UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ DE CARVALHO OLIVEIRA

Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra, de Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento

JOSÉ DE CARVALHO OLIVEIRA

Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra, de Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Teoria e Análise Musical

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, José de Carvalho
Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra, de
Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise
estrutural do primeiro movimento / José de Carvalho
Oliveira; orientador, Paulo de Tarso Salles. -- São
Paulo, 2019.
160 p.: il.

- Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia Versão original
- 1. Fantasia para Saxofone 2. Villa-Lobos 3. Análise Musical 4. Música Pós-Tonal 5. Simetria em Música I. Salles, Paulo de Tarso II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: OLIVEIRA, José de Carvalho.

Título: *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra*, de Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

| Aprovada em: | | |
|--------------|-------------------|--|
| | Banca Examinadora | |
| Prof. Dr | | |
| | Julgamento: | |
| Assinatura: | | |
| Prof. Dr. | | |
| | Julgamento: | |
| Assinatura: | | |
| Prof. Dr | | |
| Instituição: | | |
| Assinatura: | | |

A meus pais, Francisca de Carvalho Oliveira e Domingos Dias de Oliveira (in memoriam), presentes em todos os momentos. À Eliana, minha amada esposa, pelo incentivo e apoio incondicional, pela ajuda inestimável e pela infinita paciência no trato com minha ansiedade e teimosia. A meus filhos, Matheus Carvalho e Brenda Carvalho, razões da minha vida. A Ana Larissa, a mais nova integrante da família. Aos meus amados irmãos, Maria do Socorro, Maria Arani, Maria Juraci, Maria Iraci, Manoel e Francisco (in memoriam), Bento, João e Domingos Filho.

AGRADECIMENTOS

A meu querido orientador Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles pela generosa orientação, pontuada de momentos de grandes ensinamentos, excedendo ao ambiente acadêmico. Agradeço também pelo incentivo e pela sempre presença, pelas reflexões oferecidas, pela confiança depositada na minha pessoa e neste trabalho, pela paciência e, sobretudo, pelo convívio e amizade.

À CAPES, pelo apoio financeiro, que foi determinante no encaminhamento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Rogério Moraes Costa pelos questionamentos, críticas e valiosas contribuições oferecidas no exame de Qualificação.

A querida Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira, pela oportunidade de participar de suas aulas como aluno especial, pela generosidade e incentivo, pela atenção dispensada e a contribuição para o meu crescimento.

Ao Prof. Dr. Walter Nery Filho, pelas suas considerações e preciosas interferências durante o processo de Qualificação.

Aos professores Dr. Toninho Carrasqueira e Dra. Eliana Monteiro da Silva, que trouxeram para este trabalho informações importantes com base nas disciplinas ministradas ao longo do curso.

Aos colegas da USP, com pesquisas relacionadas e de significativa relevância para o desenvolvimento deste trabalho: Dr. Joel Miranda Bravo de Albuquerque, fonte de inspiração para meu ingresso na vida acadêmica; Ms. Regina Rocha Felice; Ms. Juliana Ripke; Ms. Guto Brambilla; Ms. Ciro Visconti; e Dr. Rodrigo Felicíssimo.

A meu querido Professor e amigo, Prof. Ms. Abdnald Santiago, pelas conversas, incentivo, críticas e contribuições.

Aos queridos companheiros do Centro Universitário Sant'Anna, Banda Municipal de Embu das Artes, Escola de Música de Embu das Artes, Secretaria de Cultura da Prefeitura de Embu das Artes – em especial ao maestro Hamilton Oliveira pelo convívio e incentivo; exemplo de força, confiança e amizade.

Aos queridos e eternos Professores, Milton Vito (EMESP), pela amizade e pelos ensinamentos musicais; ao compositor e amigo Prof. Dr. Danilo Rossetti, por me incentivar e me apoiar desde o início a seguir carreira na área acadêmica; e ao caríssimo Prof. Dr. Peter Dietrich (UniSant'Anna).

À equipe do Programa de Pós-graduação em Música da ECA-USP, pela disposição e

prestatividade em diversos momentos.

Aos profissionais da Biblioteca da ECA-USP (São Paulo), pela atenção sempre dispensada ao autor deste trabalho.

Ao Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro, em especial aos profissionais da Biblioteca, pela gentileza e presteza com que auxiliaram este trabalho.

A todos os amigos: os mais de perto, e, não menos importante, aos de longe, antigos e recentes, representados na pessoa do Donisete Elias de Abreu, por "suportarem" minha ausência e distanciamento durante esta jornada.

A Deus, pela saúde, por me proporcionar oportunidades de trabalho e de estudo e por colocar pessoas muito especiais em meu caminho.

"[...] "É óbvio que não devemos estudar sua obra, como aliás a de nenhum compositor contemporâneo, à luz de teorias escolares, de regras feitas para guiar alunos de Conservatórios nos seus primeiros passos",

Oscar Lorenzo Fernandez, em 1946, falando sobre Villa-Lobos

RESUMO

Oliveira, José de Carvalho. *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra* de Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2019.

Esta pesquisa propõe, por intermédio da análise musical, evidenciar e avaliar a contribuição de Villa-Lobos a partir da utilização de uma linguagem musical pós-tonal em seu último período criativo (1948-1959), a partir da recorrência do uso de simetrias como elementos estruturais e cadenciais no primeiro movimento da Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra. No que tange ao transitar de Villa-Lobos entre a música de tradição clássica e outras linguagens, no Capítulo 2, é exposto e discutido um significativo paralelo com a obra Blue Rondo A La Turk, de D. Brubeck (1959), sugerindo uma possível troca de influências entre Villa-Lobos e o jazz estadunidense (cool jazz) das décadas de 1950-60. Propõe-se, também, sob a perspectiva contextual, como parte do escopo dessa pesquisa, a reflexão sobre qual seria a raiz para as motivações de Villa-Lobos ao incluir o saxofone em uma parte significativa de sua obra, a ponto de torná-lo um dos compositores brasileiros que mais escreveu para o instrumento no século XX. No que diz respeito às questões contextuais em torno da obra de Villa-Lobos, serviram-nos de base os estudos de Andrade (1972), Béhague (1994), Horta (1986), Kiefer (1981), Mariz (1989), Paz (2004), Peppercorn (2000), Soares (2001) e Silva (2011). Para as questões impossibilitadas de análise de acordo com os padrões tonais, utilizamos como referência a teoria dos conjuntos a partir dos estudos de Forte (1973) e Straus (2013). Em relação a simetrias, serviram de base os trabalhos de Salles (2009; 2016) e Visconti (2016). Referente à gestualidade cadencial, como base, os estudos de Dudeque (2013; 2017) e Salles (2010; 2016). Sobre as relações de Villa-Lobos com os elementos composicionais da música Pós-Tonal, serviram-nos de referência os estudos de Salles (2009; 2016), Piedade (2015), Antokoletz (1992), Albuquerque (2014), Nery Filho (2012), Kiefer (1981), Coelho de Souza (2010), Kostka (2006; 2012) e Wisnik (1997). Para a compreensão do processo de aproximação e apropriação dos elementos da música clássica, por compositores do jazz, utilizamos os estudos de Pinto (2011), Calado (1990), Carneiro (1986), Berendt (1987), Ramsey (1989), Race (1962), Schuller (1986; 1989) e Vanderheyden (2010).

Palavras-chave: Fantasia para Saxofone. Villa-Lobos. Análise Musical. Música Pós-Tonal. Simetria em Música.

ABSTRACT

Oliveira, José de Carvalho. *Fantasia for soprano saxophone and small orchestra* by Villa-Lobos (1948): contextual aspects and structural analysis of the first movement. (Masters dissertation). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2019.

This research proposes, through musical analysis, to evidence and evaluate the contribution of Villa-Lobos from the use of a post-tonal musical language in his last creative period (1948-1959), from the recurrence of the use of symmetries as structural and cadential elements in the first movement of Fantasia for soprano saxophone and small orchestra. As for Villa-Lobos's transition from classical music to other languages, in Chapter 2, a significant parallel is exposed and discussed with the work Blue Rondo A La Turk of D. Brubeck (1959), suggesting a possible villalobian influence on American jazz (cool jazz) from the 1950s-60s. As part of the scope of this research, it is also proposed from a contextual perspective the reflection on what would be the root of Villa-Lobos's motivations by including the saxophone in a significant part of his work, to the point of making it one of the Brazilian composers who most wrote for this instrument in the 20th century. As far as the contextual issues surrounding Villa-Lobos's work are concerned, the studies of Andrade (1972), Béhague (1994). Horta (1986), Kiefer (1981), Mariz (1989), Paz (2004), Peppercorn (2000), Soares (2001) and Silva (2011) were our basis. For the questions that are impossible to analyze according to the tonal patterns, we used as a reference the set theory from the studies of Forte (1973) and Straus (2013). In relation to symmetries, the works of Salles (2009; 2016) and Visconti (2016) served as a basis. Regarding the cadential gestuality, as a basis, the studies of Dudeque (2013; 2017) and Salles (2010; 2016). On Villa-Lobos's relations with the compositional elements of Post-Tonal music, the studies of Salles (2009; 2016), Piedade (2015), Antokoletz (1992), Albuquerque (2014), Nery Filho (2012), Kiefer (1981), Coelho de Souza (2010), Kostka (2006; 2012) and Wisnik (1997) were used as a reference. For the understanding of the process of approximation and appropriation of the elements of classical music by jazz composers, we used the studies of Pinto (2011), Calado (1990), Carneiro (1986), Berendt (1987), Ramsey (1989), Race (1962), Schuller (1986, 1989) and Vanderheyden (2010).

Keywords: Fantasia for Saxophone. Villa-Lobos. Musical Analysis. Post-Tonal Music. Symmetry in Music.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIAÇÕES

| CA | Classe de altura |
|-----|---|
| CCA | Tradução do termo em inglês <i>pitch-class set</i> (<i>PC-set</i>) para "conjunto de classes de altura", com abreviação para CCA. Solução adotada por Paulo de Tarso Salles (2016, p. 119). |
| I | Inversão |
| T | Transposição |
| 4J | Intervalo de quarta justa |
| 5J | Intervalo de quinta justa |

LISTA DE FIGURAS

| Fig. 1 – Manuscrito da <i>Fantasia</i> – p. 1 |
|--|
| Fig. 2 – Manuscrito da <i>Fantasia</i> – p. 37 |
| Fig. 3 – Carta de Marcel Mule a Villa-Lobos, 18/12/1948 |
| Fig. 4 – Programa do concerto de estreia da Fantasia (Rio, 1951)28 |
| Fig. 5 – Villa-Lobos e Waldemar Szpilman na estreia da <i>Fantasia</i> em 195129 |
| Fig. 6 - Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal (Rio de Janeiro, Seção |
| Espetáculos, 30 de setembro de 1854). Anúncio de recital com a presença do saxofone36 |
| Fig. 7 – Anúncio de venda de um saxofone, no Diário do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 5 de |
| outubro de 1854) |
| Fig. 8 – Excerto da grade do dobrado <i>Pro-Pax</i> (c. 17-22) – Heitor Villa-Lobos (1912)38 |
| Fig. 9 – Dave Brubeck com Milhaud, no Mills College |
| $Fig.\ 10-Festa\ do\ aniversário\ de\ 60\ anos\ de\ Milhaud\ no\ Mills,\ 1952.\ Em\ p\'e,\ da\ esquerda\ para$ |
| a direita, Dave Brubeck é o quinto; dos sentados, Milhaud é o terceiro |
| Fig. 11 – Assimetria rítmica e polirritmia implícita. Redução para piano da <i>Fantasia</i> (acima, |
| c. 1-3) e de <i>Blue Rondo A La Turk</i> (c. 1-2) |
| Fig. 12 – The Dave Brubeck Quartet. Capa do álbum <i>Time Out</i> , de 195964 |
| Fig. 13 – Redução para piano da <i>Fantasia para saxofone</i> , de Villa-Lobos (c. 5-12)65 |
| Fig. 14 – Redução para piano (c.1-3). Blue Rondo A La Turk, de D. Brubeck (1959)65 |
| Fig. 15 – Redução para piano (c.1-4). <i>Take Five</i> , de Paul Desmond (1959)66 |
| Fig. 16 – Melodia apresentada pelo saxofone (som real) em Take Five (c.4-5) – escala de seis |
| sons, assimétrica (escala de <i>blues</i>). CCA 6-z47 (012479) |
| Fig. 17 – Take Five (c.6-8): (CCA 6-32) – conjunto inversamente simétrico em sua forma |
| normal |
| Fig. $18 - Take\ Five -$ solo de saxofone alto e acompanhamento de piano (c.4-8). Resolução |
| por simetria na melodia apresentada pelo saxofone alto (som real). CCA 6-z47 (012479) - |
| escala de <i>blues</i> e CCA 6-32 (024579) |
| $Fig.\ 19-Escala\ sim\'etrica\ na\ resoluç\~ao\ da\ frase\ apresentada\ pelo\ saxofone\ em\ \textit{Take}\ Five\ (c.6-true)$ |
| 8) –simetria intervalar. CCA 6-32 (024579) |
| $Fig.\ 20-CCA\ 10\mbox{-}3\ (012345679A),\ forma\ normal.\ Todas\ as\ classes\ de\ altura\ que\ compõem\ a$ |
| melodia exposta pelo saxofone em Take Five (c. 4-8). Eixo de simetria entre as classes de |
| altura 3/4 e 9/10 |

| Fig. 21 – Material escalar das melodias apresentadas pelo saxofone em <i>Take Five</i> (c.15-17) e |
|--|
| Fantasia para saxofone (c.10-11). Predominância de distância intervalar 1 (1 semitom) e |
| apenas duas classes de intervalos 2 (dois semitons) |
| Fig. 22 - Inter-relação por meio de invariâncias de classe de altura no material escalar da |
| melodia apresentada pelo saxofone em Take Five (c.15-17) e Fantasia para saxofone (c.10- |
| 11)70 |
| Fig. 23 – Blue Rondo A La Turk (c.5-8). Semelhança de desenho rítmico por diminuição em |
| relação ao da Fantasia para saxofone (c.5-11) |
| Fig. 24 – Semelhança de desenho rítmico e equivalência de figuras de duração. Fantasia para |
| saxofone (Redução para piano - c.9-10) e Blue Rondo A La Turk (c.3-4)73 |
| Fig. 25 - Invariâncias de classe de altura e organicidade escalar. Redução para piano da |
| Fantasia para saxofone (acima c.9) e Blue Rondo A La Turk (c.1-4)74 |
| Fig. 26 – Simetrias em <i>Blue Rondo A La Turk</i> (c. 1-4)74 |
| Fig. 27 – Redução para piano da Fantasia para saxofone e pequena orquestra, de Villa-Lobos |
| (1948). Aspectos de simetria entre os compassos 5 a 9 (c.5-9) |
| Fig. 28 – Presença do trítono em <i>Blue Rondo A La Turk</i> (acima) e na <i>Fantasia</i> 76 |
| Fig. 29 – Análise das ocorrências de trítono destacadas na Figura 29 |
| Fig. 30 - Gestos semelhantes demarcando mudança de direção e quebra da sequência de |
| figuração rítmica. Fantasia para saxofone (acima, c. 5-8) e Blue Rondo A La Turk (c. 1-4)78 |
| Fig. 31 – Gestos: repetição motívica/temática, variação temática/motívica, por aumentação e |
| por diminuição de valores das figuras rítmicas. Blue Rondo A La Turk (acima, c. 1-3) e |
| Fantasia para saxofone e pequena orquestra (c. 5-8)79 |
| Fig. 32 - Motivo de três sons - intervalos de 5J/4J e trítono (CA 7 e 6). Fantasia para |
| saxofone, de Villa-Lobos (1948), violinos I e II (c. 1-4) |
| Fig. 33 – Excerto da grade da (c. 3-5). Gesto cadencial em uníssono. Fantasia para saxofone, |
| de Villa-Lobos (1948) |
| Fig. 34 - Camada estrutural 3: motivo de três sons/permutação de timbres, saxofone (som |
| real) e violinos I e II (c. 5-8 e 13-16). Fantasia para saxofone, de Villa-Lobos (1948)84 |
| Fig. 35 – Excerto da grade orquestral da Fantasia para saxofone, de Villa-Lobos (1948). |
| Seção A: camadas estruturais 1 e 2 (c. 14-17). Southern Music (1963)85 |
| Fig. 36 - Excerto da Fantasia para saxofone (c. 17-20) |
| Fig. 37 – Simetria por inversão. Fantasia para saxofone (c. 18-20). Frase dos violinos I e II e |
| saxofone86 |
| Fig. 38 – Si bemol Mixolídio – coleção 7-35. Fantasia para saxofone (c. 18-20). Frase dos |
| violinos I e II e saxofone |

| Fig. 39 – Moins – Seção B (c.37-54). Perspectiva estrutural harmônica e melódica. Fantasia |
|---|
| para saxofone – Villa-Lobos (1948) |
| Fig. 40 – Início da seção C (c. 55-65). Excerto da Fantasia para saxofone. Redução |
| orquestral. Saxofone em Sib (som real) |
| Fig. 41 – Fantasia para saxofone. Mapeamento dos modos utilizados na seção C (c. 55-96) 93 |
| Fig. 42 - Fantasia para saxofone, final da seção C (c. 94-96). Figuração em ziguezague do |
| tipo 2 e 3 (SALLES, 2009, p. 116), e paralelismo de acordes |
| Fig. 43 - Fantasia - final da seção C (c. 95-96). Movimento cadencial: "simetria versus |
| assimetria"96 |
| Fig. 44 – CCA 5-34 (simétrico). Resultado da soma dos acordes Bb7 e Dm7 (b5) meio |
| diminuto (CCA-427) |
| Fig. 45 - Fantasia (c.95-96) - final do tema C: estrutura intervalar simétrica na linha do |
| contrabaixo98 |
| Fig. 46 - Coda (c.115-118), motivo de três sons retrogradado e invertido (Fantasia para |
| saxofone) |
| Fig. 47 – Fantasia para saxofone: melodia do saxofone – som real (c. 118-20)101 |
| Fig. 48 – Coda (c.122): gesto cadencial por assimetria |
| Fig. 49 – Simetria por movimento contrário entre os extremas da orquestra (c.122) |
| Fig. 50 - Variante da progressão omnibus - Fantasia para saxofone (I movimento), |
| compassos finais da Coda (c.122-125) |
| Fig. 51 - Variante da progressão omnibus no início do Quarteto de Cordas nº5, de Villa- |
| Lobos (1931), IV (c. 4-6) |
| Fig. 52 – Citação das duas primeiras notas que abrem a peça: variação timbrística, rítmica e |
| melódica do motivo de três sons. Fantasia para saxofone (c. 122-125). Saxofone (som real) |
| Fig. 53 – Variações 1-5, motivo rítmico e melódico de três sons. I mov. da <i>Fantasia para</i> |
| saxofone |
| Fig. 54 – Variações 6-8, motivo rítmico e melódico de três sons. I mov. da <i>Fantasia para</i> |
| saxofone109 |
| Fig. 55 – Fantasia para saxofone, II – Lent – motivo de três sons: compasso final do segundo |
| movimento (c. 36) |
| Fig. 56 - Redução para piano, I mov. (c. 1-2): notas circuladas não correspondem ao |
| manuscrito nem com a grade editada pela Southern Music (1963)111 |
| |

| Fig. 57 – Grade, I mov. (c. 1 – 2): notas circuladas diferem da redução para piano, porém |
|--|
| estão em conformidade com o manuscrito |
| Fig. 58 – Manuscrito original, I mov. (c. 1-4). New York, 1948 |
| Fig. 59 – Redução para piano, I mov. (c.65-67) – a nota circulada está correta112 |
| Fig. 60 - Grade orquestral, I mov. (c. 66-67): melodia do saxofone - a nota circulada está |
| incorreta112 |
| Fig. 61 – Manuscrito, I mov. (c.66-68): melodia do saxofone. Nova York (1948)113 |
| Fig. 62 – Redução para piano, II mov. (c. 5-6) – as notas circuladas estão incorretas113 |
| Fig. 63 - Grade, II mov. (c. 5-7) - Melodia da viola: segundo o manuscrito - as notas |
| circuladas estão corretas |
| Fig. 64 – Manuscrito II mov. (c. 5-7). Melodia da viola |
| Fig. 65 – Registro da passagem pelo Rio de Janeiro do compositor francês Florent Shimitt |
| (1870-1958) e seu encontro com Villa-Lobos na década de 1940. Sebastião Vianna é o |
| primeiro, na foto, ao lado direito de Villa-Lobos |
| Fig. 66 – Manuscrito da partitura transposta por Vianna. Destaque para o título: Fantasia para |
| flauta e orquestra e a nota no canto superior direito: "Transcrição a pedido do compositor por |
| Sebastião Vianna" |

