída em uma forma ternária **ABA'**. Villa-Lobos emprega duas melodias populares, *O Cravo*, (Figura 42) nas partes **A** (Figura 45-46) e **A'** (Figura 54-55), e *O Sapo Jururu* (Figura 43) na parte central **B** (Figura 52-53).

No *Guia Prático*, *O Cravo* é apresentado em dois arranjos da mesma melodia (Villa-Lobos, 2009, 1º caderno p. 20; 3º caderno, p. 16), um para coro a duas vozes *a capella* e o outro para coro a duas vozes com acompanhamento de piano. A melodia popular *O Sapo Jururu* (Villa-Lobos, 2009, 1º caderno, p. 42) é apresentada em um arranjo para coro, *a capella*, a duas vozes em *stretto* a 8ª. Exponho, a seguir, a versão *Cravo – I* (Figura 42) e *Sapo Jururu* (Figura 43):

Figura 42: Arranjo da melodia popular *O Cravo* (Villa-Lobos, 2009, 1º caderno, p. 20).

**O Cravo – I**  
*Mazurca canção*

**Parte I**      Semifrase a      Semifrase a'

Andantino

12      O Cra - vo bri - gou com\_a Ro - sa, De - fron - te de\_u-ma sa -

5      - ca - - - da\_O Cra - vo sa - iu fe - ri - do, A

**Parte I'**

Semifrase c

Ro - sa es - pe - da - ça - da. O Cra - vo fi - cou do -

11      - en - te, A Ro - sa foi vi - si - tar, O

Semifrase b      Semifrase c

14      Cra - vo e - ve um des - ma - io. A Ro - sa pôs-se\_a cho - rar!

Figura 43: Arranjo da melodia popular *Sapo Jururu* (Villa-Lobos, 2009, 1º caderno, p. 42).

**Sapo Jururu**  
*Cantiga do Norte sertaneja*

Andante

41

Sa - po Ju - ru - ru, Na bei - ra do ri - o. Quan - do o sa - po

gri - ta oh! ma - ni - nha! É por - que tem fri - o! É por - que tem fri - o!

gri - ta oh! ma - ni - nha! É por - que tem fri - o! É por - que tem fri - o!

No *Guia Prático*, a melodia popular *O Cravo* está dividida em duas grandes partes, I (Figura 42, c. 1-9) e I' (Figura 42, c. 10-17). Quatro semifrases compõem cada uma das partes. O movimento musical de cada semifrase (Figura 42) se direciona ao 1º tempo do segundo compasso (término), em que os impulsos (*i*) são provocados pela anacruse inicial e pelo salto melódico ascendente de 6ª menor (c. 2 e 10), 5ª justa (c.4 e 12), 4ª justa (c. 5–6 e 13–14) (Figura 42). No interior de cada parte (I e I'), a terceira semifrase **b** (c. 5-6; 13-14) é um pequeno clímax provocado pela sucessão das semifrases anteriores muito semelhantes.

A parte **A** da *Ciranda* está dividida em duas seções:

- a) Seção **a** – C. 1-3 (Figura 44);
- b) Seção **b** – trecho musical que apresenta a melodia popular (Figura 45-46, c. 3-23), depois de uma pequena introdução (Figura 45, c. 3-4) é concluído por uma *coda* (Figura 46, c. 16-23).



Figura 44: *Ciranda O Cravo Brigou com a Rosa*. Início, c.1-2.

A Alfredo Oswald

## O Cravo Brigou com a Rosa...

CIRANDAS - N.º 04

(SAPO JURURU...)

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

### Parte A

Seção a

*Apressado* (M. ♩ = 160)

*Piano* *ff*

Nos dois compassos introdutórios da *Ciranda* (Figura 42) Villa-Lobos emprega acordes em dinâmica *f*, como no início da primeira *Ciranda – Terezinha de Jesus*. No *Cravo Brigou com a Rosa*, interpreto estes acordes com o mesmo significado: **um chamado, um anúncio**, que coloca, abruptamente, a marca sonoro-semântica (entonacional) principal dessa peça: **conflito**.

Em minha concepção, o conflito já está presente na letra quase trágica da melodia popular (Figura 42) e, na *Ciranda*, se expressa:

- Pelo contraste tonal entre os acordes simultâneos de Dó maior com Fá # maior com 7<sup>a</sup> (c. 1) e Mi menor com Do # no *baixo* (c. 2) (Figura 44);
- Pelo contraste tonal entre os acordes sucessivos em semicolcheias, em tempo muito rápido, que acompanham o tema popular (Figura 45-46, Figura 54-55);
- Pela diferença entre o caráter **áspero, agitado e tumultuado** da parte **A** (cuja melodia popular *O Cravo*, apresentada no *Guia Prático*, recebe a caracterização de gênero de Mazurca Canção) e o caráter mais **calmo, lírico** da parte **B** (cuja melodia popular *O Sapo Jururu*, apresentada no *Guia Prático*, recebe a caracterização de gênero de Canção do Norte sertaneja).

A parte **A** (Figura 45-46) traz as semifrases **a** e **a'** do tema popular (Figura 42), em 4 compassos (Figura 45, c. 5 com anacruse-8), uma única vez. Deduzo deste fato que a parte **A** da *Ciranda* (c. 1-23) corresponde à parte **A** da melodia

popular, no *Guia Prático* (c. 1-9), e à parte **A'** da *Ciranda* (Figura 54-55, c. 58-80) corresponde a parte **A'** da melodia popular no *Guia Prático* (Figura 42, c. 10-17). A parte **B** da *Ciranda* (Figura 52-53, c. 32-56) secciona a apresentação do tema popular.

Figura 45: *Ciranda O Cravo Brigou com a Rosa*. Parte A, Seção b, c. 3-13.

The musical score for 'Ciranda O Cravo Brigou com a Rosa' (Parte A, Seção b) consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 3-6) is marked 'Muito animado (M. ♩ = 170)' and 'Semifrase a'. The second system (measures 7-10) is marked '(Com muita alegria)' and 'Semifrase b'. The third system (measures 11-12) is marked 'Semifrase c'. The fourth system (measures 13-14) is marked 'Semifrase b'. The score includes dynamic markings like 'i' and 'f', and a tempo marking '(Com muita alegria)'. The key signature has one flat (B-flat).

O direcionamento das semifrases da melodia popular, na parte **A** da *Ciranda* (Figura 45-46, c. 3-23), corresponde ao direcionamento no arranjo da melodia popular no *Guia Prático*, ou seja, ao 1º tempo do segundo compasso de cada semifrase (c. 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18). Analogamente, os impulsos ao movimento musical são provocados pelas anacrusas iniciais de cada semifrase e pelo intervalo melódico ascendente que as sucedem (Figura 45-46).

Na *Ciranda*, Villa-Lobos repete as semifrases **b** (c. 13 com anacruse-14) e **c** (c. 15 com anacruse-16). A repetição é possibilitada pela modificação do último



intervalo na semifrase **c** (Figura 45, c. 12 com anacruse de colcheia) em relação à semifrase **c** da melodia encontrada no *Guia Prático* (Figura 42, c. 9 e c. 7), ou seja, a 2ª maior descendente, que termina o movimento, cede lugar à 4ª justa ascendente (c. 12 com anacruse), que gera impulso à continuação do movimento. Por sua vez, a repetição das semifrases **b** e **c** (c. 13 com a anacruse-16) gera também impulso a continuação do movimento que tem seu término na *coda* da seção **b** (Figura 46, c. 16-23) da parte **A**.

Figura 46: *Ciranda O Cravo Brigou com a Rosa*. Parte A, c. 14-23.

Além desses impulsos, uma poderosa força energética é transmitida ao movimento musical na parte **A** e na parte **A'** por meio dos acordes alternados escritos em grupos de semicolcheias.

As oitavas e acordes, executados alternadamente pelas mãos, em movimento rápido, são um recurso técnico-expressivo virtuosístico. A virtuosidade, considerada

como a capacidade extremamente especializada do intérprete de executar seu instrumento em alto nível de excelência, aliada à expressão musical, foi muito aprimorada e utilizada como manifestação artística por meio da execução sonora, ou seja, como recurso entonacional na música europeia dos séculos XIX e XX.

No repertório pianístico, em numerosos exemplos desse recurso, a nota mais aguda, executada pela mão esquerda, tem uma proximidade intervalar com a nota mais grave executada pela mão direita, como se pode observar nos exemplos a seguir (Figura 47-49). Esta proximidade é definida por sucessões intervalares diatônicas ou cromáticas de 2<sup>a</sup> ou 3<sup>a</sup> e constituem passagens melódicas.

Esse recurso foi muito utilizado por F. Liszt em suas composições para piano, em trechos musicais brilhantes e de bravura. Por exemplo, em passagens de oitavas alternadas cromáticas:

Figura 47: F. Liszt. *Etude d'après Paganini n° 2 Mi bemol Maior*, c. 21.



Ou ainda, em passagens cromáticas e diatônicas (Figura 48, c. 26-27):

Figura 48: *Etude d'après Paganini n° 2 Mi bemol Maior*, c. 26-27.



Como muitos compositores, M. Ravel fez uso desse recurso, como nessa passagem de acordes alternados de *Scarbo* (Figura 49, c. 311-314):

Figura 49: M. Ravel. *Gaspar de La Nuit. Scarbo*, c. 308-317.

The image shows a page of musical notation for M. Ravel's 'Gaspar de La Nuit. Scarbo', measures 308-317. The score is written for piano and features complex harmonic textures with frequent changes in key signature and dynamic markings like 'ppp' and 'f'. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

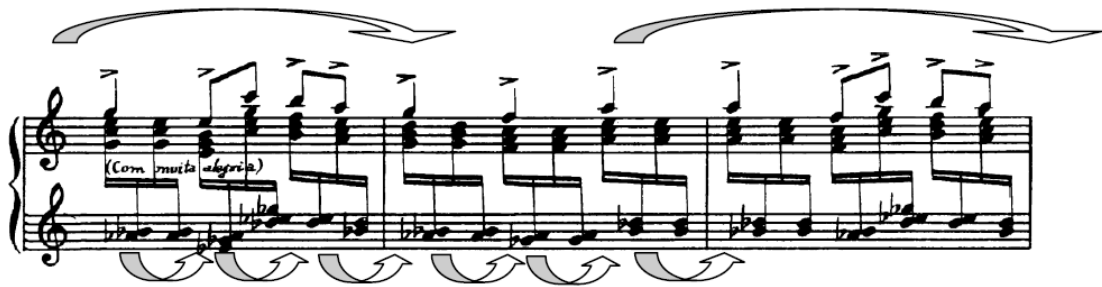
Na Ciranda *O Cravo Brigou com a Rosa*, Villa-Lobos utiliza esse recurso como acompanhamento da melodia popular, ou seja, além da execução dos acordes alternados pelas duas mãos, o intérprete tem ainda a tarefa de executar a melodia com o 5º dedo da mão direita (Figura 45, c. 3-23). Além disso, o compositor:

- a) Mantém uma proximidade melódica (em muitos casos de segunda menor) entre a nota mais grave executada pela mão direita e a mais aguda da mão esquerda (Figura 45-46, c. 3-23);
- b) Expressa um conflito entonacional provocado pela diferente polarização tonal dos acordes alternados. Aqueles executados pela mão direita estão polarizados em Dó maior, e os executados pela mão esquerda, polarizados na escala pentatônica de Sol bemol;
- c) Estabelece um padrão para a execução: com a mão direita são executados acordes em teclas brancas e com a mão esquerda acordes em teclas pretas. Segundo Oliveira (2008, p. 34), este recurso técnico e seu possível contrário (MD – Teclas pretas e ME – Teclas brancas) foram desenvolvidos ao extremo por Villa-Lobos com consequências à sua maneira de compor para piano. Ainda, segundo Oliveira (2008, p.35), este procedimento técnico pode ser analisado, considerando-se as seguintes características:
  - 1) A própria alternância observada quanto à quantidade de notas e quanto aos aspectos melódicos e harmônicos;

- 2) A formação dos grupos de alterações e sua relação às subdivisões dos tempos.

Partindo das características acima, entendo que os acordes também estão relacionados quanto ao movimento musical, ou seja, não se sucedem simplesmente, mas têm determinada função considerando o acorde anterior e o posterior e o próprio movimento musical. Nos grupos de acordes alternados, o movimento musical tem seu apoio de quatro em quatro semicolcheias, enquanto a melodia da melodia popular simultânea tem seus direcionamentos, como descrito anteriormente, ao segundo compasso de cada semifrase (Figura 50).

Figura 50: *O Cravo Brigou com a Rosa*, c. 5-7, movimento musical dos acordes alternados e das semifrases a e a'.



Em minha interpretação procuro corresponder os movimentos da mão e braço a essa complexidade do movimento musical nas partes **A** e **A'**:

- Mantenho o acompanhamento em uma dinâmica sonora que permita a melodia soar com destaque. Para tal, durante a preparação da execução, recorro à prática de executar a melodia com o 5º dedo da mão direita o mais *legato* possível e os acordes em *staccato* leve, com movimentos da mão (para cima e para o teclado), a partir do punho. E também a prática de executar os acordes em semicolcheias, isoladamente, sem a melodia, e o inverso, a melodia isolada com o 5º dedo;
- Considerando a execução do grupo de acordes alternados em semicolcheias, (acompanhamento) movimento os braços de acordo com o movimento musical. Apoio levemente o direito de quatro em quatro acordes, na 1ª semicolcheia de cada grupo. Apoio o esquerdo também de quatro em quatro acordes, na 2ª semicolcheia de cada grupo;

- c) A intensidade dinâmica da execução dos acordes se relaciona ao movimento musical: em cada grupo de quatro semicolcheias, o acorde na 2ª semicolcheia é um pouco menos sonoro que na 3ª, e o acorde na 4ª um pouco menos sonoro que na 1ª semicolcheia do grupo seguinte (o mais sonoro de todos). Essa hierarquia da intensidade sonora entre os acordes mantém o fluxo sonoro contínuo, pois, de maneira contrária, acordes mais fortes em partes fracas do tempo criam arestas sonoras, prejudicando a continuidade;
- d) Como referido no item a, realizo os acordes em semicolcheias (sem a melodia) com movimentos da mão. Considerando a textura como um parâmetro definidor, estabeleço pequenos apoios com os braços de quatro em quatro notas (item b). Levando em conta o direcionamento das semifrases, executo os acordes que as precedem (Figura 45, c. 4, 6, 8) com um movimento do braço, a partir do teclado, e apoiando o braço no compasso seguinte, realizo um apoio no ponto de direcionamento musical.

Em minha concepção, nas partes **A** e **A'**, o andamento rápido, a complexidade do movimento musical, a dinâmica, o conflito entre os centros tonais (Dó maior e Sol bemol), a melodia executada na região aguda do instrumento, expressam um caráter musical **áspero, agitado, conflituoso**.

Figura 51: *Cravo Brigou com a Rosa*. Transição, c. 24-31.

The image displays a musical score for a transition section of a piece. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 24 to 27, and the second system covers measures 28 to 31. The music is in 3/4 time and marked 'Calmno (M. d=69)'. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a melodic line. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nos últimos compassos da seção **b** da parte **A**, a sucessão ascendente de acordes alternados (Figura 46, c. 18-23) gera um impulso energético ao movimento musical, que, arrefecendo na nota longa Sol em quatro registros (c. 22-23), dá continuidade a fluxo sonoro compreendido entre o c. 24-31, ou seja, na transição à parte **B** (Figura 51). Nessa transição, a textura (Figura 51) apresenta características distintas:

- a) Características de escrita coral, manifestada pelos acordes em semibreves;
- b) Características de melodia acompanhada manifestadas pela melodia em notas Si bemol repetidas na região da voz *tenor* (c. 24-27) e sua continuação nas notas Sol e Lá bemol, à qual (melodia do c. 24-31) a sucessão de semicolcheias na região da voz *contralto* acompanha.

Na transição, observo ainda os seguintes elementos da parte **A**:

- a) Nota Sol (mais aguda dos acordes em semibreve) repetida (c. 24-27), assim como no início (em colcheias) (c. 1-3);
- b) Intervalo melódico de 3ª descendente (voz aguda dos acordes no c.1) a partir da nota Sol citada no item anterior (do c. 27-28).

Observo também os seguintes elementos da parte **B**, na transição:

- a) Os acentos (>), em tempos fracos, sobre as notas Si bemol (c. 24-27) e sobre as notas Sol e Lá bemol (c. 28-31) da transição, permanecerão no acompanhamento em semicolcheias na parte **B**.

Interpreto que os primeiros elementos citados desfecham a parte **A**. Os segundos antecipam, atraem a parte **B** (Figura 52-53, c. 32-56). Nessa transição (Figura 51), o andamento, a repetição prolongada dos grupos de colcheias (c. 24-31), os acordes em semibreves longas, a pouca mobilidade harmônica, melódica e do registro instrumental, expressam um **caráter calmo**, transformando a agitação elétrica inicial da parte **A** no caráter lírico, fluente e rítmico da parte **B**.

Dois seções **a** (Figura 52, c. 32-42) e **b** (Figura 52-53, c. 43-56) formam a parte **B**. Nessa parte, o tema popular *Sapo Jururu* é apresentado. Na seção **a**, a melodia popular é apresentada a uma voz com acompanhamento e na seção **b**, mantendo o mesmo acompanhamento, o tema é apresentado a duas vozes em *stretto* à oitava.



Figura 52: O Cravo Brigou com a Rosa. Parte B, Seções a e b, c. 32-51.

**Seção a** **Parte B**

Mais movido (M.♩ = 16)

32 *mf* *(Bem ritmado)* *mf* *(cantado á fora)* *i*

36 *i*

40 *f* *Um pouco menos*

44

48

Tanto na *Ciranda* quanto no *Guia Prático*, a seção a da parte B é formada por quatro semifrases de dois compassos cada. A segunda semifrase (Figura 52, c. 36-

37) é a repetição da primeira (c. 34-35). Essa repetição gera impulso à continuação do movimento musical, que direciona a terceira semifrase (c. 38-39) ao 1º tempo do c. 40, que, por sua vez, é uma elisão, ou seja, término da terceira semifrase e início da quarta semifrase (c. 40-41). Esta última termina o movimento musical que atravessa a terceira e a quarta frase (Figura 52).

Figura 53: O Cravo *Brigou com a Rosa*. Parte B, Seção b, c. 52-56.

The image shows a musical score for 'O Cravo Brigou com a Rosa', specifically Part B, Section b, measures 52-56. The score is written for piano and voice. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The key signature is one flat (F major or D minor), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The vocal line starts in measure 52 with a melodic phrase. Measure 55 is marked 'rall.' and measure 56 is marked 'f'. The score is labeled 'Parte A'' in blue text.

Na seção **b** (Figura 52-53, c. 43-55), *Sapo Jururu* é apresentado sem modificações, porém com a quarta semifrase repetida 3 vezes na voz central (c. 55-56) e 2 vezes na voz aguda (c. 52-56). O direcionamento musical das semifrases na seção **b** é o mesmo direcionamento das semifrases correspondentes na seção **a**. Desse fato decorre que os direcionamentos das semifrases, nas distintas vozes, não coincidem temporalmente no fluxo sonoro (Figura 52, c. 43-56). Por exemplo, o direcionamento da 1ª semifrase, na voz central, que inicia com o tema na seção **b** (c. 43), é a nota Mi b 4 (Figura 52, c. 44), enquanto que a 1ª semifrase do tema (c. 44-45), na voz aguda, direciona-se à nota Mi b 5 (c. 45).

Na seção **b**, as sucessivas entradas da melodia apresentada em *stretto*, provocam impulsos energéticos ao movimento e, conseqüentemente, um clímax expressivo de toda a parte **B**, nos c. 48-49, do qual são decorrentes as citadas repetições da 4ª semifrase (c. 52-56) para terminar o movimento musical da parte **B**.



Em minha interpretação, procuro salientar os distintos direcionamentos das semifrases da textura polifônica da seção **b** da parte **B** (Figura 52-53). Para tal, inicio a 1ª semifrase do tema *Sapo Jururu* (c. 43), na voz central, com uma intensidade dinâmica menor que a intensidade de execução da nota Mi b (c. 44). E da mesma maneira executo a voz mais aguda. Durante a preparação da execução, recorro ao procedimento de estudar as vozes separadamente, cada uma com seu direcionamento musical, para, ao executar todas as vozes, manter o direcionamento de cada. Utilizo esse procedimento em numerosos trechos musicais como fugas, fugatos: quando preparo a execução de trechos musicais polifônicos, tão ou mais importante quanto estudar mãos separadas, é estudar vozes separadas.

Figura 54: O Cravo Brigou com a Rosa. Parte A', c. 58-63.

The image shows a musical score for a piece titled "O Cravo Brigou com a Rosa" (Part A'), measures 58-63. The score is written for a grand piano and is in 9/4 time. It features a polychordal texture with multiple voices. The tempo is marked "Muito animado e alegre (M.♩ = 170)". The score includes dynamic markings such as "ff" and "f". The score is divided into three systems, with measures 58, 60, and 62 marked in green. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Concebo que o caráter musical calmo do fim da lírica e fluente parte **B** é subitamente interrompido com o material musical da parte **A'**, em dinâmica **f** (Figura 53, c. 57). O material musical da parte **A** é reapresentado na parte **A'**, porém em

ordem inversa, ou seja, inicialmente, é apresentada a continuação da melodia popular *O Cravo Brigou com a Rosa* e, depois, o trecho musical correspondente à seção **a** da parte **A** (c. 1-3).

Na seção **a** da parte **A'** (Figura 53-55, c. 57-77), a melodia popular é apresentada como na parte **A**, com a mesma quantidade de frases, com o mesmo movimento musical e com caráter tumultuoso, conflitivo, energético. O trecho musical correspondente aos três últimos compassos da *Ciranda* (seção **b** da parte **A'** - Figura 55) recapitula os dois compassos iniciais com o direcionamento musical ao início do c. 79 (Figura 55), em compasso binário e não ternário como e com a intensidade dinâmica ainda mais sonora, **fff e ffff**.

Na minha interpretação, procuro ressaltar:

- a) O andamento, mais arrastado que no início (*Menos*, c. 78), termina a peça.  
**O Chamado se torna Ponto Final;**
- b) O conflito entonacional e semântico presente na peça e expresso de distintas formas é mantido até o penúltimo instante: no acorde de Mi menor com Do # no baixo, reforçado em oitava no registro gravíssimo (c. 79);
- c) O conflito é resolvido nas duas últimas notas, Si – Dó. Em decorrência, executo essas notas de maneira muito exata, clara, sem atropelo, porém muito rapidamente, com apoio na nota Dó;

Por um micro instante, a nota final Dó resolve o conflito e, deixando de soar, termina subitamente a quarta *Ciranda*, que apresenta características de **final brilhante e enérgico** do pequeno ciclo formado pelas 4 primeiras peças do conjunto das 16 *Cirandas*.

Figura 55: O Cravo Brigou com a Rosa. Parte A', 64-80.

Musical score for measures 64-66. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melody of eighth notes with accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 64, 65, and 66 are indicated in green.

Musical score for measures 67-69. The right hand continues with accented eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure numbers 67, 68, and 69 are indicated in green.

Musical score for measures 70-72. The right hand melody becomes more complex with some sixteenth-note passages. The left hand accompaniment continues. Measure numbers 70, 71, and 72 are indicated in green.

Musical score for measures 73-75. The right hand features a melodic line with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *ff*. The left hand accompaniment includes some sixteenth-note patterns. Measure numbers 73, 74, and 75 are indicated in green.

Musical score for measures 76-80. The right hand has a melodic line with a *Menos* hairpin and a dynamic marking of *fff*. The left hand features a triplet of eighth notes and a final *fff* dynamic marking. Measure numbers 76, 77, 78, 79, and 80 are indicated in green.

### 3.5 Pobre Cega... Toada da Rede

#### Instabilidade

A melodia popular, empregada por Villa-Lobos nessa *Ciranda*, está reunida no *Guia Prático* (2009, Vol. I, 1º Caderno, p. 45), com o título de “*Pobre Cego*”, que corresponde à “*Xácara do Cego*”, peça tradicional no cancionário português e açoriano, segundo o comentário relacionado no *Guia* (2009, 1º Caderno, p. 91).

No subtítulo, Villa-Lobos designa o gênero da *Ciranda* (Figura 57), como *Toada de Rede*. A definição de *toada* da *Enciclopédia da Música Brasileira* reúne características citadas pelos pesquisadores Renato de Almeida, Oneyda Alvarenga, Luis da Câmara Cascudo e Guerra-Peixe, dentre as quais, destaco que:

- a) A *toada* está presente em várias regiões e não exhibe características fixas que irmanem todas as suas manifestações;
- b) Em geral, as *toadas* são canções breves, de estrofe e refrão, em quadras, de linhas melódicas simples e frequentemente expressam um caráter sentimental e de melancolia dolente;
- c) Seus textos, preferencialmente, tratam do amor, mas podem ser líricos, cômicos;
- d) *Toada* indica o conjunto de texto e melodia.

Ainda, segundo o Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa Houaiss, as *toadas* podem tratar de religião, natureza fatos e figuras da história do Brasil.

O texto da melodia popular *O Pobre Cego*, apresentado a seguir (*Guia Prático*, 1º Vol, 1º caderno, p. 76), descreve um acontecimento, aparentemente, cotidiano, por meio de diálogos em quatro estrofes. Segundo Vetromilla (2010, p. 59), esses quatro versos não revelam a totalidade da “*Xácara do Cego*”, que origina a melodia popular. Segundo essa autora, a *xácara* conta a história de um príncipe que se faz de cego, para raptar uma rapariga, com a aquiescência da mãe, no tempo dos senhores feudais.

Minha mãe acorde  
De tanto dormir  
Venha ver um cego, vida minha,  
Cantar e pedir

Se ele canta e pede  
Dá-lhe pão e vinho,  
Mande o pobre cego, vida minha,  
Seguir seu caminho!

Não quero teu pão,  
Nem também teu vinho,  
Quero só que Aninha, vida minha,  
Me ensine o caminho!

Ainda mais Aninha  
Mais um bocadinho,  
Eu sou pobre cego, vida minha,  
Não vejo o caminho!

Duas seções de 8 compassos cada **A** e **A'** (Figura 54, c. 1-8; c. 9-16) formam o arranjo da antiga melodia popular (apresentada pela voz aguda) no *Guia Prático*. Cada parte é formada por uma frase musical que, por sua vez, é constituída por quatro semifrases de 2 compassos cada. Das quadras, cada verso corresponde a uma semifrase musical, assim, é necessário executar duas vezes o arranjo da melodia popular para contemplar a letra completa.

Interpreto que o sentido da letra e melodia no arranjo do *Guia Prático*, com suas características, tais como andamento moderado, tonalidade de Fá menor, notas longas no final de cada semifrase musical (Figura 56, c. 2, 4, 6, 8) direcionamento musical a cada segundo compasso das semifrases (Figura 56, c. 2, 4, 6, 8), expressam um caráter de tristeza e melancolia.

Três grandes partes constituem a *Ciranda*:

- a) Parte **A** – introdução, impulso (*i*) à apresentação da melodia popular, se estende do c. 1-14 (Figura 57);
- b) Parte **B** – apresentação da melodia popular do c. 15-34 (Parte **A** e **A'** da melodia popular no *Guia Prático* sem repetição (Figura 56));
- c) Parte **A'** – do c. 35-50, recapitulação quase literal das estruturas musicais da parte **A**, com a função de término (*t*), de *coda* da peça.

Figura 56: Melodia popular *Pobre Cego*. Arranjo no *Guia Prático*.

**Pobre cego**

**Parte A** *Cantiga*

*Allegretto*

44

Mi - nha mãe a - cor - de de tan - to dor -

Mi - nha mãe a - cor - de de tan - to dor -

- mir Ve - nha ver um ce - go vi - da minha

- mir Ve - nha ver um ce - - - go.

7

**Parte A'**

- Can - tar e pe - dir. Se - e - le can - ta, e

- can - tar e pe - dir. Se - e - le can - tar

10

pe - - - de Dá - lhe pão e vi - nho

pe - - - de Dá - lhe pão e vi - - -

13

- Man - de, o po - bre ce - go vi - da mi - nha Se - guir seu ca - mi - nho!

- nho, Man - de, o po - bre ce - - - go Se - guir seu ca - mi - nho!

A parte **A** (Figura 57) da *Ciranda* é composta por duas seções: **a** – c. 1-6; e seção **b** – c. 7-14. Três segmentos musicais formam a seção **a**: 1º segmento – da anacruse inicial à 1ª colcheia do c. 2; 2º - da 2ª colcheia do c. 2 à 1ª colcheia do c. 3; 3º- da 2ª colcheia do c. 6 à colcheia com fermata do c. 6. Três segmentos musicais constituem a seção **b**: 1º - da anacruse do c. 7 à 1ª colcheia do c. 8; 2º - da segunda colcheia do c. 8 à 1ª colcheia do c. 10; 3º- da 2ª colcheia do c. 10 à semínima com **sfz** do c. 14. Na parte **A**, a textura musical é constituída por dois níveis: a) inferior – pentagrama inferior; b) superior – pentagrama superior.

As estruturas musicais da parte **A** (Figura 57) acrescentam impulso energético constante ao movimento musical, resultando em um acúmulo de energia à continuação do movimento na parte **B**. Os impulsos são provocados:

- a) No nível inferior, pelos saltos: de 4ª justa no início das seções **a** e **b** (Figura 57, c. 1 e 7, notas Re # - Sol #); salto 5ª justa ascendente e suas sucessivas repetições nos c. 4-6 com anacruses e nos c. 10-14 com anacruses; salto de 3ª menor ascendente que atinge o quarto grau de modo de Sol # menor, centro tonal das sequências em colcheias ininterruptas,.
- b) No nível superior pelo movimento melódico ascendente dos acordes que se polarizam em Sol maior
- c) Pela execução constante dos acordes em contratempo no nível superior.

Em minha concepção, as estruturas musicais da parte **A** expressam um caráter musical de **instabilidade** e **aspereza** em razão das características citadas a seguir, que, juntamente com os impulsos constantes, preparam a entrada da melodia popular na parte **B**:

- a) Diferença de polarização tonal: as colcheias ininterruptas do nível inferior polarizam-se em Sol # menor, enquanto que os acordes do nível superior polarizam-se em Sol maior, estabelecendo uma passagem bitonal;
- b) Ausência da resolução das tensões harmônicas constantes provocadas pelos acordes no pentagrama superior;
- c) O contraste sonoro, o conflito entonacional, provocado pela relação de dissonância entre as colcheias ininterruptas escritas no nível inferior e os acordes a contratempo;
- d) Os acentos (> e **sfz**) nas colcheias e a dinâmica **f**,



- e) O movimento musical que se direciona ao final dos segmentos (Figura 57, c. 2, 3, 6, 8, 10, 14).

Figura 57: *Ciranda Pobre Cega*. Parte A.

A Alfredo Oswald

**Pobre Cega...**

CIRANDAS - N.º 05 TOADA DA REDE H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

**Parte A**

**Seção a**

*Animado* (M. ♩ = 152)

*Piano* *f i* (*com rigidez*) *i m* *i dim.* *i*

**Seção b**

*5 rall.* *i* *i* *a tempo* *i* *m*

*10* *i* *i* *i* *i sf>*

Na parte **B** (Figura 58-59, c. 15-33), após um segmento musical introdutório de três compassos (c. 15-17), a melodia popular é apresentada duas vezes. Primeiramente, na seção **a** (c. 18 com anacruse-25), em seguida, na seção **b** (c. 26 com anacruse-34). Cada seção é formada por uma frase musical, por sua vez, constituída por quatro semifrases:

- a) Seção **a**: a 1ª semifrase – c. 18 com anacruse-19; a 2ª semifrase – c. 20 com anacruse-21; a 3ª – c. 22 com anacruse-23; e a 4ª – c. 24-25;



- b) Seção b: a 1ª semifrase – c. 26 com anacruse-27; a 2ª semifrase – c. 28 com anacruse-29; a 3ª – c. 30 com anacruse-31; e a 4ª – c. 32-34.

Figura 58: *Ciranda Pobre Cega*. Parte B, seção a e início da seção b, c. 15-26.

**Parte B**

Menos (M.  $\text{♩} = 132$ )

43 54 1

15 *f* *co canto forte*

*sem Ped.* *mf (muito seco)*

**Seção a**

2 1 2 1 1 1 2 1

18 *e muito saliente)*

1 1 1 1 2 1

21 *rall.* *rall.*

**Seção b**

1 3 4 1 2

24 *a tempo*

Figura 59: *Ciranda Pobre Cega*. Parte B, seção b, c. 27-34.

A melodia é apresentada em Mi b Menor, fato que me sugere um **caráter ainda mais sombrio** do que o arranjo do *Guia Prático* em Fá menor. No repertório pianístico, considero que a tonalidade de Mi b menor revela-se como um dos meios eficazes de expressão de um caráter musical sombrio, trágico e recorrente em obras consagradas do repertório tradicional, tais como o *Prelúdio em Mi b menor opus 24, n° 14* de F. Chopin, ou o *Prelúdio em Mi b Menor opus 34, n° 14* de D. Chostakovitch.

Como citado anteriormente, a textura musical da parte **A** da *Pobre Cega* (Figura 57) é constituída por dois níveis sonoros. Na parte **B** (Figura 58-59), Villa-Lobos apresenta a melodia popular em nível intermediário a partir da nota Si b (La # proveniente do nível inferior da parte **A**) e acrescenta um novo nível no pentagrama inferior constituindo uma textura em três níveis:

- a) O nível inferior de acompanhamento é composto por um *baixo* (nota Fá 1) e por acordes na região central do teclado, cuja execução, indicada por Villa-Lobos (Figura 58, c. 16), demanda um toque *stacatto e seco*;
- b) O nível superior formado por colcheias a contratempo com *apogiaturas* muito rápidas;
- c) O nível intermediário, no qual é apresentada a melodia popular, que deve ser executada em destaque, segundo a indicação de Villa-Lobos “*o canto forte e saliente*” (Figura 58, c. 17-18).

O modo de execução desses três níveis sonoros implica a execução do nível intermediário com os dedos 1° e 2° da mão direita ou esquerda. Essa maneira de realizar essa notação, ou seja, executar a melodia principal em um registro médio (parte central do teclado), com acompanhamentos em registros mais agudos e mais graves (partes extremas do teclado), é um legado da arte pianística do século XIX e princípio do século XX, como podemos observar nos exemplos seguintes:

- a) O “efeito de três mãos” do compositor e pianista virtuose do século XIX S. Thalberg, que, segundo Chiantore (2004, p. 287), criou múltiplas possibilidades de distribuição de acompanhamentos, criando uma ilusão, impressão sonora de que a melodia seria tocada com uma “terceira mão”. Tal efeito pode ser observado, por exemplo, no trecho musical desse compositor apresentado a seguir, no qual a melodia central assinalada é executada pelos 1° ou 2° dedos, ora da mão direita ora da mão esquerda:

Figura 60: S. Thalberg. *Fantasia sur dès Themes de l’opera Moïse de G. Rossini*, c. 260-261.

The image shows a musical score for S. Thalberg's 'Fantasia sur dès Themes de l’opera Moïse de G. Rossini', measures 260-261. The score is in G major and 3/4 time, marked [Andante] and leggierissimamente. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with several notes circled in yellow, indicating the 'canto' mentioned in the text. The bass clef part provides accompaniment. The score includes dynamic markings like pp and 'ben marcato il canto'.

- b) Última apresentação do tema no 1º movimento da 4ª Sonata op. 30 de A. Scriabin (Figura 61), na qual o acompanhamento em semicolcheias (no nível sonoro superior) é realizado com mão direita; o *baixo*, o acompanhamento em colcheias, executados com a mão esquerda (nível inferior); e a melodia assinalada (no nível sonoro central) com 1º e 2º dedos da mão esquerda:

Figura 61: A. Scriabin. Sonata n° 4 em Fá # Maior, I Movimento, c. 43-48.

Analisando a textura da parte **B** (Figura 58) da *Ciranda*, deduzo ser necessário executar duas tarefas simultâneas, visto que a melodia se organiza entre as mãos:

- A melodia com acentos destacados, mas com um toque quase *Legato* (que executo com dedilhado marcado (Figura 58));
- As notas em *stacatto*, precedidas de *apogiaturas* (presentes em todo o trecho) ou os acordes em *stacatto* (1º tempo dos c. 23 e 31).

Para preparar a execução, recorro ao estudo lento do trecho, apoiando o braço e transmitindo o apoio de uma nota para a outra no nível sonoro intermediário, enquanto executo as notas simultâneas à melodia, com suas *apogiaturas* em



*stacatto*, com toques de dedos muito rápidos, leves e curtíssimos. Com isto, imagino que, no lugar das teclas, estão presentes cordas de violino nas quais toco *pizzicato*. Com este toque “pizzicato” executo os acordes e o *baixo* Fá no nível sonoro inferior da parte **B**, acrescentando, simultaneamente, pequeno toque de braço.

Na parte **B** (Figura 58-59), concebo a emergência dos toques secos nos níveis inferior e superior para ressaltar as dissonâncias e obter uma **atmosfera seca e áspera para a passagem**, na qual a melodia **sombria**, em Mi b menor é entoada. E ainda:

- a) A sensação de **instabilidade** iniciada na parte **A**:
  - 1) Permanece na parte **B** por meio das colcheias com *apogiaturas* em contratempo no nível sonoro superior;
  - 2) É enfatizada pela manutenção da tensão criada pelas notas Dó # 4 e Mi b 4 (colcheias) presentes em toda a extensão da parte **B** (no nível superior), que seria resolvida pela ausente Ré 4 como nota real, e não como *apogiatura*.
- b) O movimento musical das semifrases da melodia popular direciona-se às notas finais (mínimas pontuadas) de cada uma dessas estruturas (Figura 59, c. 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33). Início a execução dessas semifrases (anacruses) com uma intensidade sonora um pouco menor que a intensidade atingida nas mínimas pontuadas, nas quais apoio mais o braço. Busco evidenciar os direcionamentos musicais para manter a intensidade sonora no decorrer dessas notas longas;
- c) Os *ralentandos* (c. 22, 23, 30, 31) proporcionam uma valorização do intervalo de 2ª aumentada descendente, e esta constação requer uma execução expressiva da sombria entonação criada pelo Ré  $\flat$ , que atrai a tônica Mi b, e pelo Dó  $\flat$ , que atrai a dominante Si b. Este intervalo de 2ª aumentada é reiterado na 3ª semifrase das seções **a** e **b**. Nestas semifrases, a letra é musicada com o o intervalo de 2ª aumentada para “*vida minha*” (Figura 56). Esta passagem assume a função de refrão interno, e Villa-Lobos chama a atenção para este fato com a marcação referente a agógica. Para a execução dessa entonação intervalar, ao realizar o *ralentando*, busco acionar a tecla até o fundo do teclado “declamando” cada nota.