LISTA DE QUADROS

| Quadro 1 – 40 obras mais tocadas de Villa-Lobos. Maior número de apresentações (N.A.) em |
|--|
| programas de concertos até 2012, segundo a base de dados Concertos Villa-Lobos31 |
| Quadro 2 – Levantamento bibliográfico: Fantasia para saxofone soprano e pequena |
| orquestra, de |
| Quadro 3 – Pontos convergentes e abordagens em comum entre os trabalhos sobre a $Fantasia$ |
| 34 |
| Quadro 4 – Lista das 69 obras de Villa-Lobos que possuem o saxofone na instrumentação42 |
| Quadro 5 – Estrutura Formal da Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra – I |
| mov. Animé |

LISTA DE TABELAS

| Tabela 1 – Introdução: material harmônico estrutural | 83 |
|--|----|
| Tabela 2 – Seção A: material harmônico estrutural | 88 |
| Tabela 3 – Seção B: material harmônico estrutural | 91 |
| Tabela 4 – Seção C: material harmônico estrutural | 99 |

SUMÁRIO

| INTRODUÇÃO | 19 |
|---|------------|
| CAPÍTULO 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA | 23 |
| 1.1 A FANTASIA PARA SAXOFONE SOPRANO E PEQUENA ORQUESTRA, DE VILL. LOBOS (1948) | |
| 1.2 VILLA-LOBOS E O SAXOFONE | 35 |
| 1.3 DIFUSÃO DO INSTRUMENTO E AMPLIAÇÃO DO REPERTÓRIO PAR SAXOFONE NA MÚSICA BRASILEIRA | |
| CAPÍTULO 2 – DIÁLOGOS COM O $JAZZ$? APONTAMENTOS E IMPRESSÕES | 45 |
| 2.1 O PRESTÍGIO E O RECONHECIMENTO DA <i>FANTASIA PARA SAXOFONE ORQUESTRA</i> (1948) POR PESQUISADORES E SAXOFONISTAS ESTADUNIDENSES EUROPEUS | E |
| 2.2 O ÚLTIMO PERÍODO CRIATIVO DE VILLA-LOBOS | 52 |
| 2.3 O LEGADO COMPOSICIONAL DE VILLA-LOBOS | 53 |
| 2.4 APROXIMAÇÃO E CONFLUÊNCIAS | 57 |
| 2.4.1 Polirritmia implícita e Assimetria rítmica | 5 9 |
| 2.4.2 Desenho rítmico | 71 |
| 2.4.3 Material escalar, inter-relação por conjuntos, invariâncias de classes de altura simetria intervalar | |
| 2.4.4 Polarização em torno do trítono | 75 |
| CAPÍTULO 3 – ANÁLISE ESTRUTURAL DO PRIMEIRO MOVIMENTO DE FANTASIA PARA SAXOFONE SOPRANO E PEQUENA ORQUESTRA | |
| 3.1 INTRODUÇÃO (c.1 a 4) | 81 |
| 3.1.1 Seção A (c.5-20) e A' (c.21-36) | 83 |
| 3.1.1.1 Material escalar, harmônico e temático | 83 |
| 3.1.2 Seção B (c. 37-54), B' (c. 97-114) | 89 |
| 3.1.3 Seção C (c. 55-96) | 92 |
| 3.1.4 Coda (c. 115-125) | 00 |
| 3.1.5 Progressão omnibus | |
| 3.1.6 Motivo de três sons | |
| 3.2 CONFLITO ENTRE A PARTITURA DA REDUÇÃO PARA PIANO EDITADA PEL SOUTHERN MUSIC PUBLISHING, NEW YORK (1963), A GRADE E O MANUSCRITORIGINAL | ГО |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS1 | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS1 | 22 |
| ANEXO 1 – CARTA DE MARCEL MULE PARA VILLA-LOBOS1 | 32 |
| ANEXO 2 – CARTA DE MARCEL MULE PARA VILLA-LOBOS 21 | 33 |
| ANEXO 3 – RECISTRO DE TRABALHO DE WALDEMAR SZPILMAN | 3/ |

| ANEXO 4 - VILLA-LOBOS (REGENTE) CUMPRIMENTANDO WALDEMAR |
|---|
| SZPILMAN (SAXOFONE), 17 DE NOVEMBRO DE 1951 – ESTREIA DA FANTASIA |
| SZPILMAN (SAXOFONE), 17 DE NOVEMBRO DE 1951 – ESTREIA DA FANTASIA NO AUDITÓRIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (RIO DE |
| JANEIRO135 |
| ANEXO 5 – TRANSCRIÇÃO DA FANTASIA PARA FLAUTA POR SEBASTIÃO |
| VIANNA. VERSÃO PUBLICADA PELA PEERMUSIC CLASSICAL, NEW YORK – |
| HAMBURG, 2013136 |
| ANEXO 6 – TRANSCRIÇÃO DA FANTASIA PARA TROMPETE EM DÓ E |
| ORQUESTRA. EDIÇÃO E REVISÃO DE ROBERTO DUARTE ENCOMENDADA |
| PELO MUSEU VILLA-LOBOS, 2010. FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS140 |
| ANEXO 7 – MANUSCRITO DO SOLO – UM TOM ACIMA DA VERSÃO |
| PUBLICADA PELA SOUTHERN MUSIC EM 1963142 |
| ANEXO 8 – MANUSCRITO NA TONALIDADE ORIGINAL, EM FÁ MAIOR 143 |

INTRODUÇÃO

Os primeiros levantamentos¹ de obras de compositores brasileiros para saxofone permitem observar que, na segunda metade do século XX, em comparação com o cenário atual, poucas composições foram escritas para o instrumento, seja como solista ou inserido em instrumentações orquestrais ou pequenas formações.

No que se refere à concepção histórica do saxofone, a partir da primeira patente, 1846 em Paris, desenvolveram-se duas grandes escolas para o instrumento: uma voltada para a música de concerto dentro da tradição europeia e outra embasada no *jazz* – gênero que está entre os grandes acontecimentos artísticos do século passado – evidenciando o saxofone como uma de suas principais vozes, valorizando a improvisação e consolidando o instrumento na história da música ocidental.

Sobre as origens do saxofone na música brasileira, geralmente, traz à mente um dos gêneros da música popular brasileira, o choro. Talvez pelo fato do saxofone ter se tornado um instrumento bastante comum após a introdução do instrumento no choro por Pixinguinha na década de 1940 (VELLOSO, 2006, p. 10). No entanto, pesquisas recentes sobre o tema revelam uma grande possibilidade do saxofone ter chegado ao Brasil antes mesmo de chegar aos Estados Unidos da América. O musicólogo Henrique sugere que "o saxofone chegou ao Brasil antes de ter chegado aos Estados Unidos e antes do Choro ter-se firmado como gênero. Ele veio junto às outras novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo na época (HENRIQUE, 1988, apud CARVALHO, 2014, p. 623)".

Sobre a popularidade do saxofone no Brasil, Carvalho (2014) atribui ao impacto das *jazz-bands* na década de 1920, a chamada era do *jazz*, período em que o saxofone se transforma em uma espécie de embaixador da cultura estadunidense em processo de sobreposição à forte influência francesa nos meios culturais brasileiros (CARVALHO, 2014, p. 621). Corroborando com a afirmação de Carvalho, Pinto (2009) justifica essa massificação ao fenômeno, conhecido como *saxophone craze*², ocorrido entre 1915 e 1925, pela disseminação massiva do instrumento, comparável ao que ocorreu com a guitarra nos anos 60 (COHEN, 1980 apud PINTO, 2009, p. 643).

¹ Brasiliana n. 7 (1956); Concertino (1964), Radamés Gnattali; Concertante, Mario Ficarelli (1999); Brasiliana (1969), Edino Krieger; Variações sobre "O Cravo Brigou com a Rosa" (1979), Osvaldo Lacerda; Fantasia (1984), Ronaldo Miranda; Saudades do Parque Balneário Hotel (1980); Ulysses in Copacabana surfing with ² Movimento que ficou conhecido como Saxofone Mania, ocorrido nos Estados Unidos da América (EUA), influenciando a venda de um milhão e meio de instrumentos.

Quando, porém, menciona-se o saxofone no campo da música brasileira de concerto, verifica-se Heitor Villa-Lobos como um dos principais compositores brasileiros para o instrumento, suscitando questionamentos sobre a raiz de sua predileção para o saxofone e as motivações que o levaram a dar toda essa atenção ao instrumento se comparado aos demais compositores brasileiros de sua época. Além de sua utilização na música de câmara em obras como *Sexteto Místico* (1917), *Noneto* (1923) e *Quatuor* (1921) o compositor incluiu o instrumento em diversas obras de caráter mais grandioso em relação à orquestração, como *Uirapuru* (1917), *Choros nº* 6 e nº 10 (1926), *Bachianas Brasileiras nº* 2 (1930), *A Floresta do Amazonas* (1958), entre outras.

Segundo o catálogo de obras do compositor (VILLA-LOBOS, 2010), 69 delas contam com a participação desse instrumento, fato que o destaca como o compositor brasileiro que mais utilizou o saxofone na instrumentação de suas obras. A peça mais significativa do repertório brasileiro de saxofone, a *Fantasia para saxofone soprano* e *orquestra*³, objeto deste estudo, é obra amplamente citada como uma das mais significativas do repertório e data de 1948 (REGENMORTER, 2009, p. 49).

O estudo proposto por esta pesquisa foi motivado, a princípio, pelos apontamentos iniciais dos traços da influência debussiana, evidenciados a partir de aspectos de simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra*, de Heitor Villa-Lobos (1948), e *Rapsódia para saxofone alto em Mi bemol e orquestra*, de Claude Debussy (1903), sugerindo uma reflexão sobre um breve retorno de Villa-Lobos ao seu primeiro período criativo (OLIVEIRA, 2016).

Apesar do referencial debussiano ter servido de inspiração para o início desta pesquisa por alguns aspectos da *Fantasia*, os desdobramentos da análise musical apontaram um Villa-Lobos de gênese composicional bastante substancial, considerando que, nesse período, Villa-Lobos, já com 61 anos, era um compositor maduro e experiente. Esse fato, somado à grande produção musical de Villa-Lobos até 1948, evidencia que esta pesquisa seria mais abrangente, já que o processo composicional utilizado na *Fantasia* se mostrou bem mais complexo e estruturalista do que inicialmente se imaginara.

Diante da maturidade de Villa-Lobos em 1948, início do quarto período criativo (1948-1959) (SALES, 2009, p. 14) e da complexidade composicional que permeia sua obra, apesar da disponibilidade de novas ferramentas analíticas da música pós-tonal, analisar a música de Villa-Lobos ainda é um grande desafio.

_

³ Escrita em 1948 e dedicada ao célebre saxofonista francês Marcel Mule (SOARES, 2001, p. 130).

De modo geral, no que se refere ao primeiro período composicional de Villa-Lobos (1900 a 1917), segundo Salles (2009, p. 14), o que se ressalta é o diálogo com os modelos estéticos da vanguarda parisiense estruturando sua música em uma busca pela brasilidade autêntica; como resultado, Villa-Lobos constrói sua inventividade e inovação caracterizando assim toda sua obra. De fato, na *Fantasia*, a análise musical apontou uma ampla gama de materiais utilizados pelo compositor.

No primeiro movimento, I – *Animé*, destacam-se as coleções referenciais Pentatônica, Cromática e Diatônica, como também referência à modinha, utilização de simetrias como elemento estrutural por intermédio de conjuntos simétricos e outras formas de simetria; há também um significativo paralelo com a obra *Blue Rondo A La Turk*, de D. Brubeck (1959), sugerindo uma possível troca de influências entre Villa-Lobos e o *jazz* estadunidense (*cool jazz*) das décadas de 1950-60.

Como objetivo, esta pesquisa, além de abordar aspectos contextuais e a análise estrutural do primeiro movimento da *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra*, de Heitor Villa-Lobos (1948), propõe, do ponto de vista contextual, promover a reflexão sobre qual seria a raiz para as motivações de Villa-Lobos ao incluir o saxofone em uma parte significativa de sua obra, a ponto de torná-lo um dos compositores brasileiros que mais escreveu para o instrumento no século XX.

Sobre a obra de Heitor Villa-Lobos, é comum encontrar opiniões, sejam elas advindas do meio erudito ou popular, de que Villa seria um compositor de técnica deficiente, ou seja, com pouquíssimo domínio da forma e de estratégias composicionais segundo os padrões impostos pela tradição. No entanto, as mais recentes pesquisas musicológicas em torno dos processos composicionais de Villa-Lobos apontam para um compositor estruturalista, refutando a ideia de um "[...] não 'dândi tupiniquim', mas um compositor que autoimpunha uma pesada carga de trabalho e estudo, o que contradiz o mito em torno de seu autodidatismo e facilidade (no mau sentido) de invenção" (SALLES, 2009, p. 14).

A coleta e a compreensão das informações advindas dos questionamentos citados ao longo deste texto certamente contribuirão com as pesquisas que despontam em torno da obra de Villa-Lobos. Este esforço se justifica também pela vontade de colaborar especialmente com as tendências composicionais da música erudita brasileira.

Pensando dessa forma – e para melhor compreensão de sua obra – é que se faz necessário, sobretudo, o olhar diferenciado para ela. O que se intenciona não é apenas analisar, mas também interpretar seu significado a partir dos recursos disponíveis na musicologia. No campo da análise musical, pesquisas como esta são responsáveis por

alimentar o debate teórico em torno do repertório dos séculos XX e XXI, fomentando a reflexão e o olhar mais atento sobre a atual música de concerto do Brasil; com isso, traz um benefício implícito: o de nos tornarmos aptos à tentativa de compreender e compartilhar nossas interpretações e sugestões não somente com outros colegas pesquisadores, mas com a sociedade brasileira no geral.

Para este estudo, utilizaremos como referência, de maneira não ortodoxa nem excludente, as ferramentas de análise musical que se fizerem necessárias e que melhor demostraram os caminhos estruturais e melódicos escolhidos pelo compositor na obra investigada.

CAPÍTULO 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1 A FANTASIA PARA SAXOFONE SOPRANO E PEQUENA ORQUESTRA, DE VILLA-LOBOS (1948)

A Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra foi escrita no ano de 1948 para saxofone soprano, três trompas e cordas. Posteriormente, em 1963, a Southern Music Publishing Company (SMPC) publicou a grade orquestral e a redução para piano. Embora não seja possível determinar a data exata de quando Villa-Lobos deu início à composição da Fantasia, o manuscrito (Figura 1) indica a cidade de New York como o local onde o compositor principiou seu trabalho. Segundo Dowdy (2007), uma conversa entre o compositor e seu amigo Ralph Gustafson sugere que o processo de composição da Fantasia para saxofone começou no Memorial do Hospital do Instituto Sloan-Kettering, ocasião quando Villa-Lobos estava internado para tratamento de um câncer na bexiga: "Atualmente escrevo minha fantasia lírica para saxofone, três trompas e cordas" (VILLA-LOBOS, 1948 apud DOWDY, 2007, p. 3).

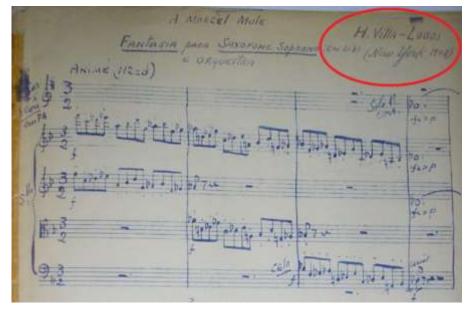


Fig. 1 – Manuscrito da *Fantasia* – p. 1

Fonte: Museu Villa-Lobos

Ainda conforme o manuscrito, a *Fantasia* foi originalmente escrita para o saxofone soprano e pequena orquestra; no entanto, na publicação pela SMPC, em 1963, consta para ser tocada por qualquer um dos saxofones – soprano ou tenor. Uma das hipóteses possíveis da publicação considerar qualquer dos dois saxofones é somente comercial; outra hipótese é pelo fato de, no período quando fora escrita, existirem poucos saxofonistas executando solos de música clássica no sax-soprano, realidade que permanece até os dias atuais. Esse número reduzido se justifica por ser o saxofone um instrumento de difícil controle técnico se comparado aos demais da família saxofone, embora, nos últimos anos, os avanços na ergonomia do instrumento sejam significativos. Segundo Pinto, "entre os membros da família de instrumentos criados por Adolphe Sax, de fato, o saxofone soprano é o de mais difícil controle" (PINTO, 2010, p. 2).

O notável espaço conquistado pelos saxofones alto e tenor junto aos compositores da chamada música de concerto, a utilização e a comprovada importância na música popular e no *jazz* são significativamente maiores se comparados à pequena popularidade do sax-soprano, pois este, "Devido às suas características físicas, exige do intérprete extrema dedicação, sob pena de soar rouco, desafinado e geralmente bastante desagradável" (TURNER, 1998, p. 96 apud PINTO, 2010, p. 2).

Hipoteticamente, acerca da publicação da *Fantasia* para o sax-soprano ou tenor, é possível imaginar que os editores acreditaram que as vendas seriam melhores oferecendo a peça também para o sax-tenor. A página final do manuscrito indica "Rio", local onde o trabalho foi concluído, conforme ilustra a Figura 2. Essa informação também consta como o local de composição na versão publicada.

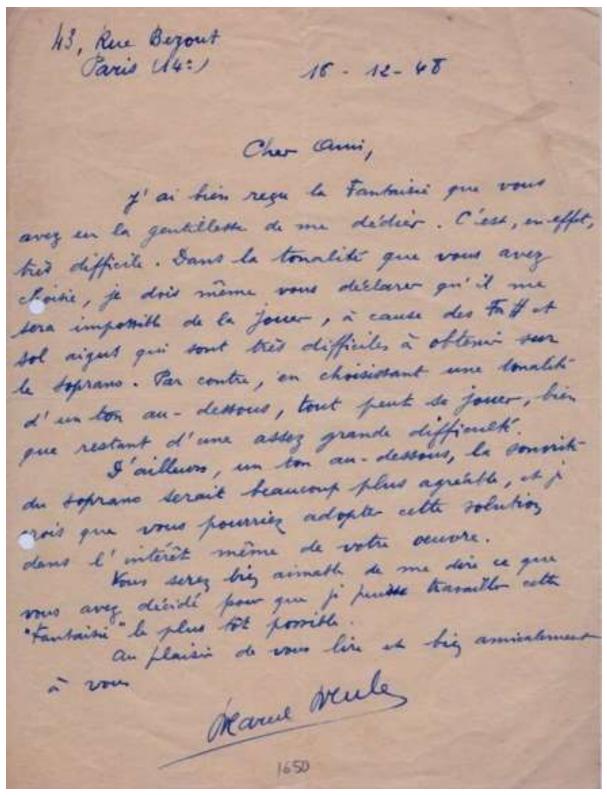


Fig. 2 – Manuscrito da Fantasia – p. 37

Fonte: Museu Villa-Lobos

A obra foi dedicada ao saxofonista francês Marcel Mule (1901-2001), quando Villa-Lobos – em sua primeira viagem à França, onde participaria de um concerto em que seria o regente – o conheceu. Entretanto, Mule nunca chegou a tocar a obra por razões que descreveu em uma carta de próprio punho enviada a Villa-Lobos, em 18 de dezembro de 1948 (Figura 3). Nessa carta, Mule menciona dificuldade devido à tonalidade exigir notas fora da tessitura do saxofone.

Fig. 3 – Carta de Marcel Mule a Villa-Lobos, 18/12/1948



Fonte: Museu Villa-Lobos

Marcel Mule foi o segundo professor de saxofone no Conservatório Superior de Música de Paris, sucessor de Adolphe Sax (1814-1894), o criador do instrumento. Mule foi um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento do instrumento, bem como de seu repertório, já que muitos compositores renomados dedicaram obras a ele. Villa-Lobos o conheceu de perto e, por certo, identificou-se com sua sonoridade, qualidade que deve tê-lo inspirado para compor a *Fantasia*, como bem descreve o fragmento do Professor Marcel Mule:

[...] Villa-Lobos e eu nos conhecemos em Paris nos anos 20 em um ponto na minha carreira em que eu estava realizando muitos concertos, mas ainda não tinha começado a usar o vibrato para abrilhantar minha sonoridade. Nos demos muito bem, e ele gostou da minha sonoridade apesar de ser *senza vibrato*. O conheci quando eu tocava numa orquestra em que ele era o regente convidado. Ele era um homem nervoso e às vezes ficava enfurecido com certos membros da orquestra quando sentia que eles não estavam tocando com o melhor de suas habilidades. De qualquer forma, quando ele voltou à Paris vários anos depois, nós tocamos uma peça que incluía o saxofone. Naquele momento eu estava usando o vibrato como parte da minha sonoridade, e Villa-Lobos não escondeu que gostou. Você sabe, alguns dos seus trabalhos incluem partes para saxofones. De qualquer maneira, alguns anos depois, ele me enviou o manuscrito da *Fantasia*, que ele tinha escrito para mim. (MULE, 1948 apud ROUSSEAU, 1982, p. 105)

A peça foi estreada no dia 17 de novembro de 1951, no Auditório do Palácio da Cultura, tendo Waldemar Szpilman⁴ como solista, acompanhado pela Orquestra de Câmara do MEC, sob a regência do próprio Villa-Lobos, conforme ilustra o programa do concerto (Figura 4).

_

⁴ Waldemar Szpilman nasceu em 1911, na Polônia, e emigrou para o Brasil em 1928. Szpilman tornou-se um músico ativo no Rio de Janeiro, tocando clarinete na Orquestra Sinfônica Brasileira. Também atuou em várias bandas de baile no Rio de Janeiro tocando clarinete e saxofone (REGENMORTER, 2009, p. 53).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

TEMPORADA DE 1051

CONCERTOS CULTURAIS

Sob a organização da A. B. M. e do C. N. C. O.

N.º 4

17 de Stevember (subudo), is 17 horas, no

Ruditorio do M. E. S.

CRISTINA MARISTANY - WALDEMAR SZPILMAN

ORQUESTRA DE CAMERA

Regência: VILLA-LOBOS

PROGRAMA

I. PARTE

- I Lille Ouverture (1. audição) KNUDAGE RIISAGER
- II Sertaneja (canto e orquestra) VILLA-LOBOS Solista CHISTINA MARISTANY

2. PARTE

III - Fantasia para Soxofone - e orquestra

do Camera: (1.* audição) - VILLA-LOBOS

Solista: - WALDEMAR SZPILMAN

- a) ANIME
- b) LENT
- c) TRES ANIME

Regente: fi. VILLA-LOBOS

Fonte: Museu Villa-Lobos

À ocasião, foram feitas duas mudanças extremamente importantes a pedido de Szpilman. Primeiramente, embora tenha sido escrito para o soprano, o fato de Szpilman não possuir o instrumento (sax-soprano) faria com que o solo tivesse de ser executado com um saxofone-tenor (Figura 5). A segunda mudança era mais radical: de tonalidade – a obra teve de ser reescrita para o tom de Mi bemol (um tom abaixo), sendo então enviada para a publicação nessa nova tonalidade, a qual foi difundida pelo mundo (SOARES, 2001, p. 128).



Fig. 5 – Villa-Lobos e Waldemar Szpilman na estreia da Fantasia em 1951

Fonte: Museu Villa-Lobos

Com o tempo, a *Fantasia* tornou-se uma das principais peças para o instrumento; entretanto, não figura entre as de maior importância na bibliografia geral da obra de Villa-Lobos, o que nos fez pensar que o prestígio da *Fantasia* se deva apenas ao repertório do saxofone soprano. Por vezes, quando citada, está atrelada ao ano de 1948, que se faz notável pelo diagnóstico da enfermidade de Villa-Lobos e por ser compreendido como um período de diminuição significativa de sua produção composicional. Em conformidade com o catálogo de obras do compositor (VILLA-LOBOS, 2010), em 1948, são sete as obras ali constantes, sendo que somente duas excedem três minutos de duração – *Concerto n. 2 para Piano* e

Fantasia para saxofone. A redução da produção de Villa-Lobos em 1948 pode ser atribuída às viagens do compositor no primeiro semestre do referido ano, seguidas pela tensão da cirurgia e pelo tempo de recuperação do pós-operatório (DOWDY, 2007, p. 10). A atenção dada à composição e à promoção de um trabalho para o saxofone durante um período tão problemático deve ser considerada evidência da grande importância da Fantasia para o compositor.

Se comparadas representatividade e importância da *Fantasia para saxofone* na obra de Villa-Lobos, por exemplo, a obras como *Bachianas Brasileiras n.5* e *Bachianas Brasileiras n.4*, entre outras, a *Fantasia* possui pouca expressividade. No entanto, sua maior representatividade se dá como peça fundamental do repertório de saxofone para o soprano, "indubitavelmente a obra mais importante" (LILLEY, 1998, p. 58). Vale destacar, conforme demonstra o Quadro 1, que a *Fantasia* está entre as 20 obras de Villa-Lobos mais executadas em nível mundial, um dado importante e até mesmo controverso.

Segundo o endereço eletrônico *Heitor Villa-Lobos Website*, hospedado na plataforma da Indiana University⁵ (http://villalobos.iu.edu), "a *Fantasia para saxofone* é uma das mais populares obras de Villa-Lobos apresentadas em concerto" (VILLA-LOBOS, 2012, não paginado – tradução livre). O *ranking* do *site* informa que, até janeiro de 2012, existiram 64 performances da *Fantasia* na base de dados *Concertos Villa-Lobos*.⁶. O número de apresentações em concertos foi mais representativo que em obras como *Concerto para violão* (58), *Quinteto em forma de choros* (56), *Quarteto de cordas n.5* (51), *Rudepoema* (38), *Sexteto Místico* (29), *Bachianas Brasileiras n.3* (28) e *Uirapuru* (25), dentre outras célebres obras do compositor, como demonstrado no Quadro 1.

٠

⁵ Acessado em 22 dez. 2017.

⁶ Segundo o *site*, estas listas de concertos são cortesia dos *sites*: *Concerto* e *Portal VivaMusica* (Brasil), *ConcertDiary* (Reino Unido), *Instant Encore* (EUA) e *La Scena Musicale* (Canadá).

Quadro 1 – 40 obras mais tocadas de Villa-Lobos. Maior número de apresentações (N.A.) em programas de concertos até 2012, segundo a base de dados Concertos Villa-Lobos

| Título da obra | N.A. | Título da obra | N.A. |
|-----------------------------|------|-----------------------------|------|
| Bachianas Brasileiras n.5 | 380 | Quarteto de cordas n.5 | 51 |
| Bachianas Brasileiras n.4 | 239 | Impressões Seresteiras | 49 |
| Bachianas Brasileiras n.2 | 143 | Ciranda das Sete Notas | 49 |
| Preludes for Guitar | 127 | Suite populaire Bresilienne | 45 |
| Works for Guitar | 115 | Ave Maria | 44 |
| Assobio a Jato | 112 | Cirandas | 44 |
| Etudes for Guitar | 107 | Harmonica Concerto | 40 |
| Bachianas Brasileiras n.9 | 103 | Rudepoema | 38 |
| Vocal Works | 102 | A Lenda do Caboclo | 35 |
| Bachianas Brasileiras n.1 | 89 | Bachianas Brasileiras n.7 | 35 |
| Works for Piano | 88 | Choros n.6 | 31 |
| Choros n.1 | 88 | Choros n.10 | 31 |
| Bachianas Brasileiras n.6 | 83 | Choros n.7 | 30 |
| Choros n.5 | 82 | Sexteto Místico | 29 |
| Quarteto de cordas n. 1 | 70 | Bachianas Brasileiras n.3 | 28 |
| Choros n.2 | 65 | Uirapuru | 25 |
| Fantasia para saxofone | 64 | Momoprecoce | 24 |
| Melodia Sentimental | 63 | Bachianas Brasileiras n.8 | 22 |
| Concerto para violão | 58 | Festa no Sertão | 21 |
| Quinteto em forma de choros | 56 | Sinfonietta n. l | 20 |

Fonte: Elaborado pelo autor com base nos dados coletados no site http://villalobos.iu.edu

O levantamento bibliográfico feito por esta pesquisa aponta para a existência de diversos trabalhos acadêmicos em diferentes países, inclusive contendo a *Fantasia* como assunto principal ou incorporado ao escopo de pesquisas. As abordagens variam desde assuntos gerais em torno da obra, análises musicais e, principalmente, abordagens interpretativas, como demonstram os trabalhos de Butler (USA, 1994), Sabina (USA, 1998), Soares (Brasil, 2001), Poulter (Escócia, 2003), Bornkamp (Itália, 2004), Lerman (Argentina, 2007), Dowdy (USA, 2007), Regenmorter (USA, 2009), Pinto (Brasil, 2010), Amorim (Brasil, 2012), Fratangeli (USA, 2012), Homem (Brasil, 2011), Angelim et al. (Brasil, 2013), Mota (USA, 2013), Fungo (Argentina, 2015), Oliveira (Brasil, 2016, 2018a, 2018b), Gontijo (Brasil, 2018) e Mauk (USA, S/D), conforme Quadro 2.

Quadro 2 – Levantamento bibliográfico: Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra, de Heitor Villa-Lobos (1948)

| Heitor Villa-Lobos (1948) | | | | | | |
|---------------------------|--|--|-----------|------|-------------------|--|
| | Autor Título da pesquisa País Ano Tipo de trabalho | | | | | |
| 1 | Butler | Heitor Villa-Lobos: The compositional use of the saxophone in orchestral, chamber and solo repertoire | USA | 1994 | Tese de Doutorado | |
| 2 | Sabina | Fantasia by Heitor Villa-Lobos - An Analysis of the First Movement | USA | 1998 | Artigo | |
| 3 | Soares | O saxophone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos | Brasil | 2001 | Diss. de Mestrado | |
| 4 | Poulter | An Old New World Concerto for Tenor Saxophone? | Escócia | 2003 | Artigo | |
| 5 | Bornkamp | Fantasia Opus 630 para saxofón soprano, 3 trompas y cuerda | Itália | 2004 | Artigo | |
| 6 | Lerman | Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX | Argentina | 2007 | Diss. de Mestrado | |
| 7 | Dowdy | The Saxophone Music of Heitor Villa- Lobos: The Restoration of the Fantasia and the Discovery of A Roseira | USA | 2007 | Tese de Doutorado | |
| 8 | Regenmorter | Brazilian music for saxophone: a Survey of solo and small chamber Works | USA | 2009 | Tese de Doutorado | |
| 9 | Pinto | A Execução da Fantasia para saxofone soprano e orquestra de Heitor Villa- Lobos em sua Tonalidade Original, utilizando um instrumento Selmer Mark VI | Brasil | 2010 | Artigo | |
| 10 | Homem | Sebastião Vianna e a Fantasia para flauta e orquestra de Heitor Villa-Lobos | Brasil | 2011 | Artigo | |
| 11 | Fratangeli | Investigation of score omissions and conflicting performance decisions pertaining to Heitor Villa-Lobos's Fantasia, for soprano saxophone and chamber orchestra | USA | 2012 | Diss. de Mestrado | |
| 12 | Amorim | A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional | Brasil | 2012 | Diss. de Mestrado | |
| 13 | Mota | Villa-Lobos' Saxophone Fantasia: An Oboe Transcription | USA | 2013 | Artigo | |
| 14 | Angelim et al. | A redução para piano da Fantasia para saxofone e orquestra de Heitor Villa-Lobos: uma visão idiomática | Brasil | 2013 | Artigo | |
| 15 | Fungo | El saxofón en la Obra de Villa-Lobos | Argentina | 2015 | Artigo | |
| 16 | Oliveira | Simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras; Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos (1948) e Rapsódia para saxofone alto em Mi bemol e orquestra de Claude Debussy (1903) | Brasil | 2016 | Artigo | |

continua

continuação

| | | | | | , |
|----|----------|---|--------|-------|-------------------|
| 17 | Oliveira | Centricidade e Simetria: Elementos de articulação melódica, harmônica e cadencial na música pós-tonal. Contrastes e significados na Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra, de Villa-Lobos (1948) | Brasil | 2018a | Artigo |
| 18 | Oliveira | Aproximação e Confluências: um estudo sobre os reflexos da obra villalobiana no jazz estadunidense nas décadas de 1950/60 | Brasil | 2018b | Artigo |
| 19 | Gontijo | Análise da Fantasia para saxofone segundo a interpretação do saxofonista brasileiro Dilson Florêncio | Brasil | 2018 | Tese de Doutorado |
| 20 | Mauk | Villa-Lobos' Fantasia for Soprano Saxophone | USA | S/D | Artigo |

Fonte: Elaborado pelo autor com base no levantamento bibliográfico

Sobre as pesquisas em torno da obra de Villa-Lobos, especificamente no campo da análise musical e durante um período significativo do século XX, constata-se que a análise musical esteve presa a leituras críticas de cunho impressionista, ressaltando a impulsividade selvagem e o não uso das formas tradicionais pelo compositor.

A consulta à literatura em torno da *Fantasia para saxofone* encontrou pontos comuns em alguns trabalhos. Verificou-se que boa parte dos trabalhos possui abordagem a partir de propostas interpretativas em primeiro plano; em segundo (com um pouco menos de ênfase), há o desdobramento para análise musical, limitando-se, porém, a abordagens descritivas em sua maioria. No que tange às questões relacionadas à análise musical, é possível observar convergências entre os trabalhos a partir dos seguintes subitens: *Agógica* (A), *Aspectos Rítmicos* (AR), *Contextualização* (C), *Contorno Melódico* (CM), *Interpretação* (I), *Forma* (F), *Aspectos Harmônicos* (AH), *Material Escalar* (ME), *Organicidade composicional* (OC), *Textura* (TE), *Timbre* (TI) e *Tempo* (T).

Apesar do caráter subjetivo e suas particularidades no objeto analisado – Fantasia para saxofone –, os trabalhos relacionados explicitaram a ausência de atenção maior em análises voltadas não apenas à interpretação, mas também à gênese composicional e ao modo composicional de Villa-Lobos. Entretanto, conforme pode ser observado no Quadro 3, elaborado para esta catalogação, embora as análises estabeleçam convergências para pontos comuns, isso não ocorre com os resultados. Os campos assinalados no Quadro 3 correspondem aos subitens que constam em cada trabalho, os quais, por sua vez, podem ser correspondentes ou não a outras pesquisas. Importante salientar que não tivemos acesso aos

trabalhos dos estadunidenses James Butler (Tese de doutoramento – 1994), Leslie Sabina (Artigo – 1998) e Carlos Gontijo, conforme demonstramos no Quadro 3.

Quadro 3 – Pontos convergentes e abordagens em comum entre os trabalhos sobre a Fantasia

| | | | | | | - . | (5.7 | | | | | | | |
|--|---|----|---|----|---|------------|------|----|----|----|----|---|---------------|-------------------|
| Itens/Nomenclaturas | | | | | | | | | | | | | | |
| Agógica (A), Aspectos Rítmicos (AR), Contextualização (C), Contorno Melódico (CM), Interpretação (I), Forma (F), Aspectos Harmônicos (AH), Material Escalar (ME), | | | | | | | | | | | | | | |
| Organicidade composicional (OC), Textura (TE), Timbre (TI) e Tempo (T) | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| Autor | A | AR | С | CM | I | F | AH | ME | OC | TE | TI | T | Ano | Tipo de Trab. |
| Butler* | | | | | | | | | | | | | 1994 | Tese Doutorado |
| Sabina* | | | | | | | | | | | | | 1998 | Artigo |
| Soares | | X | X | | X | X | X | X | X | | X | X | 2001 | Diss. Mestrado |
| Poulter | | | X | | X | | | | | | | | 2003 | Artigo |
| Bornkamp | | | | | X | | | | | | | | 2004 | Artigo |
| Lerman | | | X | X | | X | | | | | | X | 2007 | Diss. de Mestrado |
| Dowdy | | X | X | X | X | X | X | X | X | | X | X | 2007 | Tese Doutorado |
| Regenmorter | | | X | | | | X | | | | | | 2009 | Tese Doutorado |
| Pinto | | X | X | X | X | | | | | | X | | 2010 | Artigo |
| Homem | | | X | | X | | | | | | | | 2011 | Artigo |
| Fratangeli | | | X | | X | | | X | | | | X | 2012 | Diss. Mestrado |
| Amorim | | X | | X | X | X | X | | | | | X | 2012 | Diss. Mestrado |
| Mota | | | X | | X | | | | | | | | 2013 | Artigo |
| Angelim et al. | | | | | X | | X | | | X | | X | 2013 | Artigo |
| Fungo | | | X | | X | | | | | | | X | 2015 | Artigo |
| Oliveira | | | X | X | | | | X | X | | | X | 2016 | Artigo |
| Oliveira | | | | X | | | X | X | X | | | | 2018 a | Artigo |
| Oliveira | | X | X | X | X | | X | | X | | | X | 2018 b | Artigo |
| Gontijo* | | | | | | | | | | | | | 2018 | Tese de Doutorado |
| Mauk | | | X | | X | | | | | | | | S/d | Artigo |

Fonte: Elaborado pelo autor com base no confronto de abordagens dos trabalhos examinados

No que diz respeito aos itens abordados nos 20 trabalhos consultados para esta pesquisa, conforme demonstra o Quadro 3, como tema principal ou como parte do escopo de pesquisas destacaram-se em maior número, como itens mais abordados ou que mereceram mais atenção por parte dos pesquisadores: o contorno melódico ("C") e a interpretação ("I"), tratados em 13 de 20 trabalhos consultados. Em relação ao item textura ("TE"), apenas Angelim et al. abordou o assunto, sobre agógica ("A"), nenhum dos trabalhos consultados abordou o tema.

 7 Pesquisa em andamento pelo PPGM da Universidade Federal da Bahia.

1.2 VILLA-LOBOS E O SAXOFONE

No campo da música brasileira de concerto, quando se menciona o saxofone, identifica-se Heitor Villa-Lobos como um dos principais compositores brasileiros para o instrumento. Além de sua utilização na música de câmara em obras como *Sexteto Místico* (1917), *Noneto* (1923) e *Quatuor* (1921), o compositor incluiu o instrumento em diversas obras de caráter mais grandioso em relação à orquestração, como *Uirapuru*, *Choros nº* 6 e nº 10, *Bachianas Brasileiras nº* 2 e *A Floresta do Amazonas*.

Em 2001, os estudos de Soares (SOARES, 2001, p. 32) identificaram 54 obras com a participação do saxofone. A presente pesquisa, no entanto, a partir do catálogo de obras do compositor (VILLA-LOBOS, 2010), constatou 69 obras com a participação desse instrumento, e é fato que classifica Villa-Lobos dentre os principais compositores brasileiros do século XX como o que mais utilizou o saxofone na instrumentação de suas obras. Porém, importante salientar que a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra* (objeto desta pesquisa), obra amplamente considerada pedra angular do repertório e a peça mais significativa do repertório brasileiro de saxofone (MAUK, s/d, p. 1) (REGENMORTER, 2009, p. i), foi composta somente no ano de 1948.

A primeira obra de que se tem registro do saxofone na instrumentação de Villa-Lobos, segundo o catálogo (VILLA-LOBOS, 2010, p. 83), é *Pro-Pax* (1912), uma marcha solene em forma de dobrado, escrita para banda militar. Entretanto, há de se considerar a hipótese de que a primeira composição de Villa-Lobos utilizando o saxofone tenha sido outra para Banda: a obra *Paraguai*, de 1904 (VILLA-LOBOS, 2010, p. 83). A hipótese de *Paraguai* ser a primeira obra de Villa-Lobos com o saxofone na instrumentação se dá pelo fato de todas as composições catalogadas escritas especificamente para Banda possuírem o saxofone na instrumentação, exceto a *Fantasia em 3 Movimentos* (1958) e o *Concerto Grosso para flauta, oboé, clarineta, fagote, e orquestra de sopros* (1958-1959), encomendadas pela American Wind Symphony Orchestra (AWSO), que possuía formação distinta dos grupos de sopros já existentes e não tinha saxofones nem eufônios – instrumentos comuns nas bandas de sopros (SILVA, 2008, p. 36). Contudo, como a obra *Paraguai* não possui a instrumentação catalogada, não se pode atestar que essa afirmação seja verdadeira.