Figura 62: *Pobre Cega*. Parte A'.

**Parte A'**

The musical score for 'Parte A'' is presented in four systems, each with two staves. The first system begins at measure 35, marked 'Animado' and 'f'. The second system starts at measure 38, featuring 'dim.', 'rall.', and 'a tempo' markings. The third system starts at measure 42, marked 'dim.'. The fourth system starts at measure 46, marked 'rall.', 'pp', and 'p'. The score includes various musical notations such as chords, beams, and slurs.

O trecho musical que se estende do c. 35-50 correspondente a parte A' e é a repetição quase literal da parte A. As pequenas diferenças surgem, como:

- a) Um *diminuendo* assinalado por Villa-Lobos no c. 45;
- b) Uma mudança de duração dos acordes no pentagrama superior nos c. 48-49. Esses acordes mais longos, sincopados, promovem um *ralentando*, colaborando com o término do movimento musical;
- c) Acordes distintos dos precedentes nos últimos 3 compassos, que apresentam as características:
  - 1) O acorde formado pelas notas Lá 3, Ré 4, Sol 4, (pentagrama superior) e Mi 4 (pentagrama inferior) nos c. 48-49, sucede ao acorde de Ré maior com sétima (dominante de Sol maior, último tempo do c. 48), resolvendo, parcialmente, a tensão e instabilidade harmônica precedente (Figura 63).

Figura 63: *Ciranda Pobre Cega*. Compassos finais.

- 2) Último acorde de três notas Ré # - não possibilita a sensação de apoio final previsível e inequívoco, pois o nível sonoro inferior parte **A'**, (e a parte **A**) polariza-se em Sol # menor.

A finalização sonora final da *Ciranda* ocorre por meio da dinâmica *pp* e das fermatas (c. 49-50).

Em minha concepção, **a entonação sombria** da melodia popular ocorre em meio a uma **sensação de movimentação apressada, instável e imprevisível**, que capta e mantém presente o caminhar do cego (ou do príncipe que se faz de cego), aludindo à letra da melodia popular.

### 3.6 *Passa, Passa, Gavião*

#### O movimento musical e o dedilhado

Segundo a divisão proposta por Abreu e Guedes (vide introdução desse capítulo), esta é uma das *Cirandas* que pode ser julgada como um estudo de agilidade, um estudo que prioriza a “velocidade dos dedos” como elemento virtuosístico. Como citado anteriormente em *O Cravo Brigou com a Rosa*, a virtuosidade, considerada como a capacidade extremamente especializada do intérprete de executar seu instrumento em alto nível de excelência e, aliada à expressão musical, desenvolveu-se e foi muito utilizada como manifestação artística através da execução sonora, ou seja, como recurso entonacional na música europeia dos séculos XIX e XX.

Em *Passa, Passa, Gavião*, Villa-Lobos compôs as passagens rápidas em grupos de 8 semicolcheias (Figura 64, c.1-3) como melodias figuradas, ou seja, melodias formadas por figurações<sup>39</sup>. Na *Ciranda*, a cada início de tempo ou a cada dois tempos sucessivos, as figurações apoiam-se em graus que, combinados, estabelecem relações melódicas e harmônicas, constituindo a tonalidade da peça. No início (Figura 64, c. 1-3), a figuração, em forma de trilo na nota de apoio Dó# 4 (c. 1), e a figuração seguinte, ascendente até a nota de apoio Sol # 4 (c. 2), estabelecem uma relação, na qual a nota Dó # 4 é o apoio melódico e tonal desse trecho.

---

<sup>39</sup> fórmulas de grupos de notas constituídas por figuras rítmicas de curta duração: trilos, grupetos, cambiatas, trechos de escalas, arpejos entre outros.



Figura 64: *Passa, Passa, Gavião*, c. 1-3.

***Passa, passa gavião***  
(No.6 of *Cirandas*, W220)

Heitor Villa-Lobos  
Rio, 1926

Vivo  $\text{♩} = 84$

A virtuosidade é um dos fundamentos desta estrutura composicional (figurações) e de sua manifestação em sons, ou seja, entonações. Segundo Malinkovskaia (2005, p. 310), F. Chopin contribuiu para desenvolver ainda mais e de forma brilhante as melodias figuradas, empregando-as com frequência e de modo marcante em sua obra. Analisando a *Fantasia-Improviso em Dó # menor opus 66*, a autora ressalta que o compositor polonês uniu o princípio virtuosístico ao modo *Cantábile* de execução ao piano (Figura 65):

Figura 65: F. Chopin. *Fantasia-improviso op. 66*, c. 1-8.

F. CHOPIN. Op. 66.

Allegro agitato.

4.

Malinkovskaia (2005, p. 310) considera ainda, que a melodia (c. 5) inicial da Fantasia-improviso fundamenta-se no 5°, 1°, 2° e 3° graus da tonalidade de Dó # menor, os quais são conectados através de figurações melismáticas em forma de grupetos (Figura 66):

Figura 66: Figurações da melodia inicial da *Fantasia-improviso*.



As melodias figuradas podem ser observadas em uma perspectiva histórica. Segundo Malinkovskaia (2005, p. 311), F. Chopin segue uma linha de compositores que empregaram essas estruturas musicais como eficaz recurso composicional e na herança de J.S. Bach ou W. A. Mozart (Figura 67-68):

Figura 67: J. S. Bach. *Prelúdio em Ré maior, Cravo Bem Temperado vol I*, c. 1-2.

### PRAELUDIUM V.



Figura 68: W. A. Mozart. *Sonata nº 12 K. 332*, III movimento, c. 1-3.



Considero as melodias figuradas na *Ciranda* de Villa-Lobos como uma continuação histórica do emprego dessas estruturas composicionais e que, assim como em Chopin, reúnem tanto a virtuosidade quanto o toque *cantábile*, conferindo às passagens em semicolcheias brilho e velocidade (Figura 70).

Em *Passa, Passa, Gavião*, a virtuosidade demanda do intérprete a habilidade de executar as passagens melódicas por meio do agrupamento das semicolcheias em passagens ornamentais, tornando fundamental a questão técnico-expressiva da escolha de dedilhados.

A seguir, transcrevo a versão da melodia popular anotada por E. Paz (2010, p. 39), na qual se baseia essa *Ciranda* (Figura 69):

Figura 69: Melodia popular *Passa, Passa, Gavião*.

**Semifrase a** **Semifrase b**

35. Passa passa gavião (Realengo - RJ)

$\text{♩} = 69$

1ª vez      2ª vez

Pas-sa pas-sa ga - vi - ão to - do mun - do é bom. bom. A la - va - dei - ra faz as -

sim, a co - zi - nhei - ra faz as - sim, as - sim as - sa - do car - ne se - ca com en - so - pa - do.

**Coda**

Como anotado na figura acima, trata-se de uma melodia curta e formada por duas pequenas semifrases repetidas e seguidas e uma *coda* (Figura 69): a semifrase **a** – c. 1-2; a semifrase **b** – c. 3-4; a coda – c. 5-6. Em função da tonalidade maior, dos intervalos melódicos, do ritmo simples e andamento fluente e da letra, avalio que a melodia expressa um caráter alegre e leve.

Figura 70: *Passa, Passa, Gavião*. Parte A, direcionamento musical das semifrases.

Vivo  $\text{♩} = 84$  **Introdução** **Parte A**

*mf* *p*

*p*

**Semifrase a**  
*(bem marcada a melodia)*

*p* *i* *i*

*i* *m* *i* *i* *m* *i* *i* *m*

**Semifrase b** **Semifrase b** **Semifrase b**

**Coda**

*mf* *mf* *crescendo e allargando*

**Transição**

*ff* *pp* *a tempo*

A melodia popular dá origem à **Ciranda**, que por sua vez, é constituída por duas partes **A** e **A'**.

Parte **A** (Figura 70), c. 1-27 e está dividida em:

- a) Introdução, c. 1-14;
- b) Apresentação da melodia popular, c. 15-25;
- c) Transição a parte **A'**, c. 26-28.

A Parte **A'** (Figura 71-72), c. 28-47, está dividida em:

- a) Introdução, c. 28-36;
- b) Apresentação da melodia popular, c. 37-47.

Destaco ainda que:

- a) A textura da peça resulta do desdobramento de dois níveis sonoros. O nível superior apresenta a melodia (Figura 70, c. 15-25, Figura 72, c. 37-47). Constituída por figurações de semicolcheias, o nível inferior (Figura 70) introduz e acompanha a melodia, perfazendo, ininterruptamente, toda a *Ciranda*;
- b) É relevante observar que as figurações em semicolcheias centram-se em Fá # eólio, enquanto que o melodia tem como centro tonal Lá maior;
- c) A nota Dó #;
  - 1) Apresentada como um extenso *trillo* nas figurações em semicolcheias, funciona como um extenso pedal de dominante, do c. 1-22 e do c. 28-44, dirigindo-se a tônica nos c. 23-24 (Figura 70) e nos c. 45-47 (Figura 72).
  - 2) É a nota à qual se direciona a semifrase **a** da melodia popular (Figura 70, 3º tempo dos c. 16-18).
- d) A versão de Villa-Lobos mantém a mesma estrutura fraseológica da melodia popular (Figura 69), ou seja, duas semifrases que se repetem e uma coda (Figura 70-71);
- e) Na parte **A** (Figura 70, c. 1-27), o direcionamento do movimento musical da semifrase **a** (c. 15-16) à nota Dó # 4 (c. 16) é resultado do impulso energético causado pela reiteração da 2ª maior – Lá-Si-Lá (c. 15) – e pelo salto de 4ª

justa – Lá-Ré (c. 16). A repetição da semifrase **a** (c. 17-18) gera impulso à continuação do movimento que se processa pela semifrase **b** (c. 19). Repetida duas vezes (c. 20-21), a insistência acrescenta mais impulso energético. Tal acúmulo de energia provoca, então, a coda (c. 22-25) muito sonora expressa pelo acréscimo de acordes à melodia principal e pela dinâmica. A coda também apresenta as estruturas repetidas a cada compasso (c. 22, 23, 24) conduzindo ao *ff* do c. 25, gerando movimento musical à continuação (Figura 70);

- f) Na parte A' (Figura 71-72, c. 28-47), a melodia (c. 37-47) é reapresentada com a mesma movimentação e organização frasal, porém com uma modificação nos compassos finais, em função do término da peça (Figura 72).

Figura 71: *Passa, Passa, Gavião*. Parte A', Introdução: movimento musical.

**Parte A'**

**Introdução**

The musical score for the introduction of 'Parte A'' is presented in two systems. The first system, starting at measure 28, shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, often with a half-note bass line. Dynamics include accents (>) and sforzando piano (sfz p). The second system, starting at measure 31, continues this pattern. The piece concludes with a final flourish in the right hand.

Figura 72: *Passa, Passa, Gavião*. Parte A', Final da introdução e melodia popular, c. 28-47.

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 34-36) shows a treble clef staff with rests and a bass clef staff with a continuous eighth-note accompaniment. The second system (measures 37-39) introduces the 'Melodia Popular' in the treble clef with a forte (f) dynamic. The third system (measures 40-42) continues the melody and accompaniment. The fourth system (measures 43-45) includes dynamics like *p*, *f*, and *mf*, and a tempo marking of *allargando*. The fifth system (measures 46-47) is marked *Largo* and *ff*, showing a final chordal structure.

Como dito anteriormente, para Asafiev, o desempenho pianístico de alto nível é um ponto alto da cultura musical e exige do instrumentista uma atenção auditiva muito sensível, ligada a uma “linguagem das mãos”. Esta última se refere aos movimentos técnico-expressivos do corpo que, nos cinco últimos séculos, foram sistematizados em função da execução musical, ou seja, do processo de entonação musical.

A determinação de um dedilhado é uma das questões fundamentais para a execução dessa *Ciranda*, em razão de sua textura fundamentar-se no recurso entonacional da virtuosidade, manifestado, nessa peça, por figurações em semicolcheias rápidas e ágeis. A escolha do dedilhado será tão mais efetiva quanto

mais próxima estiver do conceito de entonação, em particular, do movimento musical.

De maneira geral, o primeiro contato do músico com uma nova partitura se processa por meio da leitura. No caso dos instrumentos de teclado, a escolha do dedilhado assume um papel preponderante. A escolha dos dedos a serem aplicados para a execução das passagens musicais acompanhou os executantes durante a história da música e esteve relacionada a questões artísticas, instrumentais, anatômicas e fisiológicas.

Dois princípios, que condicionam a escolha de dedilhados, podem ser observados entre as práticas de execução ao piano:

- a) o princípio da comodidade dos movimentos e das posições da mão;
- b) o princípio fundamentado na relação entre:
  - 1) os movimentos e a morfofisiologia da mão;
  - 2) o conteúdo musical/artístico a ser executado.

No século XX, diversos pedagogos e pianistas se referiram às questões de dedilhado. Para o pedagogo russo H. Neuhaus<sup>40</sup>: “O melhor dedilhado é aquele que permite executar mais exatamente uma determinada música e que melhor corresponde ao seu conteúdo.” (NEUHAUS, 1988, p. 124).

O pedagogo acrescenta que o princípio da comodidade é menos relevante que o princípio citado, pois nem sempre a comodidade físico-motora das mãos e braço corresponde ao caráter e ao conteúdo semântico de determinada passagem musical. Por exemplo, a execução dos c. 18-19 da última variação das *32 Variações em Dó Menor* de L. Beethoven, com o dedilhado indicado a seguir (Figura 73), provoca uma imediata movimentação da mão que corresponde à articulação escrita pelo compositor, comum à época:

---

<sup>40</sup> Henrich G. Neuhaus (1888–1964) – Pianista e pedagogo russo. Professor de Conservatório de Moscou de 1922 a 1964 foi um dos principais professores de piano na Rússia no século XX. Dentre seus alunos mais conhecidos estão S. Richter, E. Gilels, Radu Lupu, E. Virsaladze, S. Neuhaus. Seu livro “*Ob isticstvye fortepianoj igri*” (Sobre a arte da execução pianística) se tornou uma referência sobre a pedagogia e interpretação pianística no século XX.



Figura 73: L. v. Beethoven. 32ª Variação em Dó menor Wo O 80, c. 18-19.



Executar tal passagem com o dedilhado fisicamente cômodo, que, costumeiramente, é aplicado às escalas, não proporciona a movimentação da mão, necessária à articulação indicada pelo compositor (Figura 74):

Figura 74: L. v. Beethoven. 32ª Variação em Dó menor Wo O 80, c. 18.



Na primeira década do século XXI, reflexões sobre as escolhas dos dedilhados continuam a ter lugar nas discussões sobre a arte da execução pianística. Seguindo a mesma linha de H. Neuhaus, N. Eismont<sup>41</sup>, em seu artigo “*K Voprosi o vibore aplicaturi*” (À questão sobre a escolha de dedilhados), acrescenta que o princípio de avaliação dos dedilhados, deve ser o seu direcionamento artístico, que conduz ao alcance do conteúdo artístico-estético da obra musical, e que a escolha de dedilhados é um processo artístico que depende, naturalmente, não somente das questões musicais, mas também morfofisiológicas.

[...] Tais problemas de interpretação, que condicionam as sensações motoras da execução, como a escolha da entonação mais próxima a um estilo, a articulação, os motivos construtivos, o fraseado, a dinâmica estão ligados diretamente às digitações. (EISMONT, 2003, p. 114).

Para a escolha dos dedilhados, a autora acrescenta que o critério preponderante deve ser a adequação à transmissão do conteúdo artístico e não a comodidade.

<sup>41</sup> Nadejda M. Eismont (1948). Doutora em Artes Musicais, pianista e professora de piano do Conservatório Rimski-Korsakov de São Petersburgo.

Considerando o princípio acima exposto e relacionando-o com a análise entonacional da *Ciranda*, mostrarei alguns dedilhados, que julgo adequados à transmissão do conteúdo musical-semântico da peça.

Tratarei do movimento musical, questão primordial na *Forma Musical como Processo*, que fundamenta as minhas escolhas de dedilhado.

Em toda a peça, Villa-Lobos agrupa as semicolcheias em grupos de 8 e subgrupos de 4 em fluxo sonoro ininterrupto, no qual o movimento musical se direciona ao 1º e ao 3º tempos de cada compasso (Figura 75). Para os c. 1-2, segue o dedilhado abaixo, fundamentado no movimento musical:

Figura 75: *Passa, Passa, Gavião*, c. 1-2, Movimento musical e dedilhados.

***Passa, passa gavião***  
(No.6 of *Cirandas*, W220)

Heitor Villa-Lobos  
Rio, 1926

23 23 23                      23 23 23 12    34 23 15 34    23 23 2

The image shows a musical score for the piece 'Passa, passa gavião' by Heitor Villa-Lobos. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a continuous stream of eighth notes, with dynamic markings of *mf* and *p*. Above the treble staff, fingerings are indicated: '23 23 23' for the first measure, '23 23 23 12 34 23 15 34' for the second measure, and '23 23 2' for the third measure. The bass staff has a few notes in the third measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2.

Levando em conta os apoios do movimento musical de dois tempos em dois tempos, movimento discretamente o braço, apoiando-o de dois em dois tempos para a execução das sucessões ininterruptas de semicolcheias, no c. 2, ressalto:

- a) A nota Sol # é executada com o terceiro dedo, um dedo forte em um tempo forte;
- b) No terceiro e quarto tempo do segundo compasso, o movimento melódico em terças alternadas é executado considerando o grupo de 8 e o sub-grupo e 4 semicolcheias, ou seja, para cada subgrupo de 4 notas uma mudança de posição de mão.

A digitação descrita é resultado de um processo de escolha de dedilhados (e por consequência da posição da mão), considerando o movimento musical. Observo que, semelhantemente, o dedilhado sugerido por F. Chopin, para o seu *Estudo op. 10, n° 4* (Figura 76, c. 1-2), pode ser resultado desse processo:

- a) O apoio no Sol # em tempo forte (1º tempo do c. 2) executado com o terceiro dedo;
- b) Para cada grupo de 4 notas, 4 dedos se disponibilizam para que a posição de mão (considerando-se que a mão não fica estática em uma posição e muda rapidamente a outra) possa se movimentar elástica e ininterruptamente. (Figura 76, c. 1-2).

Figura 76: F. Chopin. *Estudo opus 10, n° 4*, c. 1-2.

Nos próximos compassos da *Ciranda* (Figura 77, c. 4-6), indico minha escolha de dedilhado, considerando os subgrupos de 4 semicolcheias e, quando possível, o apoio dos tempos fortes com o polegar:

Figura 77: *Passa, Passa, Gavião*, c. 4-5, Movimento musical e dedilhado.

Nesses compassos, o polegar é utilizado de quatro em quatro notas ou de seis em seis. Entendo que a utilização do polegar de duas em duas notas pode provocar acentos muito próximos, contrariando o movimento musical e tornando o caráter mais pesado, menos volátil.

Para a execução do trecho musical dos c. 6-7, emprego o mesmo dedilhado do c. 1-2. Nos c. 8-9 (Figura 78), executo a longa sequência descendente com a mão esquerda, em um movimento ininterrupto com repetições regulares do modelo

de dedilhado construído com o princípio: para cada subgrupo de 4 notas – quatro dedos:

Figura 78: *Passa, Passa, Gavião*, c. 7-9, dedilhados.

4132 4132 4132 41 32

21 32 4 1 3 2 41 3 2 41 3 2

The image shows a musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music consists of a sequence of eighth notes. Above the top staff, the fingerings 4132, 4132, 4132, and 41 32 are written. Below the bottom staff, the fingerings 21 32 4 1 3 2 41 3 2 41 3 2 are written. There are also some dynamic markings like <math>\langle \rangle</math> and <math>\langle \rangle</math> in the score.

Considero que esse dedilhado, com o uso regular do polegar de quatro em quatro notas, apesar de estar em um tempo fraco, corresponde ao movimento musical. Considero, também, que esta regularidade (quatro dedos para quatro notas) no emprego de um modelo de dedilhado, relacionado ao movimento musical, está presente também na seguinte passagem em semicolcheias em andamento rápido da parte conclusiva da exposição da *Sonata em Si menor* de F. Liszt (c. 255-258) (Figura 79):

Figura 79: F. Liszt. *Sonata em Si menor*, c. 255-258.

*incalzando*

*non legato*

*crescendo*

3 4 1 2

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music consists of a sequence of eighth notes. Above the top staff, the word 'incalzando' is written. Below the bottom staff, the words 'non legato' and 'crescendo' are written. At the bottom of the second staff, the fingerings 3 4 1 2 are written.

Na passagem seguinte de *Passa, Passa, Gavião* (Figura 80, c. 10-12), chamo a atenção para a alternância das mãos na sua execução<sup>42</sup>. Esse recurso técnico é muito empregado por Villa-Lobos na sua escrita para piano, pois a alternância enfatiza o volume sonoro desejado pelo compositor e facilita a execução rápida.

Figura 80: *Passa, Passa, Gavião*, c. 10-12, Movimento Musical e dedilhado.

10

1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3

3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 1 2 1

Princípio a alternância de mãos somente no c. 11 no início da escala ascendente em terças alternadas, com o dedilhado indicado (Figura 80) começando a execução da nota Mi (1º tempo – c. 11) com o polegar da mão direita, e a da nota Dó # (1º tempo do c. 11) com o dedo médio da mão esquerda. Ambos se configuram como dedos fortes em tempo forte. O dedilhado que segue forma o padrão mais usual para a escala de Lá maior e funciona bem até o apoio no ponto mais agudo (3º tempo – c. 12). Mesmo na alternância das mãos, mantenho o movimento do braço com apoios correspondentes, ou seja, de dois em dois subgrupos de semicolcheias, (Figura 80).

A peça continua com uma passagem (Figura 81, c. 13-14) de dois compassos iguais aos dois compassos iniciais transpostos uma oitava abaixo e, ao serem repetidos (c. 15), a melodia popular retorna. Mantenho o princípio de repetição do modelo de dedilhado de quatro em quatro notas, correspondendo ao movimento musical, quando os grupos de semicolcheias são executados com a mão esquerda (c. 15-16):

<sup>42</sup> Sobre a questão da alternância de mãos *vide* análise de *O Cravo Brigou com a Rosa*, Capítulo 3.4.

Figura 81: *Passa, Passa, Gavião*, c. 13-21, dedilhados.

2

(bem marcada a melodia)

*p*

31 21 31 21 31 21 31 21

3 1 2 2 3 1

31 21 32 13 2132 4132 41 21 31 21 3121 31 21 31 21 32 13 21 23 41 23

5 123 23 12 3423 1534 23 23 2312 34 23 1534 2323

*f*

4

Para a escolha do dedilhado dos três compassos finais (*coda*) da apresentação da melodia popular, nas partes **A** (Figura 82, c. 22-24) e **A'** (final da *Ciranda*) (Figura 83, c. 43-47), mantenho o mesmo princípio:

Figura 82: *Passa, Passa, Gavião*. *Coda* da Melodia na parte A, c. 22-24, dedilhados.

*mf*

*f*

*mf*

crescendo e allargando

3121 3121 31 21 3 21 3 2121 3 1 21 3121 3121 31 21 31 21 3121

Figura 83: *Passa, Passa, Gavião. Coda, c. 43-37, dedilhados.*

43

2121 3121 3 121 3 2 1 3 21 21 3121 31 21

46 **Largo**

3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4

Durante a apresentação da melodia na parte **A'** (c. 28-47), as figurações de semicolcheias seguem o mesmo dedilhado exposto para o trecho análogo na parte **A**. Na introdução da parte **A'** (c. 28-36), indico o seguinte dedilhado, executando os **sfz** na nota Si # com o terceiro dedo da mão esquerda ou polegar da direita:

Figura 84: *Passa, Passa, Gavião. Parte A', Introdução, dedilhados.*

28

23 23 23 23 1

31 21 31 21 3 31 21 31 21 3

Essas escolhas de dedilhado possibilitam-me a execução dessa *Ciranda*, que caracterizo como brilhante, vigorosa com passagens voláteis (*Passa, Passa, Gavião*), relacionando diretamente a questão da manifestação no fluxo sonoro das entonações – **movimento musical** – com os meios técnico-expressivos de sua execução – **dedilhados**.

### 3.7 Xô, Xô, Passarinho

“Um conto funesto”<sup>43</sup>

Villa-Lobos apresenta nessa *Ciranda* mais uma melodia popular, cuja letra, de acordo com a introdução ao *Guia Prático* (2009, separata, p. 37), ecoa uma antiga xácara ou romance ibérico. Segundo as notas editoriais de Souza e Lago referentes a essa canção popular (*Guia Prático*, 2009, 1º Volume, 2º Caderno, p. 128), a letra de *Xô, Xô, Passarinho* foi anotada em numerosas variantes e com diferentes títulos, por se tratar de um texto presente desde os primeiros registros folclóricos realizados no Brasil durante o século XIX: “*Camarada de meu Pai*”, “*Capineiro de meu Pai*”, “*Capineiro Malvado*”, “*A Madrasta*”. E ainda, conforme essas mesmas notas editoriais, Mário de Andrade registrou versões dessa canção popular no seu livro *Melodias do boi e outras peças*, com o seguinte comentário: “Melodia episódica, apresentando uma história tradicionalizada em todo ou quase todo o Brasil. Não tem quem não a escutasse, curumim”. (Andrade apud Souza e Lago, *Guia Prático*, 2009, 1º Volume, 2º Caderno, p. 128).

A melodia da canção popular *Xô, Xô, Passarinho* é apresentada no *Guia Prático* (2009, Volume 1, 2º Caderno, p. 89), em arranjo para voz e piano (Figura 85) na tonalidade de Ré Maior, com a seguinte letra:

Oh! *Muleque* de meu pai  
 Não me corte os cabelos  
 Que meu pai me penteava  
 Minha madrasta os enterrou  
 Pelos figos da figueira  
 Que o passarinho comeu  
 Xô! Passarinho.

---

<sup>43</sup> (Vetromilla, 2008, p. 251)



Figura 85: Xô, Xô, Passarinho. Arranjo no *Guia Prático 1º Vol, 2º Caderno*, p. 89.

**Xô! Passarinho**  
*Cantiga*

Andante

105

*mf*

Oh! mo - le - que de meu pai Não me cor - te, os meus ca -

- be - los Que meu pai me pen - te - a - va; Mi - nha ma - dras - ta os en - ter -

- rou Pe - los fi - gos da fi - guei - ra Que o pas - sa - ri - nho co -

- meu. Xô! pas - sa - ri - nho.

*recitado*

*rall.*

Segundo Vetromilla (2010, p. 89), a letra da canção está relacionada a uma lenda (história tradicionalizada – termo empregado por Mário de Andrade anteriormente), que, em versões diferentes, narra a estória de:

[...] uma menina condenada pela madrasta, na ausência do pai, a guardar os figos de uma figueira para que os passarinhos não os biquem. Fracassando em sua tarefa, depois de passar o dia a espantar pássaros, a menina é enterrada viva no jardim da própria casa. No local cresce um capim que se confunde com os cabelos da menina. Ao se aproximar o momento de aparar esse capim, o jardineiro escuta um canto vindo de debaixo da terra no qual a menina pede ao capineiro do pai que não lhe corte os cabelos, que outrora foram penteados pelo pai (ou mãe), e delata a madrasta, por tê-la enterrado. (VETROMILLA, 2010, p. 89).

No *Guia Prático*, o arranjo apresenta a melodia popular em seis semifrases cantadas de dois compassos cada e uma recitada, correspondentes aos versos da letra (Figura 85). O movimento musical se direciona ao 1º tempo do segundo compasso de cada semifrase cantada (c. 3, 5, 7, 9, 11, 13). Após o salto intervalar ascendente de 5ª justa (c. 1) e o alcance do sexto grau da tonalidade (nota *Si*, c. 1), os finais da 1ª, 2ª, 3ª e 4ª semifrases descrevem um movimento melódico descendente, expressando, em minha interpretação, um caráter triste.

Entendo que o caráter triste começa a ser expresso pelo salto melódico de 4ª justa no c. 1 que atinge a nota *Si* 3, polarizando-a e trazendo à 1ª e 2ª semifrases uma ambiguidade tonal (*Ré* Maior ou *Si* eólico), presente também nas colcheias *Lá* e *Si* no pentagrama inferior do acompanhamento ao piano (Figura 85). A 5ª e a 6ª semifrases, que repetem o movimento melódico da 3ª e 4ª, situadas em registros próximos a tónica *Ré* 3 (tónica e nota grave da melodia), enfatizam o movimento descendente e o caráter triste, em correspondência ao sentido do texto.

Na *Ciranda*, Villa-Lobos confere o caráter sombrio com o emprego de sonoridades predominantemente graves e médias e estrutura um esquema em duas partes principais: **A** – longa introdução (Figura 86; 88-90, c. 1-33); e **B** – apresentação da melodia popular.

A parte **A**, por sua vez, divide-se em quatro seções: **a** – pequena introdução do c. 1-6 (Figura 86); **b** – do c 7-16 (Figura 88); **c** – do c. 17-31 (Figura 89) ao; e **d** – clímax, do c. 32-33 (Figura 90).

Figura 86: *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte A, seção a.

A Alfredo Oswald

## Xô, Xô, Passarinho...

CIRANDAS - N.º 07

## Parte A

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

**Seção a**

*Pouco vagaroso (M. d = 58)*

*Piano*

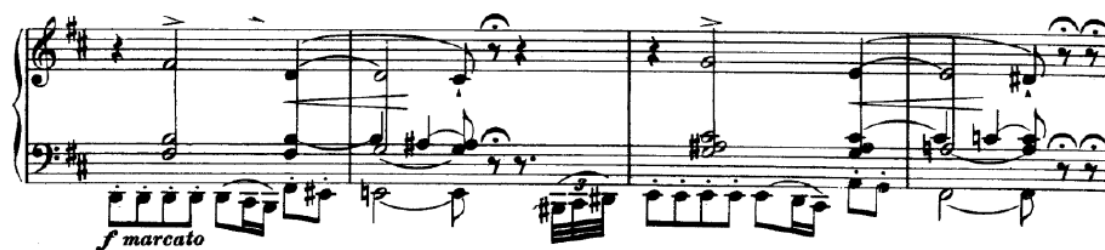
A primeira seção a inicia-se com um segmento musical (1) (c. 1) que:

- É constituído por um ornamento ascendente rápido, por uma sequência de notas (Ré b 1) repetidas em semicolcheias e um intervalo descendente de 4ª (Mi b – Si b), em dinâmica **f**, na região grave do instrumento, que se estende por um compasso (Figura 86, c. 1);
- É repetido seis vezes na seção a (Figura 86, c. 1-6), com uma modificação na sua nota final, que passa a ser Lá b nos c. 2, 4, 6 (duas colcheias ligadas) no lugar do Si b nos c. 1, 3, 5 (semicolcheia);
- Em linhas gerais, o segmento 1 e suas sucessivas repetições exibem um desenho melódico semelhante à salmodia medieval apresentada no

Capítulo 2, item 2.1.1.3, ou seja, uma ascensão melódica, uma duração em determinada altura e uma descida. O movimento musical também se desenvolve de maneira semelhante à salmodia, no segmento **1** sendo que neste último, o impulso inicial (*i*) é provocado pelo ornamento ascendente e pela súbita dinâmica *f*. O movimento musical ganha um acréscimo de energia pelas notas repetidas, que, finalmente, atingem Mí b, e termina por meio do intervalo de 4ª justa ou 5ª justa descendente (Figura 86).

Em minha concepção, o segmento **1** expressa um caráter sarcástico e sombrio, assemelhado ao sarcasmo de Mefistófeles retratado por Liszt no início de sua *Sonata em Si menor* e situado na região grave (Figura 87):

Figura 87: F. Liszt. *Sonata em Si menor*, c. 14-17.



Depois da impactante entrada do segmento musical **1** em *f* (c. 1), a repetição prolongada desse segmento em dinâmicas menos sonoras *mf* e *p* diminui o impulso energético inicial e possibilita um novo nível sonoro na textura musical, ainda na região grave. A entrada desse novo nível marca o começo da segunda seção **b** (Figura 88) e é formada por uma longa melodia que Villa-Lobos inicia no grave e desenvolve em uma ascensão melódica (comparável à ascensão melódica Wagneriana citada no item 2.1.1.3 do cap. 2) até o início da quarta seção **d** (c. 32).

Figura 88: *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte A, seção b.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Ciranda Xô, Xô, Passarinho'. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 7-10) is labeled 'Seção b' and 'Semifrase a'. The second system (measures 9-10) continues the accompaniment. The third system (measures 11-14) is labeled 'Semifrase b'. The fourth system (measures 13-14) continues the accompaniment. The fifth system (measures 15-16) shows a change in the bass line. Dynamics markings include *sfz* and *i*.

A seção **b** da parte **A** divide-se em duas semifrases de 4 compassos cada (Figura 88, c. 7-10; c. 11-14), sucedidas por dois compassos (c. 15-16), que re representam o segmento **1** da seção **a** (c. 1) transposto. A segunda semifrase **b**

(Figura 88, c. 11-14) é a repetição quase literal da primeira semifrase **a** (Figura 88, c. 7-10). As duas semifrases apresentam um movimento melódico ascendente a partir da nota Lá b 1, a primeira atinge a nota Fá 2 (c. 9) e a segunda a nota Sol 2 (c. 13).

Nesta seção **b**, os impulsos energéticos (*i*) ao movimento musical são provocados:

- a) Pelo movimento melódico, que, partindo de Lá b 1 (c. 7 e 11), apresenta, em seu final, um curto movimento descendente (c. 10 e c. 14) que não retorna à nota inicial;
- b) Pela forte atração da nota Dó 2 pela Si  $\frac{1}{4}$  (c. 8 e c. 12);
- c) Pelo direcionamento melódico ascendente, indicado pelas notas mais agudas atingidas em cada semifrase (Fá 2, c. 9; Sol 2, c. 13);
- d) Pela sucessão das duas semifrases (**a** e **b**), pois são muito semelhantes, gerando impulso à continuação nos c. 15 e 16.

Nos c. 15-16 (Figura 88), um novo nível sonoro é acrescentado à textura da peça, atingindo a quantidade de três níveis que permanecerão até o final da Parte **A**:

- a) O nível inferior – que, desde o início da peça, apresenta o segmento **1**, a partir do c. 15, é constituído por notas repetidas Lá b 1, formando um longo pedal até a seção **d** da parte A (Figura 90, c. 32);
- b) No nível intermediário, a melodia iniciada no c. 7 permanece por meio de um movimento melódico cromático descendente em mínimas;
- c) No nível superior, é apresentado o segmento **1** transposto uma 11ª justa acima, acrescentando mais impulso ao movimento musical.

Concebo a transposição do segmento **1** nos c. 15-16 com a função de concluir, parcialmente, as seções **a** e **b** (c. 1-16), pois rerepresenta o material musical inicial em evidência, como ocorrera a princípio, e também com a função de criar mais impulso ao movimento musical mediante um novo patamar sonoro (transposição 11ª justa acima).

Na seção **c** da parte **A** (Figura 89, c. 17-31), a textura musical é também formada por três níveis sonoros, dando continuidade aos níveis anteriores:

- a) O pedal de Lá b 1 permanece no nível inferior;
- b) No nível intermediário, uma longa melodia se desenvolve em mínimas;

- c) O nível superior é constituído por movimento melódico descendente, formado pela nota mais aguda de dois intervalos de 7<sup>a</sup> ou 6<sup>a</sup> sucessivos, em uma figuração rítmica de semicolcheia ligada a uma colcheia. Interpreto que esse nível significa uma reminiscência, uma lembrança do segmento **1** por intermédio do intervalo descendente das notas mais agudas dos intervalos (assinalados na partitura), com apoio na primeira, características presentes também no movimento melódico descendente de 4<sup>a</sup> justa, ou 5<sup>a</sup> justa no final do segmento **1**.

A longa melodia da seção **c** está fundamentada em uma semifrase (**c**) de dois compassos, ou quatro mínimas (Figura 89, c. 17-18). O movimento melódico desta semifrase atinge uma extensão de 4<sup>a</sup> justa ascendente, que inclui um salto de 3<sup>a</sup>; depois de atingir a 4<sup>a</sup>, procede por uma 2<sup>a</sup> descendente e não retorna à nota inicial, provocando impulso (*i*) à continuação. As estruturas musicais constituintes dessas seções citadas (segmento **1** da seção **a**, a semifrase **a** e a semifrase **b** da seção **b**, semifrase **c** da seção **c**) apresentam términos com um intervalo descendente, porém sem retornar ao ponto inicial, sugerindo sempre um movimento de ascensão melódica que se iniciou na região grave do instrumento.

A repetição da semifrase **c** (c. 17-18) nos c 19-20 (Figura 89) também gera um impulso energético à continuação do movimento musical que procede pela transposição desta semifrase uma 5<sup>a</sup> justa acima com um acréscimo de um compasso (semifrase **d** – Figura 89, c. 21-23), polarizando a melodia na nota Re b (c. 24). Neste ponto, o movimento melódico terminaria, se a nota Ré b no c. 24 não caracterizasse uma elisão (que também provoca impulso), ou seja, um final da semifrase (**d**) anterior (c. 21-23) e um início de mais uma semifrase de 4 compassos, que é transposição da semifrase **d** 4<sup>a</sup> justa acima (c. 24-27). Na melodia da semifrase **d** transposta, o surgimento da nota Mi  $\flat$  3 (c. 24), seguida de Sol b e Fá 3, provoca mais impulso e força ao movimento melódico ascendente, polarizando a melodia na longa nota Fá 3 (c. 27), que não termina o movimento musical apenas o contém por determinada duração, pois a transposição da semifrase **d** (c. 24-26) provoca também mais impulso energético ao movimento musical que, agora, procede por mais duas semifrases (**e**; **f**) de 4 compassos (Figura 89, c. 28-31), as últimas dessa seção **c**.



Figura 89: *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte A, seção c.

## Parte A - Seção c

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 17-19) is labeled 'Semifrase c' and features a melodic line in the treble staff with three notes circled in yellow. The second system (measures 20-22) is labeled 'Semifrase d' and includes the instruction 'cresc. e animando'. The third system (measures 23-25) is also labeled 'Semifrase d' and includes 'pouco a pouco'. The fourth system (measures 26-28) is labeled 'Semifrase e'. The fifth system (measures 29-31) is labeled 'Semifrase f' and includes 'cresc.' and 'i' markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

O movimento melódico segue sua trajetória ascendente até o clímax:

a) Na penúltima semifrase e (Figura 89, c. 28-29), que atinge a nota Ré b 4;



b) Na última semifrase **f** (c. 30-31), mais energia é criada:

- 1) Pela alteração da sequência dos direcionamentos melódicos dos intervalos: a sequência dos direcionamentos melódicos intervalares da semifrase **c** (c. 17-18, intervalo ascendente, intervalo ascendente, intervalo descendente (2ª menor)) é modificada na semifrase **f** para: intervalo descendente (c. 30), ascendente (c. 30-31), ascendente (c. 31). A semifrase **f** é a imitação inversa e retrógrada da semifrase **a** 19ª acima;
- 2) Pelo salto de 5ª diminuta para a nota Sol b 4 (c. 30), que atrai a nota Fá 4 (c. 31);
- 3) Pelo movimento de 4ª justa ascendente entre Fá 4 (c. 31) – Si b 4 (Figura 90, c. 32), que inclui o salto melódico de 3ª menor (c. 31) e, finalmente, polariza o movimento melódico na **nota mais aguda de toda a peça, no clímax: Si b 4** (Figura 90, c. 32).

Figura 90: *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte A, seção d.

The image shows a musical score for the piece 'Ciranda Xô, Xô, Passarinho'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the piano accompaniment. The time signature is 5/4. The score begins at measure 32, marked with a forte dynamic (fff) and a red 'm' symbol. The melody features a series of notes with various intervals, including a 5th minor leap and a 4th major leap. The piano accompaniment includes a long pedal point on Bb1. The score concludes with a decrescendo and a tempo change marked 'dim. e rall.'.

Concebo as seções **b** e **c** (c. 7-31) como um crescendo dinâmico à seção **d** (c. 32-33), que se manifesta por meio:

- a) Do longo pedal de Lá b 1 no baixo;
- b) Da melodia ascendente anteriormente descrita;
- c) Da tensão gerada pela relação polirítmica entre as tercinas no nível inferior e as figuras de semicolcheias e colcheias ligadas no nível superior;
- d) Pela crescente distância entre os registros das camadas inferior, intermediária e superior.

Nas seções **b** e **c** (Figura 90-91), concebo o caráter musical expresso como **sombrio, tenso, e lamentoso**. Este último expresso por:

- a) Segunda menor descendente das notas agudas dos intervalos de 7<sup>a</sup> ou 6<sup>a</sup> ligadas (Figura 85) ao nível superior;
- b) Pelos intervalos de 2<sup>a</sup> descendente nos finais das semifrases em mínimas no nível intermediária.

No clímax, na seção **d** (c. 32-33), toda a energia acumulada provoca a dinâmica **fff** e a continuação do movimento musical por meio:

- a) Das notas longas em semibreves ligadas no baixo Si b 1;
- b) Das notas agudas Si b 4, que são a continuação da melodia em mínimas das seções anteriores, ou seja, o nível sonoro intermediário da seção **c** se torna a nível superior na seção **d**.
- c) Das semicolcheias ligadas às colcheias pontuadas que dão prosseguimento às estruturas musicais do nível sonoro superior da seção **c** em um nível intermediário (Figura 90, c. 32-33).

Nesse clímax, os acordes em semicolcheias ligadas às colcheias pontuadas (nível sonoro intermediário) perfazem um caminho melódico descendente ininterrupto. Com isso, enfatizam o caráter lamentoso dessas estruturas, arrefecendo o movimento musical nos compassos iniciais da parte **B** (Figura 91, c. 34-35), abrindo caminho à exposição da melodia popular.

O movimento musical, na parte **B**, manifesta-se em um andamento um pouco mais lento que o precedente (*Quase Lento* (M. ♩ = 76)), (Figura 91) atingido por meio do *diminuendo* e *ritardando* do final da seção da seção **d** da parte **A**.

Na parte **B**, a textura dos trechos musicais (Figura 91, c. 36-48; Figura 92, c. 54-58) é constituída por dois níveis sonoros: o inferior – acompanhamento em acordes; e o superior – a melodia popular. A estrutura do nível intermediário da seção **d** da parte **A** (semicolcheia ligada a colcheia pontuada) torna-se o nível inferior na parte **B**, com as características:

- a) Acompanhamento da melodia popular;
- b) A articulação presente anteriormente, ou seja, a ligadura de dois acordes permanece nesta parte **B**, dando continuidade à expressão do caráter de lamento, em minha concepção;

- c) Indica a mínima como unidade de tempo dessa parte **B**, apesar da indicação metronômica do compositor apontar a semínima igual a 76.

Na parte **B**, a melodia popular é apresentada com significantes modificações em relação àquela apresentada no arranjo do *Guia Prático* (Figura 85):

- a) A melodia popular está claramente centrada em Fá menor em decorrência das modificações intervalares da linha melódica;
- b) As figurações rítmicas dividem a unidade de tempo, mínima, em duas e em três partes, apresentando quiálteras em tercinas;
- c) A melodia é apresentada em um andamento mais lento.

A parte **B** (Figura 91-92) é formada por duas seções e uma *coda*: seção **a** – Figura 91, c. 34-53; seção **b** – Figura 92, c. 54-58; e *coda* – Figura 92, c. 58-67.

A seção **a** é formada por seis semifrases correspondentes as seis semifrases do arranjo do *Guia Prático* e pelo segmento **1** da parte **A**, repetido duas vezes:

- a) A 1ª semifrase (**a**) – c. 36-37.
- b) A 2ª semifrase (**b**) inicia-se na segunda tercina do 1º tempo do c. 38 e termina na 1ª tercina do c. 40;
- c) A 3ª semifrase (**c**) inicia-se na segunda tercina do 1º tempo do c. 40 e termina no 1º tempo do c. 42;
- d) A 4ª semifrase (**d**) inicia-se na segunda semínima do 1º tempo do c. 42 e termina na 1ª tercina do c. 44;
- e) A 5ª semifrase (**e**) é a repetição quase literal da terceira e inicia-se na segunda semínima do 1º tempo do c. 44 e termina no 1º tempo do c. 46;
- f) A 6ª semifrase (**f**) é a imitação retrógrada da quarta semifrase (não literal); polariza a melodia na tônica Fá e inicia-se na segunda tercina do 1º tempo do c. 46 e termina no 1º tempo do c. 48;
- g) Primeira apresentação do segmento **1** – c. 49-50; segunda – c. 51-53.

Assim como no arranjo do *Guia Prático*, o movimento musical das semifrases nas seções **a** se direciona ao seu final (Figura 91). O impulso energético é gerado pelo salto intervalar de 5ª justa e de 4ª justa do início da 1ª semifrase **a** (c. 36), que atinge a nota mais aguda de toda a seção – Ré b 4. O movimento musical prossegue e arrefece na 2ª semifrase **b** (c. 40). O movimento melódico ascendente

inicial da 3ª semifrase **c** gera um impulso, que, à semelhança das duas semifrases anteriores, prossegue e arrefece na 4ª semifrase (c. 44). O início da 5ª frase cria um ligeiro impulso ao movimento, que prossegue e termina na 6ª semifrase.

O material apresentado a seguir (c. 49-53) recapitula as estruturas musicais iniciais da peça e cria um novo impulso à continuação do movimento musical, devido ao contraste gerado pelas diferenças estruturais e de caráter musical entre o próprio segmento **1** a melodia popular apresentada (c. 36-48).

O movimento musical arrefece na nota longa Mi b 1 (Figura 92, c. 52-53) e prossegue na seção **b** da parte **B**, que reapresenta as duas semifrases finais da melodia popular da seção **a** (c. 54-58).

Na **coda** (Figura 92, c. 58-67), os níveis sonoros procedem por movimento contrário. No nível inferior: as estruturas rítmicas e a articulação são mantidas; o movimento dos acordes atinge a região gravíssima do instrumento, expandindo o movimento melódico descendente iniciado no clímax (c. 32-33).

Em minha concepção a *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*:

- a) É apresentada em duas partes principais, sendo a primeira (parte **A**) o desenrolar, a intensificação de um impulso energético, que atinge um clímax. Do arrefecimento desse clímax, ou seja, da energia restante, surge a apresentação da melodia popular (parte **B**), terminando o movimento musical;
- b) Expressa um **caráter sombrio** em sua totalidade e um **caráter sarcástico** pelo segmento **1** da parte **A** e **lamentoso** pela melodia popular, na parte **B**.

E ainda:

- a) As modificações tonais, rítmicas e de andamento da versão apresentada na parte **B** em relação à melodia popular apresentada no *Guia Prático*, aproximam o caráter musical expresso, nessa parte **B**, ao sentido trágico da letra;
- b) A execução da parte **A** da *Ciranda* prepara, gera impulso à execução da melodia popular (parte **B**), assim como o esforço necessário para a execução (cantar) do movimento ascendente da primeira semifrase da melodia popular apresentada no *Guia Prático* (Figura 85) gera impulso continuação do movimento;

- c) Os sons graves e gravíssimos das camadas inferiores do início e final da *Ciranda* são uma referência sonora ao contexto literário da letra, que relembra o canto da criança enterrada viva. O movimento de ascensão melódica e dinâmica da parte **A** pode representar em sons o esforço da menina por ser ouvida, para evocar “*Oh! muleque de meu pai*”. A parte **B** apresenta o canto, o lamento da criança.

Figura 91: *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte B, seção a.

Seção a

Parte B Semifrase a

Quasi lento (M.  $\text{♩} = 76$ )

34 *sfz* *p* *mf* *i* *i*

Semifrase b Semifrase c

38 *m* *t* *i* *i*

Semifrase d Semifrase e

42 *m* *t* *i* *i*

Semifrase f

46 *m* *t*

49 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Figura 92: *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte B, seção b e coda.

Seção b

Semifrase e

Semifrase f

Coda

8<sup>a</sup> baixa

Para a execução dos dois intervalos harmônicos e acordes de 7<sup>a</sup> ou 6<sup>a</sup> ligados (semicolcheia e colcheia), presentes nas seções c e d da parte A (Figura 89-90) e em todo o nível inferior da parte B da Ciranda, enfatizo a correspondência entre a articulação e o movimento do braço: executo o primeiro acorde com um movimento

para o teclado e o segundo partindo do teclado, mesmo durante a seção c da parte A, quando é necessário também executar as mínimas com a mesma mão. Tal movimentação corresponde ao caráter de lamento dessas estruturas.

Como citado anteriormente, Villa-Lobos apresenta essa Ciranda em um esquema formal raro em duas partes AB, porém altamente coerente, pois as partes e suas estruturas constituintes demonstram funções relativas entre si, e em relação à totalidade da peça, constituindo um processo sonoro coeso, no qual, em linhas gerais:

- a) A parte **A** (c. 1-33)– Introdução: **Impulso (i)** energético crescente até o clímax;
- b) A parte **B** (c. 34-67) – **movimento musical (m)** advindo do clímax da parte **A**;
- c) **Coda** da Parte **B** (c. 58-67) – **término (t)** do movimento musical.

### 3.8 Vamos Atrás da Serra Calunga

#### *Rapsódia*

A melodia popular homônima a esta *Ciranda* foi arranjada por Villa-Lobos no *Guia Prático* (2009, 3º Caderno, p. 52-53), em um andamento rápido e caracterizado pelo compositor como “*um pouco coco embolada*” (Figura 93). Segundo a Enciclopédia de Música Brasileira (1998, p. 205), o coco é uma dança peculiar do nordeste e norte do Brasil e também:

- a) Consiste em uma roda de dançadores e tocadores que giram e batem palmas;
- b) Segue o padrão de estrofe e refrão, obedecendo, em geral, a compassos 2/4 ou 4/4;
- c) Uma das suas formas mais conhecidas é coco-embolada, pois, na estrofe, há a presença da embolada, um processo rítmico-melódico de formar a estrofe em determinadas peças nordestinas.

Segundo a citada enciclopédia (1998, p. 262), a embolada ocorre em várias danças (como o coco), em cantos puros ou no desafio, e tem como características:

- a) Melodia mais ou menos declamatória em valores rápidos e intervalos curtos;
- b) Texto (letra) cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo em uma seção lúdica de palavras associadas a seu valor sonoro. Em qualquer dos casos, o texto é frequentemente carregado de aliterações e onomatopeias, de dicção complicada, agravada pela rapidez do movimento musical.

Segundo as notas editoriais do *Guia Prático* (2009, 3º Caderno p. 69-70), a letra da melodia popular “*Vamos Atrás da Serra Calunga*” evidencia um jogo de perguntas e respostas. Além disso, os autores dessas notas editoriais, Lago e Barbosa (idem p. 69), caracterizam essa melodia popular e sua letra como uma parlenda, ou seja, uma declamação poética para crianças, acompanhada por música ou rima infantil, utilizada em brincadeiras ou em técnicas de memorização.



No tratamento dado ao arranjo a três vozes com acompanhamento de piano (*Guia Prático*, 2009, 3º Caderno, p. 52 e 53 (Figura 93-94)), observam-se várias das características citadas acima: tempo movido, texto com as propriedades citadas, melodia em valores rápidos e intervalos curtos de 3ª ou 2ª (voz aguda no arranjo, c. 6-22).

Figura 93: *Vamos Atrás da Serra, ó Calunga!* Arranjo *Guia Prático*, c. 1-14.

**Vamos atrás da serra, ó Calunga!**  
*um pouco coco embolada*

Allegretto

134 *f*

Va-mos a-trás da ser-ra, ó Ca-lun-ga! Ver-a mu-la-

Va-mos a-trás da ser-ra, ó Ca-lun-ga! Ver-a mu-la-

*poco rall.* *rit.* *mf*

- tí - nha, ó Ca-lun - ga! Da sa - ia quei - ma-da, ó Ca-lun - ga! Quem foi que quei - mou, Ó Ca-lun - ga!

- tí - nha, ó Ca-lun - ga! Da sa - ia quei - ma-da, ó Ca-lun - ga! Quem foi que quei - mou, Ó Ca-lun - ga!

Figura 94: *Vamos Atrás da Serra, ó Calunga!* Arranjo Guia Prático, c. 15-32.

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

**System 1 (Measures 15-19):** The vocal line begins with the lyrics "Foi a Se-nho-ra de-la, ó Ca-lun-ga! Diz por cau-sa do quê, ó Ca-lun-ga! Pe-lo pei-xe". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

**System 2 (Measures 20-23):** The vocal line continues with "fri-to, ó Ca-lun-ga! Que o ga-to co-meu, ó Ca-lun-ga!". The piano accompaniment includes a section labeled "repetição ad libitum" and ends with "como Fim".

**System 3 (Measures 24-27):** The piano accompaniment features a section labeled "accelerando poco a poco" and includes triplets in both hands.

**System 4 (Measures 28-32):** The piano accompaniment continues with triplets and concludes with a final cadence.

Villa-Lobos acrescenta uma breve introdução (Figura 93, c. 1-6) e uma *coda* (Figura 94, c. 24-32) à apresentação da melodia popular no arranjo (c. 7-23), para expressar um caráter musical alegre, leve, ritmado, dançante em correspondência ao gênero “*um pouco coco embolada*”.

O esquema formal da *Ciranda* apresenta várias partes: **ABCD A'**. Algumas dessas partes encontram-se subdivididas de acordo com o desenho musical ou a harmonia.

A parte **A** (Figura 95-96, c. 1-23) é formada por 3 seções: **a** – c. 1-2; **b** – c. 3-13; e **c** – c. 14-23. Concebo a seção **a** (c. 1-2) como um **chamado, um anúncio** para o início da peça semelhante ao início da *1ª Ciranda, Terezinha de Jesus*. A tensão do intervalo de 2ª menor entre o Mi 3 e o Fá 3 em dinâmica **f**, ou seja, a entonação que Villa-Lobos confere a esta passagem (Figura 95, c. 1-2) cria um impulso (*i*) à continuação do movimento musical, que prossegue na segunda seção **b**.

Cinco semifrases, citadas a seguir, constituem a seção **b** (Figura 95). Um movimento de ascensão melódica gradual ocorre na extensão das três primeiras semifrases, a partir da nota Fá # 3 (c. 3) até a nota Ré 4 no início da 4ª semifrase (c. 10):

- a) Na **1ª semifrase** (c. 3-4), o intervalo de 3ª menor ascendente entre as notas melódicas Fá # 3 e Lá 3 (c. 3) gera um pequeno impulso (*i*) (reforçado pela síncope do 2º ao 3º compasso) ao movimento musical, que termina parcialmente com o movimento melódico descendente no 4º compasso;
- b) A **2ª semifrase** (c. 5-6) é a repetição quase literal da 1ª, com uma modificação no *baixo* (nota Ré # 1 no lugar de Ré 1), que também acrescenta impulso (*i*);
- c) A sucessão das duas primeiras semifrases provoca impulso à continuação do movimento, originando a 3ª semifrase de 3 compassos (c. 7-9);
- d) Na **3ª semifrase** (c. 7ª-9), a ascensão melódica (nota Lá 3 a Dó 4 na voz aguda; Fá # 1 a Si 1 no baixo) e as sínopes acrescentam mais impulso energético ao movimento musical.

O movimento musical arrefece por meio dos movimentos melódicos descendentes na **4ª** (c. 10-11) e **5ª** (c. 12-13) **semifrases**.

Nas seções **b** (c. 3-13) e **c** (c. 14-23), em minha concepção, existe um despertar do movimento musical, que, a partir do intervalo de 2ª menor inicial, procede:

- Pela seção **b** de caráter **musical calmo, dolente e de dança preguiçosa com tendência ao arrastado** das síncopes;
- E pela seção **c**, cujas estruturas musicais ritmadas e com diversos acentos regulares e em contratempo, empurram o movimento para frente.

Figura 95: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte A, seção a, b e início da seção c, c. 1-15.

A Alfredo Oswald

## Vamos Atrás da Serra Calunga...

CIRANDAS - N.º 08

### Parte A

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

*Piano* *Não muito depressa* (M. J. = 88)

**Seção a** **Seção b**

*f* *mf* *f* *sfz* *P a tempo* *sempre ligado*

**1ª semifrase**

**2ª semifrase** **3ª semifrase**

**4ª semifrase** **5ª semifrase**

**Seção c**

**1ª Semifrase**

5 9 13

Na extensão da seção **c**, que é constituída por 4 semifrases (Figura 95-96; 1ª semifrase, c. 14-15; 2ª, c. 16-18; 3ª, c. 19-20; 4ª, c. 21-23), impulsos diversos acumulam energia no movimento musical até um clímax mediano no c. 21-22. Esses impulsos são gerados por:

- a) Acorde de Ré com 5ª alterada que se repete no início dos c. 14-20;
- b) Acorde de Lá com 7ª e 9ª com **sfz**, presente desde o último tempo do c. 13-18;
- c) Insistentes repetições das síncofes no pentagrama inferior e acentos em partes fracas dos tempos, na 3ª semifrase (Figura 96, c. 19-20);
- d) Encurtamento, mudança do compasso 2/2 para 3/4 na 3ª semifrase (c. 20);
- e) Repetição do breve segmento melódico descendente com notas acentuadas (>) no *Baixo*, que atinge a nota Mi 1 em registro grave nos c. 17-22;
- f) Pela tensão e dissonância do intervalo de 7ª menor nos c. 17-20 no pentagrama inferior.

Esse acúmulo de energia gera um ápice localizado (Figura 96, c. 21-23), cujas estruturas musicais manifestam por meio:

- a) Da dinâmica **mf** ou **f** resultante do *crescendo* anterior (c. 19);
- b) Da nota Mi oitavada no *Baixo* em registro gravíssimo do instrumento;
- c) Do distanciamento entre o registro do *baixo* e o fragmento melódico na região aguda do instrumento atingida por um acorde arpejado (c. 21-22);
- d) Arpejo descendente em semicolcheias (c. 22), cujo movimento se direciona à nota longa seguinte (Mi b 2 c. 23) e com maior intensidade sonora.

Além dos impulsos que se acumulam no decorrer da seção **c**, o movimento musical prossegue em direção a cada início de compasso no trecho compreendido entre c. 14-21 (Figura 96).

Após o ápice localizado (c. 21-22), o movimento musical arrefece por meio da nota longa Mi b 2, uma semibreve no c. 23, cuja atração pelo Ré 2 (c. 24) pede continuação e também é impulsionado pelo acorde de Lá com 7ª e 9ª menor com **sfz** (c. 23).



Figura 96: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte A, seção c.

A parte **B** (Figura 97-98) é formada por duas seções: **a** (c. 24-36) e **b** (c. 37-50). A seção **a** prepara a apresentação da melodia popular *Vamos Atrás da Serra, Calunga*, que ocorre na seção **b** (c. 37-40).

A textura da seção **a** da parte **B** (Figura 97) é constituída por dois níveis sonoros: um no registro grave do instrumento escrito no pentagrama inferior e o segundo no registro médio, escrito no pentagrama superior. Essa seção **a** (24-36) é formada por três semifrases:

- a) A 1ª (Figura 97, c. 24-25) tem uma função introdutória, o nível superior apresenta figurações rítmicas, acordes, articulações (ligaduras e **sfz**), que serão estruturas de acompanhamento na extensão das seções **a** e **b** da parte **B**;
- b) Na 2ª semifrase (c. 26-30), no nível inferior, uma melodia em dinâmica **ff**, com acentos, em minha concepção, vigorosa, é apresentada. Essa melodia tem pontos em comum com a melodia popular apresentada na seção **b** seguinte (c. 37-45):
  - 1) Ritmo sincopado;
  - 2) É construída com sequência de três graus conjuntos, que abrangem um intervalo de 3ª maior ou menor (c. 26-27);
  - 3) Os acentos (>).

- c) No nível inferior, a 3ª semifrase (c. 31-36) é constituída pela transposição 3ª abaixo das estruturas dos c. 25-26 nos c. 31-32 e por mais quatro compassos (c. 33-36), que polarizam e direcionam o movimento musical ao *Baixo Mi* (oitavado).

Nessa seção **a** (c. 24-36), no nível intermediário e do nível superior, o movimento musical se direciona à primeira colcheia de cada compasso (Figura 97-98, c. 24-50), e vários impulsos sucessivos acrescentam energia ao movimento musical, levando a um clímax longo, na seção **b** (c. 37-50), que apresenta a melodia popular. Esses impulsos são provocados por:

- Acentos (>) em partes fracas dos tempos;
- Acentos (>) e **sfz** nos acordes de Lá com 7ª e 9ª menor na 4ª semínima dos compassos;
- A sucessão das 2ª e 3ª semifrases;
- A polarização do *baixo Mi* através do movimento melódico descendente passando pelo *Fa*  $\frac{1}{2}$  (c. 33-34; 35-36).

Figura 97: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte B, seção a, c. 24-36.

The image displays a musical score for the piece 'Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga', specifically Part B, section a, measures 24-36. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 24-27) is divided into a 1ª semifrase (measures 24-25) and a 2ª semifrase (measures 26-27). The second system (measures 28-31) is labeled as the 3ª semifrase. The third system (measures 32-36) continues the 3ª semifrase. The score includes various dynamic markings: *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also accents (>) and a marking 'ff e cantado' (fortissimo and cantabile) in measure 27. The bass line features a descending melodic line, particularly in the final measures (33-36), which is noted as being transposed three octaves lower in the original text.

O acúmulo de energia da seção **a** (Figura 97, c. 24-36) provoca a continuação do movimento musical em um andamento mais rápido (*mais movido* (M. ♩ =100), Figura 98, c. 38) em dinâmica **ff** e com a indicação *estridente* (c. 37; 38), na seção **b** (Figura 98, c. 37-50), que é constituída por:

- 1) Cinco semifrases: 1ª frase – c. 37-39; 2ª – c. 40-41; 3ª – c. 42-43; 4ª – c. 44-47; 5ª – c. 48-50.
- 2) Três níveis sonoros:
  - a) O nível inferior – o *baixo* Mi na região gravíssima, que, sendo fortemente atraído pelas estruturas musicais do nível inferior da seção anterior, mantém uma tensão até a resolução, por grau conjunto na nota Ré 1 (c. 50), tônica da peça;
  - b) O nível intermediário – o acompanhamento em colcheias ininterruptas agrupadas em tresillos<sup>44</sup> nas quatro primeiras semifrases (c. 37-47); formado pelo acorde de Ré maior com 2ª maior e 6ª menor acrescentadas, e 9ª menor;
  - c) O nível superior – que apresenta a melodia popular centrada em Ré maior, com 6º grau abaixado (Si *b*).

No nível superior, o movimento musical das quatro primeiras semifrases (Figura 98, c. 37-45) se direciona para as mínimas finais (nota Mi, c. 39 e 43; nota Fá # 3, c. 41 e 45).

O trecho musical correspondente aos compassos 46-47 finaliza o movimento musical da 4ª frase e acrescenta mais impulso à 5ª frase (c. 48-50), que, sendo semelhante à última frase da parte **A** (c. 21-23), conclui a parte **B**.

Em minha concepção, na seção **b** (c. 37-45), a melodia popular expressa um caráter **vigoroso** e **enérgico**. Villa-Lobos ressalta as qualidades expressivas da melodia popular, que surge do acúmulo de energia dos sucessivos impulsos anteriores e simultâneos da figuração em tresillos rápidos de caráter também enérgico e dançante em contraste ao arrastado do início.

---

<sup>44</sup> Termo adotado por Carlos Sandroni (2001, p. 28) para o agrupamento de 8 pulsações rítmicas regulares em 2 subgrupos de 3 pulsações e 1 subgrupo de 2 pulsações. Segundo o autor (p. 28-29), o tresillo pode ser encontrado na música brasileira de tradição oral e na música escrita em uma enorme quantidade de peças populares impressas. Exemplo: 2 grupos de 4 colcheias agrupados em:  
 ♩. ♩. ♩.



Figura 98: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte B, seção b.

**Seção b**

*Mais movido (M. d=100)*

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (bass and treble clefs). The first system starts at measure 36 and includes dynamics *sfz*, *fff*, and *ff a fora*. The second system starts at measure 40. The third system starts at measure 44 and includes *sfz*. The fourth system starts at measure 48 and includes *m.g.*, *sfz*, *i*, and *effz*. The instruction *sempre em tempo* is written at the bottom of the fourth system.

Para a execução das estruturas musicais que formam os acompanhamentos da parte B, ou seja, o nível sonoro superior da seção a (c. 24-36) e nível intermediário da seção b (c. 37-47), relaciono os movimentos da mão e do braço com as articulações escritas e com o movimento musical.

Como citado anteriormente, o movimento musical apresenta apoios em cada primeira colcheia de cada compasso. Executo essas colcheias, com apoio do braço e o restante das colcheias com um leve movimento de ascensão, preparando,

ligando elasticamente com apoio do braço no próximo compasso. Ao mesmo tempo, executo os acordes em colcheias com movimentos da mão a partir do punho, tendo o cuidado de executar as duas colcheias ligadas com um apoio maior na primeira (como o acento > indica), realizando a segunda com movimento do polegar somente, ligando o som de uma colcheia a outra.

Durante última semifrase da seção **b** da parte **B** (c. 48-50), o movimento musical termina parcialmente. O acorde de Ré com **sffz**, no último tempo do c. 50, impulsiona o movimento.

A parte **C** (Figura 99-102, c. 51-87) apresenta quatro seções que expressam ambientes musicais contrastantes.

A seção **a** (Figura 99, c. 51-56) é formada por três semifrases de dois compassos cada. A textura musical desse trecho apresenta quatro níveis sonoros: 1) inferior – *baixo*; 2) intermediário inferior – acordes com a função de acompanhamento na região do *tenor*; intermediário superior – acordes em colcheias com função de acompanhamento; 4) superior – melodia principal.

Figura 99: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte C, seção a, c. 51-56.

O movimento musical da seção **a** (Figura 99) se direciona ao 2º compasso de cada semifrase, ou seja, às notas longas finais no nível superior: duas semibreves (Figura 99, c. 52-54) e uma mínima ligada a uma semínima (c. 56). O movimento

melódico no nível superior perfaz um intervalo de 2ª ascendente (c. 51-52; 53-54), em minha concepção, recapitulando os dois compassos iniciais da *Ciranda* e, com a colaboração do andamento mais lento (*moderato* ♩ = 76) e das síncopes em diferentes níveis, expressa um caráter musical semelhante ao caráter arrastado, dolente do início. Neste trecho, portanto, Villa-Lobos repete a entonação inicial (intervalo de 2ª, c.1-2), para conferir uma atmosfera característica e previamente evocada.

Figura 100: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte C, seção b.

Seção b

(No tempo de M. d = 100)

57

61

64

68

A seção **b** da parte **C** (Figura 100, c. 57-72) é formada por oito semifrases de dois compassos. O movimento musical de cada semifrase se direciona ao 1º tempo do compasso inicial da semifrase seguinte (c. 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71).

Figura 101: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte C, seção c.

Seção c

The musical score for 'Seção c' is presented in two systems. The first system, starting at measure 71, shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The music is marked with *mf* and *rall.* dynamics. The second system, starting at measure 75, continues the piece with a tempo marking of '(1to tempo de M. de 100)'. The score includes various rhythmic notations, including syncopation and accents, and dynamic markings such as *sffz* and *fffz*.

Na 1ª (c. 57-58), 2ª (c. 59-60), 6ª (67-68), 7ª (69-70) e 8ª (c. 71-72) semifrases, algumas forças antagônicas agem: as síncopes tendem a arrastar o movimento, enquanto que os acentos nos tempos fracos impulsionam o movimento.

Em minha concepção, o caráter musical expresso nessa seção **b** da parte **C** (Figura 100) é próximo ao caráter das partes rápidas da parte **B**, porém menos enérgico, mais leve. Esse caráter da seção **b** (Figura 100, c. 57-71) contrasta com o

caráter da seção imediatamente anterior (**a** da parte **C**, c. 51-56), e é expresso por meio de:

- a) Andamento mais rápido (*no tempo de M.*  $\text{♩}=100$ , c. 57);
- b) Colcheias ininterruptas do acompanhamento (nível sonoro intermediário superior);
- c) A figuração rítmica da semínima pontuada, seguida de colcheia no nível intermediário inferior (região do *tenor*);
- d) Movimento melódico no nível superior da 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> semifrases (Figura 100, c. 62-66) que é semelhante ao movimento melódico das duas primeiras semifrases melodia popular apresentada na seção **b** da parte **B**.

Na seção **b**, as repetições sucessivas da 1<sup>a</sup> semifrase (c. 57-58) nos c. 67-72, conjugadas com os impulsos, geram um acúmulo de energia que se manifesta na intensificação da sonoridade da seção seguinte – seção **c** (Figura 101, c. 73-79).

Na seção **c** (Figura 101), que é constituída por três semifrases (1<sup>a</sup> – c. 73-74; 2<sup>a</sup> – c. 75-76; 3<sup>a</sup> – c. 78-79), ocorre um clímax monumental e, em minha concepção, expressa um caráter arrastado, indolente inicial que será seguido por um caráter **enérgico e ritmado** dos acordes descendente em colcheias agrupadas, entoadas, caracteristicamente, em tresillos (c. 78-79). O clímax abrange os dois aspectos contrastantes da parte **C** (c. 51-88).

Para executar os acordes em colcheias (c. 78-79, acorde de duas ou três notas), movimento a mão para o teclado a partir do punho e apoio o braço, ao executar a primeira colcheia de cada grupo, assinalada com um acento pelo compositor (>). Para executar as duas colcheias ligadas (acorde de dois ou três sons ligado a uma nota), recorro ao procedimento tradicional: executo a primeira colcheia com uma apoio de braço, unindo o som à segunda, que executo com menor intensidade com um movimento de polegar.

As duas primeiras semifrases (Figura 102, 1<sup>a</sup> c. 80-81; 2<sup>a</sup> c. 82-83) da última seção – **d** – da parte **C** (Figura 102), sendo repetição das duas primeiras semifrases da seção **b** (Figura 100, c. 57-60), proporcionam a continuidade do caráter enérgico e ritmado advindo da terceira semifrase da seção anterior (c. 77-79). A terceira e última semifrase (c. 84-88) da seção **d** da parte **C** conclui a seção **d** (e a parte **C**) por meio:

- a) Da repetição insistente da síncope na nota Si 3;



- b) Da repetição figurações de três colcheias ininterruptas agrupadas.
- c) Do arpejo descendente em semicolcheias e da nota longa seguinte Mi 3, que termina o movimento musical, como nas finalizações de **A** (Figura 96, c. 23) e **B** (Figura 98, c. 50).

Figura 102: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte C, seção d.

Seção d

Parte A'

No final da seção **d**, a nota longa Mi 3 (c. 87), com o acréscimo do Fá 3 (c. 88), forma a entonação inicial de 2ª menor (c. 1-2) e provoca impulso à recapitulação do material inicial da peça (parte **A**), na parte A' (Figura 103).

Figura 103: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte A'.

**Parte A'**

*Não muito depressa (M. d=88)*

90 *mf > rall.* *p a tempo I.* *sempre ligado*

94 *sfz p*

A parte **A'** (Figura 103-104, c. 89-112) traz a repetição quase literal da parte **A**. A diferença entre as partes reside no último tempo do terceiro compasso da 4ª semifrase, da seção **c**: na parte **A'**, inexistente o acorde de Lá com 7ª e 9ª menor, que na parte **A** (c. 23) impulsiona o movimento. O movimento melódico Mi b 2 (c. 110) – Ré (c.111-112) resolve a tensão com o apoio final na tônica, reforçada em quatro registros diferentes e que confere um ar de finalidade.

Figura 104: *Ciranda Vamos Atrás da Serra Calunga*. Parte A', final.

The musical score is presented in four systems, each with a green measure number in the left margin:

- System 1 (Measures 98-101):** Measures 98 and 100 contain triplets in the right hand. Measure 101 is marked *sfz*.
- System 2 (Measures 102-104):** Measure 102 is marked *sfz*. Measure 103 is marked *p*. Measure 104 is marked *sfz*.
- System 3 (Measures 105-108):** Measure 105 is marked *sfz*. Measure 106 is marked *sfz cresc.*. Measure 107 is marked *sfz*. Measure 108 is marked *sfz*. A *rit.* marking is present above measure 108. A *3* measure rest is indicated above measure 108.
- System 4 (Measures 109-112):** Measure 109 is marked *sfz* and *m.g.*. Measure 110 is marked *sfz*. Measure 111 is marked *ff*. Measure 112 is marked *sfz*. A *rall.* marking is present above measure 112. The system ends with a *mf* dynamic.

Na minha interpretação, essa *Ciranda* é uma Pequena Rapsódia em quatro partes (ABCD), cujos principais ambientes sonoros são contrastantes. Diferentemente de *Xô, Xô, Passarinho* e *Fui no Tororó*, nas quais a apoteose musical precede a melodia popular, a melodia *Vamos Atrás da Serra Calunga* constitui o ápice da obra, sendo uma consequência do acúmulo de energia:



**Parte A** – a partir de um chamado (a entonação de 2ª menor, c. 1-2), um movimento um pouco arrastado, que expressa um sentimento de **indolência**, de **preguiça** (seção **a**), é gradualmente impulsionado (seção **b**);

**Parte B** – o acréscimo energia (seção **a**) resulta na exposição da melodia popular em um clímax (seção **b**), de caráter **vigoroso e enérgico**;

**Parte C** – o desenrolar dos ambientes contrastantes (indolente/vigoroso), provocando um clímax monumental sonoro que os abarca.

**Parte A'** – a recapitulação do caráter inicial e término do movimento musical.

A natureza episódica da *Ciranda* encontra um eco, uma correspondência na letra da canção popular, transcrita, a seguir, do *Guia Prático* (2009, 3º caderno, p. 52-53; 69-70), que apresenta várias estrofes, algumas muito conhecidas e relatam diferentes fatos jocosos e fantasiosos:

Vamos atrás da Serra, Calunga!  
Ver a Mulatinha, Calunga!  
De saia queimada, Calunga!  
Quem foi que queimou, Calunga!

Foi a Senhora dela, Calunga!  
Diz por causa de quê, Calunga!  
Pelo peixe frito, Calunga!  
Que o gato comeu.

Que dê o gato, Calunga?  
Fugiu para o mato, Calunga.  
Que dê o mato, Calunga?  
O fogo queimou.

Que dê o fogo, o fogo, Calunga?  
A água já o apagou, Calunga.  
Oh! Que dê a água, Calunga?  
O frade bebeu.

Que dê o frade, o frade, Calunga?  
Está dizendo missa, Calunga.  
Que dê a missa, Calunga?  
Está no seu altar.

### 3.9 *Fui no Tororó*

#### Turbulência sonora

Como expressão de um povo, as canções infantis estão em constante transformação. Segundo Lago, secundado por Barbosa e Barbosa (*Guia Prático, Separata*, 2009, p. 37-38), para formação do numeroso repertório de cantigas brasileiras, convergiram o folclore português, o rio-platense, o da imigração italiana, o cancionero francês, além das contribuições africanas e ameríndias citadas por Mário de Andrade (apud Lago e outros, 2009, p. 47-48). Segundo Mário de Andrade,

[...] as rodas infantis brasileiras apresentam numerosos processos de variação, formação e transformação, de elementos musicais e literários das canções portuguesas. Por vezes a mixórdia é intrincada. Trocam-se textos e melodias; ajuntam-se vários textos e várias melodias; os textos se fracionam e as melodias também. (ANDRADE apud LAGO *et al.*, 2009 p. 48).

Entre os processos de transformação, a junção sequencial de uma ou mais melodias é frequente, como ocorre nos arranjos de:

- a) *Fui no Tororó*, com *Ficarás sozinha* e *Ponha aqui o seu pezinho* (*Guia Prático*, 2009, 2º Caderno, p. 68-69),
- b) *Condessa* com *Viuvinha da banda d'além*;
- c) *A Pombinha voou* com *O Cravo* e *Vamos maninha*.