Na sequência de *Pro-Pax*, as obras registradas que incluem o instrumento são o bailado *Uirapuru* e *Sexteto Místico*, ambas de 1917. Segundo Soares, *Sexteto Místico* é considerada a primeira obra de Villa-Lobos incluindo o saxofone na música de câmara

brasileira, como também a primeira participação na música camerística brasileira do violão, harpa e celesta (SOARES, 2001, p. 47).

Por outro lado, a primeira obra brasileira original de que se tem registro do saxofone em uma formação camerística é *Cantigas e danças de pretos para quarteto de saxofones* (1905), do melodrama *O Contratador de diamantes*, de Francisco Braga. No entanto, levando em conta os anúncios de venda de saxofone e a divulgação de recitais com a presença do instrumento no Brasil a partir de 1854 (CARVALHO, 2014, p. 36), é possível pensar que existem outras obras perdidas. Diante dessas informações, é bastante sugestiva a possibilidade de que a existência de obras contendo o saxofone seja anterior a *Cantigas e danças de pretos*, de Francisco Braga (1905), na formação de câmara ou banda militar.

Fig. 6 – Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal (Rio de Janeiro, Seção Espetáculos, 30 de setembro de 1854). Anúncio de recital com a presenca do saxofone

| | setembro de 1854). Anúncio de recital com a presença do saxofone | |
|----------------------------|--|------------|
| da comedia | O Sr. Francellino de Moura, por especial favor, executará pa esa rabeca uma inica festazia. | vez, o mo |
| oupa 🌙 | A beneficiada cantará um lindo e engraçado | Os bilhe |
| cura | ROMANCE BRASILEIRO. | n. 163, o |
| el do Advo- ir Ranburt. | O Sr. João José Pereira, igualmente por obse- quio, tocará no seu instrumento novo — Saxafene —umas difficeis variações. | o no dia n |
| o Cabellei- | As Sras. Petit, Bertani e Recciolini dansarão o lindo passo, a caracter, | HEA |
| /2 horas. | L'Etoile de Seville | 201 |
| er loga ter- | 21 010311 | 201 |

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - 2018



Fig. 7 – Anúncio de venda de um saxofone, no Diário do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1854)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - 2018

A entusiasmante relação da música de Villa-Lobos com saxofone levou-nos ao encontro de um imenso catálogo de obras do compositor com a utilização desse instrumento.

Sobre a cronologia das obras do compositor, apesar de constar o dobrado *Pro-Pax* (1912) como a primeira contendo o saxofone na instrumentação, seria ingenuidade afirmar que teria sido absolutamente esta a primeira, já que existem no catálogo outras peças perdidas que dão margem para supor que a possível presença do instrumento dentre essas obras, como é o caso de *Paraguai* (já citada), composição para Banda (1904) e *A Roseira* (1932), escrita originalmente para quinteto de saxofones e que, segundo o catálogo do compositor, encontrase com sua partitura perdida (VILLA-LOBOS, 2010, p. 111).

Pro-Pax, como ilustra a Figura 8, é um dobrado para banda militar. Nele está incluso um quarteto de saxofones, mas não o quarteto utilizado nas *bigbands/Jazzbands* (dois altos, tenor e barítono) e, sim, o quarteto tradicional, chamado de formação francesa, composto por sax-soprano, sax-alto, sax-tenor e sax-barítono.

O notável convívio de Villa-Lobos com a música popular urbana do Rio de Janeiro (SOARES, 2001, p. 25), em parte, fez com que uma parcela significativa dos trabalhos que

tratam deste tema tendesse à predileção de Villa-Lobos pelo saxofone à influência da música popular urbana feita no Rio de Janeiro daquele período (SOARES, 2001, p. 156). Entretanto, um olhar mais atento sobre o prisma socioeconômico esclarece que, para os padrões da época, o preço tornava o saxofone um instrumento raro em manifestações de música popular (CARVALHO, 2014, p. 11). Segundo Velloso, somente a partir da década de 40 é que o instrumento assume de vez o lugar do oficleide nos conjuntos de choro (VELLOSO, 2006, p. 6).



Fig. 8 – Excerto da grade do dobrado *Pro-Pax* (c. 17-22) – Heitor Villa-Lobos (1912).

Fonte: Editoração do autor

Inquietante é o questionamento sobre qual seria a influência recebida por Villa-Lobos para colocar o quarteto de saxofones com a formação tradicional francesa na composição do dobrado *Pro-Pax* (1912) – tida como a primeira obra do compositor que conta com a presença do saxofone em sua instrumentação.

É considerável, mesmo que indiretamente, a possibilidade de Heitor Villa-Lobos ter sido influenciado por Francisco Braga (1968-1945) quanto à inclusão do saxofone na instrumentação de suas obras. Partindo do princípio de que Francisco Braga viveu um período de estudos na França entre 1890 e 1900 (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO

COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE FRANCISCO BRAGA, 1968, p. 12) e, anteriormente a Villa-Lobos, em 1905, compôs a obra *Cantigas e danças de pretos para quarteto de saxofones* (sax-soprano, sax-alto, sax-tenor e sax-barítono), é bastante sugestível uma dialética de Villa-Lobos com a obra desse compositor, reforçando a possibilidade de Villa-Lobos ter tido contato com a obra de Braga. Como base para sustentação de tal indício está o fato de Villa-Lobos, no início de sua carreira, ter recebido orientação de Francisco Braga (SALLES, 2009, p. 16). Diante disso, é considerável, mesmo que indiretamente, a possibilidade de Heitor Villa-Lobos ter sido influenciado por Braga quanto à inclusão do saxofone na instrumentação de suas obras.

Dentre os trabalhos acadêmicos que tratam do saxofone na obra de Heitor Villa-Lobos, há uma questão recorrente entre eles: quais seriam os motivos que levaram Villa-Lobos a incluir o saxofone em partes significativas de suas obras. Essa indagação está no estudo de Soares (2001) e no trabalho do estadunidense James Butler (BUTLER, 1994 apud SOARES, 2001, p. 44).

Soares não encontra uma resposta concreta e conclui com a suposição de que Villa-Lobos teria sido influenciado pela música popular urbana do Rio de Janeiro de sua época (SOARES, 2001, p. 156); Butler, até o momento da conclusão de seu trabalho sobre a obra de Villa-Lobos, no ano de 1994, afirmou não ser possível saber a resposta de quais haviam sido as influências para que o compositor utilizasse o saxofone em sua obra, porém, apresentou as seguintes hipóteses:

- 1. É possível que o compositor tenha conhecido um excelente saxofonista.
- 2. Villa-Lobos sempre esteve interessado em incluir instrumentos musicais em sua obra, que normalmente estariam associados à música popular. Como exemplo, a utilização da seção de percussão, previamente não utilizada no que era considerada "música séria". (BUTLER, 1994 apud SOARES, 2001, p. 44).

Em discordância às sugestões dos pesquisadores Soares e Butler sobre as motivações e influências de do compositor em relação ao uso do saxofone, esta pesquisa verificou que Villa-Lobos o utiliza não apenas quando faz referência à música popular: a constante utilização em diversas obras, inclusive no repertório de câmara do compositor, indica que o gosto pelo instrumento estava muito além do que referenciar a música popular urbana como sugerido por Soares e Butler.

Outrossim, as constatações colhidas por esta pesquisa, citadas ao longo do texto, apontam para o fato de o saxofone não ser um instrumento "tão" popular entre os anos de

1912 e 1932 (p. 34). Velloso, sobre a ausência do saxofone nos conjuntos de choro antes da década de 1940, argumenta: "[...] supõe-se que tal ausência se deve ao fato deste instrumento ser novo e caro à época, tendo que ser importado de outros países, como a França" (VELLOSO, 2006, p. 6). Os anos de 1912 a 1932 constituem-se como o período quando o compositor mais utilizou o saxofone, já que recorreu ao instrumento em 37 obras (VILLA-LOBOS, 2010).

Uma citação de Villa-Lobos sobre a música do início do século XX no Brasil descreve a instrumentação da música popular da época, corroborando para a ideia de o saxofone não ter sido um instrumento tão popular quanto se imaginou:

O choro daquele tempo era a improvisação inteligente [...]. O que se faz hoje através do *jazz*, nós fazíamos aqui no Rio no começo do século. A serenata já era outra coisa muito diferente. No choro, éramos quatro, cinco ou seis: um pistom, um bombardino, um violão, um contrabaixo, um oficleide; às vezes flauta, às vezes cavaquinho. (VILLA-LOBOS, s/d apud HORTA, 1986, p. 16)

Essa declaração de Villa-Lobos sobre os instrumentos que formavam os conjuntos musicais, em especial referindo-se ao choro e à típica música popular urbana do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, aponta para a ausência do saxofone naquela formação instrumental citada por Villa.

A citação de Villa-Lobos é, de fato, mais um elemento para imaginar que não foi a influência da música popular urbana a fonte de inspiração para a inclusão do saxofone em uma parte significativa de suas obras. Em colaboração à fala de Villa-Lobos, Mario de Andrade, ao comentar sobre a relevância de alguns instrumentos para a música popular brasileira no início do século XX (urbana e rural), não contextualiza o saxofone dentro deste universo. Em vez disso, enfatiza a importância do oficleide para música daquele período: "[...] Mas nossos ponteios, nossos refrãos instrumentais, nosso ralhar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos seresteiros, o oficleide tem para nós o papel que o saxofone tem no *jazz*, etc." (ANDRADE, 1972, p. 59-60).

Federico Fungo (2015, p. 22) propõe que a utilização do saxofone por Villa-Lobos corresponde a uma busca timbrística inusitada, uma busca que permeia toda sua obra. De fato, a obra de Villa-Lobos fundamenta-se na busca por uma linguagem brasileira, melódica, harmônica, rítmica e timbrística que, mais tarde, constituir-se-ia no estilo consagrado do compositor.

Observa-se no repertório villalobiano a inclusão não somente do saxofone (instrumento europeu), mas também de outros instrumentos pouco convencionais na orquestra padrão, destacando-se, entre eles, celesta, piano, ganzá, chocalho, pandeiro, reco-reco, cuíca, matraca e caixa.

Mario de Andrade caracteriza e chama Villa-Lobos de "feiticeiro incansável de efeitos instrumentais" (ANDRADE, 1923 apud WISNIK, 1983, p. 145). As características elencadas por Mario de Andrade como harmonias impressionistas, dissonâncias modernistas, atonalidade, politonalidade e extravagâncias instrumentais, em primeiro momento, sugerem um compositor predisposto a experimentações; segundo Wisnik, essa idiossincrasia não discorria de uma concepção sistemática da linguagem musical moderna, mas aparecia em função de impulsos expressivos de uma personalidade diferenciada do compositor (WISNIK, 1983, p. 145).

No livro *Processos Composicionais de Villa-Lobos* (SALLES, 2009, p. 20), Salles menciona o estudo que Villa-Lobos realizou a partir do *Cours de composition musicale* de D'Indy. Vicent D'Indy foi um dos compositores que utilizou o saxofone em várias ocasiões. Entre as obras de maior notabilidade do compositor, está o *Choral Varié pour saxophone solo et orchestre*, de 1903. Talvez essa seja também mais uma situação que, em algum momento, possa ter incitado Villa-Lobos ao uso do instrumento.

1.3 DIFUSÃO DO INSTRUMENTO E AMPLIAÇÃO DO REPERTÓRIO PARA SAXOFONE NA MÚSICA BRASILEIRA

No catálogo de obras do compositor, conforme já descrito em parágrafos anteriores, 69 tiveram a participação do saxofone. Esse fato classifica Villa-Lobos, dentre os compositores brasileiros do século XX, como o que mais utilizou o saxofone na instrumentação de suas obras.

James Butler (1994 apud SOARES, 2001, p. 43) relata a dificuldade de definir quantitativa e cronologicamente como o saxofone se integra ao acervo villalobiano: "Entre outras razões, estão os fatos de existirem grande número de obras perdidas e também da prática frequente do compositor em abandonar peças incompletas e iniciar outras".

Cronologicamente, a partir do catálogo de obras do compositor (VILLA-LOBOS, 2010), de maneira geral, sem distinção entre as formações que contam com a participação do

instrumento, constatou-se a presença do saxofone nos quatro períodos criativos de Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 14), inserido em 69 obras, conforme demonstrado no Quadro 4.

Quadro 4 – Lista das 69 obras de Villa-Lobos que possuem o saxofone na instrumentação

| | Título da obra | Ano | Formação instrumental |
|----|------------------------------------|-----------------|--------------------------------------|
| | Primeiro | período criativ | vo 1900-1917 |
| 1 | Pro-Pax (dobrado para banda) | 1912 | Banda de Música |
| 2 | Sexteto Místico | 1917 | Música de câmara |
| 3 | Uirapuru (poema sinfônico/bailado) | | Orquestra |
| | <u> </u> | período criativ | * |
| 4 | Sinfonia n.4 | 1919 | Orquestra + Fanfarra e Conj. Interno |
| 5 | Quatuor | 1919 | Quarteto e Coro feminino |
| 6 | Sonho de uma noite de verão | 1921 | Pequena orquestra / Piano e voz |
| 7 | Perversidade | | Pequena orquestra / Piano e voz |
| 8 | Pudor | | Pequena orquestra / Piano e voz |
| 9 | Imagem | | Pequena orquestra / Piano e voz |
| 10 | Verdade | | Pequena orquestra / Piano e voz |
| 11 | Brasil Novo | 1922 | Canto solista + SATB e Orquestra |
| 12 | Noneto | 1923 | Sopros, harpa e percussão |
| 13 | Choros n.7 | 1924 | Música de câmara |
| 14 | Choros n.3 | | Coro e Grupo camerístico |
| 15 | Choros n.8 | | Orquestra |
| 16 | Choros n.12 | 1925 | Orquestra |
| 17 | Na Paz do Outono | 7 | Pequena orquestra |
| 18 | Canção do Carreiro | | Orquestra |
| 19 | Abril | | Orquestra |
| 20 | Desejo | | Pequena orquestra |
| 21 | Choros n.6 | 1926 | Orquestra |
| 22 | Choros n.10 | 7 | Coro e Orquestra |
| 23 | Três Poemas Indígenas | | Contralto Solista + SATB e orquestra |
| 24 | Choros n.11 | 1928 | Piano e Orquestra |
| 25 | Introdução Aos Choros | 1929 | Violão Solista e Orquestra de Cordas |
| 26 | Momoprecoce | | Piano solista e Orquestra |
| | <u> </u> | período criativ | * |
| 27 | Bachianas Brasileiras n. 2 | 1930 | Orquestra |
| 28 | Rudepoema | 1730 | Orquestra |
| 29 | A Canoa Virou | | Banda de Música |
| 30 | Constância | 1932 | Banda de Música |
| 31 | Entrei na Roda | | Banda de Música |
| 32 | Lá na Ponte da Vinhaça | | Banda de Música |
| 33 | Nesta Rua | | Banda de Música |
| 34 | Ó Ciranda, Ó Cirandinha | | Banda de Música |
| 35 | Terezinha de Jesus | | Banda de Música |
| 36 | Vem Cá, Siriri | | Banda de Música |
| 37 | A Roseira (Quinteto de Saxofones) | | Música de câmara |
| 38 | O Canto do Pajé | 1933 | Banda de Música |
| 39 | Clap Dance | 1934 | Banda de Música |
| 40 | O Pião | | Banda de Música |
| 41 | Sertanejo do Brasil | 1935 | Banda de Música |
| 42 | Desfile Aos Heróis do Brasil | 1936 | Coro e Banda de Música |
| 43 | Descobrimento do Brasil 1ª Suíte | | Orquestra |
| 44 | Descobrimento do Brasil 2ª Suíte | 1937 | Orquestra |
| 45 | Descobrimento do Brasil 3ª Suíte | | Orquestra |
| 46 | Canção do Marinheiro | 1020 | Pequena Orquestra |
| 47 | Canção do operário Brasileiro | 1939 | SATB e Banda de Música |
| 48 | New York Skyline Melody | 1939/40 | Orquestra |
| 49 | Saudade da Juventude | 1940 | Orquestra |

| 50 | Canção da Imprensa | | SATB e Banda de Música | | | | |
|----|-----------------------------------|---------|---|--|--|--|--|
| 51 | Canções de Cordialidade | 1945 | Orquestra/Banda de Música | | | | |
| 52 | Sinfonieta n.2 | 1947 | Orquestra | | | | |
| 53 | Magdalena | 1947/48 | Coro e Orquestra | | | | |
| | Quarto período criativo 1948-1959 | | | | | | |
| 54 | Fantasia para saxofone | 1948 | Sax-soprano ou tenor e peq. orquestra | | | | |
| 55 | Rudá | 1951 | Orquestra (acresc. de sax-sopranino Eb) | | | | |
| 56 | A Folia de um Bloco Infantil | 1953 | Piano e Orquestra | | | | |
| 57 | Yerma | 1955/56 | Solistas + Coro e Orquestra | | | | |
| 58 | The Emperor Jones | 1956 | Contralto e Barítonos e Orquestra | | | | |
| 59 | Melodia Sentimental | | Orquestra | | | | |
| 60 | Floresta do Amazonas | | Orquestra | | | | |
| 61 | A Menina das Nuvens | 1958 | Orquestra | | | | |
| 62 | Cair da Tarde | | Canto e Orquestra | | | | |
| 63 | Canção de Amor | | Canto e Orquestra | | | | |
| 64 | Veleiro | | Orquestra | | | | |
| 65 | Onde o Nosso Amor Nasceu | | Música de câmara | | | | |
| 66 | Na Bahia Tem | | Banda de Música | | | | |
| 67 | Clap Trap | S/D | Banda de Música | | | | |
| 68 | Coleção Brasileira | | Pequena Orquestra | | | | |
| 69 | Canção da Folha Morta | | SSATB + Coro + Orquestra | | | | |

Fonte: Elaborado pelo autor com base no catálogo de obras de Villa-Lobos (2010)

Fora desta estimativa estão as obras *Malazarte* para solistas, coro e orquestra (1923), e *Paraguai* para Banda de Música (1904), as quais, embora citadas por Soares (2001, p. 22), não constam no catálogo do compositor os instrumentos que compõem cada uma delas (VILLA-LOBOS, 2010, p. 83-176). Por essa razão, ficaram de fora da catalogação realizada por esta pesquisa.

Em conformidade com o catálogo de obras (2010) e as datas de composição, o período quando o compositor mais utilizou o saxofone compreende os anos de 1912 a 1932, recorrendo ao instrumento em 37 obras. Observa-se, no entanto, que foi entre 1917 e 1929, incluindo-se alguns *Choros* nos quais o compositor utilizou seguidamente o instrumento, justamente o período considerado por alguns autores sua "fase modernista" (SOARES, 2001, p. 23).

No que diz respeito ao uso de instrumentos não convencionais por Villa-Lobos, Federico Fungo discorre sobre certa diferença conceitual que nos permite classificar a inclusão dos instrumentos não convencionais na orquestra de Villa-Lobos (FUNGO, 2015, p. 22). Isso pode ser dividido em dois grupos distintos:

- 1. Instrumentos característicos do folclore brasileiro, geralmente de percussão, utilizados para agregar sons característicos de certas espécies folclóricas.
- 2. Instrumentos que não são característicos do folclore brasileiro.

Fungo (2015) considera que o saxofone se encontra na segunda opção. Villa-Lobos, por tudo que construiu durante sua carreira, sempre demostrou ser um compositor decidido a utilizar instrumentos pouco comuns, procurando aproveitar e explorar os recursos sonoros gerados por esses instrumentos e colocando-os em condições de solista, como é o caso do saxofone em muitas oportunidades, e não simplesmente executando uma passagem tímida e pequena em uma seção da obra.

Villa-Lobos, ao utilizar o saxofone como um instrumento integrante da orquestra, combina com as diferentes famílias, gerando diversas possibilidades sonoras por intermédio de solos individuais, solos em uníssono com outros instrumentos e, em algumas ocasiões, utiliza o instrumento como acompanhamento. Ao olhar a obra do compositor, é possível afirmar que o uso do saxofone é significativo nos *Choros*, porém, no ciclo das *Bachianas Brasileiras* é utilizado apenas na *Bachianas n.2* (1930) efetivamente, já que na *Bachianas n.8* (1944) existe parte para saxofone alto (*ad libitum*), no entanto, não consta na grade orquestral da partitura original (VILLA-LOBOS, 2010, p.9).