As seis quadras transcritas do *Guia Prático* (2009, 2º Caderno, p. 111), relativas ao arranjo de *Fui no Tororó* – I a seguir (Figura 105-106), apresentam sentidos diversos. As duas primeiras quadras formam a letra da melodia de *Fui no Tororó*, a terceira e a quarta, da melodia de *Ficarás sozinha*, e a quinta e a sexta, da melodia de *Ponha aqui o seu pezinho*.

Fui no Itororó  
Beber água e não achei  
Achei bela morena  
Que no Itororó deixei

Aproveite minha gente  
Que uma noite não é nada  
Se não dormir agora,  
Dormirá de madrugada.

Oh! Dona Maria  
Oh! Mariazinha  
Entrará na roda  
Ficará sozinha.

Sozinha eu não fico  
Nem hei de ficar,  
Porque tenho fulano  
Para ser meu par!

Ponha aqui o seu pezinho  
Bem juntinho ao pé do meu  
E depois não vá dizer  
Que você se arrependeu!

Ponha aqui o seu pezinho  
Bem juntinho ao pé do meu  
E depois não vá dizer  
Que você se arrependeu!

Figura 105: *Fui no Tororó*. Arranjo no *Guia Prático*, c. 1-24.

**Fui no Itororó – I**  
*Canção e dança*

**Parte A**

**Allegretto**

90

Fui no I - to - ro - ró Be-ber á-gua e não a - chei; En-con-trei be - la mo - re - na Que no I -  
- to - ro - ró dei - xei. A - pro - vei - te mi - nha gen - te Que u - ma noi - te não é na - da, Se

**Poco più mosso** **Parte B**

13

não dor - mir a - go - ra, Dor - mi - rá de ma - dru - gada. Oh! Do - na Ma - ri - a Oh! Ma -  
- ri - a zi - nha, En - tra - rá na ro - da Fi - ca - rá so - zi - nha. So - zi -

19

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a grand staff with a treble and bass clef. The score is divided into two main sections: 'Parte A' and 'Parte B'. 'Parte A' is marked 'Allegretto' and begins at measure 90. It features a vocal melody with lyrics in Portuguese. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation. 'Parte B' is marked 'Poco più mosso' and begins at measure 13. It continues the vocal melody and piano accompaniment, with a dynamic marking of 'f' (forte) appearing in the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Figura 106: *Fui no Toróró*. arranjo no *Guia Prático*, c.25-49.

25

nha não fi - co nem hei de fi - car, — por - que te - nho Fu - la - na Pa - ra

31

Vivace **Parte C**

ser meu par! Po - nha\_a - qui o seu pe - zi - nho Bem jun - ti-nho, ao pé do meu E de -

37

- pois não vá di - zer Que vo - cê se,ar-re-pen - deu! Po - nha\_a - qui o seu pe - zi - nho bem jun -

43

- ti-nho, ao pé do meu E de - pois não vá di - zer Que vo - cê se,ar-re-pen - deu!

como Fim

43

**ff**

Segundo o pesquisador Guilherme de Melo, citado nas notas editoriais de *Fui no Itororó* (*Guia Prático, 2º Caderno, 2009, p. 125*), a 1ª quadra da letra relaciona-se a um acontecimento da Guerra do Paraguai. Segundo este pesquisador (1981, p. 227), as seguintes versões para a quadra foram anotadas por Gustavo Barroso em Santa Catarina:

Fui no Itararé  
 Beber água e não achei  
 Eu fui ver morena bela  
 Já fui, Já vi, já cheguei

Eu fui no Itororó  
 Beber água e não achei  
 Ver Moreno e Caballero  
 Já fui, já vi, já cheguei

Barroso (apud MELO, 1981, p. 227) esclarece que a segunda versão da quadra se refere à cruel batalha travada entre o exército imperial brasileiro e o paraguaio em 6 de dezembro de 1868, para tomar posse da ponte sobre o ribeirão Itororó. As descrições da batalha do Itororó relatam que as águas do ribeirão ficaram ensanguentadas após a batalha. Essa ideia é expressa no segundo verso da quadra, enquanto que o Major Moreno e o General Caballero, citados no terceiro verso, eram os comandantes paraguaios. O quarto verso, continua o pesquisador, é uma reminiscência de “veni, vidi, vinci” de Júlio César ao Senado de Roma. Barroso conclui (apud MELO, 1981, p. 228) que as distintas versões dessa quadra são modificações ou deturpações do episódio de Itororó, explicáveis pelo esquecimento através do tempo, inclusive a variação de Itororó como Tororó, que nomeia a *Ciranda*.

As modificações dessa quadra, as distintas junções da melodia popular com outras melodias, são construções e transformações do material folclórico.

O arranjo *Fui no Itororó* – I no *Guia Prático* (2009, 2º Caderno, p. 68-69) (Figura 105-106) é formado por três partes:

- a) A parte **A** (Figura 105, c.1-16) apresenta *Fui no Itororó* e subdivide-se em duas seções (seção **a** – c. 1-8; seção **b** – c. 9 com anacruse-16), cada uma corresponde a uma quadra da letra. Por sua vez, cada seção é

formada por quatro semifrases musicais (na seção **a**: c. 1-2; c. 3-4; c. 5-6; c. 7-8), cada uma correspondente a um verso da letra;

- b) A parte **B** (*Poco piú mosso* – c. 17 com anacruse-32) apresenta a melodia popular *Ficarás sozinha* e também é constituída por duas seções (c. 17-24; e 25 com anacruse-32). Cada seção formada por quatro semifrases musicais; cada semifrase correspondente a um verso da letra;
- c) A parte **C** (*Vivace* – c. 33-49) que apresenta a melodia *Ponha aqui o seu pezinho* é formada por duas seções (c. 33-40; c. 41-49), cada uma com quatro semifrases musicais.

Na *Ciranda Fui no Tororó*, Villa-Lobos apresenta as melodias populares *Fui no Itororó* e *Ficarás sozinha*.

A *Ciranda* é constituída por duas partes:

- a) Parte **A** (Figura 107-108; 112-113, c. 1-61) – extensa introdução subdividida em duas seções: **a** – c. 1-29; **b** – c. 30-61;
- b) Parte **B** (Figura 114-116, c. 62-81) – exposição das melodias populares.

Um forte impulso inicial (*i*), gerado pelo grupo de fusas com **sfz** (anacruse do c. 1), gera o movimento musical manifestado em figurações de semicolcheias, que permanecem em efeito por toda a obra.

Na seção **a** (Figura 107, c. 1-29), a textura sonora é constituída por três níveis sonoros:

- a) O nível inferior – linha do *baixo*;
- b) O nível intermediário – melodia principal do trecho na região do *tenor*;
- c) O nível superior – figurações em semicolcheias que acompanham a melodia principal.

A seção **a** é formada por três longas semifrases (Figura 107-108) e um segmento musical (**1**) (c. 27-29).

Na 1ª semifrase (c. 4 com anacruse-c. 12):

- a) No nível intermediário, a linha melódica descreve um movimento descendente do 5º ao 1º grau (passando pelo 6º abaixado c. 5); o movimento musical se direciona à nota Ré b 2 no c. 9;
- b) No nível inferior, o movimento musical se direciona à nota Ré b -1 no c. 11;

- c) No nível superior, um impulso constante é gerado, em decorrência da nota Dó 3 iniciar cada grupo de semicolcheias deste trecho, centrado em Ré b maior.

Figura 107: *Ciranda Fui no Tororó*. Parte A, seção a, c. 1-15.

A Alfredo Oswald

## Fui no Tororó...

CIRANDAS - N.º 09

### Parte A

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

### Seção a

*Piano* *Muito apressado (M. = 112)*

1ª semifrase

2ª semifrase

Na 2ª semifrase (Figura 107-108, c. 13-20):

- a) No nível intermediário, a linha melódica atinge graus mais agudos (6º, nota La b 2 - c. 14 e 8º, nota Ré b 3 - c. 16) e o movimento musical se direciona a nota Lá b 2 (dominante, c. 18);
- b) No nível inferior, a linha do *baixo* também atinge notas mais agudas e seu movimento musical se direciona a nota Ré b -1 c. 19;



c) O acompanhamento em semicolcheias é transportado 4ª acima.

A sucessão da 1ª e 2ª semifrases (c. 4-19) gera impulso à continuação do movimento que arrefece na 3ª semifrase (repetição da 1ª, c. 21 com anacruse-26). Os grupos de fusas que precedem a 2ª e 3ª semifrases (c. 10 e 17) intensificam continuamente o movimento musical.

Figura 108: *Fui no Tororó*. Parte A, seção a, c. 16-29; seção b, início, c. 30-31.

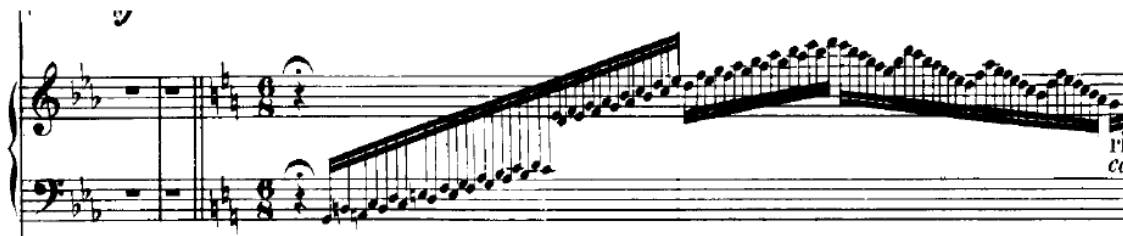
The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into four systems. The first system (measures 16-19) is labeled "3ª Semifrase" and includes dynamics "sfz" and "i". The second system (measures 20-23) is labeled "Segmento 1". The third system (measures 24-27) is labeled "Seção B". The fourth system (measures 28-31) includes dynamics "pp (sempre pp)" and "mf". The score features complex rhythmic patterns with sixteenth notes and triplets, and various articulations like accents and slurs.

No segmento 1 (Figura 108, c. 27-29), a repetição das estruturas musicais, no nível intermediário dos c. 24-26 nos c. 27-29, gera pequeno impulso a continuação

do movimento, que, simultaneamente, é acrescido de energia pelo impulso provocado, no nível superior. Este impulso é conferido por uma longa sequência de terças alternadas em quiálteras de seis semicolcheias (c. 27-29), em movimento melódico ascendente, atingindo a região aguda do instrumento.

As estruturas do nível superior (semicolcheias, c. 1-29) refletem um tratamento de Villa-Lobos a padrões consagrados de escrita para piano. O compositor utiliza o padrão de terças alternadas muito comum no repertório pianístico do século XIX, exemplificado, a seguir, com a terceira cadência do piano solista *do Rondó do 3º Concerto para Piano op. 37* de Beethoven:

Figura 109: L. v. Beethoven. Concerto para Piano Orquestra nº 3, Rondó c. 370.



A esse padrão clássico, Villa-Lobos acrescenta sua técnica composicional para piano, que trata a sucessão de notas executadas com teclas pretas alternadas com teclas brancas. Segundo Oliveira, (1984, p.40), o compositor forma a sequência de terças alternadas dos c. 27-29 (Figura 108) utilizando-se das teclas brancas vizinhas acima e abaixo de duas teclas pretas (assinaladas na Figura 110):

Figura 110: Sucessão de terças.



Para a execução dessa passagem (Figura 111, c. 27-29), seguindo o movimento musical, apoio e braço na 1ª semicolcheia de cada compasso e utilizo o dedilhado a seguir, que reflete um padrão constituído por grupos formados pela sequência de dedos 1324, com o qual as teclas pretas são executadas com os dedos 3 e 2 a cada grupo, e a 1ª semicolcheia de cada compasso (tecla branca, tempo forte) com o 1º dedo:

Figura 111: *Fui no Toróró*, c. 25-32, dedilhados.

The musical score for 'Fui no Toróró' (measures 25-32) is presented in two systems. The first system (measures 25-28) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 3, 5. The second system (measures 29-32) continues the melodic line with sixteenth-note patterns and includes dynamics such as *pp* (sempre *pp*), *ff*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Em minha concepção, na seção **a** (c. 1-29), no nível intermediário, a linha melódica expressa um caráter musical **de declamação solene, de anúncio**, por meio de sua natureza vocal (na região da voz *tenor* ou *barítono*), notas longas, rítmica simples (mínimas e semínimas) e dinâmica sonora. O distanciamento intervalar entre o nível inferior e o nível intermediário e o registro sonoro de ambas sugerem que essa enunciação ocorre em ambiente grandioso e imerso em uma turbulência. O caráter agitado é reiterado por semicolcheias rápidas e ininterruptas do nível superior.

Na seção **b** (c. 30-61), a textura permanece formada por três níveis sonoros: a melodia principal segue no nível intermediário; o acompanhamento em semicolcheias é apresentado no nível inferior; e no nível superior uma nova figuração em quiálteras de acordes de Si b menor com 7<sup>a</sup> maior, em posição aberta, abrangendo uma 10<sup>a</sup> menor.

Duas semifrases (Figura 108; 112, c. 30-36; c. 37-43) e três segmentos musicais (Figura 112-113, c. 44-49; 50-54; 55-61) constituem a seção **b** da parte **A**.

A 1<sup>a</sup> (c. 30-36) e a 2<sup>a</sup> (c. 37-43) semifrases da seção **b** se repetem. No nível intermediário, a linha melódica é a transposição à 5<sup>a</sup>, aumentada acima da linha melódica do nível intermediário da 1<sup>a</sup> semifrase da seção **a** (c. 4 com anacruse-11),

com exclusão do 6º grau abaixado (c. 5) e da nota longa final (Ré b 2, c. 8-11). O movimento musical no nível intermediário de ambas as semifrases se direciona à nota Dó # 3 (Figura 112, c. 34-41).

Figura 112: *Ciranda Fui no Tororó*. Parte A, seção b, c. 32-54.

32

2ª Semifrase

36

40

Segmento 1

44

48

52

Figura 113: *Ciranda Fui no Tororó*. Parte A, seção b, c. 55-61.

Concebo as duas semifrases iniciais da seção **b** (c. 30-43) como um ápice resultante do decisivo impulso no final da seção **a** (c. 27-29). Nesse clímax, a tensão energética é mantida por meio dos impulsos provocados:

- a) Por dissonância entre os diferentes níveis (superior – centrado Si b menor; inferior e intermediário – centrados em Lá eólio);
- b) Por relação de polirritmia entre os níveis sonoros;
- c) Por contraste dinâmico entre *f* e *mf* dos níveis intermediário e inferior respectivamente.

O clímax enfatiza o caráter **grandioso, declamativo e de anúncio** das semifrases da seção **a** (c. 1-26), porém em uma ambientação turbulenta ainda mais tensa, mais áspera.

No segmento **1** (Figura 112, c. 44-49), o movimento musical se direciona às notas o Dó # 2 e simultâneas (c. 46-47 e 49). No nível superior, a modificação do número de acordes, de três para dois por compasso (c. 47-49) acarreta em um processo longo de arrefecimento do movimento. No nível inferior, os grupos de semicolcheias se dirigem à nota Mi b 1 nos c. 48, 49 e 50.

No segmento musical **2** (Figura 112, c. 50-54), o movimento melódico em terças alternadas e em graus conjuntos, dos níveis inferior e intermediário respectivamente, continua o processo de arrefecimento por meio do movimento melódico, que ascende, inicialmente, a uma 4ª justa nos c. 51 (Ré 2-Sol 2) e 52 (Lá



2-Ré 3), depois, a uma 3ª maior no c. 53 (Mi 3-Sol # 3), seguindo no c. 54, ascende a uma 2ª maior (La 3-Si 3). Para mim, Villa-Lobos realiza uma transcrição literal do ato físico de ascensão a algum lugar distante, como se o caminhante estivesse cada vez mais cansado e com menos energia.

Essa diminuição gradual dos intervalos percorridos por movimento melódico ascendente prossegue nos quatro primeiros compassos do segmento **3** (55-58) e por cromatismo até a nota Ré 4 no c. 58. A passagem torna-se mais estática até a parte **B** (Figura 114-116, c. 62-81), com a apresentação das melodias populares. A textura musical constituída no segmento **3** (final da parte **A**, c. 55-61) permanece ativa na parte **B**:

- a) No nível inferior – duas linhas melódicas em mínimas simultâneas (na região do *baixo* e *tenor*) em distância de 10ª;
- b) No nível intermediário – segue o movimento ininterrupto das semicolcheias com a função de preenchimento;
- c) No nível superior – a melodia principal que, na extensão da parte **B**, apresenta as melodias populares.

Preparo a execução do nível intermediário e inferior da seção **b** (c. 30-43), executados com a mão esquerda, inicialmente, estudando a melodia do nível intermediário separadamente e buscando um *legato* em intensidade *f* entre as notas, que são executadas com o 1º dedo da mão esquerda. Em seguida, acrescento à melodia citada, as semicolcheias do nível inferior em intensidade *mf* ou *mp* com toque digital *staccato*. Por fim, na preparação, executo os dois níveis com intensidades diferentes (nível intermediário – *ff*, nível inferior – *mf*), com acentos nas notas do nível intermediário, ambos em *legato* e apoiando o braço no 1º tempo de cada compasso.

A parte **B** é formada por 9 semifrases e três segmentos musicais curtos.

A 1ª (Figura 114, c. 62- 63), a 2ª (c. 64 com anacruse e 65) a 3ª (c. 66-67), a 4ª (c. 68-69) semifrases correspondem às quatro primeiras frases da melodia popular *Fui no Tororó*, no arranjo do *Guia Prático* (Figura 105, c. 1-1º tempo do c. 8).

A 5ª (Figura 115, c. 70 com anacruse-71), a 6ª (c. 72 com anacruse-73), a 7ª (74 com anacruse-75) e a 8ª (c. 76 com anacruse-77) semifrases correspondem às quatro semifrases a partir do c. 17 com anacruse (*Poco piú mosso*) até o 1º tempo

do c. 24 do arranjo no *Guia Prático* (Figura 105). Esse trecho no arranjo apresenta o refrão *Ficarás sozinha*.

Ainda que apresentando duas melodias, Villa-Lobos mantém o mesmo andamento, textura e caráter na parte **B**.

O movimento musical das quatro semifrases iniciais da parte **B** (Figura 114, c. 62-69) se direciona ao 1º tempo do segundo compasso de cada frase (c. 63, 65, 67, 69). Em minha concepção, a sequência intervalar, apresentada no nível superior, contém características expressivas marcadamente relacionadas ao peso dos intervalos, ou seja, à entonação particular de cada intervalo melódico. Por exemplo, o caminho melódico da 1ª semifrase expressa uma sensação de melancolia relacionada ao movimento descendente, atingindo a nota Dó # 4 (c. 63). Na sequência, o esforço para atingir a nota Lá 4 (c. 63) (esforço expressivo e muscular da voz humana para cantar esse intervalo, tomado como referência para a entonação instrumental) gera impulso à continuação do movimento que procede por intervalos descendentes mantendo o mesmo caráter.

Figura 114: *Ciranda Fui no Tororó*. Parte B, c. 62-67.

Figura 115: *Ciranda Fui no Tororó*. Parte B, c. 68-77.

The image displays a musical score for the piece "Ciranda Fui no Tororó", specifically Part B, measures 68 through 77. The score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with accents and slurs. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes. The measures are numbered 68, 70, 72, 74, and 76 in green text at the beginning of each system. The final measure (77) ends with a double bar line and repeat dots.



Figura 116: *Ciranda Fui no Tororó*. Parte B, c. 78-82.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#).  
 - System 1 (Measure 78): Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a simple accompaniment. Markings: 'pouco', 'pouco', 'rall.'.  
 - System 2 (Measure 79): Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a simple accompaniment. Marking: 'diminuendo'.  
 - System 3 (Measure 80): Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a simple accompaniment. Marking: '80'.  
 - System 4 (Measure 81): Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a simple accompaniment. Markings: 'allargando', 'muito'.

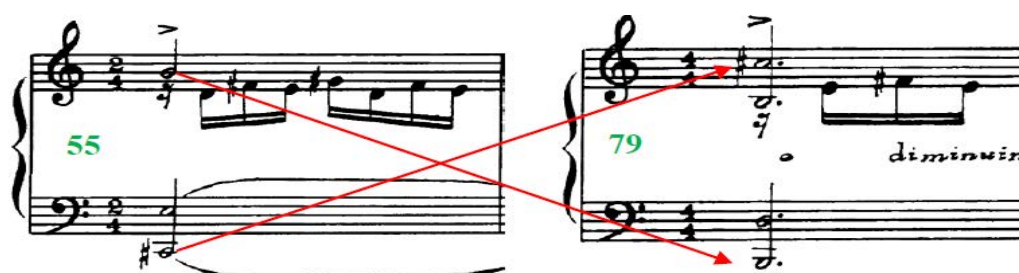
Na extensão da 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> semifrases (Figura 115, c. 70 com anacruse-73), a expressividade da movimentação melódica relaciona-se também com a entonação de cada intervalo, particularmente, aos intervalos descendentes do c. 71 (nível superior) e ao trabalhoso salto de 7<sup>a</sup> menor (Sol # 3 a Fá # 4, c. 71-72). Este último gera impulso à continuação, mantendo a melodia da 6<sup>a</sup> semifrase em uma região aguda e cujo movimento musical se direciona ao c. 73. Neste final de semifrase (c.

73), as notas Fá # 4 e Mi 4, com um acento métrico na primeira, expressam um lamento, ou seja, uma entonação típica da linguagem do compositor.

Depois do trecho musical correspondente à parte **B** (Figura 114-115, c. 62-76), centrado em Lá maior, a 9ª semifrase e os três segmentos posteriores (Figura 116, c. 78 com anacruse-81) polarizam Si eólio, por meio:

- De uma aproximação melódica e cromática para a nota Si 1 no *baixo* – nível inferior (c. 77-81);
- Do movimento melódico ascendente que atinge a nota Si 4 no 1º tempo do c. 78. O movimento melódico segue para a nota *Do* # 4 (9ª maior), polarizando-a, em seguida, por insistência e completando um movimento que se apresenta como contrário ao do início do último segmento da seção **B** (c. 55) (Figura 117).

Figura 117: Segmento musical 3 da Parte A, c. 55; Segmento musical 1 Parte B, c. 79.



Em minha concepção, o trecho final (c. 79-82) da *Ciranda* em Si eólio mantém a atmosfera triste e melancólica expressa em toda a parte **B**.

Para mim, *Fui no Tororó*, (anacruse do c. 1) estabelece um fluxo sonoro intenso contínuo em semicolcheias, que se intensifica e atinge um clímax (c. 30-43). A posterior perda de energia possibilita a apresentação das melodias populares. À semelhança de *Xô, Xô, Passarinho*, após um clímax na parte introdutória (**A**), a energia do movimento musical restante origina a apresentação da melodia popular (**B**).

E ainda, a intensidade sonora da parte **A** (c. 1-61) expressa uma **atmosfera turbulenta, muito agitada**, na qual uma **declamação, uma enunciação de caráter grave, sério** se faz ouvir (melodias do nível intermediário). No **clímax** da *Ciranda*

(Figura 112, c. 32-55), a atmosfera sonora se torna mais **intensa e áspera**, expressando um sentimento de **desespero**. Segue, após o clímax, a **melodia popular de caráter triste e melancólico**. (Figura 114-116). Relaciono essa contundente expressividade da *Ciranda Fui no Tororó* com a primeira quadra da letra, cuja origem Barroso (apud Melo, 1981, p.227) atribui ao trágico episódio do ribeirão Itororó.

### 3.10 O Pintor de Cannahy

No *Guia Prático* (2009, 3º Caderno, p. 38), a canção popular *Pintor de Canahy* é arranjada para duas vozes e em Fá menor (Figura 118). Após uma introdução de 6 compassos, a melodia popular é apresentada na voz superior, porém sem letra. Segundo as notas editoriais referentes a este arranjo (*Guia Prático*, 2009, 3º Caderno, p. 89), a “Coleção Mario de Andrade”, do arquivo folclórico da Biblioteca Pública de São Paulo, relaciona duas melodias intituladas “O Bom Pintor”. Comentando a segunda melodia (idem, p. 89), Mário de Andrade observa que Villa-Lobos reproduz essa melodia nessa *Ciranda*. Prosseguindo o comentário, Mário de Andrade caracteriza a melodia como cantiga de roda e indica a letra, cujo verso inicial pertence à literatura dos romances ibéricos:

Dum, dum, dum  
 Quem bate, quem está aí?  
 Sou eu, um bom pintor  
 Que vem pintar o seu sobrado

Villa-Lobos caracteriza a melodia no arranjo do *Guia Prático* como “*Canção Oriental*” (Figura 118). O arranjo é constituído por duas partes:

- a) A parte **A**, introdução formada por quatro segmentos musicais: 1º segmento, c. 1-2; 2º segmento, c. 3 com anacruse; 3º segmento, c. 4 com anacruse; 4º segmento – c. 5-6;
- b) A parte **B** – apresentação da melodia popular em 4 semifrases: 1ª semifrase, c. 8-11; 2ª semifrase, c. 12-15; 3ª semifrase, 16 com anacruse-19; 4ª semifrase, c. 20 com anacruse-24).

O intervalo de 5ª ascendente no 2º segmento e a sucessão do 2º e 3º segmentos provocam um impulso ao movimento musical, que termina no compasso 6. A sucessão da nota Mi b (anacruse do c. 7) e Fá (c. 8) gera impulso a continuação do movimento, que prossegue com a apresentação da melodia popular (2º tempo do c. 8).

Figura 118: Arranjo da melodia popular *O Pintor de Canahy*.

**O Pintor de Canahy**  
*Canção oriental*

**Parte A**

Moderato      Segmento 1      Segmento 2      Segmento 3

35

*Nan!* *i* *Nan!* *i*

An - è! ah! Nan! An - è! ah! Nan! Ah! Ah!

**Parte B**

Poco animato      1ª Semifrase

5

*m* *t* *Ah!* *Ah!*

è! Nan! Nan!

**2ª semifrase**

11

*Ah!* *Ah!*

*Nan!* *Nan!* *Nan!*

**3ª Semifrase**      **4ª Semifrase**

16

*Nan!* *Nan!*

21

*Nan!* *Nan!* *Nan!* *Nan!*

*Nan!* *Nan!* *mf* *Nan!*

*Nan!* *An - Nan!*

Villa-Lobos apresenta na *Ciranda* a voz inferior da Parte **A**, e superior da Parte **B**, do arranjo.

Três partes constituem a *Ciranda O Pintor de Cannahy*:

- a) Parte **A** – introdução (Figura 119, c. 1-9);
- b) Parte **B** – apresentação do tema popular (Figura 119; 122-123, c. 10-40);
- c) Parte C – pequena Coda (Figura 123, c. 41-47).

A textura apresenta dois níveis sonoros. O nível superior grafado no pentagrama superior e o inferior no inferior. Cada nível em determinados trechos é constituído por duas vozes tratadas contrapontisticamente em polirritmia. Em determinados trechos, as estruturas dos dois níveis relacionam-se polifonica e polirrimicamente.

A parte **A** (Figura 118, c. 1-9) é formada por duas seções:

- a) Seção **a** (c. 1-3) – pequena introdução, na qual surge o plano tonal que permanecerá por toda a peça, no nível inferior;
- b) Seção **b** (c. 4-9) – apresenta a mesma melodia da voz inferior da parte **A** do arranjo (c. 3-6), nos dois níveis sonoros.

A *Ciranda* está centrada em Fá # eólio e a linha do *baixo ostinato*, no nível inferior, perpassa continuamente, o 1º, o 4º e o 5º graus a cada compasso.

Interpreto que Villa-Lobos ao grafar as 6 colcheias ininterruptas, no nível inferior, reunindo-as em grupos de duas ou três simultaneamente, não estrutura somente uma hemiólia, mas também escreve duas vozes:

- a) Uma constituída pelas notas com haste para baixo (dois grupos de três colcheias sequenciais em cada compasso);
- b) Outra pelas notas, com haste para cima, três grupos de duas colcheias em cada compasso: 1ª colcheia – *baixo*; 2ª colcheia – intervalo com função de acompanhamento.

Figura 119: *Ciranda O Pintor de Cannahy*. Parte A, c. 1-9; Parte B, c. 10-15.

A Alfredo Oswald

## O Pintor de Cannahy...

CIRANDAS - N.º 10

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

### Parte A

*Animado* (M. ♩ = 92)

*Piano* *p*

*f* *Menos (a capriccio)* *sfz*

### Parte B

*Animado*

*sfz*

8

12

Concebo que, para executar esse nível inferior, necessito realizar a sensação do grupo de três notas a cada tempo do compasso 6/8 (♩.), acentuando a primeira de cada compasso e acentuando muito ligeiramente a 4ª colcheia. Além disso,



simultaneamente, executar os acentos nas notas do *Baixo* (> - de duas em duas colcheias), ligando-as e realizando, em sons, uma voz melódica (no *baixo*) independente de maior intensidade sonora. Em minha concepção, esse nível inferior é uma estrutura de acompanhamento que expressa um caráter de dança e, por meio de sua repetição cíclica, transmite a ideia de rotação, aludindo ao gênero de cantiga de roda, atribuído a *Pintor de Cannahy* por Mário de Andrade, como citado anteriormente.

Para mim, a estruturas melódicas da seção **b** (Figura 119, c. 4-9) anunciam, fazem um **chamado** para o início da peça, ideia semelhante à semântica do 1º verso da quadra citada anteriormente: *Dum, dum, dum*. Villa-Lobos recorre ao procedimento de entoar essas estruturas, em movimento paralelo, à 8ª justa, em registros sonoros distantes, **expressando uma sensação de vazio, de amplitude, de espaço**. Este procedimento composicional, com a carga expressiva descrita, é marcante no repertório musical do século XX, como nos exemplos a seguir de D. Chostakovitch e Cláudio Santoro:

Figura 120: D. Chostakovitch. *Prelúdio opus 87 n° 9* para Piano, início, c. 1-5.

Figura 121: Cláudio Santoro. *Sonata n° 3* para Piano, início c. 1-2.



A parte **B** da *Ciranda* é constituída por quatro seções (Figura 122, c. 10-22):

- a) Seção **a** (Figura 119, c. 10-11) – repetição das estruturas dos dois compassos iniciais (c. 1-2), retomando a expressão do caráter de dança inicial;
- b) Seção **b** (Figura 119; 122, c. 12-22) – constituída por duas semifrases: a 1ª frase, c. 12-15; e a 2ª, c. 16-22.

Na seção **b**, o nível sonoro superior é formado por duas vozes. A superior é constituída por notas longas (mínimas pontuadas e semínimas pontuadas ligadas a semínimas), e a voz inferior por notas mais curtas (semínimas e colcheias), em movimentos melódicos cromáticos descendentes. A repetição das estruturas musicais do c. 12 no c. 13 provoca impulso à continuação do movimento, que, prosseguindo nos compassos 14-15, adquire mais impulso com o distanciamento das vozes, por meio do movimento oblíquo que perfazem. Esses impulsos direcionam o movimento musical da 1ª frase (c. 12-15), ao 1º tempo do compasso 16 (início da 2ª frase). O movimento musical adquire mais impulso no decorrer dos três compassos iniciais da 2ª frase (c. 16-19) e pela sucessão da 1ª e 2ª frases, pois estas são iguais. Finalmente, nessa seção, o movimento musical se direciona ao compasso 20, terminando, parcialmente, até o final do c. 22.

Nessa seção **b** (c. 12-22) e na seção **c** (c. 23-40) da parte **B** (Figura 122-123), a textura é também constituída por dois níveis sonoros, sendo cada nível, por sua vez, constituído por duas vozes. A melodia popular é apresentada na seção **c** (c. 23-40), na voz superior do nível superior, centrada em Fá # eólio.

Em relação ao arranjo no *Guia Prático*, a melodia popular na seção **c** da *Ciranda* é transposta 2ª menor acima, manifestando uma sonoridade ligeiramente mais brilhante, e mantém o mesmo esquema formal, constituído por 4 frases de tamanhos diferenciados:

- a) A 1ª frase – c. 23-26. O movimento musical da voz superior (melodia popular) se direciona a nota Dó # 4 no c. 4, enquanto que o movimento musical da voz inferior do nível superior, na região do contralto, se direciona à nota Ré ♯ 3 no c. 27;
- b) A 2ª frase – c. 27-30. Assim como na 1ª frase, o pequeno segmento inicial, com as notas Fá # 3, Lá 3, Dó # 4 (*dum, dum, dum*), gera impulso à continuação do movimento que, no c. 29, atinge a nota Fá

# 4 (mais aguda da melodia popular exposta), por meio de um salto de 4ª justa ascendente, gerando mais impulso ao movimento musical, que segue no movimento melódico descendente direcionando-se à nota Si 3 no c. 30. O movimento musical da voz inferior se direciona também à nota Si 3 no c. 30, atingida por um salto de 4ª justa ascendente, que também gera impulso a continuação. Com esses impulsos, o movimento musical prossegue na 3ª semifrase;

- c) Na extensão da 3ª semifrase (c. 31 com anacruse-34), no nível superior, permanece somente a voz superior. O salto inicial de 4ª justa acrescenta mais impulso ao movimento musical, que, prosseguindo e terminando, nos c. 32 e 33, é novamente impulsionado ao final da 3ª semifrase pelo salto de 4ª justa Sol # 4 – Dó # 4 (c. 33-34);
- d) Na extensão da 4ª semifrase (c. 35 com anacruse-40), no nível superior, após outro impulso, o salto de 4ª justa, Dó # 4 – Fá # 4 (c. 34-35), o movimento musical termina por meio de um movimento melódico descendente e da nota longa, tônica Fá # 3, nos c. 38-40.

No trecho musical correspondente ao último compasso da 2ª semifrase e às 3ª e 4ª semifrases (Figura 122-123, c. 29-38), no nível inferior, as duas vozes, em mesma figuração rítmica, descrevem um movimento melódico em registro mais agudo dividido em três segmentos: 1º, c. 29-30; 2º, c. 31-34; 3º, c. 35-37. No decorrer desses segmentos, o movimento musical no nível inferior manifesta-se diferentemente: direciona-se aos c. 31, 35-38.

Nesse trecho (c. 29-38), as estruturas musicais dos dois níveis sonoros atingem clímaxes expressivos em distintos pontos:

- a) No nível superior, a voz atinge dois clímaxes em virtude dos sucessivos impulsos, no c. 31, com anacruse (na região aguda) e, no c. 35, com anacruse (Figura 122-123);
- b) No nível inferior, as vozes atingem também dois clímaxes nas notas mais agudas da linha do *baixo* nos c. 32-36.

Considerados em conjunto, os clímaxes caracterizam as 3ª e 4ª semifrases (c. 31 com anacruse-38) como o clímax expressivo da *Ciranda*.

As estruturas musicais da seção d (Figura 123, c. 41-42) são uma pequena *coda* da parte **B**, e, permanecendo na parte **C** – *coda* da peça (c. 43-47), terminam o

movimento musical devido a sua repetição insistente e em regiões mais agudas, provocando um final *ff*.

Figura 122: *Ciranda O Pintor de Cannahy*. Parte B, Seção b, c. 16-22; Seção c, c. 23-31.

The image displays five systems of musical notation for piano accompaniment, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The systems are numbered 16, 20, 23, 26, and 29 in green text on the left side of the treble staves. The first system (measures 16-19) shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 20-22) features a melodic line with long horizontal lines above it, indicating a sustained or repeated note. The third system (measures 23-25) is labeled 'Seção c' and '1ª semifrase' in blue text, with a blue bracket above the treble staff. The fourth system (measures 26-28) is labeled '2ª semifrase' in blue text, with a blue bracket above the treble staff. The fifth system (measures 29-31) is labeled '3ª semifrase' in blue text, with a blue bracket above the treble staff. The music concludes with a final chord in the bass staff.

Figura 123: *Ciranda O Pintor de Cannahy*. Parte B, Seção c, c. 32-40; Seção d, c. 41-42. Parte C, c. 42-47.

The image displays five systems of musical notation for piano accompaniment, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The systems are numbered 32, 35, 38, 41, and 44 in green text on the left side of the first staff of each system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system (32) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (35) includes dynamic markings *sfe* in the treble clef. The third system (38) shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The fourth system (41) includes dynamic markings *p cresc.* and *p crescendo e apressando*. The fifth system (44) includes dynamic markings *ff* and *Lento*, along with a first ending bracket labeled *8<sup>a</sup>*.

Para a execução da textura musical do nível superior da *Ciranda*, realizo uma diferenciação sonora entre as diversas partes simultâneas:

- Nos c. 1-3, 10-11, 41-45, executo as notas mais agudas dos acordes, que constituem em nível superior, um pouco mais forte que as outras duas simultâneas, provocando a escuta de uma sutil melodia entre estas notas (mais agudas);
- Para a execução das duas vozes polifônicas, com direcionamentos e clímaxes não simultâneos, executo a voz aguda mais forte com apoios sonoros nas notas longas, porém realizando *crescendos* e *diminuendos* de intensidade sonora, em ambas as vozes em função do direcionamento do movimento musical e dos clímaxes. Com toque *legato*, pressionando a tecla até o fundo, em função dos acentos (>).

A concepção de tratamento dos recursos expressivos do piano, manifestada por meio de uma textura musical em níveis sonoros, constituídas por vozes tratadas contrapontisticamente, que Villa-Lobos utiliza nessa *Ciranda*, está presente em numerosos exemplos pertencentes ao repertório consagrado para piano, do século XIX e XX. Por exemplo, o trecho do *Estudo opus 39 n° 5*, em Mi bemol menor de S. Rakhmaninoff (Figura 124), no qual, se observam duas vozes no pentagrama superior, e uma figuração em semicolcheias e colcheias com a função de *Baixo* (assinalado em amarelo) e preenchimento.

Figura 124: S. Rakhmaninov. *Estudo em Mi b menor op. 39 n° 5*, c. 27-30.

Em minha concepção, em linhas gerais, **após o chamado**, expresso pelo trecho inicial em movimento melódico paralelo (Parte **A**, c. 4-9), e um **movimento de dança** colocado pelo acompanhamento (c. 1-3; 10-11), **duas longas melodias suaves, líricas, um pouco tristes**, em voz aguda (no nível superior) preparam (c. 15-22) e apresentam (c. 23-40) a melodia popular. No nível superior, na extensão dessas longas melodias, é realizado um contraponto, uma expressiva melodia, cujos movimentos cromáticos sugerem uma estranheza, talvez relacionada ao gênero “*canção oriental*”, com o qual Villa-Lobos caracteriza melodia popular no arranjo do *Guia Prático*.