CAPÍTULO 2 – DIÁLOGOS COM O JAZZ? APONTAMENTOS E IMPRESSÕES

Em relação à primeira metade do século XX, pode-se afirmar que a apropriação de elementos do *jazz* (linguagem, gestos, improvisação e rítmica) por compositores da chamada música de tradição clássica foi bastante comum (PINTO, 2011, p. 39). Sobre essa confluência, é importante destacar o registro de alguns compositores de atuação na música de concerto que fizeram uso de elementos da música popular urbana ou *jazz* em suas composições, como a *La Création du monde* - Darius Milhaud (1923), *Concerto para piano em Sol maior* - Maurice Ravel (1929-1931), *Porgy and Bess* (1926) e *Rhapsody in Blue* (1924) - George Gershwin, *Music for the Theater Piano Concerto* - Aaron Copland (1933) e *Ebony Concerto* de Igor Stravinsky (1945).

No tocante ao uso de elementos da música de tradição clássica por compositores do *jazz*, como instrumentação (orquestra, quarteto de cordas etc.), formas (fuga, suíte, concerto etc.) e técnicas de composição, essa aproximação se fortaleceu significativamente a partir do interesse de alguns músicos de *jazz* das décadas de 1950-60 (*cool jazz*) por música erudita, em uma espécie de busca por uma "linguagem mais camerística" (BERENDT, 1987, p. 330).

Segundo Calado (1990, p. 161), a atitude *cool* introduzida pelo *bebop* nos anos 1940 foi a responsável pelo nascimento do *jazz* moderno, se estabelecendo, posteriormente, com o surgimento de novas correntes e alcançando o ápice com o *cool jazz* no início dos anos 1950. Com o *cool jazz*, de música utilizada para dança, o *jazz* deixa de ser apenas ouvido para ser escutado atentamente alcançando, dessa forma um novo patamar. Como resultado, "trouxe não apenas mudanças estilísticas, mas também uma nova relação entre músico e plateia, aproximando a exibição musical do concerto propriamente dito" (CALADO, 1990, p. 160). Calado também comenta, que, a partir disso, as diferenças entre um concerto de música clássica e um de *jazz* eram quase inexistentes, passando o músico e a música a assumirem o centro das atenções e não mais a dança.

Em 1957, fortalecido com a adesão de novos seguidores, o compositor estadunidense Gunther Schuller batiza essa segmentação com a alcunha de *Third Stream*, um estilo que é uma síntese de música clássica e *jazz* (SCHULLER, 1999). Apesar da notabilidade, essa fusão entre música clássica e *jazz*, devido a seu caráter híbrido, foi muito criticada pelos puristas que viam, nesse movimento, uma ameaça tanto à tradição clássica quanto ao *jazz*.

Em meados da década de 1960, o movimento é enfraquecido pela alta popularidade do fenômeno do *rock*, que ofuscou tanto a música clássica quanto o *jazz*, minimizando as consequências e a importância dos esforços para a junção das duas tradições (PINTO, 2011, p.

23). Mesmo assim, os vestígios dessa corrente podem ser percebidos na obra de diversos artistas, dentre os quais destacam-se John Lewis (The Modern Jazz Quartet), Stan Kenton, Jimmy Giuffre, J.J. Johnson, Charles Mingus, George Russel, Blake, Schuller, David Brubeck e Paul Desmond (The Dave Brubeck Quartet).

Não muito raramente, nas obras de Brubeck, além das confluências com a música de tradição clássica, há também propensão por fazer citações a outros compositores, como no caso de *Curtain Music* (1946), quando invoca o neoclassicismo stravinskiano com uma notável citação da *Suite Pulcinella* (1920), obra cuja inspiração também serviu de base para outros trabalhos do compositor (MCFARLAND, 2009, p. 159).

Brubeck compôs e executou também obras originárias de influências fora da tradição musical europeia. Uma mostra dessa faceta é o disco lançado nos Estados Unidos no início da década de 1960, o qual faz referência à música brasileira com o álbum intitulado *Bossa Nova USA*, gravado em 1961 e lançado em 1962.

Sobre uma possível influência, é difícil mensurar qual seria a medida do apreço de Brubeck pela música brasileira. No entanto, é possível considerar, também, o interesse motivado meramente por questões comerciais, tendo em vista a alta popularidade da Bossa Nova no início dos anos 1960. Entretanto, não desqualifica nem desmerece o significativo fato de Brubeck dedicar o título de um disco ao gênero musical brasileiro.

Outros registros significativos foram as gravações de *Desafinado* pelo guitarrista Charlie Byrd e o saxofonista Stan Getz, no álbum *Jazz Samba*, a qual permaneceu 70 semanas nas paradas da Billboard em 1962; e *The Girl From Ipanema*, do álbum *Getz/Gilberto*, a qual também permaneceu entre as mais tocadas nas rádios populares dos EUA em 1964 (SCARABELOT, 2005).

O interesse dos músicos de *jazz* pela música brasileira não deve ser atribuído somente como um acontecimento repentino a partir do advento da Bossa Nova: há de se considerar, além do grande sucesso nos EUA de *Aquarela do Brasil* (1939), de Ari Barroso, na década de 1940 (VELOSO; SENHORAS, 2014, p. 137), a notável gravação de *Tico-Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu (1917), por Charlie Parker no ano de 1951⁸. Inclui-se também o sucesso de Carmen Miranda, a partir do musical *Banana da Terra* (1939), cuja repercussão lhe rendeu a participação em 14 filmes produzidos em *Hollywood*⁹, além de nos mais importantes

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=JlLc7TdwVRc>. Acesso em: 25 out. 2018

⁸Charlie Parker's Jazzers-New York, 13/3/1951.

⁹ Disponível em: https://seuhistory.com/biografias/carmen-miranda>. Acesso em: 26 out. 2018

programas de rádio, TV e teatros dos Estados Unidos entre os anos de 1940 e 1953 (GARCIA, 2004).

É inegável que o sucesso da Bossa Nova a partir de 1960 alavancou o interesse pela música brasileira; no entanto, há de se considerar também, principalmente na década de 1950, a grande visibilidade da música brasileira representada por Villa-Lobos junto à comunidade musical estadunidense e a possibilidade de Villa-Lobos ser uma de suas referências, principalmente pela boa aceitação da *Fantasia* por saxofonistas estadunidenses.

Na esteira da música confluente, outros compositores ligados ao *jazz* também fizeram menção à música de Villa-Lobos. Destaca-se o álbum *The Sheriff*, do grupo de *jazz* estadunidense The Modern Jazz Quartet, lançado em 1964, com a regravação da *Bachianas* n.5 de Villa-Lobos (1938-45). Não muito distante, outro músico que também se dobrou à música de Villa-Lobos foi o saxofonista Wayne Shorter, com o álbum *Alegria* de 2003, cuja faixa n. 2 é a *Bachianas* n. 5. Esse trabalho conferiu-lhe dois *Grammy Awards* de melhor álbum instrumental de *jazz* e melhor composição instrumental para *Sacajawea*.

Sobre o interesse dos músicos de *jazz* pela música brasileira, sobretudo a obra de Villa-Lobos, o pesquisador, observador e cronista do *jazz* e de seus músicos, o estadunidense Ramsey, em seu livro *Jazz Matters* – *Reflections on the Music & Some of its Makers* (1989), traz uma coleção de ensaios, perfis, resenhas e *insights*. A partir dos relatos de sessões de gravação e performances ao vivo, Ramsey promove um passeio pela história do *jazz* e de seus músicos. Em uma espécie de paralelo, não somente musical, mas referenciando toda atmosfera cultural e a representatividade dos compositores para suas respectivas culturas nativas, Ramsey (1989), compara a música de John Coltrane (1926-1967) à obra de Villa-Lobos (1887-1959):

[...] à medida que eu mergulhava nas gravações de Coltrane de meados dos anos 60, ocorreu-me que ele pode ter conseguido no *jazz* algo muito semelhante à música do grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. A comparação vai além do fato de que algumas das composições posteriores de Coltrane soarem como se pudessem ter sido escritas por Villa-Lobos, além da similaridade no tom do pistão de Coltrane aos saxofones em muitas das obras do Brasileiro (RAMSEY, 1989, p. 60, tradução nossa)¹⁰

-

¹⁰ "[...] as I immersed myself in the music of his mid-sixties recordings it occured to me that Coltrane may have been achieving in jazz something very like the music of the great Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. The comparison goes beyond the fact that some of Coltrane's later compositions sound as if they could have been written by Villa-Lobos and beyond the similarity in tone of Coltrane's horn to the saxophones in many of the Brazilian's Works" (RAMSEY, 1989, p. 60).

Sobre a afirmação de Ramsey (1989), é importante ponderar e considerar certo relativismo subjetivo, visto que não sabemos de quais obras de Coltrane e Villa-Lobos Ramsey se refere.

No tocante às influências jazzísticas na música brasileira de concerto, não há uma bibliografía que sustente uma argumentação convincente a esse respeito ou que trate do assunto com certa profundidade e solidez. No entanto, no âmbito da música popular, Pixinguinha, uma das figuras mais importantes da história da música no Brasil, após um contato mais íntimo com os estilos de música popular norte-americana durante a turnê que fez com seu conjunto em Paris, em 1922, tornou-se uma espécie de marco da influência do *jazz* na música popular brasileira — influência que é exteriorizada em suas composições, sobretudo em *Carinhoso*, um dos maiores clássicos da música popular brasileira, conforme afirma o próprio compositor:

Quando me homenagearam, aqui na Cadeira Cativa, tocaram o "Carinhoso". Deve ser a minha marca registrada. Compus o "Carinhoso" mais ou menos em 1929. Era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano. Em 1934, o diretor da gravadora, um americano alto, me disse com aquele sotaque: "Pixinguinha, quer gravar o 'Carinhoso'?". Concordei e comecei o trabalho para adaptá-lo na linha de samba-canção. (PEREIRA, 1983 apud CALADO, 1990, p. 238)

Calado também afirma que "as primeiras evidências da penetração do *jazz* no Brasil surgem no início do século XX, ao que parece simultaneamente em várias regiões do país" (CALADO, 1990, p. 234).

No que diz respeito à aproximação da obra de Villa-Lobos ao *jazz*, "ele jamais admitiu influências jazzísticas, nem são elas comuns nos estudos sobre o compositor". Entretanto, a motivação e o interesse pelo tema surgiram inicialmente por meio da escuta¹², indicando similaridades na assimetria rítmica e na gestualidade musical das obras. As análises aqui apresentadas se desenvolveram em torno dos pontos em comum entreouvidos na *Fantasia para saxofone* (1948) e no *Blue Rondo A La Turk* (1959), apesar do intervalo de 11 anos entre as composições (1948-1959) e das diferenças significativas entre esses compositores e seus campos de atuação em gêneros musicais diferentes.

_

¹¹ Comentário de Paulo de Tarso Salles em conversa (2/5/2018).

¹² Blue Rondo A La Turk, Dave Brubeck (1959), álbum *Time Out* (1959). The Dave Brubeck Quartet. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vKNZqM0d-xo. Acesso em: 26 out. 2018; *Fantasia para saxofone e pequena orquestra*, Villa-Lobos (1948). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JlQ9bG8oT1g Acesso em: 26 out. 2018.

A ausência de bibliografia específica sobre essa questão promoveu a busca pelo melhor entendimento do contexto e sobre o período de Villa-Lobos nos Estados Unidos, como também a repercussão da *Fantasia* para saxofone junto à comunidade musical norte-americana ligada à música de tradição clássica (música de concerto) e à música popular, sobretudo do *jazz*. Isso, em nosso entendimento, pode justificar o interesse em comparar o estilo villalobiano na *Fantasia* com um *standard* jazzístico com características tomadas de empréstimo à música de câmara de concerto¹³.

A partir da popularidade da *Fantasia* entre os estadunidenses e a diminuição da distância de diferenças estilísticas entre o clássico e o *jazz*, promovidas pela corrente musical *Third Stream*, apresentaremos elementos confluentes, presentes por meio de assimetria rítmica, inter-relação entre conjuntos, polarização, semelhança de desenho rítmico, material escalar, invariâncias de classe de altura e simetria intervalar. As analogias encontradas na análise podem se estender a todo um estilo de *jazz*, visto que as obras de Brubeck são muito representativas do estilo *Third Stream* (ou *Cool Jazz*).

2.1 O PRESTÍGIO E O RECONHECIMENTO DA *FANTASIA PARA SAXOFONE E ORQUESTRA* (1948) POR PESQUISADORES E SAXOFONISTAS ESTADUNIDENSES E EUROPEUS

No que tange à produção musical de Villa-Lobos, em especial à obra-objeto desta pesquisa, o critério que adotamos para medir o impacto da música de Villa-Lobos nos Estados Unidos parte de sua repercussão crítica acadêmica e/ou jornalística. Em relação à *Fantasia para saxofone*, encontramos diversos trabalhos acadêmicos nos quais a *Fantasia* é tida como assunto principal ou mencionada significativamente em pesquisas sobre o repertório do saxofone.

Por exemplo, dos 20 trabalhos acadêmicos (teses, dissertações e artigos) encontrados especificamente sobre a *Fantasia*, sete foram elaborados por pesquisadores estadunidenses (três doutorados, um mestrado e três artigos). Isso já revela que, em alguma medida, a

_

¹³ Pode-se mencionar ainda o fato de Dave Brubeck ter estudado com Darius Milhaud no Mills College, no final dos anos 1940, como um fator importante para o entendimento do interesse do *Jazz West Coast* pela música de concerto de estilo neoclássico do início do século XX (ver *blog* de John de Lucia, 2017).

Fantasia para saxofone de Villa-Lobos tem considerável relevância nos estudos desse instrumento nos Estados Unidos.

O pesquisador Thomas Lilley, afirma que a *Fantasia* é a peça mais importante para o repertório do saxofone soprano:

De 1948 é, sem dúvida, o trabalho mais importante para o instrumento, saxofone soprano. Escrito para saxofone soprano, três trompas e cordas, a *Fantasia* contém muitas das características mais famosas do compositor brasileiro - ritmos nativos vigorosos, longas melodias lânguidas e o contraponto bachiano. Embora o trabalho tenha sido dedicado a Mule, ele nunca o realizou. (LILLEY, 1998b, p. 58, tradução nossa)

Já o compositor estadunidense Paul Harvey destaca a importância para o repertório e o seu apreço por este trabalho de Villa-Lobos ao comparar a *Fantasia* com as três principais obras dedicadas ao saxofone pelos compositores Claude Debussy – *Rapsódia para saxofone alto e orquestra* (1903); Alexander Glazounov e A. Petiot – *Concerto em Eb op. 109 para saxofone alto e orquestra de cordas* (1934); e Jaques Ibert – *Concertino da Câmara para saxofone alto e onze instrumentos* (1935):

Este é um trabalho maravilhoso escrito para cordas e trompas [Sobre a *Fantasia para saxofone soprano* de Heitor Villa-Lobos]. Se fosse para o saxofone alto ao invés de soprano, seria um dos clássicos. Pessoalmente, eu gosto mais do que qualquer um dos três grandes trabalhos para saxofone alto. (HARVEY, 1995, p. 78, tradução nossa)

O estadunidense Dowdy, em sua tese de doutoramento *The Saxophone Music of Heitor Villa-Lobos: The Restoration of the Fantasia and the Discovery of A Roseira*, afirma:

O carinho pelo instrumento é exibido nessas obras e no fato de ele optar por incluir o instrumento em mais de sessenta de suas composições: um número que supera em muito o uso do saxofone nas obras de seus contemporâneos e da maioria dos compositores atuais [Sobre as obras de Villa-Lobos que contêm o saxofone na instrumentação]. É o saxofonista que colhe a recompensa de seus esforços. As obras de Villa-Lobos, especialmente a *Fantasia para saxofone*, são continuamente destacados na lista de obrasprimas do repertório de saxofone. Por isso, devemos agradecer ao grande compositor do Brasil pela sua visão e honrá-lo através de nossas performances de suas obras. (DOWDY, 2007, p. 372, tradução nossa)

A saxofonista e pesquisadora estadunidense Paula J. Van Regenmorter, também em sua tese de doutoramento *Brazilian Music For Saxophone: A Survey Of Solo And Small*

Chamber Works apresenta a Fantasia como um dos principais trabalhos escritos para o instrumento:

O tema música brasileira comumente traz à mente os gêneros do Samba e Bossa Nova; no entanto, no campo da música de concerto, Heitor Villa-Lobos é mais comumente identificado como o principal representante do Brasil. Enquanto a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra* de Villa-Lobos é uma pedra angular no repertório do saxofone.

[...] Apesar do uso substancial do saxofone em suas composições, Villa-Lobos escreveu apenas um trabalho para saxofone solo, a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra*, composta em 1948. Este trabalho é a composição mais famosa para o saxofone, considerado como um dos principais concertos do repertório de saxofone. Baseia-se nas melodias populares urbanas da música brasileira com inspiração no ritmo da modinha. (REGENMORTER, 2009, pp. i - 49, tradução nossa)

O saxofonista holandês Arno Bornkamp, grande expoente do saxofone na Europa, descreve a importância da obra para o repertório de saxofone:

Nos anos 20, ele [Villa-Lobos] morava em Paris, onde conheceu muitos compositores e músicos (entre outros o famoso pioneiro do saxofone clássico, Marcel Mule) e tornou-se um compositor cada vez mais conhecido. Prova de sua grande afinidade com a orquestração é a forma e a frequência do uso do saxofone em suas obras (cerca de 40!), Por exemplo: Sexteto Místico, Quatuor, Nonetto, Bachianas Brasileiras No. 2, alguns dos Choros e, claro, a Fantasia para saxofone e orquestra, uma das obras mais importantes do repertório clássico de saxofone. (BORNKAMP, 2004, tradução nossa)

A importância da *Fantasia* também é destaque para o saxofonista estadunidense Steven Mauk¹⁴:

Quando se pensa em saxofone soprano, a primeira peça clássica que vem à mente é a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra de câmara*, do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Este concerto, escrito em 1948, para o virtuoso francês Marcel Mule, é a pedra angular do limitado repertório para sax soprano. É, sem dúvida, a peça mais popular para este membro da família saxofonista. (MAUK, s/d, p. 1, tradução nossa).

¹⁴ Dr. Steven Mauk é professor de Performance Studies no Ithaca College. Gravou 22 álbuns, escreveu mais de 100 artigos e quatro livros sobre técnica do saxofone. Disponível em: https://faculty.ithaca.edu/mauk/. Acesso em 15 dez. 2017.

2.2 O ÚLTIMO PERÍODO CRIATIVO DE VILLA-LOBOS

O último período criativo de Villa-Lobos compreende os anos de 1948-1959 (SALLES, 2009, p. 14), marcado pelas inúmeras encomendas e estreias de obras, resultando em muitas viagens, sobretudo aos Estados Unidos, quando Villa-Lobos entra definitivamente no mundo musical estadunidense, dividindo suas atividades entre Brasil, Europa e Estados Unidos (SILVA, 2011, p. 29).

Como educador, esteve à frente do projeto de educação musical, a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), órgão da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro ligado ao governo de Getúlio Vargas. A SEMA destinava-se à educação musical de crianças das escolas da rede pública com exortações públicas realizadas entre os anos 1933 e 1943, reunindo, às vezes, até 40 mil vozes em uma única apresentação.

Em meados da década de 1940, Villa-Lobos já era símbolo da cultura brasileira, sem dúvida, isso contribuiu significativamente para sua ida aos Estados Unidos pela primeira vez, porém, outro fator foi decisivo: a busca pela integração pan-americana proposta pelos norte-americanos, resultante da política de boa vizinhança a partir de 1933 e estabelecida por Franklin Roosevelt como parte de uma nova estratégia política com os países americanos (ADAMS, 1979 apud SILVA, 2011, p. 35).

Nesta primeira viagem, a convite do regente Werner Janssen, Villa-Lobos realizou uma *tournée* pelos Estados Unidos apresentando suas obras em importantes centros, como Chicago, Boston, Filadélfia e Museu de Arte Moderna de Nova York. Além de concertos à frente da Janssen Symphony Orchestra em Los Angeles, Villa-Lobos também conduziu a sinfônica de Boston no Carnegie Hall (MARIZ, 1989, p. 72).