### 3.11 *Nesta Rua, Nesta Rua*

A *Ciranda Nesta Rua, Nesta Rua* é uma das mais conhecidas e interpretadas. Villa-Lobos arranjou a melodia popular correspondente no *Guia Prático* (2009, 1º Caderno, p. 28-29) para duas vozes, e também a utilizou nas *Cirandinhas* (nº 11, *Nesta Rua tem um Bosque*), no *Álbum para piano nº 10*; transcreveu-a para banda, orquestra, canto com acompanhamento de piano e de orquestra, segundo as notas editoriais, referentes a esse arranjo (*Guia Prático*, 1º Caderno, 2009, p. 86-87).

No arranjo do *Guia Prático* (Figura 125-126), duas vozes constituem a textura sonora da peça, na qual a voz superior apresenta a melodia popular. E, pelo sentido da letra, transcrita a seguir do *Guia Prático* (1º Caderno, 2009, p. 73), duas personagens dialogam entre si:

Nesta rua tem um bosque,  
Que se chama solidão.  
Dentro dele mora um anjo,  
Que roubou meu coração.

Se eu roubei teu coração,  
Tu também roubaste o meu;  
Se eu roubei teu coração  
É porque te quero bem!

Duas partes **A** e **B** integram o arranjo. Na primeira, (**A**, Figura 125) é apresentada a primeira estrofe em 6 semifrases musicais de quatro compassos cada; e na segunda, (**B**, Figura 126) é apresentada a segunda estrofe, também em 6 semifrases.

Em ambas as partes, a 5ª e 6ª semifrases (parte **A**, c. 17-24; **B**, 40-48) são repetições da 3ª e 4ª semifrases (c. 9-16; c. 33-40) respectivamente, enfatizando o sentido da letra e a finalização de cada parte.

O movimento musical das semifrases se direciona, periodicamente, ao compasso final (c. 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, 40, 43, 47). Nas partes **A** e **B**, no terceiro compasso das duas semifrases iniciais (c. 3, 7; c. 27, 31), na voz superior, a presença de intervalos melódicos ascendentes geram impulso a continuação do movimento musical, que, por meio dos movimentos melódicos descendentes da 3ª e 4ª semifrases, terminam. Nesse arranjo, de andamento moderado (*moderato*), ao



qual o gênero de Cantiga é atribuído por Villa-Lobos (Figura 125), o peso dos intervallos, a dificuldade de entonação vocal dos intervallos é um fator preponderante para a geração de impulsos energéticos ao movimento musical.

Figura 125: *Nesta Rua*. Arranjo no *Guia Prático*, c. 1-24.

**Nesta rua**  
*Cantiga*

**Parte A**  
Moderato

24 Nes - ta ru - a, nes - ta ru - a tem um bos - que,

5 *m* Que se cha - ma, que se cha - ma *i* so - li - dão.

9 Den - tro de - le, den - tro de - le *f* mo - ra um an - jo,

13 Que rou - bou, que rou - bou meu *f* co - ra - ção.

17 Den - tro de - le, den - tro de - le mo - ra um an - jo,

21 Que rou - bou, Que rou - bou meu co - ra - ção.



Figura 126: *Nesta Rua*. Arranjo no *Guia Prático*, c. 25-48.

## Parte B

25 Se eu rou - bei, se eu rou - bei teu co - ra - ção,

29 Tu tam - bém, tu tam - bém rou - bas - te o meu;

33 Se eu rou - bei, se eu rou - bei teu co - ra - ção.

37 É por - que, é por - que te que - ro bem! Se eu rou -

41 - bei, se eu rou - bei teu co - ra - ção. É por -

45 - que, é por - que te que - ro bem!

Villa-Lobos estrutura a *Ciranda* em duas partes:

- a) Parte **A** (Figura 127-128) – introdução;
- b) Parte **B** (Figura 130-131, c. 26-40) – apresentação da melodia popular.

Três seções e uma pequena introdução formam a parte **A**: pequena introdução – c. 1-3; a seção **a**, c. 4-10; a seção **b**, c. 11-17; a seção **c**, c. 18-25.

Na pequena introdução, e na seção **a** da parte **A** (Figura 127, c. 1-3; 4-10), a textura é constituída por dois níveis sonoros:

- a) O nível inferior, escrito no pentagrama inferior, constituída por acordes (c. 1-9) linhas melódicas cromáticas descendentes (c. 10 com anacruse);
- b) O nível superior, escrito no pentagrama superior, apresenta acordes (c. 1-3) e estruturas melódicas (c. 4-10).

Na pequena introdução de três compassos, no nível superior, a nota inicial Ré b 3, reforçada com a 8ª abaixo, em dinâmica **ff**, impulsiona o movimento musical que é acrescido de energia com o último acorde do c. 2 e a repetição da nota Ré b 2 no c. 3.

Nessa pequena introdução (c. 1-3), outros impulsos geram mais energia à continuação do movimento musical:

- a) Dissonância entre os níveis sonoros devida à simultaneidade sonora da nota Ré b no nível superior, com as notas Dó 1, Mi b 1, Sol  $\sharp$  1, nos acordes, no nível inferior;
- b) A instabilidade da nota Ré b (6º grau), nível superior, que é fortemente atraída pela nota Dó 3 (5º grau);
- c) As notas em dinâmica **ff** com acentos nos tempos fortes, que se contrapõem à sucessão dos acordes a contratempo no nível inferior.
- d) O movimento musical no nível superior se direciona ao 1º tempo do c. 3 e ao 1º tempo do c. 4, enquanto que, no nível inferior, o movimento musical se direciona à 3ª semicolcheia do 1º tempo do c. 2, à 2ª colcheia do 1º tempo do c. 3 e à 2ª colcheia do 1º tempo do c. 4.

Em minha concepção, a dissonância, a contraposição métrica e a diferença de direcionamentos musicais, entre as camadas inferior e superior, expressam um conflito entre dois, refletindo o diálogo entre os personagens na letra.

Figura 127: *Ciranda Nesta Rua, Nesta Rua*. Parte A, Introdução, seção a, c. 1-10.

A Alfredo Oswald

## Nesta Rua, Nesta Rua...

CIRANDAS - N.º 11

Parte A

H. VILLA-LOBO:  
Rio, 1926

Seção a *i* *m* *i*

*Um pouco apressado* (M. ♩ = 112)

Piano *ff* *sfz*

Seção a *m* *i* *i*

4 *sfz*

7 *m* *i*

9 *m* *i*

Um segmento inicial (c. 4-5), duas semifrases (c. 6-7; c. 8-9) e um segmento final (c. 10) constituem a seção a.

Na extensão da seção a (Figura 127, c. 5-10), é acrescentada uma voz mais aguda a partir do c. 6 à textura do nível superior.

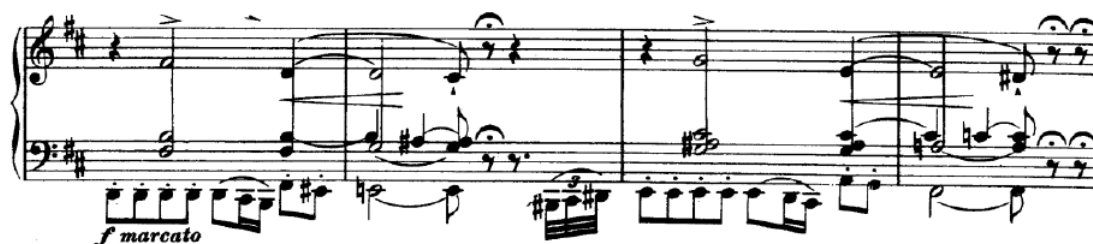
No nível inferior, o movimento musical dos acordes se dirige, periodicamente, aos acordes de Fá nos primeiros tempos dos c. 4-9 (Figura 127). O movimento musical da 1ª semifrase na voz superior do nível superior (c. 6-7) se direciona à nota longa Mi b 3, (último tempo do c. 6), que é polarizada por meio de uma aproximação melódica por graus inferiores e superiores anteriores ao Mi b 3. Simultaneamente, na voz inferior do nível superior, cujo movimento melódico parte da nota Dó 3 (c. 5), o movimento musical se direciona, periodicamente, à última semicolcheia de cada compasso, nota Dó 3, polarizando-a por meio de sua atração pela nota Si ♯ imediatamente anterior. Os direcionamentos musicais e polarizações distintas dessincronizadas acentuam a relação polifônica entre as vozes e camadas, acentuando o contraste, gerando energia e impulso à continuação do movimento e, em minha concepção, **expressando um caráter de conflito, áspero**.

Na extensão da seção **a**, além dos impulsos citados, o movimento musical é impulsionado por:

- a) Repetição das estruturas dos c. 6-7 (1ª semifrase) nos c. 8-9 (2ª semifrase);
- b) Pelo movimento melódico cromático descendente em semicolcheias, que se direciona ao c. 11, início da seção **b** da parte **A**.

No meu ponto de vista, o caráter das duas semifrases da seção **a** (c. 6-7; c. 8-9) é **seco, declamativo**, um pouco **sarcástico**. Villa-Lobos constrói um movimento melódico ascendente e descendente e com notas repetidas (nível superior, c. 6 e 8), assim como F. Liszt na passagem no registro grave do início da *Sonata em Si Menor* (c.14-17). Ambas as passagens exprimem algum sarcasmo, porém Villa-Lobos termina assertivamente (nota Mi b 3 último tempo voz aguda, semínima, c. 6; 8), contrariamente a Liszt (Figura 128, c. 17):

Figura 128: F. Liszt. *Sonata em Si menor*, c. 14-17.



Para executar os acordes e oitavas da introdução e seção **a** (Figura 127), com os acentos, *staccato*, e na dinâmica **ff** assinalados, recorro a movimentos rápidos e bruscos dos braços e mãos (sem rigidez na articulação do punho), porém não ataco, ou aperto as teclas e, sim, pego as teclas. Apoio a mão direita e o braço na primeira oitava da *Ciranda*, procurando destacar um pouco mais o Ré b 3. Para executar, com a mão direita, a polifonia apresentada dos c. 6-10, no nível superior, movimento a mão e o braço, direcionando o apoio à nota longa do final do compasso 6, Mi b, e executo mais forte a voz superior.

Trabalho os acordes do nível inferior (c. 1-10), ressaltando o *baixo* (nota mais grave de cada acorde), e movimento o braço esquerdo no sentido de fazer um apoio no 1º tempo (parte fraca ou forte) de cada compasso, seguindo o direcionamento do movimento musical exposto anteriormente (Figura 127).

A longa melodia, em oitavas na voz superior, iniciada por um salto melódico de 4ª ascendente, compensado por um movimento melódico descendente abre a **seção b** da parte **A** (c. 11-17). Simultaneamente, nos c. 11-12, no nível inferior, a nota longa Dó 1, centro tonal dessa seção, sustenta, harmonicamente, a textura musical, que, nessa seção **b**, é constituída por três camadas sonoras:

- a) O nível inferior – *Baixo* Dó 1 (c. 11) de longa duração;
- b) O nível intermediário – acordes de dois sons na região do *tenor*, que acompanham a melodia principal no nível superior;
- c) O nível superior – apresenta a melodia principal do trecho.

Duas semifrases (Figura 129, c. 11-13; c. 15-17) e um segmento musical (c. 14) integram a seção **b** da parte **A**.

Figura 129: *Ciranda Nesta Rua, Nesta Rua*. Parte A, seção b, seção a', c. 18-21.

**Seção b**

11

13

15

17

20

**Seção a'**

A energia gerada na seção a origina um clímax expressivo nos c. 11-13, ou seja, na seção b (Figura 129). No c. 13, temos uma elisão: término da melodia da voz superior no nível superior e o início de um movimento melódico cromático

descendente no nível inferior, que, juntamente o movimento melódico ascendente no plano superior no c. 14, cria um novo impulso energético à continuação do movimento. Nos c. 15-17, o clímax anterior é repetido, com menos intensidade sonora, arrefecendo o movimento musical. O movimento melódico cromático, no nível inferior, gera, mais uma vez, impulso conjuntamente com as três últimas semicolcheias do c. 17 no nível superior.

Em minha concepção, o caráter expresso na seção **b** é **lírico, melodioso**, porém **tenso, dramático**. A contraposição entre os planos sonoros é suavizada, porém não desaparece: é expressa pela poliritmia entre o nível superior e a intermediária nos c. 11-12 e pelo movimento melódico contrário entre a voz mais aguda do nível superior e o nível inferior no c. 14. Interpreto que o salto de 4ª justa no início da melodia do nível superior (c. 11-15), e o movimento melódico descendente seguinte, que perfaz uma sétima maior (Mi b 5, c. 11 – Fá b 4 c. 12) são um prenúncio da melodia popular *Nesta Rua, Nesta Rua*, apresentada na parte **B**.

Para a execução das estruturas musicais da seção **b** da parte **A**, realizo movimento mais lentos, não bruscos, com a mão mais macia, em função do caráter musical citado. Executo as oitavas dos c. 11-12, destacando a nota mais aguda das oitavas, conferindo uma sonoridade brilhante à melodia do nível superior. Executo o nível intermediário com menos intensidade sonora que o superior, correspondendo à sua função de acompanhamento, estrutura secundária. Ao executar, saliento também, as notas superiores dos intervalos constituintes do nível intermediária, evidenciando a sequência melódica resultante.

O movimento musical da 1ª e da 2ª semifrases se direciona ao terceiro compasso de cada (Figura 129, c. 13-17). Além disso, no decorrer de cada semifrase, ocorrem movimentos musicais de menor extensão com direcionamentos a cada dois tempos. Em função desse fato, ao executar, apoio o braço de dois em dois tempos.



Figura 130: *Ciranda Nesta Rua, Nesta Rua*. Parte A, seção a', c. 22-25; Parte B, c. 26-31.

The image displays a piano score for the piece "Ciranda Nesta Rua, Nesta Rua". It is divided into two main sections: Parte A and Parte B.

**Parte A (Measures 22-25):** This section begins at measure 22. The music is in a moderate tempo. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 24 includes the instruction "pouco rall." (slightly ritardando) and a fermata over a chord.

**Parte B (Measures 26-31):** This section starts at measure 26 and is marked "Moderado (M. ♩ = 76 ou 72)". It features a more rhythmic and complex texture with triplets and slurs. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sfz* (sforzando). Performance instructions include "(Muito cantado)" (sung very much) and "i" (accents). The piece concludes with a final chord in measure 31.



No nível superior, no c. 17, o movimento musical arrefece, enquanto que o movimento cromático descendente, no nível inferior, gera um impulso à continuação, que prossegue no c. 18 – início da seção **a'**. A seção **a'** (Figura 129, c. 18-25) é a repetição quase literal da seção **a**. No final da primeira seção **a** (c. 8, 9, 10), o acúmulo de energia impulsionou o movimento para a entrada da seção **b** (c. 11-17). Nos c. 23-25, o mesmo processo é repetido, acrescido de energia resultante da sucessão das seções contrastantes **a** (rítmica, marcial, c. 1-10) e **b** (melódica, lírica c. 11-17). Este acúmulo de energias e a passagem ascendente em notas rápidas ao nível superior em movimento contrário com o nível inferior (c. 25) geram um novo clímax nos dois compassos iniciais da parte **B** (*Moderato*, Figura 130, c. 26-27).

Na parte **B** (Figura 130-131, c. 26-40), a textura é constituída por dois níveis sonoros:

- a) O nível superior, em duas vozes – apresentação da melodia popular;
- b) O nível inferior, em duas vozes acompanhamento.

Está centrada em Dó menor. A nota fundamental Dó 1, no nível inferior, no c. 26, que estabelece centro tonal deste trecho, é atingida por uma forte aproximação: movimento melódico cromático descendente, no nível sonoro inferior no c. 25, com anacruse. Simultaneamente, no nível superior, um movimento melódico ascendente em rápidas quiálteras de 6 semicolcheias atinge a nota Sol 5 (5º grau) no c. 26, reforçada sonoramente pelo Dó 5 e Sol 4.

O movimento musical do clímax nos c. 26-27 arrefece e prossegue na apresentação da melodia popular (c. 28-40). Um segmento musical inicial (c. 26-27), 4 semifrases de dois compassos cada (c. 28 com anacruse-29; 30 com anacruse-31; c. 32 com anacruse-33; 34 com anacruse-35), correspondentes às 4 semifrases iniciais do arranjo no *Guia Prático* e 4 segmentos finais (c. 38-40).

Na parte B, as estruturas musicais do nível sonoro inferior (26-40) evidenciam semelhanças com as estruturas musicais do nível inferior da parte **A**:

- a) As semicolcheias em partes fracas dos tempos, e as síncopes na voz inferior, na parte **B**, são reminiscências dos acordes em partes fracas dos tempos, no nível inferior, nas seções **a** e **a'** da parte **A**;
- b) O movimento melódico em semicolcheias é derivado dos movimentos melódicos cromáticos, também em semicolcheias, da parte **A**;

- c) O Intervalo de 8ª justa da Ré b -1, com acento *sffz*, no registro grave na parte **B**, são reminiscências dos acordes em partes fracas dos tempos e dos movimentos melódicos cromáticos, que atingem a nota Dó # 1, no nível inferior da parte **A**.

O movimento musical de cada uma das semifrases se direciona ao início do segundo compasso de cada (Figura 130-131, c. 29, 31, 33, 35). Na extensão 1ª e 2ª semifrases e início da 3ª (anacruse de 30), na voz aguda do nível superior, os diversos fatores, a seguir, geram impulso à continuação do movimento, que origina um clímax expressivo no decorrer da 3ª semifrase.

- a) 4ª justa no início da 1ª semifrase (c. 28 com anacruse);
- b) 5ª justa no início da 2ª semifrase (30 com anacruse);
- c) 6ª menor ascendente (c. 30, Sol 3 – Mi b 4);
- d) 8ª justa ascendente (c. 30 com anacruse);
- e) A sucessão da 1ª e 2ª semifrases gera impulso à continuação do movimento, ocasionado pela similaridade do início das duas semifrases. Tal similaridade é caracterizada pelo movimento melódico inicial de ambas as semifrases configurar um intervalo ascendente, seguido por intervalos descendentes e por sucessões de colcheias presentes em ambas as semifrases.

Após o clímax, o movimento termina, parcialmente, no decorrer da 4ª semifrase (c. 34 com anacruse-35) e dos 2 segmentos musicais seguintes (c. 36-37); O movimento termina no decorrer do segmento final (c. 38-40).

Em minha concepção, o caráter de marcha implacável expresso nas seções **a** (c. 1-10) e **a'** (c. 18-25) da parte **A**, é também expresso pelas estruturas musicais do nível inferior da parte **B**, porém suavizado, menos contundente.

O centro tonal Dó Menor, a presença das notas Si  $\sharp$  e Si b, a distância entre os níveis sonoros, os grandes saltos melódicos da melodia popular, o movimento *Re b* (*sffz*) – Dó (no nível inferior) conferem ao trecho uma **dramaticidade**, (“*bosque que se chama solidão*”), simultânea ao caráter eminentemente **melancólico** da melodia.

Figura 131: *Ciranda Nesta Rua, Nesta Rua*. Parte B, c. 32-40.

The musical score for Part B, measures 32-40, is presented in five systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure 32 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a triplet in the bass line. Measure 34 includes a fortissimo (sffz) dynamic. Measure 36 has a first ending (1.) and a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 37 has a piano (pp) dynamic and a 'dim. e rall.' instruction. Measure 38 has a piano (pp) dynamic and a 'pouco a pouco rall.' instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Para a execução do canto na parte **B**, procuro:

- Perceber auditiva e “muscularmente” a dificuldade em se atingir os intervalos melódicos do nível superior, o peso dos intervalos;

- b) Unir, com um movimento de braço toda a extensão de cada uma das semifrases e segmentos, fazendo apoios correspondentes ao movimento musical, ou seja, nas notas, para as quais, o movimento musical das semifrases se direciona (Figura 130-131);
- c) Executar cada toque, cada som e a ligação com os seguintes e simultâneos, partindo de um tônus psicológico relativo aos caracteres dramático e melancólico, que entendo que deva ser expresso nessa parte **B**.

Concebo que Villa-Lobos compõe uma obra dramática (*Ciranda Nesta Rua, Nesta Rua*), ampliando em muito as possibilidades expressivas da melodia popular apresentada no arranjo do *Guia Prático*. A primeira parte **A**, **repleta de contrastes**, é um impulso poderoso e energético, que atinge um clímax (Figura 130, c. 26-27), do qual parte a melodia popular que, pouco a pouco, consome a energia inicial. E ainda, **o caráter rítmico inicial, marcial, implacável, conflituoso**, expresso no decorrer da parte **A**, se transforma, na parte **B**, em **lírico, melódico**, porém ainda **dramático**. A melodia popular, apresentada na Parte **B**, não fica imune ao dualismo trágico da Parte **A**.

### 3.12 *Olha o Passarinho Dominé*

Dois elementos expressivos

Assim como em *Passa, Passa, Gavião e Fui no Tororó*, a ideia de um fluxo sonoro contínuo, ininterrupto e quase independente dos demais eventos musicais perpassa *Olha o Passarinho Dominé*. Este fluxo sonoro contínuo se manifesta nessa *Ciranda* por meio de um tetracorde (Figura 134, c. 1 com anacruse), formado por quatro notas em semicolcheias, em movimento melódico ascendente por grau conjunto, que é transportado e permutado e se constitui em extensa superfície ondulada que antecede, apoia e permanece após a melodia popular. É pano de fundo sonoro que ora se torna o centro das atenções e ocorre em todos os registros do instrumento.

A letra de *Olha o Passarinho Dominé*, apresentada no arranjo para voz e piano do *Guia Prático* (2009, 2º caderno p. 112), contém dois versos curtos e, à semelhança de *Vamos Atrás da Serra Calunga*, terminados com um vocativo:

Olha o passarinho, Dominé  
 Caiu no laço, Dominé  
 Dá-me um beijinho, Dominé  
 Dá-me um abraço, Dominé  
  
 Por esta rua, Dominé  
 Passeou meu bem, Dominé  
 Será por mim, Dominé  
 Ou por mais alguém, Dominé

Tanto em uma quanto na outra *Ciranda*, Villa-Lobos omite as vírgulas no título. Como se pode observar na letra original, Dominé é o nome de um personagem e não do passarinho. Nesse arranjo, uma semifrase musical de dois compassos corresponde a cada verso (Figura 132-133, c. 10-28). Villa-Lobos compõe uma introdução (Figura 132, c. 1-9), constituída por figurações de semicolcheias e colcheias, que também permanecem no decorrer do arranjo.

Figura 132: *Olha o Passarinho Dominé*. Arranjo no Guia Prático, c. 1-12.

## Olha o passarinho Dominé!

*Dança canção*

### Introdução

94

*Allegro non troppo*

*p*

### 1ª semifrase

### 2ª semifrase

10

O - lha o pas - sa - ri - nho, Do - mi - né Ca - iu no

Figura 133: Olha o Passarinho Dominé. Arranjo no Guia Prático, c. 13-28.

la - ço, Do - mi - né Dá - me um bei - ji - nho, Do - mi - né Dá - me um a -  
 - bra - ço, Do - mi - né Por — es - ta ru - a Do - mi - né Pas - se - ou meu  
 bem Do - mi - né Se - rá por - mim Do - mi - né Ou por - mais al -  
 - guém Do - - - mi - né

*Prestíssimo ff*  
*fff*

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Olha o Passarinho Dominé'. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The score is marked with 'Prestíssimo ff' and 'fff' at the end. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents. The vocal line is a simple melody with some rests and a final note on a fermata.



E, ainda no arranjo, interpreto que o compositor confere um caráter leve, alegre e dançado à melodia popular, à qual ele atribui o gênero de *Dança Canção*, por meio:

- a) Do andamento movido (*allegro non troppo*);
- b) Da tonalidade Dó maior;
- c) Da presença figuras rítmicas curtas, sincopadas;
- d) Da articulação *staccato* presente na parte do piano;
- e) Das sucessões do acompanhamento que procedem por pequenos saltos intervalares, formando arpejos e intervalos alternados de 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>.

A execução das semicolcheias rápidas, presentes na extensão do arranjo no *Guia Prático*, demanda considerável habilidade técnico-expressiva do intérprete que realiza o acompanhamento. Analogamente, *Na Ciranda*, a sequência ininterrupta de semicolcheias, originada do tetracorde inicial, exige do intérprete uma real agilidade digital (“velocidade de dedos”), em decorrência do andamento rápido (*Animado* (M. ♩ = 132)). A virtuosidade, considerada como capacidade elevada do intérprete para a execução de um instrumento, e aliada à expressão musical, é uma demanda incontornável nesta obra.

Assim como havia procedido em *Passa, Passa, Gavião*, em *Olha o Passarinho Dominé*, Villa-Lobos compôs as passagens rápidas em grupos de 4 semicolcheias organizadas como melodias figuradas, ou seja, melodias que resultam das figurações<sup>45</sup>. Diversamente de *Passa, Passa, Gavião*, as figurações de semicolcheias estão associadas ao toque *staccato*, exigindo movimentações correspondentes para atingir a destreza esperada. Concebo que as articulações indicam durações e também a maneira como determinados sons ou notas devam ser entoados. Entendo ainda que os sinais de *staccato* indicam que as notas assinaladas devem ser não somente curtas (1/2 ou 1/4 de sua duração), mas que também dependem de um movimento de liberação imediata da tecla pelos dedos. Este procedimento resulta na execução da articulação prescrita.

Durante a preparação inicial da execução das sequências das semicolcheias da *Ciranda Olha o Passarinho Dominé*, estudo, em andamento lento, cada nota dos grupos de semicolcheias, realizando um movimento digital de “*pizzicato*”, ou seja,

---

<sup>45</sup> Fórmulas de grupos de notas constituídas por figuras rítmicas de curta duração: trilos, grupetos, cambiatas, trechos de escalas, arpejos entre outros.



imagino que, no lugar de uma tecla, há uma corda na qual toco “*pizzicato*”, executando esse movimento digital até o “fundo da tecla”<sup>46</sup>. Simultaneamente, apoio o braço (com o qual estou executando as semicolcheias) nos pontos de direcionamento do movimento musical das sucessões de semicolcheias.

Figura 134: *Ciranda Olha o passarinho Dominé*. Parte A, seção a, c. 1-18.

A Alfredo Oswald

Olha o Passarinho Dominé...

CIRANDAS - N.º 12 H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

**Parte A**

Seção a 1º segmento

*Animado* (M. ♩ = 132)

*Piano*

4 *f* *mf* *f*

8 *mf*

12 18

15 *p*

<sup>46</sup> Expressão comum entre os professores de piano e pianistas, que se refere à percepção tátil de que a tecla, ao afundar, chegou ao seu limite.

Atravessada por semicolcheias em *staccato* em toda a sua extensão, a *Ciranda* apresenta um esquema em três partes:

- a) A parte **A**: grande introdução (Figura 134-136, c. 1-35);
- b) A parte **B**: apresentação da melodia popular (Figura 136-139, c. 36-97);
- c) A parte **C**: recapitulação de elementos da parte **A** e coda (Figura 139-140, c. 97-134).

A parte **A** é constituída por duas seções, **a** (Figura 134-135, c. 1-27) e **b** (c. 28-35). Seis segmentos musicais integram a seção **a**: 1º segmento, c. 1 com anacruse-4; o 2º, c. 5 com anacruse-7; o 3º, c. 8 com anacruse-10; o 4º, c. 11 com anacruse-14; o 5º, c. 15-19; o 6º, c. 20-27.

No decorrer do fluxo contínuo das semicolcheias, o movimento musical se destaca principalmente pela regularidade dos impulsos. No 1º segmento, o movimento musical se direciona aos primeiros tempos de cada compasso, com exceção do c. 4, no qual, se direciona à 7ª semicolcheia, nota Mi b 2, reforçada pela 8ª justa inferior (Figura 134). Na extensão do 2º, 3º, 4º segmentos, o movimento musical mantém o padrão de direcionamentos, observando-se as seguintes alterações:

- a) No c. 7 se direciona a nota Mi b 2, reforçada pela 8ª justa inferior;
- b) No c. 10 se direciona a nota Lá b 2, reforçada pela 8ª inferior;
- c) No c. 14 se direciona ao Fá 3, nos segundo tempo.

Nos 3 primeiros segmentos (Figura 134, c. 1-14), a repetição periódica de grupos de 8 semicolcheias (assinalado na partitura, Figura 132) gera impulso energético, que, acumulado, se manifesta nas dinâmicas *f* atingida ao final de cada segmento (c. 4, 7, 10, 14).

O acúmulo de energia no trecho do c. 1-14 impulsiona o movimento musical, que prossegue pelo 5º arrefecendo. No início do 6º segmento (Figura 135, c. 20-27), o nível sonoro que constituía a textura musical dos segmentos anteriores, desdobra-se em dois:

- a) O superior – movimento ininterrupto das figurações semicolcheias em *staccato*;
- b) O inferior – constituído por figuras de maior duração, semínimas e mínimas.

O movimento melódico ascendente no nível sonoro superior, os saltos de 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> justa e os acentos no nível inferior (Figura 135, c. 20-23), impulsionam o movimento musical que, nos c. 26-27, arrefece, preparando a seção **b** (Figura 135-136, c. 20-35).

Figura 135: *Ciranda Olha o passarinho Dominé*. Parte A, seção a, c. 19-27, seção b, c. 28-34.

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 19, 24, 26, 28, and 31 are indicated in green. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). A *rall.* (rallentando) marking is present in measure 27. The score is divided into two sections: "6º segmento" (measures 19-27) and "Seção b" (measures 28-34). The tempo marking "Menos (M. ♩ = 96)" is placed above measure 28. The notation features ascending melodic lines in the upper voice and rhythmic accompaniment in the lower voice, with various articulations and phrasing slurs.

Entendo que os 5 segmentos iniciais da seção **a** expressam um caráter **agitado**, em alguns momentos **brusco** (c. 4; 7) e **brilhante** (c. 25-27). No nível inferior, o 6º segmento (c. 20-23) expressa um caráter de **anúncio** que, se orquestrado para instrumentos de metais, revelaria um caráter musical semelhante.

Nos dois níveis sonoros que constituíam a textura no 6º segmento (c. 20-27), o compositor acrescenta mais um nível na seção **b** (c. 28-35), totalizando três:

- a) No nível inferior – acompanhamento em semicolcheias em *ostinati*;
- b) No nível intermediário – apresenta uma estrutura melódica;
- c) No nível superior – continuação das figurações em semicolcheias presentes na seção anterior.

Duas semifrases de 4 compassos cada integram a seção **b** da parte **A** (Figura 135, c. 28-31; c. 32-35). As estruturas do nível intermediário exercem a função de voz principal do trecho, a qual as estruturas do nível inferior acompanham, e as do nível superior soam simultaneamente, porém com certa independência. Como anteriormente, o movimento musical prossegue pelos três compassos iniciais da 1ª semifrase da seção **b** (c. 28-30) e termina no 1º tempo do c. 31. Neste ponto (c. 31), o movimento melódico ascendente, no nível superior, e os 2º e 3º acordes, no nível inferior, geram impulso à continuação do movimento, que prossegue pela 2ª semifrase. No final desta semifrase (c. 35), o movimento musical é fortemente impulsionado pela rápida escala ascendente e pelo movimento descendente das notas acentuadas (>), atingindo dramática distância entre os níveis sonoros da textura.

Na extensão das duas semifrases, o movimento musical apresenta também direcionamentos periódicos a cada início de compasso (Figura 135, c. 28-35).

Concebo que o movimento melódico descendente, periodicamente repetido, no nível intermediário na seção **b** da parte **A** (c. 28-35), é uma resposta aos tetracordes em figurações de semicolcheias em movimento melódico ascendente e com o preenchimento da 4ª justa da seção **a**. Proponho, também, que a seção **b** expressa um caráter **um pouco dançante e lírico**, antecipando e preparando o

caráter musical da Parte B (Figura 136-139, c. 36-97). A expressão dançante é advinda do ritmo estruturado como tresillos<sup>47</sup> no nível intermediário.

Figura 136: Olha o passarinho Dominé. Parte A, seção b, c. 35. Parte B, c. 36-53.

The image displays a musical score for the piece "Olha o passarinho Dominé". It is divided into two main sections: "Seção a" and "Seção b".

- Seção a:** This section begins at measure 35. The piano part features a complex rhythmic pattern with a forte (*ff*) dynamic. The vocal line starts at measure 36 with a tempo marking of "Tempo I (M. 132)". It includes dynamic markings such as *i* (piano), *ff*, and *mf*. A bracket labeled "8ª" spans measures 36-43, and another labeled "9ª" spans measures 44-51.
- Seção b:** This section begins at measure 42, marked "Um pouco menos." (slightly less). The piano part continues with a steady accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with dynamic markings *f* and *sfz*. Three phrases are identified with blue brackets: "1ª semifrase" (measures 42-45), "2ª semifrase" (measures 46-49), and "3ª semifrase" (measures 50-53). The vocal line includes dynamic markings *i* and *mf*.

<sup>47</sup> Termo adotado por Carlos Sandroni (2001, p. 28) para o agrupamento de 8 pulsações rítmicas regulares em 2 subgrupos de 3 pulsações e 1 subgrupo de 2 pulsações. Segundo o autor (p. 28-29), o tresillo pode ser encontrado na música brasileira de tradição oral e na música escrita em uma enorme quantidade de peças populares impressas. Exemplo: 2 grupos de 4 semicolcheias agrupados em: ♪. ♪. ♪.



Um clímax curto, porém de considerável intensidade sonora é resultado do impulso gerado pela sucessão das semifrases da seção **b**, acrescido do impulso gerado no c. 35 (final da 2ª semifrase). Esse clímax ocorre em dinâmica **ff**, nos c. 36-37 (Figura 136), *Tempo I* (M. =132), início da parte **B** – apresentação da melodia popular.

Os seis compassos iniciais da parte **B** exercem a função de uma pequena introdução (seção **a**, Figura 136, c. 36-41), do decorrer da qual o movimento musical, fortemente impulsionado, se modifica, para possibilitar a apresentação da melodia popular em um andamento “*um pouco menos*” (c. 42) rápido.

Além da seção **a**, mais três seções integram a parte **B**:

- a) Seção **b** – c. 42-58 (Figura 136-137);
- b) Seção **c** – c. 59-78 (Figura 137-138);
- c) Seção **d** – c. 79-97 (Figura 138).

A textura da seção **b** (Figura 136-137) é constituída por três níveis sonoros:

- a) O nível inferior – continuação do fluxo das semicolcheias ininterruptas;
- b) O nível intermediário – pedal da nota Mi b 3 em partes fracas dos tempos e com **sfz**;
- c) O nível superior – apresentação da melodia popular.

Quatro semifrases, de quatro compassos cada, integram a seção **b**: 1ª semifrase – c. 43-1º tempo do 47; 2ª semifrase – c. 47-1º tempo do 51; 3ª semifrase – c. 51-1º tempo do 55; 4ª semifrase – c. 55-1º tempo do 59.

No nível superior da seção **b**, a melodia popular apresentada, na 1ª semifrase (c. 43-46), expõe uma estrutura semelhante à 1ª semifrase apresentada no *Guia Prático* (Figura 132, c. 10-11), com as seguintes modificações:

- a) Está centrada em Fá eólio diversamente à melodia no *Guia Prático*, que está centrada em Dó maior;
- b) O 1º salto melódico ascendente é de 4ª justa (*La* b 3, c. 44 – *Ré* b 4, c. 45), diversamente ao 1º salto melódico ascendente da melodia no *Guia Prático*, que é de 3ª menor (Figura 132, *Mi* 3, c. 10 a *Sol* 3, c. 11);
- c) Após este salto ascendente, o intervalo melódico seguinte é de 3ª menor (*Ré* b 4, c. 45 – *Si* b 3, c. 46), enquanto que, no arranjo do *Guia*, é de 4ª justa (Figura 132, *Sol* 3 – *Ré* 3, c. 11);

- d) As figuras rítmicas são de duração maior, dobrando a quantidade de compassos: 4 na *Ciranda* (c. 43-1º tempo do 46) e 2 no arranjo (c. 10-1º tempo do 12).

Na *Ciranda*, no nível superior da seção **b**, a melodia da 2ª semifrase (c. 47-1º tempo c. 51) é uma transposição tonal uma 2ª abaixo da melodia da 1ª semifrase, terminando na tônica Fá 3. A 3ª semifrase é a repetição da 1ª, e a 4ª repetição da 2ª.

Na extensão da 1ª e 2ª semifrases (c. 43-1º tempo do 51), no nível superior da seção **b**:

- a) O intervalo ascendente de 4ª justa, no c. 45 com anacruse, gera impulso à continuação do movimento que arrefece no decorrer do c. 46, continua no c. 47 até um impulso no intervalo de 4ª justa, no c. 49, com anacruse e termina no 1º tempo do c. 51;
- b) Na extensão da 1ª semifrase, o movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 47;
- c) Na extensão da 2ª semifrase o movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 51.

No nível inferior da seção **b**, o movimento musical se direciona com regularidade ao 1º tempo de cada compasso.

Em decorrência de suas características citadas, proponho que a melodia popular apresentada no nível superior da seção **b**, evidencia um **caráter musical lírico, calmo**, enquanto que as semicolcheias do nível inferior mantêm a **agitação** anterior.

Na seção **c** (Figura 137-138, c. 59-77), que apresenta a mesma formação da textura em três níveis sonoros, as estruturas melódicas do nível superior da seção **b** (melodia popular) são rerepresentadas, também no nível superior do c. 59-67, com consideráveis modificações:

- a) As figuras rítmicas são mais curtas, caracterizando uma imitação por diminuição. Em decorrência, as quatro semifrases da seção **b**, que se estendiam por 16 compassos (c. 43-1º tempo do c. 59), na seção **c**, são rerepresentadas em 8 compassos (c. 59-1º tempo do c. 67): a 1ª semifrase do c. 59 ao 1º tempo do c. 61; a 2ª semifrase do c. 61 ao 1º tempo do c. 63; a 3ª semifrase do c. 63 ao 1º tempo do c. 65; a 4ª semifrase do c. 65 ao 1º tempo do c. 67;

- b) As estruturas melódicas, referentes ao nível superior na extensão das quatro semifrases da seção c, são transpostas ao intervalo de 3ª acima (iniciando pela nota Mi b 4, c. 59) das quatro semifrases da seção b;
- c) As estruturas do nível superior da seção c estão centradas em Lá b Maior e não em Fá menor, como na seção b.

Figura 137: Olha o passarinho Dominé. Parte B, seção b, c. 54-58; seção c, c. 59-73.

4ª semifrase

Seção c

54

58

62

66

70



A sucessão da seção **b** (Figura 136-137, c. 42-1º tempo do 59) e os oito compassos iniciais de **c** (Figura 137, c. 59-67) gera impulso à continuação do movimento musical devido à:

- Repetição das estruturas do nível superior transposta e diminuída;
- Pelo contraste entre o caráter musical expresso na seção **b** (c. 42-1º tempo do 59) nos oito compassos iniciais de **c** (c. 59-67).

Figura 138: *Olha o passarinho Dominé*. Parte B, seção c, c. 74-77; seção d, c. 78-93.

The musical score for 'Olha o passarinho Dominé' is presented in five systems. The first system (measures 74-77) shows the beginning of section c, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 78-81) shows the beginning of section d, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The third system (measures 82-85) continues section d, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The fourth system (measures 86-89) continues section d, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The fifth system (measures 90-93) continues section d, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'i' (piano) and 'm' (mezzo-forte), and articulation marks like 'v' (accents).

Em minha concepção, e em decorrências das modificações no nível superior citados anteriormente, as estruturas musicais da seção **c** expressam um caráter musical de **dança alegre e movimentada**.

No decorrer do trecho musical da seção **c** (c. 68-77), composto por cinco segmentos musicais de dois compassos cada (c. 68-69; 70-71; 72-73; 74-75; 76-77), o movimento arrefece gradualmente.

A continuação da sucessão das semicolcheias em *staccato* nos c. 77 impulsiona levemente o movimento musical à continuação, que prossegue na seção **d** (Figura 138-139, c. 78-97).

Dois níveis sonoros constituem a textura no decorrer da seção **d**. As semicolcheias permanecem no nível inferior e duas vozes paralelas à distância de uma 10<sup>a</sup> se formam em nível superior, apresentando a melodia popular em figuras rítmicas de maior duração, como ocorreu na seção **b** da parte **B** (c. 42 ao 1/ tempo de 59).

À semelhança da seção **b**, quatro semifrases integram a seção **d**: 1<sup>a</sup>, c. 79-1<sup>o</sup> tempo do c. 83; a 2<sup>a</sup>, c. 83-1<sup>o</sup> tempo do c. 87; a 3<sup>a</sup>, c. 87-1<sup>o</sup> tempo do c. 91; a 4<sup>a</sup>, c. 91-97. A voz inferior do nível superior reapresenta a melodia popular como apresentada no nível superior da seção **b** da parte **B**.

Na seção **d** (c. 79-97), no nível superior, uma ambiguidade tonal é estabelecida: enquanto que a voz inferior apresenta a melodia popular como apresentada na seção **b** da parte **B** e centrada em Fá eólio, a voz superior expõe a melodia popular uma 3<sup>a</sup> acima (10<sup>a</sup>), centrada em Lá bemol maior, como na seção **c** (c. 59-67).

E ainda, no nível superior dessa seção **d** (Figura 138-139, c. 78-97), o movimento musical se direciona ao final de cada semifrase, como ocorreu no nível superior da seção **b**.

No nível inferior, as sequências de semicolcheias continuam centradas em Fá eólio e mantêm a periodicidade do movimento musical, que se direciona a cada início de compasso.

Observo que, no decorrer do nível superior da seção **d** (c. 79-97), a apresentação da melodia popular em duas vozes, (na voz inferior centrada em Fá eólio (como ocorreu na seção **b**), e na voz superior centrada em Lá bemol maior (como ocorreu na seção **c**)), aproxima essas estruturas que, conjuntamente,

evidenciam um **caráter musical calmo, lírico**. Nesta passagem, ocorre a recapitulação do caráter musical expresso no nível superior da seção **b** (c. 42-1º tempo do 59), que sucede à **dança alegre e movimentada**, expresso no nível superior da seção **c** (c. 59-77). E ainda, o caráter musical **agitado**, exposto pelas sequências de semicolcheias, se mantém durante a parte **B**.

Após a conclusão das apresentações da melodia popular por meio das mínimas ligadas nos c. 95-97 (Figura 139), as sequências de semicolcheias predominam na parte **C** (Figura 139-140, c. 97-134).

Figura 139: *Olha o passarinho Dominé*. Parte B, seção d, c. 94-97. Parte C, c. 97-113.

The musical score for 'Olha o passarinho Dominé' is presented in five systems. The first system (measures 94-97) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 98-101) features a complex bass line with sixteenth-note patterns and dynamic markings of *f* and *mf*. The third system (measures 102-105) continues the bass line with *mf* dynamics and includes a *p* dynamic in the treble. The fourth system (measures 106-109) shows a melodic line in the treble with a *cresc. pouco a pouco* instruction and a *f* dynamic in the bass. The fifth system (measures 110-113) features a melodic line in the treble with a *f* dynamic and a bass line with *mf* and *f* dynamics, including a *cresc.* instruction. The bass line is consistently marked as *8ª baixa*.

Uma elisão, fim da parte **B** e início da parte **C**, caracteriza o c. 97, no qual se inicia o 1º segmento musical (c. 97-98) da parte **C**. Cinco segmentos, de dimensões crescentes, integram essa parte **C**: 2º segmento, c. 99-100; 3º, c. 101-104; o 4º, c. 105-110; o 5º, c. 111-123; o 6º, c. 124-134.

No decorrer dos cinco compassos iniciais da parte **C**, (c. 97-101), a textura é constituída por um nível sonoro. No c. 102, a partir da nota Fá 2 oitavada, em semínima pontuada e com acento (>), esse nível sonoro se desdobra em dois, que permanecem até o c. 123, final do 5º segmento.

O movimento musical na parte **C** (Figura 139-140, c. 97-134):

- a) No 1º segmento, Mi b 2 é a meta musical a ser atingida (com a 8ª) do c. 98;
- b) No 2º segmento, Mi b 2 permanece como alvo melódico (com 8ª) do c. 100;
- c) No 3º segmento, no nível sonoro inferior, Dó 1 no *baixo é um ponto de chegada através da cadência plagal* (c. 103);
- d) No nível sonoro superior dos c. 103-104, e na sua continuação, ou seja, no nível inferior na extensão do c. 105-123, fica mantido o encaminhamento para cada tempo forte do compasso;
- e) É acrescido de impulsos energéticos a partir do início do 4º segmento (c. 105) por meio do movimento melódico ascendente, que se inicia com a nota longa Lá b 2 (c. 105) e prossegue pelas as notas mais agudas em movimento contrário com as notas mais graves dos acordes (apresentando acordes em posições gradualmente mais abertas) do nível superior;
- f) No decorrer do 5º segmento, o acréscimo de impulsos energéticos continua até o clímax em **fff** nos c. 119-123. Os impulsos são gerados pela dinâmica em *crescendo* e pelos acordes, no nível superior, insistentemente repetidos em semicolcheias (algumas sincopadas) e transpostos para registros mais agudos.

Na fermata, no c. 123, o movimento arrefece e, no decorrer do 6º (c. 124-134) e último segmento da parte **C**, termina.

Figura 140: *Ciranda Olha o Passarinho Dominé*. Parte C, c. 114-134.

The musical score for 'Ciranda Olha o Passarinho Dominé' (Parte C, measures 114-134) is presented in five systems. The first system (measures 114-116) features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The score is divided into five systems. The first system (measures 114-116) includes a 'cresc.' marking and a red 'i' above the staff. The second system (measures 117-119) includes a red 'm' above the staff, a 'Ped.' marking, and a '8ª' marking above the staff. The third system (measures 120-123) includes a red 't' above the staff. The fourth system (measures 124-126) includes a red 't' above the staff. The fifth system (measures 127-130) includes a red 't' above the staff, a 'pouco dim.' marking, and a 'p' marking. The score also includes various dynamic markings such as 'ff', 'p', and 'pouco'.

Entendo as estruturas musicais da parte C como expressão recapitulada do caráter agitado da parte A. Além disso, no decorrer do 4º e 5º segmentos (Figura

139-140, c. 105-123) o acréscimo de impulsos energéticos gerados pelo acúmulo de figurações em semicolcheias apresenta como resultado um extenso e intenso ápice expressivo.

Em seu todo, concebo essa *Ciranda Olha o Passarinho Dominé*, como uma forma canção, que apresenta a melodia popular pelo contraste entre duas construções musicais (**calmo e lírico/ dança alegre**), precedida confrontada por sucessões de semicolcheias em *staccato* de caráter musical **frenético, agitado**. Após o término da forma canção (c. 97), as estruturas em semicolcheias chegam a um clímax condensando e concluindo sua carga expressiva, logo após, desaparecem em um gradual *diminuendo* (Figura 140, c. 124-134). Dois elementos expressivos são coentoados, coexistem:

- 1) **O caráter agitado** das semicolcheias ininterruptas, possivelmente, relativo a “um passarinho que caiu no laço”, como dizem os dois primeiros versos da melodia popular citado acima;
- 2) **A forma canção** que apresenta a melodia popular (parte **B**,) ora **lírica**, ora **dançante**, e um pouco mais **melancólica**, apresentada no arranjo (Figura 132-133).



### 3.13 A Procura de uma Agulha

Rondó

“A Agulha” é o título atribuído ao arranjo para duas vozes no *Guia Prático* da melodia popular apresentada nessa *Ciranda*. No quadro sinótico do *Guia Prático*, Villa-Lobos designa o gênero dessa melodia como “*Divertimento*” e sua finalidade como “*Canção e Brinquedo de Roda*” (*Guia Prático*, 2009, separata, p. 93). Essas características se manifestam no arranjo (*Guia Prático*, 2009, 1º Caderno, p. 16), que, em minha visão, expressa um caráter musical **leve** e **alegre** por meio do andamento rápido, tonalidade maior, textura simples e estrutura formal, em duas breves partes de cinco compassos cada:

Figura 141: A Agulha. Arranjo no *Guia Prático*.

**A Agulha**  
*Divertimento*

Parte A

Allegro

7 O-lha a-que-la me-ni-na Co-mo vem tão lon-ge, tão lon-ge, Vem pa-ra nos-sa

Parte B

4 ter-ra man-ge-rão tão tão An-do por a-qui, Por a-

7 -qui as-sim, As-sim À pro-cu-ra de\_u-ma\_a-gu-lha que\_eu a-qui Per-di.

A letra indica a alternância entre coro e solo, que pode ocorrer em situações de brincadeira de roda, quando a criança, no centro da roda, canta em resposta às outras que cantam e giram ao seu redor:

Olha aquela menina  
 Como vem tão longe,  
 Vem para a nossa terra  
 Mangerão tão, tão  
 - Ando por aqui  
 Por aqui assim,  
 À procura de uma agulha  
 Que eu aqui perdi.

Na *Ciranda A Procura de uma Agulha*, a ideia de alternância entre *tutti* e *solo* encontra uma correspondência na sucessão de:

- a) andamentos lentos e rápidos: *Animado* (c. 1) – *Quase Andante* (c. 5) – *Apressado* (c. 26);
- b) texturas sonoras menos densas (c. 1-25) e mais densas (c. 26-38).

Seis partes constituem a *Ciranda*, esquematizadas como um *Rondó*:

- a) A parte **A** – c. 1-25, exerce a função de refrão do esquema *Rondó*;
- b) A parte **B** – c. 26-37;
- c) A parte **A'** – c. 38-60;
- d) A parte **C** – c. 61-76, apresenta a melodia popular;
- e) A parte **A''** – c. 77-90;
- f) A parte **D** – c. 91-107.

Duas seções integram a parte **A**:

- a) A 1ª seção (**a**) – c. 1-4, em andamento *Animado* (M. ♩ = 126), apresenta textura sonora, inicialmente, em três níveis sonoros no c. 1 e, imediatamente após, em dois níveis sonoros do c. 2-4.

Interpreto essa seção como função de introdução e de um forte impulso ao movimento musical. Assim, procuro revelar uma característica musical de **anúncio**, de **chamado**, semelhantemente aos inícios de *Terezinha de Jesus*, *Vamos Atrás da Serra Calunga* e *O Cravo Brigou com a Rosa*.



- b) A segunda seção (**b**) – c. 5-25, em andamento *Quase Andante* (M. ♩ = 88), apresenta uma textura formada por dois níveis sonoros: o inferior – acordes em posição aberta no pentagrama inferior, que exercem a função de acompanhamento; o superior – constituído por duas vozes, um pedal da nota Ré 4 e a melodia principal do trecho na região da voz *contralto*.

Na parte A, Dó maior é o centro tonal da seção **a** (c. 1-4), sendo sucedido por Mi eólio na seção **b** (c. 5-25). A melodia principal, na voz inferior (seção **b**, c. 5-25), polariza Mi 3 e apresenta uma sucessão intervalar inicial (c. 5-6), semelhante ao início da melodia popular apresentada na voz superior, no arranjo do *Guia Prático* (Figura 141, c. 1). Esta última apresenta uma ambiguidade quanto ao conteúdo tonal: Dó maior ou Mi frígio. A possibilidade da polarização em Mi frígio (analisada a voz superior isoladamente) decorre:

- Da ausência da nota Dó 3 abaixo da nota Mi 3, que atrairia a polarização;
- Da finalização da parte **A** (c. 5) e da parte **B** (c. 10) em Mi 3;
- Da polarização melódica da nota Mi 3, decorrente dos movimentos melódicos em torno desta mesma (Figura 141, c. 3-5; c. 8-10).

Em correspondência ao arranjo do *Guia Prático*, em minha concepção, na *Ciranda*, a polarização em Mi eólio torna a expressão do caráter musical mais melancólico na seção **b** (c. 5-25), e ainda:

- Por meio do registro instrumental com pouco brilho sonoro, no qual é apresentada a melodia principal da seção;
- Por meio do andamento mais lento;
- Por meio do movimento dos acordes no nível inferior com figuração rítmica semelhante a uma Sarabanda<sup>48</sup>.

A seção **b** da parte **A** é constituída por cinco semifrases de 4 compassos (Figura 141, c. 5-25): a 1ª semifrase, c. 5-8; a 2ª semifrase, c. 9-12; a 3ª semifrase, c. 13 com anacruse-16; a 4ª, semifrase, c. 17-20; a 5ª, c. 21-25.

<sup>48</sup> Segundo o Hudsson (2001, p. 273), a Sarabanda é uma das danças mais comuns da suíte barroca ao lado da Allemande, Courrent e Giga. Surgiu no século XVI na Espanha e na América Latina, chegando a Itália, França, e Alemanha. Em numerosos casos apresenta a seguinte fórmula rítmica



em compasso 3/4 em andamento lento com apoio no 2º tempo:

Figura 142: *À Procura de uma Agulha*. Parte A, seção a, c. 1-4; seção b, c. 5-19.

A Alfredo Oswald

## À Procura de uma Agulha...

CIRANDAS - N.º 13

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

**Parte A**

*Animado* (M.  $\text{♩} = 126$ )

**Seção a**

*Piano* *ff* *dim. e rall.*

**Seção b**

*Quasi andant* (r.  $\text{♩} = 86$ ) *p*

5 (o canto muito saliente) *i* *i*

10 *rall.*

15 *rall.* *a tempo*

1ª semifrase 2ª semifrase 3ª semifrase 4ª semifrase

No nível inferior da seção b, a mudança de acorde em cada compasso gera um pequeno impulso à continuação do movimento, que se direciona ao início do

próximo compasso. Na melodia principal, o movimento musical se direciona (Figura 142):

- a) Na 1ª semifrase (c. 5-8), à nota longa Mi 3 nos c. 7-8;
- b) Na 2ª semifrase (c. 9-12) à nota longa nos c. Mi 3 11-12.

A sucessão da 1ª e 2ª semifrases gera um impulso energético à continuação do movimento, pois a 2ª é repetição quase idêntica. O movimento prossegue pela 3ª semifrase (c. 13 com anacruse-16), que, em minha concepção, expressa um caráter ainda mais **triste e sombrio**.

A 4ª e a 5ª (17-25) semifrases são repetições da 1ª e 2ª respectivamente, recapitulam a expressão do caráter musical e geram impulso para a continuação do movimento que prossegue na parte **B** (c. 26-37).

A parte **B** é, constituída por 3 segmentos musicais de 4 compassos:

- a) O 1º segmento – c. 26-29 apresenta três níveis sonoros: o inferior – nota Fá 1 no *baixo*; o nível intermediário – acordes na região do tenor; o nível superior – duas vozes escritas no pentagrama superior;
- b) O 2º segmento – c. 30-33, apresenta dois níveis sonoros: o inferior – acordes que continuam o movimento intermediário do segmento anterior; o nível superior – que continua o movimento em tercinas e o movimento melódico ascendente;
- c) O 3º segmento – c. 34-37, apresenta, também, dois níveis sonoras que dão continuidade ao segmento anterior.

No decorrer da parte **B** (Figura 143), o movimento musical se direciona por impulsos energéticos sucessivos, citados a seguir, que geram um clímax dinâmico em **ff** nos dois compassos finais (c. 36-37):

- a) A mudança para o andamento *Apressado* (c. 26);
- b) O *crescendo* e *animando*, assinalados por Villa-Lobos no c. 30;
- c) O movimento melódico cromático em tercinas (c. 26-29);
- d) O movimento melódico ascendente nos três segmentos;
- e) Os acentos (>) insistentes no 1º segmento (c. 26-29);
- f) A poliritmia entre o 2º e o 3º segmentos;
- g) As dissonâncias insistentes no decorrer do trecho.

Figura 143: *Ciranda À Procura de uma Agulha*. Parte A, seção b, c. 20-25; Parte B, c. 26-37; Parte A', c. 38-42.

The image displays a musical score for the piece "Ciranda À Procura de uma Agulha". It is divided into three main sections:

- Parte B (Measures 20-37):**
  - Measure 20:** Starts with a treble clef and a common time signature. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A green number "20" is in the left margin. The instruction "acell." is written in the right margin.
  - Measures 26-37:** Labeled "1º segmento" in blue. The tempo is "Apressado (M. ♩ = 168)". The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *sfz* and *f*. A blue number "26" is in the left margin.
  - Measures 30-37:** Labeled "2º Segmento" in blue. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a bass line. Dynamics include *i* and *cresc. e animando*. A blue number "30" is in the left margin.
  - Measures 34-37:** Labeled "3º Segmento" in blue. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a bass line. Dynamics include *i* and *ff* *allargando*. A blue number "34" is in the left margin.
- Parte A' (Measures 38-42):**
  - Measure 38:** Starts with a treble clef and a common time signature. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a bass line. Dynamics include *fff* *a tempo* and *pp*. A blue number "38" is in the left margin. The instruction "(o canto muito saliente)" is written in the right margin.

Em minha concepção, na parte **B**, as estruturas musicais manifestam um caráter **muito agitado**, em contraste com o caráter musical da parte **A**. No clímax (c. 36-37), que se estende até o primeiro compasso da parte **A'** (c. 38), o movimento musical parece terminar, mas segue pelas estruturas musicais da parte **A'** (c. 38-60), que, por vez, recapitulam o caráter musical **triste e melancólico** do início (c. 5-25).

A parte **A'** (c. 38-60) é a repetição quase literal da seção **b** parte **A** (c. 5-25): havendo repetição de estruturas musicais (Figura 142, c. 5-20).

Na 5ª semifrase da parte **A'** (c. 55-60), no nível inferior, a sucessão dos acordes descreve um movimento melódico descendente por grau conjunto, atingindo no *baixo* Mi eólio no c. 57. A melodia principal repete uma sucessão melódica formada pelas notas Sol 3-Fá 3-Mi 3, com diferentes alterações e faz uma transição à melodia da voz mais aguda do início da parte **C** (c. 61).

Por fim, a melodia “*A Agulha*” (Figura 141) constitui a parte **C** (c. 61-76), que expõe um caráter musical muito próximo do arranjo, porém, contrastante com a parte **A'** anterior: **caráter animado, alegre, de dança rápida** (Figura 144).

Duas seções constituem a parte **C**:

- a) A primeira (**a**) – c. 61-1º tempo do c. 68. É formada por duas semifrases (c. 61-1º tempo do c. 63; c. 63-1º tempo do c. 65), que correspondem à parte **A** do arranjo da melodia no *Guia Prático* (Figura 141, c. 1-5) e um segmento musical de três compassos (c. 65-1º tempo de 68). O 1º tempo dos c. 65; 68 são elisões estruturais, pois são: a) inícios – do segmento musical da seção **a** (c. 65-68) e da seção **b** (c. 68-76); b) finais dos trechos musicais precedentes;
- b) A segunda seção (**b**) que se estende do c. 68-76, é formada: 1) por duas semifrases que repetem as estruturas musicais da seção **a** (c. 61-1º tempo de c. 65), e correspondem à parte **A'** do arranjo do *Guia Prático* (Figura 141, c. 5-10); 2) por um segmento musical de seis compassos, em cujo decorrer a melodia popular é concluída, e realiza-se uma transição a parte **A''** (c. 77-90) (Figura 145) subsequente.



Figura 144: *Ciranda À Procura de uma Agulha*. Parte A', c. 43-60. Parte C, c. 61-63.

Musical score for measures 43-47 of Part A'. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes with accents. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

Musical score for measures 48-52 of Part A'. The score continues with similar rhythmic patterns. A *rall.* (rallentando) marking is present in measure 50, indicating a slight slowing down of the tempo.

Musical score for measures 53-56 of Part A'. The score concludes with a *acell.* (accelerando) marking in measure 54 and a *apressado e* (rushed and) marking in measure 56, indicating a final increase in tempo.

Musical score for measures 57-60 of Part A'. The score features a *cresc.* (crescendo) marking in measure 57 and a *rall.* (rallentando) marking in measure 59, showing dynamic and tempo changes.

Parte C

Secção a

*Animado* (M.  $\text{♩}$  = 138)

*i*

*m*

*f*

Musical score for measures 61-63 of Part C. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef is more rhythmic and includes slurs. The bass clef provides a complex accompaniment with many chords and moving lines. Dynamic markings *i*, *m*, and *f* are indicated above the treble staff.

Figura 145: *Ciranda À Procura de uma Agulha*. Parte C, c. 64-76. Parte A'', c. 77-80.

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 64-66) has red accents *i*, *m*, *t*, and *i* above the treble staff. The piano accompaniment includes dynamics like *sfz p*. The second system (measures 67-69) is labeled "Seção b" and includes "rit. *i* a tempo" and "rall." markings. The third system (measures 70-73) shows a "cresc." marking and a "p" dynamic. The fourth system (measures 74-76) includes "cresc.", "sempre", and "ff" markings. The fifth system (measures 77-80) is labeled "Parte A'" and features "ff" and "dim. e rall." markings.

Três níveis sonoros constituem a textura na extensão da parte **C** (Figura 144-145, c. 61-76):

- a) O nível superior, escrito no pentagrama superior, formado ora por duas vozes (c. 61-64; c. 68-71), ora por voz e acompanhamento (c. 65-67; c. 72-74);
- b) O nível intermediário, na região da voz *tenor*, formado ora por sucessão de acordes (c. 62; 69); ora por notas melódicas com acento (>) e acordes (c. 63-64, 70-71); ora por passagens melódicas (c. 65-67, 72, 74).
- c) Nível inferior constituído pela nota longa Fá 1 reforçada pela nota Dó 2 (5ª justa acima), no *baixo* nos c. 61-62, 65-68, 72-75.

Na primeira semifrase da seção **a** (parte **C**, Figura 144, c. 61-1º tempo do 63), um impulso é gerado nos 3º e 4º tempos do c. 61, devido à repetição da passagem melódica Sol # 2 – La 2 (c. 61-62 com anacruse). O movimento musical segue no c. 62, e arrefece por meio do intervalo melódico descendente, na voz superior Dó 4 – Sol 3 (c. 63 com anacruse). O intervalo descendente assinala o direcionamento do movimento musical. Simultaneamente (no 1º tempo do c. 63), a dissonância criada entre as notas (Sol 3 e Dó 3) com o acorde (Dó 3, Fá 2, Lá 3) gera impulso acrescido pela repetição das vozes no nível superior (c. 63-64) e arrefece no 1º tempo do c. 65.

No decorrer da seção **a** (Figura 145, c. 65-1º tempo do c. 68), a sucessão das estruturas gera impulsos contínuos em razão da:

- a) Similaridade entre os compassos;
- b) Repetição insistente da passagem melódica Sol 3 – Mi 3 com acentos (>) na voz superior, na anacruse e 1º tempo dos c. 65, 66, 67;
- c) Passagem melódica Lá 3 – Dó 4, na voz superior, com respectivos acordes simultâneos, que conclui o segmento da seção **a**.

O movimento musical impulsionado segue no decorrer da seção **b** (Figura 145, c. 68-76), inicialmente nas duas semifrases (c. 68-1º tempo de 70; 70-1º tempo de 72), que são a repetição das duas semifrases da seção **a** (c. 61-1º tempo de 65), com as mesmas propriedades do movimento musical.

Um segmento musical de cinco compassos (Figura 145, c. 72-76) conclui a parte **C**. Neste segmento, impulsos sucessivos são gerados, simultânea e imediatamente, após a passagem melódica Sol 3 – Mi 3, na voz superior do nível



superior nos c. 72 com anacruse, 74 com anacruse, que, contrariamente, arrefecem o movimento.

Um curto clímax, em dinâmica **ff**, nos c. 76-77, é resultado desses impulsos sucessivos e intensos gerados por:

- a) Dinâmica em *crescendo* (c. 72-76);
- b) Repetição das estruturas dos c. 72-73 nos c. 74-75;
- c) Movimentos melódicos ascendentes, em graus conjuntos, iniciados nos segundos tempos dos c. 72 e 74, que, partindo do nível intermediário (nota Mi 2), atingem o nível superior;
- d) Movimento contrário entre os níveis sonoros no c. 76.

O clímax (c. 77) assinala o início da parte **A''** (Figura 145-146, c. 77-90), repetição da 1ª seção (**a**) da parte **A** (c. 1-4). Na segunda e última seção (**b**, Figura 146, c. 81-90), materiais recorrentes (c. 5-8; 9-12) são reapresentadas no decorrer dos c. 81-88. Permanece em ação o caráter propulsivo acrescido de impulso energético no decorrer dos c. 89-90, por meio:

- a) Do *accelerando* (c. 89);
- b) Do movimento melódico ascendente no nível superior nos c. 89-90;
- c) Pelo movimento contrário entre os níveis sonoros no c. 90.

Em minha concepção, a parte **A''** (Figura 145-146, c. 77-90) recapitula o caráter **triste e melancólico** predominante em **A** e **A'**, ainda que de forma mais concisa.

Ainda que mais breves, se comparados com **A** e **A'**, os impulsos gerados no decorrer de **A''** geram um acúmulo energético que se manifesta na parte **D** (Figura 146-147, c. 91-107), de intensidade sonora e expressividade contundentes.

Três níveis sonoros constituem a parte **D**:

- a) O baixo sonoro em oitavas;
- b) O nível intermediário, formado por acordes de três ou quatro sons na região média do instrumento e que desempenham a função de acompanhamento e preenchimento harmônico;
- c) O nível superior formado por melodia em oitavas na região aguda e superaguda do instrumento, que exerce a função de melodia principal do trecho.

Contrariamente às semifrases das partes **A**, **A'**, **A''**, as sete semifrases que constituem a parte **D** (Figura 146-147, c. 91-107) registram extensões bastante diferenciadas:

- a) A 1ª semifrase, c. 91-1º tempo do c. 94;
- b) A 2ª semifrase, 2º tempo do c. 94 (com a colcheia anterior – nota Fá 5 no nível superior)-96;
- c) A 3ª semifrase, c. 97-1ª colcheia (nota Sol 5 oitavada, no nível superior) do 2º tempo do c. 98;
- d) A 4ª semifrase, 2º tempo do c. 98-1ª colcheia do 1º tempo do c. 100;
- e) A 5ª semifrase, c. 100-1º tempo do c. 103;
- f) A 6ª semifrase, 2º tempo do c. 103 (com a colcheia anterior)-1ª semínima do c. 105;
- g) A 7ª semifrase, 2º tempo (com a semínima anterior) do c. 105-107.

Nas extensões das semifrases da parte **D**, as formações melódicas revelam similaridades com as formações melódicas das semifrases da seção **b** da parte **A** (c. 5-25), por exemplo:

- a) O movimento melódico em torno da nota Sol 3, (Figura 142, c. 5-6), e a subsequente descida à nota Mi 3 (idem, c. 7) se refletem na melodia formada pelas notas inferiores das oitavas da parte **D** (c. 91-92). O movimento melódico é reiterado pela nota Sol 4 nos e direcionado à nota Mi b 4 início do c. 93;
- b) O movimento melódico descendente (c. 10-13) encontra sua contrapartida na parte **D** (c. 99-102).

O movimento musical na extensão das semifrases da seção **D** apresenta direcionamentos semelhantes aos direcionamentos musicais na extensão da seção **b** da parte **A**. Na parte **D** (Figura 146-147):

- a) Na 1ª semifrase, o movimento musical se direciona ao 1º tempo dos c. 93 e 94;
- b) Na 2ª semifrase, o movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 95 e a última semínima do c. 96;
- c) Na 3ª semifrase, o movimento musical se direciona à 2ª semínima do c. 98;

- d) Na 4ª semifrase e na 5ª semifrases, o movimento musical se direciona a cada 1º tempo dos c. 100-103;
- e) Na 6ª semifrase, o movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 105;
- f) Na 7ª semifrase, o movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 107.

Figura 146: *Ciranda À Procura de uma Agulha*. Parte A'', c. 81-90. Parte D, c. 91-96.

*Andante* (M. ♩ = 80) **Seção b**

81

86

*acell.* *i*

**Parte D** *Animado* (M. ♩ = 144)

*fff* (*muito ritmado*)

91

1ª semifrase

2ª semifrase

94

Figura 147: *Ciranda À Procura de uma Agulha*. Parte D, c. 97-107.

The musical score for Part D, measures 97-107, is presented in four systems. Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is G minor. The score includes various performance markings: '8ª' (octave) is indicated above the treble staff in measures 97, 100, and 106; 'cresc. allargando' is written in the right hand of measure 103; 'ff a tempo' is written in the left hand of measure 106; and 'rápido' is written above the treble staff in measure 106. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic contrasts.

A parte D está centrada em Dó menor, apesar do último compasso não apresentar a nota Mi b.

Em minha concepção, caráter musical da parte D expressa **dramaticidade** e **angústia**, por meio: da tonalidade menor; da alternância entre oitavas com *apogiaturas* e notas simples no nível superior; dos acordes com dissonâncias marcantes no nível intermediário; da dinâmica sonora; do andamento rápido

(*Animado* (m. ♩ = 144)); das diferentes extensões das semifrases e com seus respectivos.

Durante a execução da parte **D**, ressalto a melodia no nível superior, as notas na região superaguda e as notas mais graves das oitavas do nível inferior, enfatizando a distância entre os registros sonoros. Executo, ainda, os acordes no nível intermediário em uma intensidade sonora menor que os outros dois níveis, devido à função de acompanhamento e preenchimento harmônico destes.

Apoio sonoramente, com respectivo apoio do movimento de braço, as notas dos diferentes níveis nos pontos de direcionamento musical, evidenciando-os.

Para a preparação da execução do nível superior com a mão direita, estudo isoladamente a melodia sem as *apogiaturas*, para a conscientização auditiva e muscular da linha melódica, valorizando o peso intervalos, medido pela dificuldade vocal de cantar as distâncias, ou seja, entoando diferentemente as distintas distâncias.

Concebo essa *Ciranda*, em sua totalidade, como uma peça em esquema de *Rondó* (ABA'CA''D) em um crescendo dinâmico, no qual o refrão (**A**, **A'**, **A''**), baseado na melodia popular *Agulha*, expressa um caráter triste e melancólico. Intercaladas, as expressões musicais das partes intermediárias contrastam com refrão: Parte **B** – **agitado**; Parte **C** – melodia popular **alegre e dançante**. A alternância das atmosferas expressivas entre as partes gera uma grande energia que se manifesta em clímax **dramático** e **agitado**, resultado de todo o processo sonoro anterior. Esquemáticamente:

**Parte A** em andamento lento: **Um Chamado** seguido de caráter **triste e melancólico**;

**Parte B** em andamento rápido: Caráter musical **agitado**;

**Parte A'** em andamento lento: **caráter triste e melancólico**;

**Parte C** em andamento rápido: **alegre e dançante** – apresentação da melodia popular

**Parte A''** em andamento lento: **Chamado** e caráter **triste e melancólico**;

**Parte D** em andamento rápido: **Clímax** de caráter musical **Dramático e Agitado**.

### 3.14 A Canoa Virou

#### Declamação

Villa-Lobos atribuiu o gênero de Polca Canção ao arranjo para duas vozes da melodia popular *A Canoa Virou*, no *Guia Prático* (2009, 1º Caderno, p. 35). No quadro sinótico do *Guia* (2009, separata, p. 95), o compositor designa a finalidade dessa melodia popular como “canção e brinquedo de roda”. Segundo Cernusak *et alii* (2001, p. 34), a Polca é uma dança leve, animada, em compasso 2/4, originária da região europeia da Boêmia e muito popular como dança de salão no século XIX. Numerosos exemplos de polcas apresentam um esquema formal ternário e no seguinte esquema rítmico (Figura 148):

Figura 148: Polca, esquema rítmico.



O arranjo da melodia popular apresenta a rítmica e o compasso mencionados e um andamento animado (Figura 149, *Allegretto*, c. 1). Duas pequenas partes, com duas semifrases cada, constituem o arranjo:

- a) Parte **A**, c. 1-1º tempo do c. 5, é constituída pela 1ª semifrase (c. 1-1º tempo de c. 3) e 2ª semifrase (c. 3-1º tempo do c. 5);
- b) Parte **B**, c. 5-9: constituída pela 1ª semifrase (c. 5-1º tempo de c. 7) e 2ª semifrase (c. 7-9).

A cada semifrase musical do arranjo, correspondem dois versos da letra (*Guia Prático*, 2009, 1º Caderno, p. 74), que é repetida na parte **B**:

*A Canoa Virou.*  
Deixá-la virar,  
Por causa da *Fulana*  
Que não soube remar.

Considero que, no decorrer do arranjo, (Figura 149) as estruturas musicais das duas vozes expressam um caráter **leve e alegre**, correspondendo às características de numerosas polcas. Além disso, interpreto que, em cada parte do arranjo (**A e B**), duas características expressivas são manifestadas:

- No decorrer da 1ª semifrase (c. 1-1º tempo de 3; 5-1º tempo de 7), os movimentos ascendente e descendente da melodia na voz superior (melodia popular) exprimem um caráter musical **cantábile, fluente**;
- No decorrer da 2ª semifrase, o acréscimo de semicolcheias em notas repetidas (c. 3-4; c. 7-8), adicionam um caráter **declamatório** à expressão.

Figura 149: *A Canoa Virou*. Arranjo no *Guia Prático*.

**A Canoa virou**  
*Polca canção*

**Parte A**

Allegretto **1ª semifrase** **2ª semifrase**

*mf*

31 A ca-no-a vi -rou. Dei-xá - la vi - rar, por cau-sa de Fu - la-na que não sou-be re -

**Parte B**

**1ª semifrase** **2ª semifrase**

5 mar. A ca-no-a vi -rou. Dei-xá - la vi - rar, por cau-sa de Fu - la-na que não sou-be re-mar.

mar. Schxê! Schxê! Schxê! Schxê! Schxê! Não sou-be re - mar.

A Ciranda *A Canoa Virou* é constituída por três partes, característica comum a numerosos exemplos de polca, como citado anteriormente.

- A primeira parte A, c. 1-18 (Figura 150); exerce a função de introdução, preparação da apresentação da melodia popular;
- A segunda parte B, c. 19-36 (Figura 151-152); apresenta a melodia popular;
- A terceira parte **A'**, c. 37-53 (Figura 154); recapitula o material musical da parte **A** e exerce a função de conclusão da *Ciranda*.



Figura 150: *Ciranda A Canoa Virou*. Parte A, seção a, c. 1-9; seção b, c. 10-15.

A Alfredo Oswald

### A Canoa Virou...

CIRANDAS - N.º 14 Parte A H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

**Seção a**

**1º Segmento**

*Um pouco apressado (M.  $\text{♩} = 76$ )*

*Piano*

*i mf* *accel.* *rall.* *a tempo*

*i* *i*

**1ª semifrase**

**2ª semifrase**

**3ª semifrase**

*m* *m*

**Seção b**

**1º segmento**

**2º segmento**

**3º Segmento**

*f* *mf* *i* *cresc.* *(b)*

**4º segmento**

*f* *mf* *i* *cresc.* *rall.*



Duas seções constituem a parte **A**:

- a) A primeira seção (Figura 150, **a**, c. 1-9) é formada por um segmento introdutório inicial (c. 1-2) e três semifrases: 1ª frase, c. 3 com anacruse-4; 2ª frase, c. 4 com anacruse-5; 3ª frase, c. 7 com anacruse-9;
- b) A segunda seção (Figura 150, **b**, c. 10-18) conclui a parte **A** e é formada por quatro segmentos: 1º segmento, c. 10-1º tempo de 11; 2º segmento, 2º tempo do c. 11-1º tempo do c. 13; 3º segmento, 2º tempo do c. 13-16; 4º segmento, c. 17-18.

A textura da *Ciranda* apresenta dois níveis sonoros:

- a) O inferior, no pentagrama inferior, em acordes (c. 3-6) e a uma voz (c. 7-16);
- b) O superior, no pentagrama superior, a duas vozes (c. 3 com anacruse-9) e voz e acompanhamento (c. 10-16).

O 1º segmento da seção **a** (c. 1-2), da parte A, anuncia um pedal de dominante e estabelece um padrão rítmico por meio da articulação de oitavas alternadas, notas Dó repetidas e presença da ligadura de duas em duas notas. No decorrer da obra, este padrão será modificado e voltará como um *ostinato*. O primeiro segmento de caráter introdutório, impulsionado pela oitava inicial (anacruse do c. 1), se direciona ao 1º tempo de cada compasso (Figura 150).

No decorrer da 1ª frase (Figura 150, c. 3 com anacruse-4), no nível superior, na voz superior, o movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 4 e na voz inferior, ao 2º tempo do c. 4. No nível inferior, o movimento dos acordes acompanha o movimento musical da voz inferior do nível superior, ou seja, se direciona ao 2º tempo do c. 4.