Ainda sobre essa primeira viagem, o biógrafo Vasco Mariz relata o grande interesse e a alta popularidade de Villa-Lobos. Nessa ocasião, Villa-Lobos foi reverenciado por artistas renomados da música, verdadeiras autoridades não só da chamada música de concerto. Também despertou interesse em nomes importantes da música popular americana, sobretudo do *jazz*, como Duke Ellington, Benny Goodman e Marian Anderson, conforme salienta Mariz:

Villa-Lobos foi festejadíssimo em Nova York e, antes de deixar o país irmão, ofereceram-lhe um almoço no Waldorf Astoria ao qual compareceram importantes personalidades, entre outros: Bidu Sayão, Walter Damrosch, Marian Anderson, Arthur Rodzinski, Leopold Stokowski, Benny Goodman, Salvatore Baccaloni, Aaron Copland, Carleton Sprague Smith,

Duke Ellington, Cole Poter, Fiorello La Guardia, Sigmund Romberg, Raymond Scott, George Szell, Joseph Sziguetti, Arturo Toscanini, Ezio Pinza, Cláudio Arrau, Morton Gould, Yehud Menuhin, Eugene Ormandy, José Iturbi, Deems Taylor, Nelson Rockfeller, Olin Downes e Oscar Thompson. (MARIZ, 1989, p. 73)

Em meados de janeiro de 1947, Villa-Lobos empreendeu sua segunda viagem aos Estados Unidos com a finalidade de escrever, em colaboração com os libretistas Forrest e Wright, a opereta *Magdalena*. No ano seguinte, Villa-Lobos entrou de vez no cenário musical americano, fato descrito por Viana como surpreendente e intrigante, "fiquei surpresa e, ao mesmo tempo, intrigada com o fato de um compositor erudito brasileiro transpor barreiras de elevada resistência, adentrando em um mercado praticamente restrito a compositores norte-americanos" (VIANA, 2007, p. 10). De fato, Villa-Lobos não só compôs um "musical", mas também estreou sua obra na Broadway em um mercado praticamente fechado a compositores não americanos.

2.3 O LEGADO COMPOSICIONAL DE VILLA-LOBOS

Durante os últimos 15 anos de sua vida (1944-1959), Villa-Lobos retornou outras vezes aos Estados Unidos, onde estreou muitas obras e recebeu inúmeros títulos. ¹⁵, tornando New York o centro de suas atividades musicais em 1957 (MARIZ, 1989, p.69-119).

Por ocasião das comemorações do cinquentenário da morte de Villa-Lobos, Vasco Mariz, em palestra conferida no Museu Villa-Lobos, fez uma retrospectiva da representatividade do compositor frente à comunidade mundial e sobre as homenagens prestadas a Villa-Lobos no Brasil e no exterior:

Villa-Lobos é uma personalidade que tem recebido todo o tipo de homenagens no Brasil e no exterior, e sem dúvida, é um dos grandes brasileiros de todos os tempos. O Instituto de França recebeu-o com toda a pompa e mandou cunhar uma moeda com a sua efígie. Em Paris, na elegante rua Jean Goujon, há um edifício com o seu nome. No Boulevard Saint

Lista de títulos e homenagens recebidas por Villa-Lobos nos Estados Unidos (MARIZ, 1989, p. 173): Doutor Honoris Causa pela Universidade de Nova York, Doutor em leis Musicais pelo Occidental College de Los Angeles, Membro Honorário da Academia Americana de Artes e Letras de Nova York, Citação por Serviços Meritórios e Excepcionais pela municipalidade de Nova York, Doutor de Música da Universidade de Miami, Membro Honorário da Sociedade Americana The Bohemians (New York Musicians CLUB).

Michel de Paris há uma placa em um prédio onde ele residiu. Também na capital francesa, no Hotel Bedford, onde ele costumava hospedar-se no final de sua vida, existe outra placa que recorda as suas estadas. O mais importante jornal do mundo, o "New York Times", publicou um editorial por ocasião de seu 70° aniversário. O prefeito da cidade de Nova York criou o "Villa-Lobos's Day" para recordar o 1° aniversário de sua morte. Leipzig, a cidade de Bach, homenageou o autor das *Bachianas* por ocasião do seu centenário de nascimento, em 1987, com dois concertos pela famosa orquestra do Gewandhaus em Leipzig e em Berlim. O Conselho Internacional da Música da UNESCO decretou que o ano de 1987 seria o "Ano Villa-Lobos", para festejar a efeméride. (MARIZ, 2009, 4-6)

Lisa Peppercorn (2000) menciona que as obras de Villa-Lobos de seu último período criativo tiveram inspiração na música americana – uma referência ao período de Villa-Lobos nos Estados Unidos:

Villa-Lobos voltou para o Brasil satisfeito com a recepção que teve nos Estados Unidos. O caráter direto e franco do povo americano e o seu alto nível cultural o haviam deixado surpreso e emocionado, e o grande interesse de pessoas de todas as idades por música — e isto incluía a música moderna — sensibilizou-o profundamente. Ele percebeu como seus preconceitos haviam sido infundados: fora recebido com uma disposição e simpatia com as quais jamais sonhara. Não demorou muito e ele começou, talvez por intuição, talvez intencionalmente, a compor inspirado nos Estados Unidos. (PEPPERCORN, 2000, p. 135)

Sobre essa afirmação de Peppercorn, a bem da verdade é que muito se tem falado das influências recebidas por Villa-Lobos e pouco da influência exercida sobre compositores contemporâneos a ele e posteriores à sua morte. Por um longo período, tem se perdurado o fluxo de uma literatura ressentida, construindo a imagem de um compositor cuja obra deveria estar cheia de erros, de faltas formais e de detalhes extravagantes ou faltantes. A despeito do relato de Peppercorn, de fato, a passagem de Villa-Lobos pelos Estados Unidos foi marcante. O tratamento como celebridade do mundo da música e as várias homenagens recebidas o colocaram como um dos mais importantes compositores das Américas, por isso, não é possível imaginar que Villa-Lobos só tenha trazido influências.

Salles afirma que "[...] a influência de Villa-Lobos nas gerações de músicos brasileiros que o sucederam é inegável, porém tal influência envolve mais os aspectos étnicos, políticos, sociais, educacionais e culturais do que propriamente composicionais" (SALLES, 2009, p. 14). Nessa afirmação, Salles toma por base o fato de que "[...] não havia estudos suficientes para gerar tal tipo de discussão em torno de sua música". No entanto, estudos recentes, inclusive do próprio Salles (SALLES, 2014), chamam a atenção para traços

composicionais da música de Villa-Lobos na obra de Antônio Carlos Jobim (1927-1994), influência afirmada na fala do próprio Jobim:

O Villa é fundamental. É verdade que minha música se aproxima da dele, neste período. Mas ele é um gênio. O Brasil nunca soube o que fazer com os gênios. Manuel Bandeira dizia que Villa foi nosso único gênio absoluto. Acho que há outros, o próprio Bandeira, Portinari, Drummond, mas gênio mesmo é o Villa. Gênio tão mal falado. Quando começou a compor era considerado "moderno", no sentido de confuso; quando a obra cristalizou-se, dizia-se que escrevia sons cacofônicos. Hoje é considerado clássico, no sentido pejorativo: já passou. Um problema. Há livros e livros escritos falando mal do Villa. E ele próprio dizia: "Componho minha obra como quem escreve uma carta para a posteridade, sem esperar resposta". (JOBIM apud PAZ, 2004, p. 87)

As palavras de Jobim corroboram para estudos de outros pesquisadores como Albuquerque (2017) e Ripke (2017).

Salles, ao analisar a *Seresta nº 9 (Abril*), de Villa-Lobos (1925), a partir do poema homônimo de Ribeiro Couto e sua contextualização dentro do movimento modernista dos anos 1920, discute essa influência na canção popular brasileira, especialmente em Antônio Carlos Jobim, cuja canção *Chovendo na roseira* (1971) cita uma frase poético-musical de *Abril* (SALLES, 2014, p. 81). Ainda na esteira da canção *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim, Albuquerque expõe procedimentos como simetrias intervalares e acordes simétricos, tipicamente aplicado em obras de Villa-Lobos e compositores da vanguarda do início do século XX (ALBUQUERQUE, 2017, p. 54). A pesquisadora Juliana Ripke aponta para semelhanças composicionais em uma análise comparativa entre algumas obras dos compositores (Villa-Lobos e Tom Jobim), relacionando semelhanças de superfície com procedimentos técnico-musicais (RIPKE, 2017, p. 1).

No que diz respeito à influência villalobiana além da música popular brasileira, Olivier Messiaen (1908-1992), um dos compositores que reconhece a genialidade de Villa-Lobos, descreve-o como um notável orquestrador e afirma que recebeu influências da música de Villa-Lobos em algumas ocasiões: "Sim, [...] são grandes compositores, que tiveram seu momento de glória. Você pode ainda acrescentar um compositor que, por ter escrito tanto, era mais eclético [mêlé], um compositor que desempenhou um importante papel: Villa-Lobos". (SAMUEL; MESSIAEN, 1994, p. 194 apud MOREIRA, 2008, p. 78)

Em outro ponto, Messiaen ressalta as qualidades de Villa-Lobos como orquestrador e assume sua influência na obra *Dauphiné*:

Consideramos que Villa-Lobos compôs seus *Chôros* por inspiração das melodias e ritmos populares do Brasil. Sabemos, ainda, que utilizou em suas orquestrações brilhantes instrumentos de percussão típicos do Brasil: chocalho, reco-reco etc. Conhecemos seu trabalho rítmico sobre o reino mineral. Ele mesmo me disse que encontrou os ritmos ao contemplar as altas cadeias de montanhas que se avista ao longo da costa Atlântica (nos estados da Bahia e de São Paulo). Fiz o mesmo em *Dauphiné* [...]. (MESSIAEN, 1994a, p. 55 apud MOREIRA, 2008, p. 326).

Segundo Moreira, "o compositor Almeida Prado demonstrou considerar a obra a *Prole do bebê n. 2* para piano, de Villa-Lobos, referencial para a composição de *Catalogue d'oiseaux* por Messiaen" (MOREIRA, 2008, p. 77):

Messiaen tirou muitas das texturas do piano da *Prole do bebê n°2*, de Villa-Lobos. [...] Obviamente não se trata de plágio. [...] Certos mecanismos, certos gestos pianísticos, timbres, Messiaen foi pegar para o seu Catalogue – porque ele precisava de cores, não é? [...] E de fato é colorido. A orquestração de Messiaen era um leque de cores, de timbres. Mesmo o piano, o piano! Você não vai achar que isso é Debussy, porque não é. Ele tem alguma coisa de Debussy, mas é mais um Villa-Lobos da *Prole n°2*. A tal ponto que, quando eu estava com Messiaen, de 1969 a 73, várias vezes Mindinha Villa-Lobos ia à classe de Messiaen [...] e trazia os LPs como presentes (*Mandú Sarará*, as *Serestas*, *A Prole 2*). [...] Ele guardava isso e organizava [...] mas o caos vem de Villa-Lobos. (MESSIAEN, 1994a, p. 55 apud MOREIRA, 2008, p. 326)

Considerando o prestígio adquirido durante os períodos em que Villa-Lobos viveu na Europa, de 1923 a 1930, e a passagem pelos Estados Unidos entre os anos de 1944 a 1958, as declarações de Messiaen e a fala do compositor Almeida Prado reforçam a impressão de que Villa-Lobos foi um compositor influente em seu tempo, inspirando inclusive, compositores fora do Brasil.

É inegável que o prestígio do compositor brasileiro refletiu em inúmeras obras comissionadas durante seu último período criativo, sobretudo nos Estados Unidos. Artisticamente, a passagem de Villa-Lobos pelos Estados Unidos lhe rendeu muitos frutos.

Analisando as duas situações — de um lado, a acolhida de Villa-Lobos pela comunidade musical estadunidense e, do outro, os frutos colhidos por Villa-Lobos a partir do prestígio adquirido nos Estados Unidos —, observa-se um modelo de aproximação entre as duas partes. Esse paradigma demonstra um modelo de integração cuja consequência beneficia tanto um quanto o outro lado. Esse modelo (uma via de mão dupla), respectivamente, é o mesmo identificado no estado da arte, no caso de Villa-Lobos. Assim como trouxe

influências, pelo destaque de sua música junto à comunidade musical norte-americana, é possível que Villa-Lobos também tenha exercido algum tipo de influência.

2.4 APROXIMAÇÃO E CONFLUÊNCIAS

As influências de Brubeck no tocante aos estudos da linguagem musical clássica (entre seus professores estão Arnold Schoenberg e Darius Milhaud) e *jazz* fizeram com que ele fosse considerado muitas vezes o primeiro músico a fundir com sucesso a espontaneidade do *jazz* e o rigor da música erudita (CARNEIRO, 1986, p. 119).

Dentre suas características composicionais está o uso da politonalidade, presente em algumas de suas obras, como bem exemplificada em *Curtain Music*, de 1946 (MCFARLAND, 2009, p. 156).



Fig. 9 – Dave Brubeck com Milhaud, no Mills College

Fonte: http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/milhaud_em_mills.htm

Fig. 10 – Festa do aniversário de 60 anos de Milhaud no Mills, 1952. Em pé, da esquerda para a direita, Dave Brubeck é o quinto; dos sentados, Milhaud é o terceiro



Fonte: http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/milhaud_em_mills.htm

Acerca da influência da música de concerto na obra de Brubeck no que se refere à *Blue Rondo A La Turk* (1959), há de se considerar uma correspondência com o terceiro movimento da *Sonata para Piano nº11, em Lá Maior, K331, Rondo Alla Turca* de Mozart (1783). A relação se dá pela similaridade no título das obras, já que respeitam a forma clássica do rondó e, apesar de possuírem um intervalo de mais de 150 anos entre as duas composições, tiveram como fonte de inspiração a influência da música turca¹⁶.

Sobre uma possível influência da música brasileira na obra de Brubeck, além do álbum *Bossa Nova USA* (1961), não há outro registro que faça referência direta à música brasileira ou especificamente a Villa-Lobos. Entretanto, em *Blue Rondo A La Turk*, encontramos elementos composicionais análogos aos que Villa-Lobos utilizou na *Fantasia para saxofone*. A comparação ocorre a partir de procedimentos composicionais como: assimetria rítmica e polirritmia, desenho rítmico, material escalar semelhante, invariâncias de classes de altura, simetria intervalar, inter-relação por conjuntos de classes de alturas, polarização em torno do trítono e direcionalidade das frases.

(RACE, 1962, p. 2)".

1

¹⁶ No catálogo da editora *Budde Music France*, publicado pela *Derry Music Company* (1962), consta a informação de que "a inspiração para a composição de *Blue Rondo A La Turk* aconteceu no momento de uma estada de Brubeck em Istambul - Turquia, enquanto ouvia músicos de rua tocando um ritmo surpreendente

2.4.1 Polirritmia implícita e Assimetria rítmica

No que se refere às composições do século XX, a busca por novas estruturas rítmicas e outras formas de organização composicional pode estar associada ao processo de assimilação de elementos estruturais da música não ocidental por compositores europeus e estadunidenses desde o início do século XX. Kostka (2012), ao discorrer sobre a música do referido século comenta que a valorização do ritmo dentro desse contexto é pelo menos igual à das alturas, e as células rítmicas são frequentemente variadas e complexas (KOSTKA, 2012, p. 114).

Segundo Fridman (2011), os compositores cada um a seu modo, saíram em busca de materiais e procedimentos que pudessem enriquecer seus processos criativos, recriando e expandindo materiais musicais encontrados na cultura não ocidental. Entre os compositores citados por Fridman, além de nomes da música de tradição clássica como Debussy, Bartók e John Cage, estão músicos de *jazz* como o saxofonista John Coltrane (1926-1967), o pianista David Brubeck (1920-2012) e outros compositores da música latino-americana a partir dos mais diversos focos. Segundo Fridman, entre os elementos incorporados por esses compositores estão:

[...] A riqueza timbrística da orquestra de gamelão javanês, as polirritmias africanas e as diversas configurações escalares fora do sistema tonal, incluindo as configurações pentatônicas até as configurações que trabalham os microtons em escalas com mais de vinte notas (FRIDMAN, 2011, p. 366).

No que diz respeito à definição do termo polirritmia, o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) classifica esse tipo de organização rítmica como:

Superposição de diferentes ritmos ou metros. Característica importante de algumas polifonias medievais (particularmente a canção secular francesa do século XIV), e também uma técnica de composição do século XX, utilizada por compositores como Stravinsky, Bartók e Hindemith, bem como no *jazz* moderno. O termo está intimamente relacionado com ritmo cruzado (e às vezes usado como sinônimo), enquanto o último é apropriadamente restrito ao ritmo que contradiz um dado pulso ou batimento métrico (SADIE, 2001, p. 84, tradução nossa).

Conforme visto na definição do termo polirritmia pelo *Grove Dictionary* (2001), a palavra também é colocada como sinônimo de ritmo cruzado, causando, dessa forma, certa

divergência entre alguns pesquisadores como, por exemplo, Kostka (2012), que identifica ritmo cruzado como polimetria:

[...] A polimetria está associada ao uso simultâneo de duas ou mais indicações métricas distinguíveis auditivamente. Existem três possibilidades: a indicação métrica é a mesma, mas as barras de compasso não são coincidentes; as indicações métricas são diferentes, mas as barras de compasso são coincidentes; ou as indicações métricas são diferentes e as barras de compasso não são coincidentes. Embora estas três combinações sejam usuais, o terceiro tipo é talvez o mais evidente auditivamente, sendo usado com mais frequência (KOSTKA, 2012, p. 120, tradução nossa).

Sobre essa divergência entre os termos polimetria e polirritmia, o dicionário *Grove* (SADIE, 2001, p. 84) qualifica de polirritmo tanto a sobreposição de métrica quanto de ritmo, mas não menciona o tipo de escrita polimétrica em que as barras de compasso são deslocadas e por vezes assimétricas.

Sobre esse assunto, o pesquisador Fenlon (2002) comenta a definição do dicionário *Grove* e, classifica os termos polimetria e polirritmia de "*rhythmic superimpositions*", procurando evitar outros conflitos (FENLON, 2002 apud SILVA SEGUNDO, 2015, p. 8). Na busca por uma melhor definição de polirritmia e polimetria, Silva Segundo afirma que:

[...] Na polirritmia sem polimetria sempre haverá uma única pulsação, por mais que tenham vários ritmos sobrepostos, a métrica ou pulsação não muda, sempre as barras de compassos se encontram e é possível sentir o primeiro tempo do compasso; já na polimetria, com ou sem polirritmia, a métrica não é a mesma. É por vezes impossível sentir o primeiro tempo do compasso já que existem dois ou mais compassos sobrepostos e as barras de compasso se desencontram e se encontram dependendo das fórmulas de compasso utilizadas pelo compositor (SILVA SEGUNDO, 2015, p. 8).

É interessante observar que ao descrever as características e qualificar os termos polirritmia e polimetria, Silva Segundo expõe as possibilidades de ocorrerem separados ou de forma simultânea.

Fridman (2013) traz um maior detalhamento sobre os aspectos relativos à construção rítmica no que diz respeito à polirritmia e polimetria:

Polirritmia: também um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso. É bastante frequente a utilização de quiálteras nos procedimentos

polirrítmicos, como os encontrados na música africana em geral, podendo haver também uma série de combinações possíveis para este procedimento. Polimetria: definimos a polimetria como qualquer fenômeno rítmico em que se possa distinguir auditivamente a utilização simultânea de mais de uma fórmula de compasso, sendo este então, um fenômeno restrito ao aspecto vertical. Há vários tipos de polimetria, sendo a defasagem um exemplo deste procedimento (FRIDMAN, 2013, p. 22).

A partir das citações, observamos que tanto Fridman (2013) como Silva Segundo (2015) admitem a existência de dois ou mais padrões rítmicos que ocorrem simultaneamente na polirritmia podendo ser distinguido auditivamente em uma fórmula de compasso única, enquanto a polimetria se dá pela ocorrência simultânea de mais de uma fórmula de compasso.

No que diz respeito à polirritmia implícita, segundo o pesquisador estadunidense James Butler (1994), o termo já foi expresso por diferentes autores como Stefan Kostka (1990), Joel Lester (1986) e Olivier Messiaen (1992). Para eles, segundo Butler, a utilização desse recurso viria resolver dificuldades de execução em estruturas polirrítmicas (BUTLER, 1994 apud SOARES, 2001, p. 134).

Sobre a maneira de como ocorre esse processo, Silva Segundo (2015) salienta que a polirritmia implícita se estabelece por intermédio da acentuação em pulsos diferentes dos pulsos naturais, sem a mudança de fórmula de compasso e/ou deslocamento das barras de compassos (SILVA SEGUNDO, 2015, p. 9).

Referente aos procedimentos de polirritmia observados nas obras *Blue Rondo A La Turk* e na Introdução e Seção A do primeiro movimento da *Fantasia para saxofone*, utilizaremos o termo polirritmia implícita fundamentado nos estudos de Silva Segundo (2015).