No transcurso da 2ª frase (Figura 150, c. 5 com anacruse-6) os direcionamentos são semelhantes: na voz superior do nível superior se direciona ao 1º tempo do c. 6, na voz inferior ao 2º tempo do c. 6 e o movimento dos acordes se direciona ao 2º tempo do c. 6.

O intervalo de 6ª maior ascendente (c. 2 assinalado na Figura 150), que inicia a 1ª frase, gera um impulso a continuação do movimento, que, no c. 3, é

novamente impulsionado pela repetição (c. 4, assinalado na Figura 150). No decurso da 1ª e 2ª semifrases, esses impulsos, bem como o que se origina elaboração melódica, ocorrem simultaneamente aos direcionamentos do movimento para a 3ª semifrase (Figura 150, c. 7 com anacruse-10).

O movimento musical no nível superior, no decorrer da 3ª semifrase:

- a) Na voz superior se direciona ao 1º tempo do c. 8 e ao 1º tempo do c. 10;
- b) Na voz inferior se direciona ao 2º tempo do c. 8 e ao 1º tempo do c. 10.

Simultaneamente, no nível inferior, o movimento musical, direciona-se ao 1º tempo do c. 8 e ao 1º tempo do c. 10.

No meu entendimento, as estruturas musicais da seção **a** da parte **A** (Figura 150, c.1-9) expressam um caráter musical **alegre, animado, dançante** e, principalmente na 3ª semifrase, uma **brincadeira** das *apogiaturas* e síncopes. E ainda, as notas repetidas em grupos de 4 colcheias, presentes nas 3 semifrases da seção **a** da parte **A** (c. 3 com anacruse-9), expressam também um caráter **declamatório, narrativo**, como no arranjo no *Guia Prático*.

Na seção **b** da parte **A** (Figura 150, c. 10-18), o movimento musical se direciona ao 1º tempo dos c. 11; 13; 14-16.

Nessa seção **b**, o movimento musical é acrescido de energia pelos impulsos constantes gerados por: dissonâncias dos acordes do nível sonoro superior; síncopes presentes em ambos os níveis; movimento melódico na voz inferior, por graus conjuntos, que parte da nota *Do* 1 e atinge *Fá* 1.

Entendo que as estruturas musicais da seção **b** da parte **A** continuam a expressar um caráter **alegre, dançante**, acrescido, nos c. 14-16, de um caráter **marcial**, de **caminhar firme e constante**. Este último caráter é expresso pelos acentos e pelo movimento melódico do *baixo* em semínimas regulares.

Nos c. 16-18, final do 3º segmento e 4º segmento da seção **b**, as estruturas musicais, semelhantes às estruturas do segmento inicial da seção **a** (c. 1-2), exercem a função de transição à parte **B** (Figura 151-152, c. 19-36) e, variadas, compõem o nível sonoro inferior desta parte.

Figura 151: *Ciranda A Canoa Virou*. Parte B. seção a, c. 19-26.

Parte B

Seção a

*Muito animado* (M. ♩ = 100)

19

1º segmento

1ª semifrase

(Muita cantada a nota de cima)

mf

*i*

21

2ª semifrase

23

3ª semifrase

25

4ª semifrase

Figura 152: *Ciranda A Canoa Virou*. Parte B, seção a, c. 27; Seção b, c. 28-36.

Seção b

The musical score for *Ciranda A Canoa Virou*, Part B, Section b, consists of five systems of piano accompaniment, numbered 27 through 36. The piece is in G major and 2/4 time. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. The treble line features chords and melodic fragments. Dynamics include *sfz p*, *pp*, and *pp (Ped. abafador)*. Performance markings include accents, fingerings (i, iii), and a *rall* marking at the end.

Measure 27: Treble clef, G major, 2/4. Bass line: eighth notes. Treble line: chords. Dynamics: *sfz p*. Fingerings: iii.

Measure 29: Treble clef, G major, 2/4. Bass line: eighth notes. Treble line: chords. Dynamics: *sfz p*. Fingerings: i.

Measure 31: Treble clef, G major, 2/4. Bass line: eighth notes. Treble line: chords. Dynamics: *sfz p*, *pp (Ped. abafador)*. Fingerings: iii.

Measure 33: Treble clef, G major, 2/4. Bass line: eighth notes. Treble line: chords. Dynamics: *pp*, *cresc.*. Fingerings: i.

Measure 35: Treble clef, G major, 2/4. Bass line: eighth notes. Treble line: chords. Dynamics: *ff*, *mf*. Fingerings: iii. *rall* marking.

A textura da parte **B** (Figura 151-152, c. 19-36) é constituída por dois níveis sonoros:

- a) O nível inferior, no pentagrama inferior, está formado por grupos de semicolcheias ininterruptas, que reúnem estruturas presentes no segmento inicial da seção **a** (c. 1-2): oitavas alternadas, ligadura agrupadas de duas em duas notas. A estas estruturas são acrescentadas síncopes e **sfz**;
- b) O nível sonoro superior formado:
  - 1) Por acordes do c. 19-27, cujas notas superiores apresentam a melodia popular;
  - 2) Por voz e acompanhamento em semicolcheias, (exceto o 2º tempo dos c. 30), c. 28-1º tempo do c. 32;
  - 3) Por acordes com acréscimo de uma voz em movimento melódico cromático ascendente no c. 34, 2º tempo do c. 32-34.

Dois seções formam a parte **B** (Figura 151-152, c. 19-36):

- a) A seção **a**, apresentação da melodia popular, c. 19-27;
- b) A seção **b**, conclusão da parte **B**, c. 28-36.

Um segmento introdutório de 1 compasso (c. 19) e quatro semifrases de dois compassos cada (1ª, c. 20-1º tempo de 22; 2ª, c. 22-1º tempo de 24; 3ª, 24-1º tempo de 26; 4ª, 26-1º tempo de 28) constituem a seção **a** da parte **B**.

A melodia popular, apresentada pela sequência das notas mais agudas dos acordes no nível superior, corresponde à melodia popular apresentada na voz superior do arranjo do *Guia Prático*. No decorrer da 1ª semifrase da seção **a** (c. 20-21), a melodia popular corresponde à melodia apresentada na 1ª semifrase musical no arranjo (Figura 149, c. 1-1º tempo de 3) e assim sucessivamente.

Na parte **B**, o movimento musical no nível inferior apresenta um direcionamento para cada início do 1º e 3º tempos de cada compasso (Figura 151-152). No nível superior, o movimento musical se direciona:

- a) Na seção **a** (c. 19-27), a cada final das semifrases, ou seja, aos primeiros tempos (à primeira colcheia) dos c. 22, 24, 26 e 28 (Figura 151-152);
- b) Na seção **b** (28-37), a cada início de compasso, ou seja, aos primeiros tempos dos c. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 e 36.

No nível superior, no início de cada semifrase na seção **a** da parte **B** (c. 20, 22, 24, 26), a síncope gera um impulso energético à continuação o movimento, que, arrefecido na 1ª colcheia do compasso seguinte c. (21, 23, 25, 27), é novamente impulsionado por meio do movimento melódico ascendente de saltos intervalares sucessivos de 3ª e 4ª. No decorrer da seção **a** da parte **B**, esses impulsos contínuos e o impulso originado pela sucessão das 4 semifrases (a 3ª e a 4ª são repetição da 1ª e 2ª, respectivamente, c. 20-27), geram movimento musical que parece terminar no c. 30, mas é rearticulado, reimpulsionado, por quiáteras de semínimas na voz superior. O padrão é retomado com o movimento melódico descendente em terças alternadas, atingindo a tônica Fá 3 no 1º tempo do c. 34, arrefecendo o movimento.

A meu ver, as estruturas musicais do nível inferior conferem à parte **B** um caráter musical **nervoso, tumultuado** e estabelece um fundo sonoro, um ambiente sonoro uniforme, sem alterações.

No repertório para piano do século XX, outros compositores recorreram a essa ambientação sonora uniforme, realizada por um fluxo sonoro ininterrupto, por exemplo, D. Chostakovitch construiu a seguinte sucessão de semicolcheias, que atravessa os 39 compassos do Prelúdio em Lá menor *opus 87* (Figura 153):

Figura 153: D. Chostakovitch. *Prelúdio em Lá menor opus 87 n° 2*, c. 1-6.

Прелюдия II Prelude

Allegro (♩ = 92)

Na *Ciranda*, na seção **a** da parte **B** (c. 19-27), concebo também que, simultaneamente às semicolcheias do nível inferior, no nível superior, os acordes dissonantes (formados por: 4ª diminuta e 3ª; ou 4ª justa e 3ª; ou 4ª justa e 4ª



aumentada), conferem à apresentação da melodia popular um caráter musical de **tensão** com certa **dramaticidade**. Contrariamente ao movimento ininterrupto das semicolcheias no nível inferior, no nível superior, a melodia popular, apresentada em figuras rítmicas de média duração, em semifrases de 2 compassos 4/4 (c. 20-1º tempo de 28), evocam uma **sensação de amplitude**, de **longa distância**. E ainda, a apresentação de trechos da melodia popular, nas notas agudas dos acordes (seção **a**) em quiálteras de semínimas, soma-se para estabelecer um caráter declarativo à expressão musical (c. 19-27).

Para executar em nível sonoro inferior, no decorrer da parte **B**, realizo movimentos com o braço correspondentes ao movimento musical, ou seja, apoio o braço a cada oito semicolcheias, no início dos 1º e 3º tempos de cada compasso. Para executar as estruturas do nível superior, também realizo apoios nos 1º e 3º tempos dos compassos, mas com um apoio maior, procurando reiterar o direcionamento musical, ou seja, nos primeiros tempos dos c. 20, 22, 24, 26, 28.

Para preparar a execução da polirritmia presente nos segundos tempos dos c. 20, 22, 24, 26, 28, recorro à seguinte prática de estudo, sugerida para casos semelhantes por Neuhaus (1988, p. 44 e 45):

- 1) Executo com mãos separadas, o trecho musical correspondente à polifonia, do apoio inicial ao final, ou seja, nesse caso, do início do 2º tempo de cada compasso ao início do 1º tempo do compasso seguinte;
- 2) Executo com uma das mãos, algumas vezes, o trecho correspondente, por exemplo, 4 vezes;
- 3) Executo com a outra mão algumas vezes, o trecho correspondente;
- 4) Sucessivamente, diminuo a quantidade de vezes, em que executo o trecho com cada uma das mãos, alternando-as: MD 4x, ME 4x; MD 3x, ME 3x; MD 2x, ME 2x; MD 1x, ME 1x;
- 5) Alterno, algumas vezes, as mãos executando 1 vez cada trecho e, depois, executo-os com mãos juntas;
- 6) Repito os procedimentos 2 a 5 acima, até perceber que a execução da polirritmia está correta.

Utilizo este procedimento para preparar a execução de trechos semelhantes frequentes nas obras para piano de Villa-Lobos.

Após o término do movimento musical no 1º tempo do c. 34 (Figura 152), o movimento melódico cromático em *crescendo*, no nível superior, gera um forte impulso à continuação do movimento.

Na parte **A'** (Figura 154, c. 37-53) a repetição espelha a parte **A** com modificações somente nos compassos finais: c. 51-53 e que correspondem aos c. 14-16, final da seção **b** da parte **A**.

Figura 154: *Ciranda A Canoa Virou*. Parte A', seção a, c. 37-45; seção b, c. 46-53.

The musical score for 'Ciranda A Canoa Virou' (Part A') is presented in five systems. The first system (measures 37-40) is marked 'Tempo I°' and includes 'accel.' and 'rall.' markings. A yellow circle highlights a melodic phrase in measure 39. The second system (measures 40-43) continues the melodic development. The third system (measures 43-46) features a 'm' marking above the staff. The fourth system (measures 46-50) includes a 'cresc.' marking and a 'rall.' marking. The fifth system (measures 50-53) is marked 'allargando' and 'fff', with a 'rall.' marking at the end. Red markings 'i' and 'm' are placed above the staff to indicate phrasing or articulation points.



Em minha concepção, as estruturas musicais a parte **A'** (Figura 154, c. 37-53) recapitulam o caráter musical **alegre, dançante e declamatório** do início (c. 1-18). As oitavas, acrescentadas no nível inferior (Figura 154, c. 51), geram um forte impulso ao movimento musical, que segue no c. 52 e termina por meio das longas fermatas do c. 53. A sequência de oitavas (c. 52) enfatiza o caráter **conclusivo** de **marcha**, em um *crescendo*, que colabora com a forte expressão musical. Nos c. 52-53, há a recapitulação apoteótica da melodia popular em um sonoro clímax, cujo movimento melódico entoa, declama, em dinâmica **ff** e pausadamente: **A Canoa Virou**.

Proponho que essa *Ciranda A Canoa Virou* esteja baseada em um esquema ternário, semelhante à *Ciranda Terezinha de Jesus*, e que seu ambiente **declamatório**, igualmente expresso no arranjo do *Guia Prático* permeia toda a obra:

Parte **A** (c. 1-18)– **caráter alegre, animado, dançante e declamatório**;

Parte **B** (c. 19-36 – apresentação da melodia popular) – Caráter musical **tumultuado dramático e declamatório**;

Parte **A'** – (c. 37-53) recapitulação do caráter inicial **alegre, animado, dançante e declamatório**, atingindo um curto clímax final (c. 52-53) de expressão dramática: **A Canoa Virou!**

### 3.15 *Que Lindos Olhos*

No *Guia Prático* (2009, 3º Caderno, p. 22-23), Villa-Lobos arranhou a melodia popular *Que Lindos Olhos!* para duas vozes e acompanhamento de piano, em andamento rápido (Figura 155, *Allegro*, c. 1) e com a denominação de *animato* (c. 6), ao iniciar a apresentação da melodia popular. No quadro sinótico do *Guia Prático* (2009, separata, p. 102), o compositor atribuiu o gênero de Samba Canção e a finalidade de “Canção e Brinquedo de Roda” ao arranjo da melodia popular.

O arranjo no *Guia Prático* (Figura 155-156) está centrado em Dó maior e é constituído por duas partes e uma pequena introdução de 5 compassos:

- a) A introdução se estende do c. 1-5;
- b) A parte **A** – c. 2-21, é formada por 4 semifrases: a 1ª semifrase, c. 6-9; a 2ª semifrase, c. 10-13; a 3ª semifrase, c. 14-17; a 4ª semifrase, c. 18-21;
- c) A parte **B** – c. 22-38, é a repetição da parte **A** com o acréscimo de um compasso final (c. 38).

A cada semifrase, corresponde um verso da letra da melodia popular, citada a seguir (*Guia Prático*, 2009, 3º Caderno, p. 61):

*Que Lindos Olhos* tem você  
Que ainda hoje em reparei  
Se eu reparasse há mais tempo,  
Eu não amava quem amei!

A sucessão das duas semifrases iniciais, com alto grau de semelhança (c. 6-13), gera impulso à continuação do movimento, que:

- a) Prossegue no decorrer da 3ª semifrase (c. 14-17);
- b) É impulsionado novamente pelo intervalo de 7ª menor ascendente (c. 17 com anacruse);
- c) Termina na continuidade da 4ª semifrase (c. 18-21).

Figura 155: *Que Lindos Olhos!* Arranjo no *Guia Prático*, Introdução, Parte A, c. 1-18.

**Que lindos olhos!**  
Samba canção

Parte A

Allegro **Introdução**

121

*f* *rall.* *animato*

Que lin - dos

o - lhos, Que lin - dos o - lhos tem vo - cê — Que a - in da ho - je, Que a - in - da ho - je, eu re - pa -

*m* *i*

- rei. Se eu re - pa - ras - se, Se eu re - pa - ras - se há mais tem - po, Eu não a -

Figura 156: *Que Lindos Olhos!* Arranjo no *Guia Prático*. Parte A, c. 19-21. Parte B, c. 22-38.

*f* Parte B

19  
- ma - va, Eu não a - ma - va quem a - mei! — Que lin - dos o - lhos, Que lin - dos o - lhos tem vo -

19  
- cê — Que a - in - da ho - je, Que a - in - da ho - je, eu re - pa - rei. Se eu re - pa - ras - se, Se eu re - pa -

25  
- ras - se há mais tem - po, Eu não a - ma - va, Eu não a - ma - va quem a - mei!

32  
- ras - se há mais tem - po, Eu não a - ma - va, Eu não a - ma - va quem a - mei!

Em minha interpretação, as estruturas musicais do arranjo expressam um caráter musical **alegre e leve** na totalidade da peça, porém alguns pequenos trechos apresentam expressões que, no seu contexto localizado, refletem entonações peculiares:

- C. 9 e 25, nos quais o intervalo melódico de 2ª maior descendente, entre duas notas ligadas, percorrido pela voz superior, sugere um sutil lamento;
- Anacruse do c. 17-17 e anacruse do c. 32-32, nas quais os intervalos melódicos da voz superior (7ª maior ascendente e 2ª maior descendente), sugerem a expressão sutil de uma melancolia.

Contrariamente ao andamento rápido e ao caráter predominantemente alegre e leve do arranjo no *Guia Prático*, Villa-Lobos compôs a *Ciranda Que Lindos Olhos...* (Figura 157-158, Figura 160-162) em andamentos lentos (*Pouco Lento* – c. 1; *Mais depressa* – c. 34; *Muito lento e calmo* – c. 58) e sonoridades mais sombrias.

Figura 157: *Ciranda Que Lindos Olhos*. Parte A, c. 1-12.

A Alfredo Oswald

Que Lindos Olhos...

CIRANDAS - N.º 15 II. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

*Pouco lento* (M.  $\text{♩} = 50$ )

Seção a Seção b

Seção c



Figura 158: *Ciranda Que Lindos Olhos*. Parte A, c. 17-33.

Seção d

13 *f* *pp* *f* *p* *f* *p* *mf animando*

17 *f* *ff* *rall.*

Seção e

22 *mf a tempo* *pp* *p* *f* *pp* *p*

26 *p cresc.* *ff cresc.* *f*

Seção f

30 *a tempo* *pp* *f p* *mf* *ppp dim.* *ppp* *pouco rall. ....*

Três extensas partes constituem a *Ciranda*:

- a) A parte **A** (Figura 157-158), c. 1-33, longa introdução;
- b) A parte **B**, c. 34-57, apresentação da melodia popular;
- c) A parte **C**, c. 58-72, parte final.

A parte **A** é formada por cinco seções: seção introdutória (**a**), c. 1-3; seção **b**, c. 4-15; seção **c**, c. 16-21; seção **d**, c. 22-29; seção **e**, c.30-33.

Exceto a seção **c**, a textura das demais seções da parte **A** apresenta três níveis sonoros distintos:

- a) O nível sonoro inferior constituído por acordes em semibreves nos 1º tempos dos compassos;
- b) O nível sonoro intermediário, que apresenta estruturas melódicas na região do contralto;
- c) O nível sonoro superior, constituído por acordes nos segundos tempos dos compassos em região mais aguda que o nível sonoro inferior.

Na seção introdutória **a**, os acordes no nível sonoro inferior e no superior estão centrados em Ré maior e Fá # menor respectivamente.

No decorrer da parte **A**, tanto no nível inferior quanto no superior, o movimento musical apresenta uma periodicidade de apoios: direcionamento aos primeiros tempos de cada compasso. Em minha concepção, a sucessão de acordes nos primeiros e segundos tempos de cada compasso dessa parte **A**, nos níveis inferior e superior (exceto na seção **c**, c. 16-21), sugere a ideia sonora de badalares lentos de sinos com sons muito graves e de sinos com sons médios, em torres de igrejas. Esta evocação sonora atraiu um número significativo de compositores, entre esses, Rakhmaninov, Mussorgski e Ravel. A seguir, cito o trecho musical inicial do *2º Concerto para Piano e Orquestra opus 37* de S. Rachmaninov, que, em meu entendimento, expressa a ideia de “badalares de grandes sinos”, de maneira similar à parte **A** da *Ciranda* (Figura 159):

Figura 159: S. Rakhmaninov. *Concerto para Piano Orquestra op. 18*. Partitura para 2 pianos, c. 1-8.

The image shows a page of a musical score for two pianos. At the top right, it says 'S. RACHMANINOFF Op. 18'. In the center, there is a large Roman numeral 'I'. The tempo is 'Moderato (♩ = 66)'. The score is for 'PIANO I' and 'PIANO II'. The key signature has two flats. The first measure of Piano I starts with a piano (*pp*) dynamic and a 'poco a poco cresc.' marking. The score ends with a 'rit.' marking.

Na *Ciranda*, três semifrases constituem a seção **b** da parte **A** (c. 4-15) e são limitadas, segundo o movimento melódico apresentado no nível intermediário, a partir do c. 4:

- A 1ª semifrase – 2º tempo do compasso 4-5. A melodia apresentada (sequência das notas Dó # 3 – Fá # 3 – Mi 3 – Do # 3) inicia também as duas semifrases seguintes, em minha concepção, como um elemento gerador;
- A 2ª semifrase – 2º tempo do c. 6-9;
- A 3ª semifrase – 2º tempo do c. 10-1º tempo do 16.

No decorrer da 2ª semifrase (Figura 157, c. 4-1º tempo de 9), o movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 9, mas não termina neste ponto, pois, na linha melódica do nível intermediário, os impulsos originados pelos intervalos ascendentes de 3ª maior (notas Mi 3 – Sol 3, c. 11 com anacruse) e de 4ª justa (Notas Fá # 3 – Si 3, c. 8) geram continuação do movimento que segue na 3ª semifrase (c. 11-15) e termina, parcialmente, no 1º tempo do c. 16. No decorrer da 3ª semifrase da seção **b** (c. 4-15), continuação do movimento, também é impulsionada:

- Pelo intervalo de 7ª menor no c. 13 na linha melódica do nível intermediário;
- Pela sucessão diversa das anteriores do intervalo de oitava (nota Mi 2, c. 13) e acordes de Ré menor (c. 14) e Dó maior (c. 15), no nível inferior;



- c) Pelos acordes no nível superior distintos dos acordes, no decurso das seções anteriores.

Na 2ª semifrase (c. 13-1º tempo do 16), ocorre os um ponto expressivo culminante (c. 14), resultado de impulsos anteriores e manifestado em três níveis sonoros, em dinâmica *f*, e várias notas simultâneas em cada nível.

Em minha concepção, as estruturas musicais da seção **b** da parte **A** (c. 4-15) interagem entre si, expressando um quadro sonoro, no qual uma melodia, no nível intermediário, expressa um **caráter musical triste**, que, enfatizado na 2ª semifrase, se **torna trágico** no decorrer da 3ª semifrase. Essa expressão da melodia se processa entre os acordes alternados dos níveis inferior e superior, em registros distantes, entre “**badaladas dos sinos**”, cujo aumento de notas e de dissonâncias, nos c. 11-12 e no decorrer da 3ª semifrase, colabora com as expressões triste e trágica citadas.

No transcurso da seção **c** (Figura 157-158, c. 16-21), a textura musical é constituída por dois níveis sonoros:

- a) Nível inferior (continuação do nível inferior anterior), formado por um *baixo ostinato* das notas Ré # 1 e sua oitava abaixo;
- b) Nível superior (continuação do nível intermediário anterior), formado por uma sucessão de acordes, inicialmente centrados em Dó # menor que, por um movimento melódico ascendente, atingem Fá # menor no início da seção **d** (c. 22).

No nível superior, no decorrer da seção **c** (c. 16-21), um clímax dinâmico harmonicamente tenso, no c. 20, é resultado de impulsos energéticos ao movimento musical, gerados por:

- a) Dissonância entre os níveis sonoros;
- b) Movimento melódico ascendente dos acordes dos c. 16-19 e a mudança do acorde no c. 19, com as notas Mi 2 e Mi 3 nos extremos, para o acorde no c. 20, com Mi # 2 e Mi # 3.

Após o clímax no c. 20, o movimento musical prossegue no c. 21 e arrefece, atingindo acordes idênticos aos iniciais (c. 1-2), resolvendo o acorde de Mi # com 2ª diminuta e 6ª maior (7º grau de Fá # menor, c. 20 e 21) em Fá # menor no c. 22, início da seção **d**.

A seção **d** (Figura 158, c. 22-29) apresenta a mesma textura das seções **a** e **b**: a melodia expressiva no nível intermediário e a alternância dos acordes entre os níveis inferior e superior. Duas semifrases constituem a seção **d**: a 1ª – 2º tempo do c. 23-1º tempo do c. 25; 2ª semifrase – 2º tempo do c. 25-1º tempo do c. 30 (início da seção **e**).

Na 2ª semifrase, cujo movimento musical se direciona ao 1º tempo do c. 30, as estruturas musicais manifestam o clímax expressivo e dinâmico principal de toda a parte **A**, resultado:

- a) Da sucessão das diferentes seções **b** (c. 4-15) e **c** (c. 16-21);
- b) Dos impulsos gerados pelos intervalos ascendentes de 7ª maior (*La* 2 – Sol 3, c. 27 com anacruse), de 3ª menor seguido de 2ª menor (Ré 3 – Fá # 3 – Sol 3 #, c. 28 com anacruse e 29 com anacruse), no movimento melódico do nível intermediário;
- c) Do movimento por salto dos acordes do c. 26-27, no nível inferior;
- d) Dissonância entre os níveis sonoros, que também gera impulso à continuação do movimento;
- e) Dissonância entre as notas dos acordes do nível intermediário e superior.

O movimento musical, impulsionado fortemente no decorrer da 2ª semifrase da seção **d** (Figura 158, clímax, c. 25-29), termina no decorrer do c. 29, final da seção **d**, e no decorrer da seção **e** (c. 30-33).

Em minha concepção, na extensão da seção **d**, o caráter musical **triste** e o **trágico**, expressos na seção **b**, são recapitulados e enfatizados, no decorrer da 2ª semifrase dessa seção **d**, caracterizada como clímax expressivo do trecho da parte **A** (c. 1-33).

A alternância dos acordes em níveis sonoros distintos, em registros do instrumento distantes, permanece no decorrer da seção **e** (Figura 158, c. 30-33), em minha concepção, encerrando o quadro sonoro da parte **A**, por meio das “badaladas de sinos” cada vez menos sonoras. O fluxo de colcheias no nível inferior recapitula o movimento no nível inferior da seção **c** (c. 16-21) e permite manter a continuidade sonora do pedal de *Dó* # no nível sonoro inferior, que, por sua vez, permanecerá em toda a extensão da parte **B**.

Duas seções integralizam a parte **B** (Figura 160-161, c. 34-51):

- a) Seção **a** (c. 34-51), no decorrer da qual a melodia popular é apresentada;
- b) Seção **b** (c. 52-57), muito semelhante à seção final **e** da parte **A**, conclui a parte **B**.

Figura 160: *Ciranda Que Lindos Olhos*. Parte B, c. 34-48.

The musical score for 'Ciranda Que Lindos Olhos' (Parte B, measures 34-48) is presented in five systems. Each system consists of a piano staff (left) and a vocal staff (right). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Mais depressa (M. J. = 84)'. The score includes dynamics such as 'pp', 'ppp', and 'Lento', and performance instructions like '(sempre muito ligado)' and '(sempre com Ped.)'. Measure numbers 34, 37, 40, 43, and 46 are indicated in green.

Figura 161: *Ciranda Que Lindos Olhos*. Parte B, c. 49-57.

Dois níveis sonoros constituem a textura da seção **a** parte **B** (Figura 160-161, c. 34-51):

- O nível inferior, formado por um longo fluxo sonoro de notas Dó # incessantes, na região gravíssima e grave do instrumento, em **pp**;
- O nível superior, centrado em Dó maior, apresenta a melodia popular.

Um segmento introdutório e 4 semifrases de 4 compassos cada integralizam a seção **a** da parte **B**:

- Segmento introdutório de 2 compassos (c. 34-35), que estabelece a constituição do nível inferior da seção **a**, semelhante aos últimos compassos da parte **A** (c. 30-33);

- b) A 1ª semifrase – c. 36-39, corresponde a 1ª semifrase musical no arranjo do *Guia Prático*;
- c) A 2ª semifrase – c. 40-43, corresponde a 2ª semifrase musical no arranjo do *Guia Prático*;
- d) A 3ª semifrase – c. 44-47, corresponde a 3ª semifrase musical no arranjo do *Guia Prático*;
- e) A 4ª semifrase – c. 48-52 (elisão – fim da 4ª semifrase da seção **a** e início da seção **b**), corresponde a 4ª semifrase musical no arranjo do *Guia Prático*.

No nível superior, em cada uma das duas primeiras semifrases iniciais da seção **a** da parte **B** da *Ciranda* (c. 36-43), a repetição das estruturas nos dois compassos iniciais (36-37; 40-41) gera impulso à continuação do movimento, que arrefece, no final de cada semifrase. A sucessão da 1ª e 2ª semifrases gera impulso a continuação do movimento musical, devido à semelhança entre os seus compassos iniciais. Na 3ª semifrase (c. 44-47), o salto melódico inicial de 4ª justa (Sol 3 – Dó 4, c. 45 com anacruse) e o movimento melódico ascendente do c. 46-1º tempo do 47 acrescentam impulso energético ao movimento musical que termina no decorrer da 4ª semifrase (c. 48-51), por meio das estruturas que se repetem nos c. 48-50 e do movimento melódico descendente do c. 51.

Por sua vez, o movimento musical de cada semifrase (Figura 160-161), direciona-se aos compassos finais delas (c. 39, 43, 47 e 52).

A apresentação da melodia popular no nível sonoro superior é realizada por figurações rítmicas e movimentos melódicos menos variados e mais uniformes, se comparados com a apresentação da melodia popular no arranjo do *Guia Prático* (Figura 155-156). O andamento, baseado na unidade de tempo mínima ( $\downarrow = 84$ ), não expressa a sensação rapidez, contrariamente ao arranjo.

Concebo que as estruturas musicais da seção **a** da parte **B** (c. 34-51) expressam um caráter musical que evoca uma **reflexão silenciosa** (apresentação da melodia popular) paralela a um sussurro, a sons que, de longe, ecoam as “**badaladas de sino**” (pedal no nível inferior).

A seção **b** (c. 52-57) finaliza a parte **B** e apresenta o mesmo material que a seção **e**, final da parte **A** (c. 30-33). A finalização da melodia da seção anterior, nível superior, no 1º tempo do c. 52, na nota Mi 3, 3ª do acorde de Do# menor (com 6ª

maior acrescentada), gera impulso à continuação do movimento musical, que termina no decorrer dessa seção **b** da parte **B**. Os últimos dois compassos (c. 56-57) realizam a transição para a parte final **C** (Figura 162, c. 58-73) da *Ciranda*.

Duas seções, **a** (Figura 162, c. 58-66) e **b** (c. 67-73) formam a parte **C**. Dois níveis sonoros constituem a textura de natureza polifônica da seção **a** da parte **C**:

- a) O nível sonoro inferior, formado por duas vozes: o *baixo* e uma sucessão de notas Dó # 2, agrupadas a cada tempo, em figuras de colcheias e semicolcheias, combinadas com colcheias;
- b) O nível sonoro superior a três vozes: a inferior, iniciada pela nota Mi # 2 (1º tempo c. 58); a intermediária, iniciada pela nota Lá 2 (1º tempo do c. 58); a superior, iniciada pela nota Dó # 3 (1º tempo do c. 58).

O segmento melódico, exposto no *baixo* (c. 52-1º tempo de 53, assinalado na partitura – Figura 162), que apresenta como intervalo inicial uma 4ª justa ascendente, é tratado por meio de imitações contrapontísticas entre:

- a) O *baixo* e a voz intermediária do nível superior, do c. 58 ao 1º tempo do c. 60;
- b) O *baixo* e a voz inferior do nível superior, c. 60-1º tempo do c. 62;
- c) A voz superior do nível superior (c. 63) e a voz inferior do nível superior, do c. 63-1º tempo do c. 65.

No decorrer de cada segmento melódico, o intervalo de 4ª justa ascendente gera impulso ao movimento musical, que se direciona à última nota, ou seja, a nota longa no 1º tempo do compasso seguinte ao início do segmento (Figura 162): nota Ré 1, c. 59; nota Si 2 c. 60; nota Mi # 1 c. 61; nota Ré # 2 62; nota Si 3 c. 64. O segmento melódico, iniciado no 1º tempo do c. 65 e prolongado até o c. 66, termina o movimento musical.

Na seção **b** da parte **C** (c. 67-73), as estruturas musicais apresentadas concluem a parte **C** e são apresentadas nas seções finais da parte **A** (seção **e**, c. 30-33) e parte **B** (seção **b**, c. 52-57).

Na seção **b**, na voz superior do nível superior, o movimento musical da linha melódica, iniciada por notas repetidas (c. 58), direciona-se ao 1º tempo do c. 59 e ao 1º tempo do c. 61.

Villa-Lobos caracteriza o trecho musical correspondente à seção **a** da parte **C**, como *religioso* (c. 58). Em minha concepção, tal fato corresponde: ao andamento

lento; à escrita polifônica e imitativa; às características vocais do trecho, tais como ausência de saltos intervalares grandes e figuras rítmicas de média duração.

Figura 162: *Ciranda Que Lindos Olhos*. Parte C, c. 58-73.

Parte C Seção a

Muito lento e calmo (M.  $\text{♩} = 52$ )

*p* religioso *i* *cresc. pouco a pouco*

58

61

63

65 *f* *rall.* *pp* *rall.*

(M.  $\text{♩} = 42$ ) Seção b

67 *Tempo I<sup>o</sup>* *mf* *pp* *dim.* *mf p* *pp*

(Menos que o I<sup>o</sup>)

69 *p* *ppp rall. e dim. pouco a pouco* *pppp*

Para a preparação da execução da parte **C**, estudo o nível inferior:

- a) Separando as vozes. Executo a voz inferior com toque *legato*, profundo, conectando a intensidade de cada nota, o mais próximo possível da um *legato* executado pela voz. Valorizando, aumentando um pouco a intensidade das notas longas, com o propósito de prolongá-las. Executo as notas repetidas, com um toque *staccato*, piano, leve, com um pequeno apoio nos tempos;
- b) A juntar as vozes, busco manter os diferentes toques e apoio o braço sutilmente a cada tempo, seguindo o movimento musical.

Concebo essa *Ciranda* como uma peça em três partes distintas, **A – B – C**. E ainda:

- a) No decorrer da parte **A** (c. 1-33), uma linha melódica, inicialmente **triste e em seguida trágica**, se manifesta, entre acordes alternados em registros diferentes, que expressam uma sequência de **badaladas de sinos** em andamento lento;
- b) No decorrer da parte **B** (c. 34-57), depois da contundente expressão da parte **A**, a melodia popular apresentada expressa um caráter **triste, reflexivo**, em uma sonoridade de mínima intensidade, quase um sussurro. Acompanha a melodia popular, um fluxo sonoro contínuo e também pouco sonoro, no grave, que ecoa as badaladas de sinos anteriores, como uma reminiscência longínqua no tempo e no espaço;
- c) No decorrer da parte **C** (c. 58-73), as estruturas de natureza vocal, em escrita polifônica imitativa, expressam um **caráter sério, de pesar, de gravidade**;
- d) As seções finais de cada parte (Seção **e** da parte **A** (c. 30-33); seção **b** da parte **B** (c. 52-57); seção **b** da parte **C** (c. 67-73)) são constituídas pelo mesmo material musical, que conclui e conecta as três grandes partes, como um refrão, que expressa uma cada vez “**as badaladas de sinos**”;
- e) Relacionando com o sentido da letra e com as passagens já citadas da melodia popular, que expressam, sutilmente, tristeza e melancolia, em contraste ao caráter alegre e leve predominante no arranjo da melodia popular do *Guia Prático*, é possível:



- 1) Interpretar a parte **A** da *Ciranda* como a expressão de uma conscientização dramática de um acontecimento:

Que lindos olhos tem você  
Que ainda hoje em reparei  
Se eu reparasse a mais tempo,  
Eu não amava quem amei!

- 2) Interpretar a parte **B** como uma reflexão silenciosa sobre este fato;
- 3) Interpretar a parte **C** como uma reflexão mais séria e pesada sobre o fato ocorrido; sobre a questão da irreversibilidade do tempo, e do destino que podem ser refletidas por entonações características de notas repetidas em tercinas (*5ª Sinfonia* de Beethoven), ou em figuras de valor curto, seguidas de valor longo (Abertura da *Flauta Mágica* de Mozart), realizadas no nível intermediário com as notas Dó # 2 repetidas. Ressalto que, no 3º verso da letra, as palavras “mais tempo” são entoadas enfaticamente, por meio de um intervalo lamentoso ascendente de 7ª maior e 2ª maior descendente (Figura 155, c. 17 com anacruse);
- 4) Interpretar que esses fatos ocorrem em um ambiente sonoro que evoca “lentas badaladas de sinos”.

### 3.16 Có–Có–Có

Final um tanto grotesco

Após a lenta e reflexiva *Que Lindos Olhos*, Villa-Lobos encerra a série das *cirandas* com *Có–Có–Có*, em andamento rápido e com um caráter enérgico e vigoroso.

O arranjo no *Guia Prático* (2009, 3º Caderno, p. 48-49) apresenta a melodia popular com caráter alegre, jocoso, em tonalidade de Mi b Maior. Uma introdução de 4 compassos (c. 1-4) antecede a melodia popular, que é finalizada por uma *coda* de 4 compassos (c. 18-21).

Seis semifrases de dois compassos (1ª semifrase, c. 6-7; 2ª, c. 8-9; 3ª, c. 10-11; 4ª, c. 12-13; 5ª, c. 14-15; 6ª, c. 16-17) revelam a melodia popular. Cada semifrase corresponde a um verso da letra:

A fulana é baixinha Có–Có–Có  
 Arrasta a saia pela lama Có–Có–Có  
 Ela é meu bem, Ela é meu bem,  
 Se ela morrer eu fico sem ninguém  
 Ela é meu bem, Ela é meu bem,  
 Se ela morrer eu fico sem ninguém.

A sucessão das duas semifrases iniciais (Figura 163, c. 6-9), semelhantes entre si, gera impulso a continuação do movimento que segue nas semifrases seguintes (c. 10-17). A diferença entre as entonações das duas semifrases iniciais (notas repetidas) e as entonações das quatro semifrases seguintes (melodia constituída por saltos intervalares, e sucessões de graus conjuntos), se reflete no conteúdo expressivo dessas semifrases: o caráter jocoso e declamativo da 1ª e 2ª semifrases (c. 6-9) é seguido por um caráter lírico e cantábile (c. 10-17). Essas expressões são entoadas em um ambiente sonoro alegre, proporcionado por um acompanhamento instrumental com o *baixo* ritmado.

Figura 163: C3-c3-c3. Arranjo no *Guia Pr3tico*, c. 1-11.

**C3, c3, c3**  
*Marcha de rancho*

Movimento de marcha

132

The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It begins with a piano introduction marked 'Movimento de marcha'. The piano part consists of three staves: treble, middle, and bass. The treble staff has dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The middle staff has dynamics *f* and *sfz*. The bass staff has dynamics *p* and *p*. The vocal part consists of two systems, each with three staves (soprano, alto, and tenor). The lyrics are: 'A Fu-la-na 3 bai-xi-nha, c3 c3 c3! Ar-ras - - ta a sa-ia pe-la' and 'la-ma, c3 c3 c3! E-la 3 meu bem, E - la 3 meu bem, Se'.

A Fu-la-na 3 bai-xi-nha, c3 c3 c3! Ar-ras - - ta a sa-ia pe-la

la-ma, c3 c3 c3! E-la 3 meu bem, E - la 3 meu bem, Se

Figura 164: Có-Có-Có. Arranjo no *Guia Prático*, c. 12-21.

The musical score is divided into three systems, each with vocal staves and piano accompaniment.

**System 1 (Measures 12-14):** The vocal lines begin with the lyrics "e - la mor-rer — Eu fi-co sem nin-guém. E-la é meu bem, E-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

**System 2 (Measures 15-17):** The vocal lines continue with "- la é meu bem, Se e - la mor-rer — Eu fi - co sem nin-guém." The piano accompaniment maintains the same rhythmic structure.

**System 3 (Measures 18-21):** This system is primarily instrumental. The piano accompaniment starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and concludes with a *fff* (fortissimo) dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns.

A *Ciranda* é constituída por três partes, nas quais predomina um fluxo de semicolcheias ininterruptas: Parte **A**, c. 1-48 (Figura 165-166); Parte **B**, c. 49-80 (Figura 167-168); Parte **A'**, 81-132 (Figura 172-174).

A parte **A** exerce a função de introdução à apresentação da melodia popular (parte **B**). A parte **A'** recapitula o material apresentado em **A** e conclui a peça.

A parte **A** é constituída por duas seções: **a** – c. 1-7 e **b** – c. 8-48.

Considero a seção **a** (Figura 165, c. 1-7) como um anúncio decisivo, expresso por notas Si b 1 e Si b 2 acentuadas (>) e em dinâmica **f**, acompanhado por um suspense, que é introduzido pelas notas Si  $\frac{1}{2}$  2 e Ré 2 em *staccato* (c. 1-5).

A seção **b**, centrada em Mi b eólio, é formada por seis semifrases e um segmento final: 1ª semifrase, c. 8-13; 2ª, c. 14-17; 3ª, 18-25; 4ª, 26-33; 5ª, 33-37; 6ª, 38-44; Segmento final 45-48.

Três níveis sonoros constituem a textura da seção **b** (c. 8-48):

- a) O nível inferior, que apresenta melodias em semínimas e mínimas na região media e grave do instrumento;
- b) O nível intermediário é constituído por um movimento melódico cromático com alguns saltos intervalares, resultante da sucessão das notas mais graves dos acordes na 1ª e 3ª semicolcheia e das notas na 2ª e 4ª semicolcheias de cada grupo de quatro;
- c) O nível superior, formado por intervalos das duas notas superiores de cada acorde na 1ª e 3ª semicolcheia de cada grupo.

Como citado e exemplificado anteriormente na análise entonacional de *O Cravo Brigou com a Rosa*, o recurso técnico-expressivo de alternância entre acordes e notas simples, numerosas vezes, relacionadas ao jogo de teclas brancas e pretas, foi amplamente empregado por Villa-Lobos e outros compositores como F. Liszt e M. Ravel. Em *Có-Có-Có*, o compositor utiliza esse recurso para a execução do nível intermediário e superior, aos quais ele acrescenta uma melodia, em nível inferior, em um procedimento menos comum na sua obra.

No nível sonoro inferior, em cada semifrase, o movimento musical é impulsionado pelos intervalos ascendentes e se direciona à nota longa no final, ou seja, às mínimas nos c. 13, 17, 21, 23, 25, 33, 37, 41, 43, 45.

Nos níveis intermediário e superior, o movimento musical se direciona a cada início de compasso (Figura 165).

Entendo que, na seção **b** da parte **A** (c. 8-48), a melodia do nível inferior continua a expressar o caráter de anúncio em um fluxo sonoro intenso e extenso, de caráter um pouco sombrio, devido ao centro tonal Mi eólio e a seu registro instrumental médio e grave. Essa expressão se manifesta em um ambiente tumultuado e grotesco, resultante dos movimentos cromáticos no nível intermediário e dos numerosos acordes dissonantes no fluxo das semicolcheias ininterruptas.

Figura 165: *Ciranda Có-Có-Có*. Parte A, c. 1-18.

A Alfredo Oswald

CÓ - CÓ - CÓ ...

CIRANDAS - N.º 16

Parte A

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

Seção a

Piano

*f*

*cresc.*

*i*

Seção b

*sfz p*

6

(o canto bem forte e muito a fora)

*i*

11

*i*

15

*i*



Figura 166: *Ciranda Có-Có-Có*. Parte A, c. 19-38.

The image displays a musical score for the piece "Ciranda Có-Có-Có", Part A, measures 19 through 38. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a brace on the left. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass clef, often featuring eighth-note patterns. The treble clef part consists of chords and melodic lines, with some measures containing slurs and accents. The measure numbers 19, 23, 27, 31, and 35 are marked in green at the beginning of their respective systems. Red italicized letters 'i' are placed below the bass clef in measures 23, 27, and 31, likely indicating a specific performance instruction or a change in articulation. The score concludes with a large, stylized flourish at the bottom.

Figura 167: *Ciranda Có-Có-Có*. Parte A, c. 19-48. Parte B, c. 49-58.

The image displays a piano score for the piece "Ciranda Có-Có-Có". It is organized into five systems of music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 39. The second system starts at measure 43. The third system starts at measure 47 and includes the instruction "Un pouco menos" above the staff. The fourth system starts at measure 51 and includes the instruction "f e alegre" above the staff. The fifth system starts at measure 55. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines. Yellow circles are drawn around specific notes in measures 51 and 55. The piece is in a key with two flats and a 2/4 time signature.



A progressão sonora, resultante das notas longas dos finais de cada semifrase, estabelece relações à distância, estruturando cadências direcionadas ao centro tonal desta passagem (Mi b):

- a) IV – V – I (c.7-25): **Lá b 2** (final da 1ª semifrase, c. 13) – **Si b 2** (final da 2ª, c. 17) – **Mi b 2** (final da 3ª, c. 21, 22, 25);
- b) VI – V – I (c. 26-48): **Dó b 2** (final da 4ª semifrase, c. 33) – **Si b 2** (final da 5ª, c. 37) – **Mi b 2** (final da 3ª, c. 41, 43, 45).

Interpreto esse direcionamento insistente à tônica (Mi b), como uma ênfase em um sentido de terminação, que será retomado na parte final **A'** (c. 81-132).

Para a preparação da execução da seção **b** (c. 7-48), recorro à prática de estudar lentamente o nível intermediário (nota grave de cada acorde na 1ª e 3ª semicolcheia e a nota na 2ª e 4ª semicolcheia), que é executado com o polegar da mão direita e, alternadamente, com o dedo 1 ou 2 da mão esquerda, procurando conectar os sons uma nota a outra, como uma melodia. Além disso, procuro estudar separadamente o nível superior, executando as notas mais agudas de cada acorde um pouco mais forte que as demais, estabelecendo, também, uma conexão melódica entre elas. Seguindo o movimento musical, apoio o braço direito a cada início de compasso.

Entendo que o nível inferior deva soar mais forte que os demais e procuro enfatizar seus direcionamentos musicais, apoiando as notas longas finais, com intenção de enfatizar o seu contorno.

Nos quatro compassos iniciais da parte **B** (Figura 167, c. 49-51), a entrada da melodia popular no c. 52 é preparada por meio:

- a) Da simultaneidade dos direcionamentos musicais dos três níveis a cada início de compasso, que também reforça o andamento mais lento;
- b) Da repetição do segmento inicial da melodia popular (no arranjo do *Guia Prático*, 1º e 3º tempos do c. 6; na *Ciranda*, c. 52), no nível superior, em movimento melódico paralelo com o inferior à distância de 10ª.

Por sua vez, a parte **B** (Figura 167-168, c. 49-80) é constituída por um segmento inicial (c. 49-51), um segmento final (c. 77-80) e seis semifrases, que correspondem as seis semifrases da melodia popular no arranjo: a 1ª semifrase, c. 52-55; 2ª, semifrase, c. 56-59; 3ª, c. 60 com a anacruse-63; 4ª, 64 com anacruse-67; 5ª, c. 68 com anacruse, c. 71; 6ª, c. 72 com anacruse-76.

Figura 168: *Ciranda Có-Có-Có*. Parte B, c. 59-78.

The image displays a musical score for the piece "Ciranda Có-Có-Có", Part B, covering measures 59 to 78. The score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The first system (measures 59-62) features several notes in the bass clef circled in yellow. The second system (measures 63-66) also has several notes in the bass clef circled in yellow. The third system (measures 67-70) has one note in the bass clef circled in yellow. The fourth system (measures 71-74) and the fifth system (measures 75-78) do not have any circled notes. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

Os três níveis presentes no 1º segmento da parte **B** (c. 49-52) e, anteriormente (c. 1-48), são agrupados em dois níveis no decorrer das seis semifrases seguintes (c. 53-74). A melodia popular é apresentada na voz mais aguda do nível superior.

Na parte **B**, o movimento musical da 1ª semifrase se direciona ao início do c. 55 e da 2ª semifrase ao c. 59. A semelhança da melodia gera impulso à continuação do movimento, que prossegue até segmento final (75-1º tempo do 77). Nas 3ª, 4ª, 5ª e 6ª semifrases, impulsos são gerados continuamente por intervalos ascendentes da anacruse ao 1º tempo dos c. 60, 62, 64, 65. Nos c. 66 e 74, o movimento melódico da voz superior parece arrefecer o movimento musical.

Entendo que as duas semifrases iniciais da parte **B** (c. 52-59) expressam um caráter alegre (assinalado por Villa-Lobos, c. 53) com nuances de grotesco e sarcasmo, em correspondência ao sentido da letra, por meio das notas repetidas, dos acordes dissonantes no nível superior e das passagens cromáticas no nível inferior.

Nas semifrases seguintes (c. 60-65), o caráter grotesco e sarcástico é suavizado pela característica um pouco mais *cantábile* da melodia, mas permanece nas semicolcheias cromáticas do nível inferior.

Entendo ainda que as notas mais graves dos grupos de 4, ou mais semicolcheias, formam uma linha melódica no *baixo* (c. 53-74, assinaladas na partitura). Se prolongadas com a ajuda do pedal e de um toque mais sonoro, essas notas colaboram com a expressão um pouco *cantábile* das 3ª-6ª semifrases.

No século XX, estruturas musicais de expressões grotescas, sarcásticas se tornaram muito frequentes, quase uma marca estética do repertório musical. Os *Sarcasmos op. 17*, de S. Prokofiev, são exemplos de caráter musical semelhantes a este trecho (c. 52-80) da *Ciranda*:

a) Sarcástico e Grotesco;

Figura 169: S. Prokofiev. *Sarcasmo op. 17 n° 3*, c. 1-5.

Соч. 17 №2 (1913)

Allegro rubato *mf* *secco e senza Ped.* *3.*  
 rallentando *p*  
 a tempo *p* 12

b) O grotesco;

Figura 170: S. Prokofiev. *Sarcasmo op. 17 n° 5*, c. 1-5.

Соч. 17 №5 (1913)

Precipitosissimo

c) *Cantábile espressivo* (c. 37-41, após um caráter sarcástico de trechos anteriores).Figura 171: S. Prokofiev. *Sarcasmo op. 17 n° 3*, c. 35-41.

35 *mp* Un poco largamente *pespress.* *molto espress.*

O segmento final da parte **B** (c. 77-80) conclui e realiza uma transição para a parte **A'** (Figura 172-174, c. 81-132).

As partes **A** (c. 1-48) e **A'** (c. 81-132) são muito semelhantes. Os compassos 81-125 da seção **A'** rerepresentam a seção **b** da parte **A**, e os compassos 126-132 apresentam o material musical da seção **a** (c. 1-7).

Figura 172: *Ciranda Có-Có-Có*. Parte B, c. 79-80. Parte A', c. 81-99.

The musical score for 'Ciranda Có-Có-Có' is presented in five systems. The first system (measures 79-80) is in bass clef. Measure 79 is marked *ff allarg. e pesante*. Measure 80 is marked *Tempo I°* and *pp*. The second system (measures 81-83) is in treble clef, marked *sfz p*. The third system (measures 84-87) is in treble clef. The fourth system (measures 88-91) is in treble clef. The fifth system (measures 92-95) is in treble clef. The sixth system (measures 96-99) is in treble clef. The score features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.



Figura 173: *Ciranda Có-Có-Có*. Parte A', c. 100-114.

The image displays a musical score for the piece "Ciranda Có-Có-Có" (Parte A', measures 100-114). The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 100, 103, 106, 109, and 112, indicating the start of each system. The music features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and a steady rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a style typical of 20th-century classical music, with a focus on texture and harmonic movement.

Figura 174: *Ciranda Có-Có-Có*. Parte A', c. 115-132.

Na parte **A'**, a expressão sombria inicial da melodia, no nível inferior em ambiente tumultuado e grotesco, é recapitulada, assim como a ênfase no sentido de terminação, com cadências direcionadas à tônica Mi b:

- a) IV – Lá b 2, c. 88; V – Si b 2, c. 92; I – Mi b 2, c. 96, 98, 100;
- b) VI – Dó b 2, c. 108; V – Si b 2, c. 112; I – Mi b 2, c. 116, 118, 120, 122.

Entendo que, nos compassos finais (Figura 174, c. 126-132), o sentido de terminação é consolidado, por meio das notas longas Si b em registros diferentes, das dinâmicas **ff**, **fff** e **ffff**.

Em minha concepção, *Có–Có–Có* é uma peça que combina expressões de alegria, sarcasmos e de grotesco, essencialmente, ligada ao sentido da letra da melodia popular. E ainda, com uma semântica forte de finalização, manifestada por entonações sombrias e cadenciais. Villa-Lobos coloca um ponto final (c. 132!) nas suas *16 Cirandas*.



## CONCLUSÃO

Neste trabalho, os conceitos da Teoria da Entonação e da Forma Musical como Processo de Asafiev, possibilitaram construir concepções analíticas em função da execução musical das 16 *Cirandas* de Villa-Lobos. Por sua vez a execução musical caracterizada como um processo de comunicação humana, integrada ao conceito da Teoria da Entonação, configura-se como manifestação sonora originária das mãos ou da voz do intérprete, que comunica seu estado psicológico emocional/intelectual/semântico, em sua realidade individual, social, cultural e histórica.

A construção das concepções analíticas das 16 peças fundamentou-se no entendimento da execução musical como a própria entonação da obra musical, um processo sonoro organizado no decorrer temporal, portador de semânticas diversas, ou seja, é a realização sonora da música entendida como “arte do sentido entoadado”.

As concepções teóricas de Asafiev, oriundas de um amplo espectro musicológico, estético e filosófico de pensadores e músicos contemporâneos e predecessores como Hegel, Ostwald, Kurth, Bergson, entre outros, ligam-se às teorias analíticas de seu tempo e às teorias surgidas posteriormente como a linguística, a semiótica e a teoria da informação da segunda metade do século XX.

Asafiev concebe o fenômeno da arte musical como essencialmente sonoro-temporal, cuja organização: é determinada socialmente; conduzida pelo intelecto, ou seja, por ideias e sentimentos dos compositores; condicionada através da entonação humana; limitada por meio da respiração, e influenciada pela natureza dos instrumentos e dos recursos técnico-expressivos de execução.

O conceito de energia ligado à formação (estruturação) das obras musicais tanto na criação como na execução se revela como um dos principais fundamentos de sua teoria analítica. Para o musicólogo, a energia utilizada na criação das obras musicais é transformada em energia sonora no ato da execução. Na percepção dos

sons, essa energia causa impacto sobre seus ouvintes comunicando-lhes ideias, conceitos, estados de espírito e emoções diversas. Na análise das sucessões sonoras, o conceito de energia se manifesta na tríade impulso (*i*) – movimento (*m*) – término (*t*), e no relacionamento entre as sucessões e simultaneidades sonoras, que adquirem funções sintáticas e semânticas na organização do material sonoro no decorrer temporal. A energia nas sucessões sonoras é gerada pelos atos dos executantes e também é percebida no material musical. As diferenças e contrastes entre as sucessões e simultaneidades sonoras, assim como a semelhança e repetição das estruturas estabelecem funções para determinados sons, criam sistemas de conexão, e são fatores relacionados à geração de energia.

Buscando o entendimento do fenômeno musical, as análises entonacionais de Asafiev abordam as propriedades sintáticas e semânticas imanentes e emanantes do fluxo sonoro.

O estudo da música, a partir das propriedades dos sons, dos sistemas de conexões de sons e da união entre som e sentido, se revela como um ponto de contato entre o musicólogo russo e seu contemporâneo Villa-Lobos, apesar da distância geográfica.

As análises entonacionais possibilitaram aprimorar o entendimento, a percepção do universo sonoro das *Cirandas* enquanto obras musicais em um contexto histórico, e cultural, cujas entonações fundamentais, as melodias populares, estão enraizadas no repertório entonacional-social-brasileiro. Tais análises, relacionadas à melodia popular correspondente, permitiram maior compreensão das particularidades semânticas, dos sentidos e estados de espírito a serem comunicados, além da percepção de particularidades da linguagem musical de Villa-Lobos nessas peças.

As análises entonacionais subsidiaram a construção de concepções de cada peça abordando:

- c) Questões de identificação, duração, organização, relacionamentos e funções das estruturas sonoras no tempo;
- d) Questões do processo do fluxo sonoro no tempo condicionados por:
  1. Princípios de impulso energético, movimento musical e seu término (*i-m-t*);
  2. Direcionamento do movimento musical.

- e) O ambiente sonoro, o caráter, o sentido, o conteúdo emocional, ou seja, o conteúdo semântico amalgamado às estruturas sonoras;
- f) Os meios técnico-artísticos e físicos da execução decorrentes da análise entonacional.

A partir das análises, quanto ao fluxo melódico, verifica-se que os centros tonais, os direcionamentos das sucessões intervalares, o peso dos intervalos, além de conferirem às melodias diferenciados tratamentos, ao fazê-lo, trazem consequências às funções sintáticas das estruturas e à expressão semântica, com imediatas demandas aos meios de execução. Exemplos marcantes são:

1. A apresentação da melodia popular em *Xô, Xô, Passarinho* que polarizada em Fá menor (c. 34-67), expressa um caráter sombrio, lamentoso e melancólico, muito próximo ao sentido da letra correspondente. A mesma melodia no *Guia Prático* é apresentada em Ré maior expressando um caráter alegre.
2. A melodia principal na primeira parte A de *A Procura de uma Agulha*, de esquema ABACAD, que apresenta a sucessão inicial de notas: Sol – Fá # – Mi, polarizada em Mi eólio (c. 5), expressa um caráter triste, contrastante com a parte C (c. 61-76). Nessa última, a sucessão Sol–Fá(♯)–Mi inicia a apresentação da melodia popular que segue polarizada em Dó maior em caráter dançante e alegre.
3. A modificação de direcionamentos do movimento melódico dos intervalos, presente nos dois compassos anteriores ao Clímax de *Xô, Xô, Passarinho* (Figura 175, c. 30-31), em relação aos compassos que iniciam o movimento ao clímax (c. 17-18), acentuam o acúmulo de energia ao *fff* posterior (c. 32):

Figura 175: *Xô, Xô, Passarinho*, c. 17-18; c. 29-31.

4. Em *Fui no Tororó*, o esforço necessário para o alcance da nota La 4 no registro agudo através de um intervalo de 6ª maior (“peso do intervalo”), além de gerar impulso a continuação do movimento, acentua o caráter de lamento do trecho (Figura 176):

Figura 176: *Fui no Tororó*, c. 62-63.



Quanto às questões rítmicas Villa-Lobos, na composição das *Cirandas*, recorre a uma expressiva quantidade de síncopes, acentos a contratempo, agrupamentos de sucessões em tresillos, ritmos de danças presentes nas melodias populares, como atestam as apresentações das mesmas no *Guia Prático*. A movimentação rítmica essencialmente relacionada ao movimento musical como um todo, é carregada de significados. Exemplos:

1. A apresentação ritmada e dançante da melodia popular em *Vamos Atrás da Serra Calunga*;
2. A apresentação tensa e sombria da melodia popular em *Terezinha de Jesus* diretamente relacionada ao compasso 2/4 e a subdivisão de cada tempo em semicolcheias sincopadas. Esse caráter contrasta com o caráter lírico e fluente da melodia no *Guia* em semínimas e colcheias em 3/4, sem síncopes.
3. A diferenciação rítmica e métrica da apresentação da melodia popular em *Olha o Passarinho Dominé* (c. 43-58), que, repetida (c. 59-73), configura-se como uma imitação por diminuição. Essa alteração modifica radicalmente o caráter musical calmo e lírico da apresentação da melodia para agitado e dançante na sua repetição.

A textura das *Cirandas* é variada e frequentemente organiza-se em diferentes níveis sonoros correspondentes aos registros do piano. O relacionamento entre os níveis também é variado: harmônico, polifônico; polirrítmico; polifônico e polirrítmico simultaneamente; melodia e acompanhamento. Ressalto a independência quase completa entre os níveis de *Olha o Passarinho Dominé*. Nesta *Ciranda*, o fluxo das semicolcheias ininterruptas antecede, corre paralelamente e prossegue após o término da melodia popular.

Relacionada às texturas, a abordagem das simultaneidades sonoras nos revelam tratamentos da harmonia que evidenciam os processos composicionais de Villa-Lobos conectados com a sua contemporaneidade. O compositor utilizava um largo espectro de tratamentos das simultaneidades sonoras desde a harmonização da singela melodia popular da *Condessa* até as sonoridades ásperas e estridentes expressas através do bitonalismo de *O Cravo Brigou com a Rosa* e *Pobre Cega*.

Quanto aos aspectos pianísticos, Villa-Lobos demonstra sua capacidade ímpar como um compositor ciente dos recursos técnico-instrumentais a serviço da expressão musical e seu pleno domínio da literatura contemporânea e do passado. Parte considerável do acúmulo histórico dos meios de execução ao piano, o Patrimônio dos Intérpretes, integra o pianismo das *Cirandas*. As passagens virtuosísticas características do século XIX presentes em F. Chopin e F. Liszt, o tratamento em níveis sonoros independentes, frequente na segunda metade do século XIX e no século XX de A. Scriabin e S. Rakhmaninof, encontram correspondência, dialogam com o pianismo de Villa-Lobos. Neste sentido chamo a atenção para:

- 1) Acordes alternados com acréscimo de mais uma melodia a ser executada simultaneamente em *O Cravo Brigou com a Rosa* e *Có-Có-Có*.
- 2) Articulações radicalmente diferentes, em níveis sonoros distintos, executado com uma mão na apresentação da melodia popular de *Pobre Cega* (c. 15-33)
- 3) Articulações diferentes em andamento muito rápido, em níveis sonoros distintos, executados com as duas mãos presentes na apresentação da melodia popular em *Vamos Atrás da Serra Calunga* (c. 37-47).

Ressalto, juntamente a esses meios técnico-esspressivos, a utilização dos aspectos tímbricos do piano, quando Villa-Lobos compõe a trágica e sombria *Xô, Xô, Passarinho* e a apresentação dramática da melodia popular em *Nesta Rua, Nesta Rua* predominantemente nas regiões médias e graves. Ou ainda, a estridente e brilhante apresentação de *O Cravo Brigou com a Rosa* no agudo e o uso de sonoridades graves e agudas de longa duração sugerindo os badalares de sinos de *Que Lindos Olhos*.

Concluo, com Barrenechea e Gerling (2000, p. 13), que Villa-Lobos “absorve, interpreta e modifica padrões associados à escrita pianística de seus contemporâneos”, e de consagrados compositores antecessores, dialogando com processos composicionais de diferentes épocas e lugares.

O entendimento da organização do material musical como um processo temporal, que não se subordina a esquemas abstratos pré-determinados, mas sim ao entendimento da música como matéria sonora viva, cujos elementos sucessivos e simultâneos relacionam-se e adquirem funções sintáticas e semânticas, ou seja, da Forma Musical como Processo possibilitou o entendimento da organização estrutural-formal, absolutamente coerente, que Villa-Lobos confere a cada Ciranda. Este ponto pode ser avaliado, por exemplo, nas *Cirandas* que fogem dos esquemas formais mais frequentados:

- a) *Xô, Xô, Passarinho* (AB), *Fui no Tororó* (AB): o fluxo sonoro da parte introdutória (A) acumula energia até um grande clímax a partir do qual as melodias populares são entoadas e encerram o movimento.
- b) *Vamos Atrás da Serra Calunga* (ABCD) e *A Procura de uma Agulha* (ABACAD). Na primeira, as partes iniciais (AB) constroem um clímax que apresenta a melodia popular. E na segunda, a última parte (D) é o clímax da obra que apresenta a melodia popular variada, reelaborada em longos trechos melódicos.

Esta última questão encontra uma correspondência em Salles (2009, p. 245-246), quando esse autor afirma que “a abordagem analítica tradicional, baseada na lógica formal clássica pouca utilidade terá não só para a música de Villa-Lobos, como para grande parte da música do início do século XX”.

Nas *Cirandas*, a brasilidade de Villa-Lobos se revela através e para além das rítmicas e melodias populares presentes. O ciclo de peças entoa não somente as melodias, mas um universo cultural evocado e relacionado às letras e melodias, que se cristalizaram e se acumularam como entonações profundamente significativas, no sentido genuíno de Asafiev, ou seja, cultural e historicamente na consciência social brasileira.

Ao mesmo tempo, o processo de entonação (composicional) desse universo cultural, concretizado por Villa-Lobos como sua expressão artística, se mostra profundamente ligado ao estado da arte musical na primeira metade do Século XX.

## REFERÊNCIAS

ABREU, M.; GUEDES, Z. R. **O piano na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ASAFIEV, B. V. **Musykalnaia Forma kak Protsess**. Leningrad: Musika, 1971.

\_\_\_\_\_. **Symphonic Etudes Protraits of Russian Operas and Ballets**. Editado e traduzido por Hass, D. Lanhan, Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2008.

\_\_\_\_\_. **A Book about Stravinsky**. Traduzido French R. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.

AUDI, R. (Ed). **The Cambridge Dictionary of Philosophy**. 2. ed. Cambridge University Press, 1999.

BARRENECHEA, L. S. GERLING, C. C. **Villa-Lobos e Chopin, o diálogo entre as nacionalidades em três estudos analíticos Villa-lobos, Mignone, Camargo Guarnieri**. Cristina C. Gerling (org.). Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Música Mestrado Doutorado UFRGS, 2000.

BENT, I. **Analysis**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1987.

BENT, I. POPLA, A. Analysis . In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. v. 1. London: Macmillan, 2001. p. 526-589. Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1?q=analysis&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1?q=analysis&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit)>. Acesso em 19 dez. 2011.

BERGSON, H. **La Pensée et le Mouvant**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.

BRADSHAW, M. C. Intonazione. In: SADIE, Stanley (Ed.) **The New Grove dictionary of music and musicians**. v. 12 London: Macmillan, 2001. p.502-505. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search\\_results?q=intonation&button\\_search.x=30&button\\_search.y=9&button\\_search=search&search=quick](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=intonation&button_search.x=30&button_search.y=9&button_search=search&search=quick). Acesso em: 2 abr. 2012.

BROWN, M. The Soviet Russian Concepts of “Intonzia” and “Musical Imagery”. **The Musical Quarterly**, Vol. 60, No. 4, Outubro. Oxford University Press, p. 557-567. 1974.



CADERNO DE LITERATURA E CULTURA RUSSA. n. 1 março 2004. São Paulo: USP. FFLCH. Curso de Pós graduação em Literatura e Cultura Russa. Disponível em:

[http://rus.vitis.uspnet.usp.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3&Itemid=4](http://rus.vitis.uspnet.usp.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=4)

CARPENTER, E. D. **The Theory of Music in Russia and Soviet Union**, CA 1650-1950. Doctor Dissertation. University of Pennsylvania, 1988.

CERNUSAK, G. LAMB A. TYRRELL, J. Polka. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. Vol 20. London: Macmillan, 2001. p. 34-36. Disponível em:

[http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/search\\_result?q=polka&search=quick](http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/search_result?q=polka&search=quick). Acesso em: 30/06/2012

CHERNAVSKY, A. **Um maestro no gabinete; música e política no tempo de H. Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2003.

\_\_\_\_\_. **Em busca da alma da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Manuel de Falla e Heitor Villa-Lobos**. Tese de doutorado, Universidade de Campinas, 2009.

CHIANTORE, L. **História de La Técnica Pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CLARK, K. MICHAEL H. **Mikhail Bakhtin**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: 2008.

DAHLET, V. A entonação no dialogismo bakhtiano (p. 263-279). In: **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. BRAIT B. (org.). Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

DOLJANSKI. A. **24 Preludii i Fugi D. Chostakovitcha**. Leningrado: Compositor Soviético: 1970.

EISMONT, N. M. K Voprosi o vibore aplicaturi. In: **Materiali mejdunarodnoe nautchnoi-prakticheskoi Conferentsii** (p.112-116). São Petersburgo: Izdatelstvo RGPU im. Gertsena, 2003.

FLOTZINGER, R. *et alli*. Discant. In: SADIE, Stanley (Ed.) **The New Grove dictionary of music and musicians**. Vol 7. London: Macmillan, 2001. p. 366-374. Disponível em:  
<http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/gr>

ove/music/07839?q=discant&search=quick&pos=1&\_start=1#firsthit. Acesso em 05/09/2012.

GOMEZ, A. G. **La Teoría de La Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Musica em la Vida y Obra de B. V. Asafiev.** Tesis Doctoral, Universidad de Madrid, 2007.

HASS, D. E. **Form and line in the music and musical thought in Leningrad: 1917, 1932.** Doctor Dissertation. University of Michigan, 1989.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**, Volume III. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia do Espírito.** Tradução Paulo Menezes. Petrópolis: Editora Vozes, 1992, 2002.

HOLOPOVA, V. The Intonational Nature of Music. Artigo em **Muzyka kak vid iskusstva**, São Petersburgo, 2000. Disponível em: <<http://www.kholopova.ru/bibeng1.html>>. Acesso em: 17 jul. 2011.

HOUAISS, A. VILLAR, M. MELLO, F. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.** Editora objetiva Ltda, 2006.

HUDSSON, R. Sarabande. In: SADIE, Stanley (Ed.) **The New Grove dictionary of music and musicians.** Vol 22. London: Macmillan, 2001. p. 273-277. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/gr\\_ove/music/24574?q=sarabanda&search=quick&pos=18&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/gr_ove/music/24574?q=sarabanda&search=quick&pos=18&_start=1#firsthit). Acesso em 28/06/2012.

JUSLIN, P.; LAUKKA, P. Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? **Psychological Bulletin. American Psychological Association**, Inc. 2003, Vol. 129, n.º 5, p. 770–814.

JUSLIN, P.; LINDSTRÖM, E. Musical Expression of Emotions: Modelling Listeners' Judgements of Composed and Performed Features. **Musical Analysis** 29 (2010), p. 334-364.

KURTH, E. **Selected Writings.** Editado e traduzido por Roathfarb, L. A. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MALINKOVSKAIA, A. V. **Fortepiannoe Intonirovanie kak muzykalno-pedagogitcheskaia i spolnitcheskaia problema.** Tese de Doutorado Universidade Pedagógica de Moscou. Moscou: 1995.

\_\_\_\_\_. **Klass Osnovnogo Muzikalnogo Instrumenta – Isskustvo fortepiannogo Intonirovania**. Moscou: Vlado, 2005.

MARCONDES, M (Ed.) **Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2. ed. São Paulo: Art Ed, 1998.

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MAZEU, R. B. **Heitor Villa-lobos questão nacional e cultura brasileira**. Dissertação Mestrado. Universidade de Campinas, 2002.

MENEZES, P. **Hegel & a Fenomenologia do Espírito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MELO, V. **Folclore Infantil**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Brasília: INL, 1981.

NAZAROVNA, E. O. **Intonatsionaiia Kultura Natchinaiuschego Pianista**. Dissertação de Doutorado, Universidade Pedagógica Estatal Russa Hertsen, São Petersburgo, 2003.

NEUHAUS, H. **Ob Iskusstve fortepianoï igri. Zapici Pedagoga**. 5. ed. Moscou: Musica, 1988.

OLDHAM, G. LEEDY, D. Intonation. In: SADIE, Stanley (Ed.) **The New Grove dictionary of music and musicians**. v. 12. London: Macmillan, 2001. p. 502-505  
Disponível em:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search\\_results?q=intonation&button\\_search.x=30&button\\_search.y=9&button\\_search=search&search=quick](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=intonation&button_search.x=30&button_search.y=9&button_search=search&search=quick). Acesso em: 2 abr. 2012.

OLIVEIRA, J. Black Key versus White Key: a Villa-Lobos Device. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 5, No. 1. 1984, p. 33-47.

ORLOVA, E. M. Issledovanie Asafieva “Musykalnaia Forma kak Protsess”. In: Asafiev, B. V. **Musykalnaia Forma kak Protsess**. Leningrad: Musika, 1971. p. 4-18

OSBORNE, N. “La forme musicale comme processus”. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music IRASM**, Vol. 17, n. 2, p. 215-222.

OSTWALD, W. **L’Energie**. Paris: Félix Alcan Editeur, 1911.

PAZ, E. **500 Canções Brasileiras**. Brasília: Musimed, 2010.

PORTER, J. *et. Alii.* Mode. **The New Grove dictionary of music and musicians.** London: Macmillan, 2001. Vol. 16, p. 775-823. [http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/gro/music/43718pg4?q=mode&search=quick&pos=10&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/gro/music/43718pg4?q=mode&search=quick&pos=10&_start=1#firsthit). Acesso em 19 julho 2012.

RIEMANN, H. **Composicion Musical Teoria de Las Formas Musicales.** Barcelona: Editorial Labor, 1929.

RINK, J. **Musical Performance A Guide to Understanding.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROTHFARB, I. A. Introduction. In: **Kurth, E. Selected Writings.** Editado e traduzido por Roathfarb, L. A. Cambridge: Cambridge University Press, 1991 p.1-34.

SALLES, P. T. **Villa-Lobos: Processos Composicionais.** Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente.** Transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ed. UFRJ, 2001.

TARASTI, E. **A Theory of Musical Semiotics.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Heitor Villa-Lobos. The Life and Works, 1887-1959.** Jefferson, North Carolina and London: McFerland & Company Inc. Publishers, 1995.

TRANCHEFORT, F. (dir.) **Guia de la música de piano y clavecin.** Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

\_\_\_\_\_. **Guia da Música de Câmera.** Lisboa: Gradiva, 2004.

TULL, J. R. B. V. **Asaf'ev's Musical Form as a Process. Translation and Comentary.** Vol. I-III. Ohio State University, 1976.

VETROMILLA, M. H. M. C. **Ciranda nº 7 de Villa-Lobos:** Estudo da relação do texto musical e o enredo implícito da cantiga folclórica utilizada. Dissertação de Mestrado, UNIRIO. Rio de Janeiro: 2010.

VILLA-LOBOS, H. **Cirandas.** Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968. Partitura. Cópia Digital, disponível em [http://imslp.org/wiki/As\\_Cirandas,\\_W220\\_\(Villa-Lobos,\\_Heitor\)](http://imslp.org/wiki/As_Cirandas,_W220_(Villa-Lobos,_Heitor)).

VILLA-LOBOS, H. **Guia prático**. 1º Volume, Separata. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009.

\_\_\_\_\_. **Guia prático**. 1º Volume, 1º Caderno. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009.

\_\_\_\_\_. **Guia prático**. 1º Volume, 2º Caderno. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009.

\_\_\_\_\_. **Guia prático**. 1º Volume, 3º Caderno. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. Sobreviverá a música? (p. 99-103). *In: Presença de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos. Fundação Nacional pró-memória. Vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro, 1982, 200p.

VOINOVA, N. I. CTARETZS, C. M. VERKHUCHA, V. M. ZDITOIEVSKI, A. G. **Dicionário Russo-Português**. Moscou: Edições Russki Yazik, 1989.

## ANEXO

Tabela de Transliteração do Russo para o Português segundo o *Caderno de Literatura e Cultura Russa · n. 1. 2004.*

| Alfabeto Russo | Transcrição para Registro Catalográfico ou Lingüístico | Adaptação Fonética para Nomes Próprios |
|----------------|--|--|
| А              | A  | A                                      |
| Б              | B  | B                                      |
| В              | V  | V                                      |
| Г              | G  | G, Gu antes de <i>e, i</i>             |
| Д              | D  | D                                      |
| Е              | E  | E, Ié                                  |
| Ё              | Io   | Io                                     |
| Ж              | J  | J                                      |
| З              | Z  | Z                                      |
| И              | I  | I                                      |
| Й              | I  | I                                      |
| К              | K  | K                                      |
| Л              | L  | L                                      |
| М              | M  | M                                      |
| Н              | N  | N                                      |
| О              | O  | O                                      |
| П              | P  | P                                      |
| Р              | R  | R                                      |
| С              | S  | S, SS (intervocálico)                  |
| Т              | T  | T                                      |
| У              | U  | U                                      |
| Ф              | F  | F                                      |
| Х              | Kh   | Kh                                     |
| Ц              | Ts   | Ts                                     |
| Ч              | Tch  | Tch                                    |
| Ш              | Ch   | Ch                                     |
| Щ              | Chtch  | Chtch                                  |
| Ъ              | ''   |  |
| Ы              | Y  | Y                                      |
| Ь              | '  |  |
| Э              | É  | É                                      |
| Ю              | Iu   | Iu                                     |
| Я              | Ia   | Ia                                     |