Blue Rondo A La Turk

Em relação a fórmulas de compassos, segundo Steve Race, na nota do encarte do álbum *Time Further Out* de 1961, "Brubeck foi o primeiro a explorar os mares da fórmula de compasso composto no *jazz*". Ele emprega compassos de 3/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/8 e 9/8, "mostrando a mistura de três culturas: o formalismo da música ocidental clássica, a liberdade de improvisação do *jazz* e o pulso frequentemente complexo da música folclórica francesa" (RACE, 1962, p. 2).

Blue Rondo A La Turk possui um padrão pouco usual para a fórmula de compasso 9/8. Normalmente, nessa fórmula de compasso, as figuras são divididas e agrupadas simetricamente em três grupos de três, com padrão de 3+3+3. No entanto, em vez do agrupamento rítmico tradicional da forma ternária proposta em 9/8, Brubeck opta por um agrupamento com um padrão de 2+2+2+3 causando, com isso uma espécie de ambiguidade em relação à recepção sonora da música em um tipo de polirritmia implícita.

A sensação sonora causada pelo tipo de organização rítmica utilizada por Brubeck, cria certa ambiguidade no que diz respeito ao metro¹⁷, neste caso, uma sensação de pulso quaternário ao invés de ternário como consta na partitura.

Sobre escrita rítmica e percepção rítmica, conforme identificado em *Blue Rondo A La Turk*, Kostka (2012) argumenta sobre a distinção entre elas (escrita rítmica e percepção rítmica), e, também, que é necessário estabelecer diferença entre a maneira segundo a qual o ritmo é escrito e a maneira de como ele é percebido auditivamente, de forma que prevalecerá como verdadeiro, na maioria das vezes, o ritmo ouvido (KOSTKA, 2012, p. 116).

Fantasia para saxofone

No que se refere à polirritmia encontrada na seção A do primeiro movimento da *Fantasia para saxofone* (c. 1-36), Villa-Lobos proporciona ao ouvinte uma sensação de pulso quaternário composto, em 12/8, dentro de um compasso ternário simples 3/2, sem alterar a fórmula de compasso. O resultado sonoro sugere uma polirritmia implícita, resultante da simultaneidade dos compassos 3/2 e 12/8 entre solista e orquestra (redução para piano), que muito se assemelha à utilizada por Brubeck em *Blue Rondo A La Turk*, conforme demonstra a Figura 11.

-

¹⁷ Metro é a medição do número de pulsos entre acentos periodicamente recorrentes (COOPER e MEYER, 1976. 1976, p. 4).

Piano

Pi

Fig. 11 – Assimetria rítmica e polirritmia implícita. Redução para piano da *Fantasia* (acima, c. 1-3) e de *Blue Rondo A La Turk* (c. 1-2)

Fonte: Editoração do autor

Assimetria rítmica

Além da polirritmia implícita mencionada como elemento de coesão, outro item muito se assemelha ao utilizado por Villa-Lobos no primeiro movimento da *Fantasia para saxofone* (1948): a exploração de fórmulas de compasso com padrões rítmicos assimétricos. No entanto, a semelhança não se restringe apenas à obra *Blue Rondo A La Turk*, é também percebida em *Take Five*, de Paul Desmond (1959), obra que teve sua primeira gravação no álbum intitulado *Time Out*, de 1959 (Figura 12), compacto produzido pela gravadora CBS (137255) contendo, de um lado, *Take Five* e, do outro, *Blue Rondo A La Turk*, o primeiro disco de *jazz* instrumental a vender um milhão de cópias (CARNEIRO, 1986, p. 120).

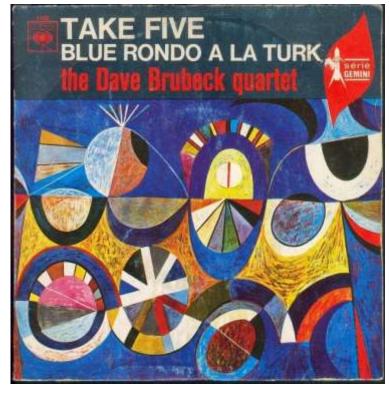


Fig. 12 - The Dave Brubeck Quartet. Capa do álbum Time Out, de 1959

Fonte: http://www.birdhouse-books.com/2015/01/music-monday-blue-rondo-la-turk-by-dave.html

O termo assimetria rítmica pode ser abordado sobre diferentes aspectos e terminologias. O pesquisador Gauldin (1997), por exemplo, trata dessa ocorrência como "divisão do tempo complexo" em dois seguimentos: dissonância métrica e dissonância rítmica; já Kostka (2012), refere-se ao termo como "métrica complexa".

Para a análise proposta por este trabalho, utilizaremos como base os estudos de Fridman (2013), os quais fazem referência a este tipo de organização como assimetria rítmica, evento causado pela utilização de compassos de numerador ímpar (5/8, 11/8, 7/4), ou que sugere uma pulsação resultante de proporções rítmicas irregulares dentro de um compasso (FRIDMAN, 2013, p. 22).

Na Fantasia para saxofone, Villa-Lobos usa inicialmente a fórmula de compasso 3/2 (c.1-6). A partir do sexto compasso, verifica-se um desdobramento em uma sucessiva alternância de fórmula de compasso entre 3/2 e 2/2 a cada compasso (c. 5-37), de maneira que a junção e a soma destes dois compassos (3+2) resulte em um compasso assimétrico em 5/2 (Figura 13). É possível também observar a inter-relação entre as obras supracitadas por intermédio da assimetria rítmica (Figuras 14-15).

Fig. 13 – Redução para piano da Fantasia para saxofone, de Villa-Lobos (c. 5-12)

Fonte: Editoração do autor

Fig. 14 – Redução para piano (c.1-3). Blue Rondo A La Turk, de D. Brubeck (1959)

BLUE RONDO A LA TURK



Fonte: Derry Music Company - 1960

Fig. 15 – Redução para piano (c.1-4). Take Five, de Paul Desmond (1959)

Take Five



Fonte: Editoração do autor

A concepção de *Take Five*, de Paul Desmond, estrutura-se em um padrão rítmico assimétrico de 5/4, podendo ser pensado pela divisão em duas partes desiguais (3+2), assim como na *Fantasia para saxofone* de Villa-Lobos. A diferença é que Desmond opta pela figura da semínima como unidade de tempo (5/4) em vez da mínima utilizada por Villa-Lobos em *Fantasia* (5/2).

É possível citar ainda, como fator de confluência, as ocorrências de simetrias intervalares encontradas em *Take Five* no que diz respeito aos padrões intervalares simétricos muito utilizados por Villa-Lobos e outros compositores da primeira metade do século XX (SALLES, 2009, p. 45).

O tema principal de *Take Five* é apresentado pelo saxofone alto a partir do terceiro tempo do quarto compasso (c.4), dividindo-se em duas partes. Na primeira (c.4-5), Desmond utiliza uma escala pentatônica acrescida de uma nota adicional, resultando em uma escala de seis sons – popularmente conhecida (apesar de possuir seis sons) como escala de *blues*¹⁸, a qual, segundo a tabela de Forte¹⁹ (1973, p. 179-181), resulta no CCA²⁰ (conjunto de classes de altura) 6-z47 (012479). Na segunda parte da melodia (c.6-8), o compositor recorre mais uma vez a uma escala de seis sons, formando, porém, desta vez, o CCA 6-32 (024579).

A partir disso, é possível observar que, apesar de os dois conjuntos utilizados possuírem seis sons, apresentam características distintas. O conjunto 6-z47 (c. 4-5), por não

_

¹⁸ Segundo Berendt (BERENDT, 1987, p.125), a escala de *blues* resultou da confrontação de dois sistemas acústicos: o pentatônico (escala de cinco notas), trazido da África, e o tonal (temperado), de origem europeia (sete notas). A sonoridade característica do *blues* é alcançada por intermédio da *blue note*, a quarta nota da escala (4ª aumentada em relação à tônica), sendo extremamente importante também para a sonoridade *bluseada* o uso da 3ª menor em relação à tônica.

¹⁹ Tabela elaborada pelo teórico Allen Forte, responsável pelo desenvolvimento da teoria dos conjuntos aplicado à música (FORTE, 1973, pp. 179-181).

²⁰ Tradução do termo em inglês *pitch-class set (PC-set)* para "conjunto de classes de altura", com abreviação para CCA. Solução adotada por Paulo de Tarso Salles (SALLES, 2016, p. 119).

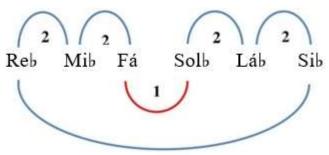
possuir um equilíbrio entre as distâncias intervalares, é considerado assimétrico, enquanto o conjunto 6-32 (c.6-8) caracteriza-se pela simetria intervalar por possuir distâncias intervalares equilibradas entre as classes de altura, o que o torna um conjunto inversamente simétrico, conforme descrito por Straus (2013, p. 146) e observado pelo exemplo no *clock face*²¹ (Figuras 16 e 17).

Fig. 16 – Melodia apresentada pelo saxofone (som real) em *Take Five* (c.4-5) – escala de seis sons, assimétrica (escala de *blues*). CCA 6-z47 (012479)



Fonte: Editoração do autor

Fig. 17 – Take Five (c.6-8): (CCA 6-32) – conjunto inversamente simétrico em sua forma normal



Fonte: Editoração do autor

O tema apresentado nos compassos 4-8 de *Take Five*, repetido outras vezes ao longo da peça, possui como característica construtiva uma espécie de movimento cadencial por simetria, característica que, de certa maneira, também aproxima *Take Five* não somente à obra

21

²¹ Diagrama analógico apresentado por Straus em formato de relógio usado para exemplificar operações em *módulo 12* (STRAUS, 2013, p.6).

de Villa-Lobos, mas também a outros compositores da vanguarda europeia da primeira metade do século XX.

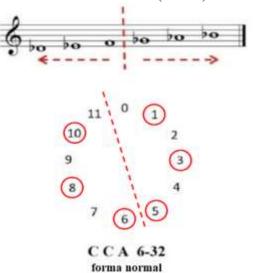
Assim sendo, nesse caso, a tensão é representada pela assimetria intervalar disposta no CCA 6-z47 (c.4-6) e a resolução da frase acontece por simetria intervalar nas proporções equilibradas do CCA 6-32 (c.6-8), conforme demonstram as Figuras 18 e 19.

Fig. 18 – *Take Five* – solo de saxofone alto e acompanhamento de piano (c.4-8). Resolução por simetria na melodia apresentada pelo saxofone alto (som real). CCA 6-z47 (012479) – escala de *blues* e CCA 6-32 (024579)



Fonte: Derry Music Company - 1960

Fig. 19 – Escala simétrica na resolução da frase apresentada pelo saxofone em *Take Five* (c.6-8) –simetria intervalar. CCA 6-32 (024579)

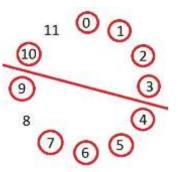


Fonte: Editoração do autor

Ainda sobre simetrias, também se observou que as classes de altura utilizadas para compor a melodia do saxofone em *Take Five* (todas as notas entre os compassos 4-8)

estruturam-se, segundo a Tabela de Solomon²², sobre o conjunto de classe de altura 10-3 (012345679A) com eixo de simetria entre as classes de altura 3/4 e 9/10, por sua vez, simétrico (Figura 20).

Fig. 20 – CCA 10-3 (012345679A), forma normal. Todas as classes de altura que compõem a melodia exposta pelo saxofone em *Take Five* (c. 4-8). Eixo de simetria entre as classes de altura 3/4 e 9/10

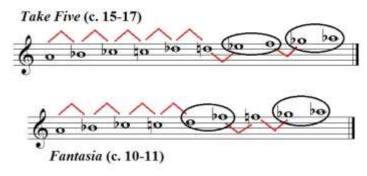


Fonte: Editoração do autor

Quanto à organicidade escalar, em *Take Five*, todas as classes de altura que compõem a melodia executada pelo saxofone (c.4-8) estruturam-se a partir de uma escala com propriedades intervalares semelhantes à utilizada por Villa-Lobos no solo do saxofone na *Fantasia* (c.6-18). Observa-se que o material escalar utilizado nas duas obras possui predominância intervalar de semitons e apenas dois intervalos contendo a classe de intervalos com dois semitons. O que difere as duas escalas é o fato de Desmond acrescentar uma nota a mais (CA 3 – Mi bemol), somando 10 sons, respectivamente representado pelo CCA 10-3, segundo a Tabela de Solomon, enquanto a escala utilizada por Villa-Lobos na melodia do saxofone na *Fantasia* (c. 6-18) possui 9 sons (CCA 9-8), conforme Figuras 21 e 22.

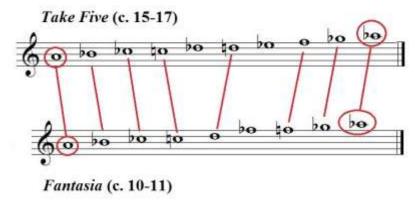
²² SOLOMON, Larry. Disponível em: http://solomonsmusic.net/pcsets.htm. Acesso em: 20 fev. 2018.

Fig. 21 – Material escalar das melodias apresentadas pelo saxofone em *Take Five* (c.15-17) e *Fantasia para saxofone* (c.10-11). Predominância de distância intervalar 1 (1 semitom) e apenas duas classes de intervalos 2 (dois semitons)



Fonte: Editoração do autor

Fig. 22 – Inter-relação por meio de invariâncias de classe de altura no material escalar da melodia apresentada pelo saxofone em *Take Five* (c.15-17) e *Fantasia para saxofone* (c.10-11)



Fonte: Editoração do autor

Outra situação bastante significativa, que de certa forma acaba por relacioná-las direto e indiretamente, é o fato de que *Fantasia para saxofone* de Villa-Lobos (1948), *Blue Rondo A La Turk*, de D. Brubeck (1959), *e Take Five*, de Paul Desmond (1959) possuírem o saxofone como instrumento solista. Além disso, entre os elementos de aproximação, destaca-se a sonoridade particular do saxofone, fato marcante na obra de Brubeck, não só em *Blue Rondo A La Turk*, mas em toda sua produção desde 1951 – ano do início da parceria de Brubeck com o saxofonista Paul Desmond²³ na formação do grupo The Dave Brubeck Quartet até a saída de Desmond em 1967 (CARNEIRO, 1986, pp.117-121).

_

²³ Paul Desmond (1924-1977), autor de *Take Five* (do álbum *Time Out* de 1959), um dos clássicos do *jazz* moderno (CARNEIRO, 1986, p. 120). Paralelamente a seu trabalho com Brubeck, tocou com Gerry Mulligan, Chet Baker, Jim Hall e com o grupo Modern Jazz Quartet.

No que se refere a características sonoras do saxofone em ícones do *jazz*, como Paul Desmond e Joe Henderson, se comparadas às de outros, possuem um som bem mais escuro e suave, muito mais próximo do ideal clássico do que do *jazz*. De acordo com Vanderheyden, tais características decorrem da utilização de boquilhas²⁴ com padrões semelhantes aos modelos usados pelos grandes artistas clássicos como Marcel Mule, a quem Villa-Lobos dedicou a *Fantasia para saxofone* (VANDERHEYDEN, 2010, p. 108).

2.4.2 Desenho rítmico

Na *Fantasia*, destacam-se também aspectos e desenho rítmico empregados pelo compositor a partir da alternância de compassos 3/2 e 2/2. Mesmo possuindo fórmulas de compasso diferente, o desenho rítmico de *Blue Rondo A LA Turk* aproxima-se muito do desenho rítmico da *Fantasia*. Em alguns casos, a correlação se dá por intermédio da recorrência das mesmas figuras rítmicas, por aumentação dos valores proporcionais, por subdivisão das figuras e por diminuição (Figura 23 e 24).

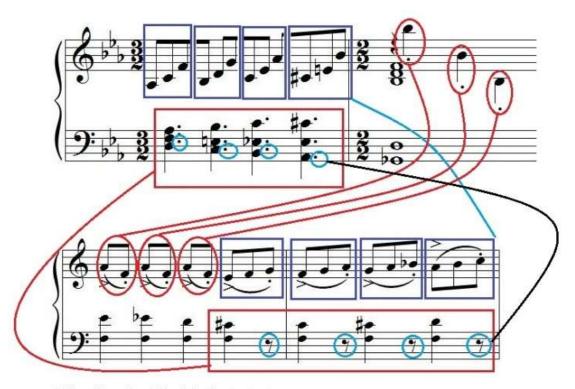
²⁴ No saxofone, os fatores responsáveis pelo timbre são, além da experiência do instrumentista, a *boquilha* e a *palheta*. As combinações possíveis envolvem diferentes materiais, desde boquilhas fabricadas em metal (maioria destinadas à música popular/*jazz*) ou massa com diferentes aberturas (números). Desmond usava uma boquilha de massa.

Fantasia - Villa-Lobos (c. 5 - 11) Pno. Pno.

Fig. 23 – *Blue Rondo A La Turk* (c.5-8). Semelhança de desenho rítmico por diminuição em relação ao da *Fantasia para saxofone* (c.5-11)

Fig. 24 – Semelhança de desenho rítmico e equivalência de figuras de duração. Fantasia para saxofone (Redução para piano - c.9-10) e Blue Rondo A La Turk (c.3-4)

Fantasia para saxofone (c.9-10)



Blue Rondo A La Turk - (c.3-4)

Fonte: Editoração do autor

2.4.3 Material escalar, inter-relação por conjuntos, invariâncias de classes de altura e simetria intervalar

No tocante à organicidade escalar, *Blue Rondo A La Turk* e a *Fantasia* se interrelacionam de forma muito próxima. Todas as classes de altura do tema principal de *Blue Rondo A La Turk*, do início até o compasso oito, formam uma escala de nove sons e, respectivamente, o CCA 9-7 (01234578A). A mesma coleção é encontrada no acompanhamento da *Fantasia para saxofone* (c. 9). Ambas as passagens contêm oito invariâncias de classe de altura, conforme demonstra a Figura 25, diferenciando-se apenas entre Lá e Láb.

Fig. 25 – Invariâncias de classe de altura e organicidade escalar. Redução para piano da *Fantasia para saxofone* (acima c.9) e *Blue Rondo A La Turk* (c.1-4)

As similaridades estão presentes também com relação a ocorrências de simetrias. Em *Blue Rondo A La Turk* (c. 1-8), pode-se observar simetrias por translação na pauta superior (c. 1-4), simultaneamente ao palíndromo na pauta inferior (c. 1-2); essa mesma figuração em palíndromo se estabelece com o hexacorde cromático 6-1, coleção claramente simétrica (Figura 26).

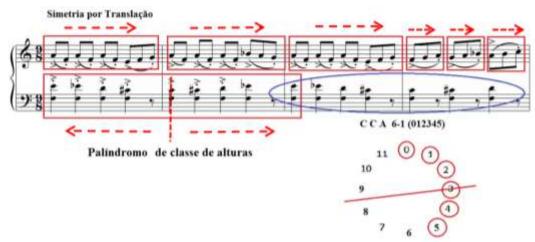
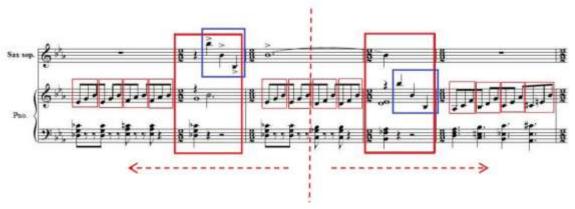


Fig. 26 – Simetrias em *Blue Rondo A La Turk* (c. 1-4)

Fonte: Editoração do autor

Padrões simétricos são frequentes na música da primeira metade do século XX. Villa-Lobos adotou a simetria como um procedimento composicional com diversas funcionalidades estruturantes (SALLES, 2009, p. 45). Na *Fantasia para saxofone*, além da simetria por translação (na pauta superior da redução para piano), é possível observar o eixo que estabelece um equilíbrio entre as figuras rítmicas entre compassos 5 a 9, resultando quase em um palíndromo perfeito (Figura 27).

Fig. 27 – Redução para piano da *Fantasia para saxofone e pequena orquestra*, de Villa-Lobos (1948). Aspectos de simetria entre os compassos 5 a 9 (c.5-9)



Fonte: Editoração do autor

2.4.4 Polarização em torno do trítono

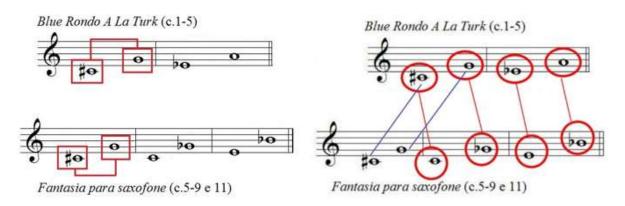
A exploração do trítono é percebida em vários momentos. Algumas dessas ocorrências estão destacadas nos compassos de 1 a 5 em *Blue Rondo A La Turk* e na *Fantasia para saxofone* (c. 5-9 e c. 11), conforme observado nas Figuras 28 e 29.

Fig. 28 – Presença do trítono em Blue Rondo A La Turk (acima) e na Fantasia

Blue Rondo A La Turk (c.1-5)

Fantasia para saxofone soprano e pequena orguestra (acompanhamento - redução para piano)

Fig. 29 – Análise das ocorrências de trítono destacadas na Figura 29



Fonte: Editoração do autor

2.4.5 Gestualidade

O despertamento para uma indagação quanto à evidência de possíveis relações mútuas entre as obras diz respeito, inicialmente, à gestualidade musical percebida a partir de uma escuta despretensiosa.

Chamaremos de "gestos musicais" as particularidades consideradas preponderantes como sendo os indícios salientados no primeiro momento a partir da escuta musical; em segundo momento, a partir da notação musical, a saber: mudanças de direção de frases, rítmica assimétrica e repetição de figuras motívicas.

Em relação à nomenclatura "gestualidade" em música, sabe-se, interpretativamente, que a expressão pode levar a diversos caminhos e a desdobramentos dos mais diversificados possíveis.

De acordo com Dudeque (2017), a gestualidade musical pode estar associada a gestos físicos, relativos à *performance* musical e a elementos composicionais, como concepção temática, motívica, textural e cadencial. Devido à amplitude do assunto, restringir-nos-emos apenas a gestos motívicos/temáticos segundo a definição oferecida por Norton Dudeque: "[...] figuras motívicas/temáticas que podem ser repetidas com ou sem variação. O desenvolvimento pode ser através de variação ou até mesmo extrapolar o âmbito de variação progressiva. Apresentam o direcionamento necessário para gerar novas ideias musicais (DUDEQUE, 2017, p. 255).

A gestualidade das frases como elementos de aproximação entre as obras *Blue Rondo A La Turk* (c.1-8) e *Fantasia para saxofone* (c.5-36) podem ser observadas em parâmetros distintos, isolados ou em combinação na estrutura das frases em questão.

O desenvolvimento rítmico assimétrico é, de fato, o primeiro aspecto a chamar a atenção tanto na partitura quanto no ouvido do espectador, principalmente ao mais desavisado ouvinte. Na *Fantasia* (c. 5-36), a quebra de frase é proporcionada pela mudança da fórmula de compasso (3/2 para 2/2) e acentuada pela mudança da figuração rítmica. Em *Blue Rondo A La Turk* (c. 1-8), embora não haja mudança de fórmula de compasso, acontece a quebra de uma sequência rítmica, passando de uma subdivisão binária para subdivisão ternária (Figura 30).

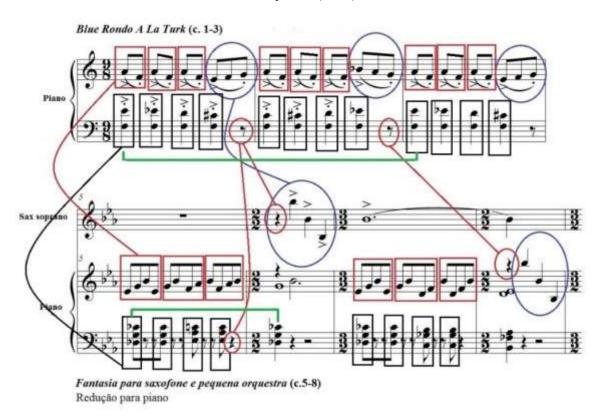
Fantasia para saxofone e pequena orquestra (c. 5-8)

Fig. 30 – Gestos semelhantes demarcando mudança de direção e quebra da sequência de figuração rítmica. Fantasia para saxofone (acima, c. 5-8) e Blue Rondo A La Turk (c. 1-4)

Blue Rondo A La Turk (c. 1-4)

A gestualidade musical pode ser percebida também pela repetição motívica/temática. Nas obras citadas, essa repetição ocorre de forma bastante enfática, representada como uma espécie de variação temática/motívica por aumentação e também por diminuição dos valores das figuras de duração. Essas ocorrências são verificadas na figuração rítmica e temática, apresentadas na clave de Sol e na clave de Fá de ambas as obras, como ilustra a Figura 31.

Fig. 31 – Gestos: repetição motívica/temática, variação temática/motívica, por aumentação e por diminuição de valores das figuras rítmicas. *Blue Rondo A La Turk* (acima, c. 1-3) e *Fantasia para saxofone e pequena orquestra* (c. 5-8)



CAPÍTULO 3 – ANÁLISE ESTRUTURAL DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA FANTASIA PARA SAXOFONE SOPRANO E PEQUENA ORQUESTRA

O primeiro movimento, *Animé*, está dividido em cinco seções: Introdução (c.1-4); Seção A (c.5-20), reapresentada entre os compassos 21-36; Seção B (c.37-54), reapresentada também entre os compassos 97-114; Seção C (c.55-96); e Coda (c.115-125), conforme demonstrado no Quadro 5.

Quadro 5 – Estrutura Formal da Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra – I mov., Animé

| Fo | ntasia para sa | xofone e orquestra – Villa-Lobos (1948) I - Animé (c. 1-125) | | | | | | | | | |
|----------|----------------|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | RMA | INTRO – A – A' – B – C – B' – CODA | | | | | | | | | |
| Compasso | Seção | Material Temático | | | | | | | | | |
| 1-4 | Introdução | A introdução é estruturada pelo motivo rítmico e intervalar de três sons apresentado, pela primeira vez, em uníssono por violinos I e II, viola e violoncelo, a partir de agrupamentos rítmicos de três sons ascendentes intercalados de saltos descendentes, variando entre 4J, 5J e trítono. | | | | | | | | | |
| 5-20 | A | Predominância do motivo rítmico e intervalar de três sons que se desenvolve simultaneamente em três camadas estruturais distintas em nível vertical e horizontal. | | | | | | | | | |
| 21-36 | A' | Mudanças: redistribuição de frases do saxofone para o acompanhamento (violinos I e II) e vice-versa, promovendo permutação de timbres com pequenas variações do material temático, permanecendo a predominância do motivo rítmico e intervalar de três sons. | | | | | | | | | |
| 37-54 | В | Seção denominada por Villa-Lobos como <i>Moins</i> . De caráter polifônico, desenvolve-se sobre um motivo temático sincopado oriundo do gênero da música popular brasileira urbana, a modinha. Utilização das coleções referenciais, cromática (7-1) e diatônica (7-35). | | | | | | | | | |
| 55-96 | C | Verticalização do acompanhamento por violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo, sobretudo das três trompas que durante os 39 compassos dessa seção tocam uma melodia isorrítmica e homofônica, formando acordes triádicos cerrados. Caráter modal com predominância de simetria intervalar a partir dos acordes simétricos com predominância dos CCA 4-26 (menor c/ 7ª menor), 4-20 (maior com 7ª maior), coleção diatônica 7-35, pentatônica 5-35 e CCA 6-32. | | | | | | | | | |
| 97-114 | В' | Repetição literal da seção B, exceto nos dois últimos compassos (c. 113-114), quando o compositor opta por uma textura homofônica e vertical, enquanto o saxofone finaliza a seção com uma melodia arpejada sobre o acorde de Abm7M (CCA 4-19). | | | | | | | | | |
| 115-125 | CODA | Uso da coleção pentatônica (5-35) com predominância de acordes simétricos (CCA 4-17, 4-20, 4-26,) e progressão <i>omnibus</i> . | | | | | | | | | |

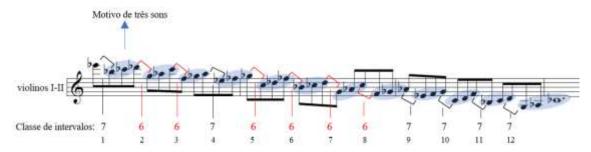
Fonte: Elaborado pelo autor

3.1 INTRODUÇÃO (c.1 a 4)

A introdução é estruturada pelo motivo rítmico e melódico de três sons, construído de forma ascendente em uníssono, executado por violinos I e II, viola e violoncelo a partir de agrupamentos rítmicos intercalados por saltos descendentes que variam entre 4J, 5J ou trítono. No que diz respeito ao material harmônico da introdução, notabilizou-se a recorrência do uso dos CCA 3-2, 3-3, 3-6 e 3-7.

Villa-Lobos expõe o motivo de três sons por 12 vezes, consecutivamente intercalados pelos intervalos de classe de altura 7 (5J/4J) e 6 (trítono). Curiosamente, é possível perceber um pensamento estrutural simétrico por parte de Villa-Lobos, seja na escolha quantitativa ou qualitativa dos intervalos de 5J/4J e trítono (CA 7 e 6), apresentados igualmente, seis vezes cada, resultando no somatório de número 12, conforme observado na Figura 32.

Fig. 32 – Motivo de três sons - intervalos de 5J/4J e trítono (CA 7 e 6). *Fantasia para saxofone*, de Villa-Lobos (1948), violinos I e II (c. 1-4).



Fonte: Editoração do autor

O motivo rítmico e melódico de três sons tem como nota de entrada o Mi bemol, tocado pelos violinos I e II, que se estabelece pela ocorrência de intervalos de um semitom ou dois semitons entre a primeira e a segunda nota; já entre a segunda e a terceira nota, a caracterização ocorre pela alternância de intervalos entre dois semitons e três semitons.

Na Introdução, observou-se também um procedimento bastante comum na obra de Villa-Lobos: gestos cadenciais com terminações em uníssono – uma espécie de esvaziamento harmônico – caracterizados pela redução da densidade rítmica e harmônica, identificados no último compasso da Introdução, executado por violinos I e II, violoncelos, trompas e contrabaixo em um grande uníssono na nota Dó bemol (Figura 33).

trompa in F

violinos I

violoncelos

violoncelos

contrabaixos

Fig. 33 – Excerto da grade da (c. 3-5). Gesto cadencial em uníssono. *Fantasia para saxofone*, de Villa-Lobos (1948).

Fonte: Southern Music (1963)

Também nos chamou atenção o fato de Villa-Lobos não utilizar a classe de altura 9 (nota Lá) durante toda a Introdução. O uso desse tipo de estratégia, conforme visto em pesquisas recentes de Salles (2009) e Albuquerque (2014) é uma característica recorrente em outras obras do compositor. Salles (2009), em seu livro *Villa-Lobos: Processos Composicionais*, ao discorrer sobre a recorrência dessa estratégia na obra do compositor, denomina esse procedimento de "polarização por exclusão" (SALLES, 2009, p. 151).

Para melhor entendimento do procedimento polarização por exclusão e a utilização do material harmônico na Introdução, na Tabela 1 é possível visualizar o mapeamento das classes de altura, seus respectivos CCA e a localização do compasso, conforme acontecem no discurso musical.

Material Harmônico Estrutural Fantasia para saxofone, Villa-Lobos (1948) - I movimento Introdução (c. 1-4) Agrupamento Forma normal Harmônico/Acorde/Coleção CCA cc. 10 11 Referencial 8 9 10 3-2 0 2 3 4 5 6 7 1 0 1 2 3 4 5 6 9 10 3-3 1 5 9 2 3 4 10 11 1 3-2 0 1 2 3 5 7 8 9 10 4 1-2T 5 6 7 8 9 3-3 2 3 4 10 2 R 3 4 5 6 7 8 9 10 2 o 3-2 D 0 1 2 3 4 5 6 9 3-3 2 3-2 0 1 2 3 4 5 7 8 9 10 6 2-3 8 9 10 0 1 2 4 5 6 11 3-6 3 8 9 10 3 4 5 6 7 11 3-7 0 1 3 o 8 9 10 0 1 3 4 5 6 7 3 3-6 0 1 2 3 4 5 6 9 3-3 3-4 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7 4

Tabela 1 – Introdução: material harmônico estrutural

Fonte: Elaborado pelo autor

3.1.1 Seção A (c.5-20) e A' (c.21-36)

3.1.1.1 Material escalar, harmônico e temático

Semelhante à Introdução, apesar do acréscimo de material harmônico e temático novo, a seção estrutura-se sobre o motivo rítmico intervalar de três sons, que se desenvolve simultaneamente em camadas estruturais distintas em forma de variação descendente por ampliação, diminuição e/ou repetição da mesma classe de altura em oitavas diferentes.

A partir da análise, foi possível perceber que Villa-Lobos manipulou o material harmônico e temático em três camadas estruturais distintas, a que chamaremos de Camada 1, Camada 2 e Camada 3, conforme descrito a seguir:

Camada 3 – Perspectiva linear: cristalização do motivo de três sons²⁵ apresentado pelo saxofone em forma de variação por intermédio da repetição da mesma nota em três oitavas descendentes (som real: Si bemol 4, Si bemol 3 e Si bemol 2), em uma espécie de pergunta (saxofone) e resposta (violinos I), expandindo, dessa forma, a textura e gerando a permutação de timbres entre o saxofone e orquestra, permeando toda a seção A, conforme observado na Figura 34.

motivo de três sons: variação 4 saxofone (som real) violinos I violinos II violinos I violinos I-II permutação de timbre motivo de três sons: variação 2 saxofone violinos I

Fig. 34 – Camada estrutural 3: motivo de três sons/permutação de timbres, saxofone e violinos I e II (c. 5-8 e 13-16). Fantasia para saxofone, de Villa-Lobos (1948)

Fonte: Editoração do autor

violinos II

permutação de timbre

- Camada 2 Perspectiva horizontal: reapresentação do motivo de três sons exposto em forma de arpejo pelos violinos I e II, com predominância dos CCA 3-11 (tríades maiores e menores) e 3-7 (acorde m7 incompleto).
- Camada 1 Perspectiva vertical: agrupamentos harmônicos/acordes produzidos pelos instrumentos que fazem o acompanhamento, trompas, violas, violoncelos e contrabaixos (Figura 35).

²⁵ Para outras formas de variação do motivo, ver subitem "Motivo de três sons" (p. 106).

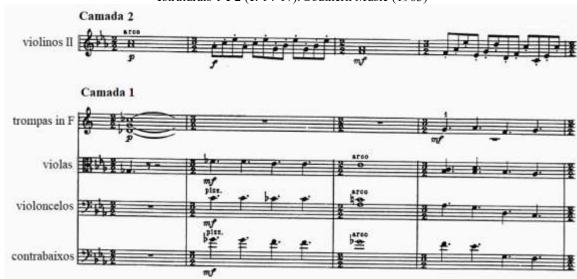


Fig. 35 – Excerto da grade orquestral da *Fantasia para saxofone*, de Villa-Lobos (1948). Seção A: camadas estruturais 1 e 2 (c. 14-17). Southern Music (1963)

Fonte: Southern Music (1963)

No que diz respeito ao desenho rítmico e contorno melódico, entre os compassos 18-20, Villa-Lobos manipula o material temático de maneira bastante engendrada. Em uma forma de diálogo (pergunta e resposta), fragmentos das frases de violinos e saxofone resultam em uma espécie de simetria por reflexão (VISCONTI, 2016, p. 26). Ainda no mesmo trecho, violinos I e II produzem uma escala ascendente, tendo como nota inicial a classe de altura 10 (Si bemol), finalizando na classe de altura 2 (nota Ré). Simultaneamente, o saxofone apresenta a mesma escala, porém invertida. No que diz respeito ao desenho rítmico e contorno melódico, a maneira como as escalas ficaram dispostas – uma contra a outra, repetindo a tônica, nona e décima – reflete uma imagem denominada por Rohde de "simetria por inversão" (ROHDE, 1982, p. 17 apud VISCONTI, 2016, p. 28), conforme Figuras 36 e 37.

saxofone (som real)

violinos I-II

Simetria por reflexão

Manutenção da ideia de simetria por intermédio do contorno melódico

Fig. 36 - Excerto da Fantasia para saxofone (c. 17-20)

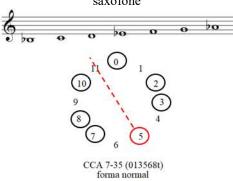
Fig. 37 – Simetria por inversão. Fantasia para saxofone (c. 18-20). Frase dos violinos I e II e saxofone



Fonte: Editoração do autor

No final da frase dos violinos I e II (c. 19-20), Villa-Lobos acrescenta um pentacorde descendente (Fá – Si bemol), de maneira que a última nota da frase seja a classe de altura 10 (Si bemol), em uma figura rítmica com o mesmo valor de duração da executada pelo saxofone, em uníssono. Dessa maneira, estabelece um centro sonoro em Si bemol Mixolídio (coleção 7-35), com eixo de simetria de soma 8, conforme Figura 38.

Fig. 38 – Si bemol Mixolídio – coleção 7-35. *Fantasia para saxofone* (c. 18-20). Frase dos violinos I e II e saxofone



Na Tabela 2, é possível visualizar o mapeamento das classes de altura, agrupamentos harmônicos, coleções escalares e seus respectivos CCA e, também, a localização do compasso, conforme acontecem no discurso musical.

Tabela 2 – Seção A: material harmônico estrutural

| Material Harmônico Estrutural | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--------------------|------|---|-----|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| Fantasia para saxofone, Villa-Lobos (1948) – I movimento Seção A (c. 5-20) e A' (21-36) | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| Agrupamento Harmônico/Acorde/Coleção | | CCA | _ | cc. | | | | | | | | | | | |
| | Referencial | | U | 1 | Z | 3 | 4 | 5 | 6 | / | 8 | 9 | 10 | 11 | |
| | | 3-8 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 5 |
| | Fm | 3-11 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 5 |
| | | 3-8 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 6 |
| | | 3-8 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 7 |
| | | 5-15 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 8 |
| | | 8-11 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 9 |
| | Gb7M (5ªaumentada) | 4-19 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 10 |
| | | 4-21 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 11 |
| | | 3-8 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| Į į | \ | 3-8 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 13 |
| | | 3-8 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 13 |
| | | 5-26 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 14 |
| | | 3-8 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 15 |
| | Acorde quartal | 3-9 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 15 |
| | | 5-25 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 16 |
| | | 4-22 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 17 |
| | E♭7M | 4-20 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 17 |
| | Fm | 3-11 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 17 |
| | Si bemol Mixolidio | 7-35 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 18 |
| | Si bemol Mixolidio | 7-35 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 19 |
| | | 3-7 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 20 |
| | | 3-2 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 20 |

Fonte: Elaborado pelo autor

3.1.2 Seção B (c. 37-54), B' (c. 97-114)

Denominada por Villa-Lobos como *Moins*, a seção B estrutura-se sobre um motivo temático sincopado, oriundo do gênero da música popular brasileira urbana, a modinha. Esse motivo rítmico, de caráter modinheiro, é apresentado pelo saxofone enquanto, paralelamente, a orquestra executa o acompanhamento, abastecida com muitos efeitos sonoros promovidos pelas muitas notas longas, ligadas com antecipações, retardos e com larga utilização de cromatismos entre as vozes.

No que diz respeito ao material harmônico melódico, a melodia executada pelo instrumento solista, o saxofone, estrutura-se inicialmente sobre o modo de Dó Eólio (c.37-40), seguido por Si bemol Maior (c. 41-44), Mi bemol Maior (c. 45) e Sol Frígio (c. 46-49). Após a melodia transitar pelos centros sonoros citados, Villa-Lobos finaliza a seção B com o emprego de uma sequência de arpejos, ainda executados pelo saxofone, entre os compassos 50-54, sobre os acordes de Fm7 (CCA 4-26), Eb7M (CCA 4-20), Dm7 meio diminuto (CCA 4-27), Cm7 (CCA 4-26), Ab7M (CCA 4-20) e Cm7 com décima primeira (CCA 5-35).

Entre os acordes e agrupamentos harmônicos identificados no acompanhamento, notabilizaram-se os CCA 4-26 (menor com 7ª menor) e 4-20 (maior com 7ª maior) e 4-27. Interessante observar que, dentre os CCA que estruturam os arpejos da melodia (c. 50-54) e do acompanhamento, apenas o CCA 4-27 não possui propriedades intervalares simétricas. No que se refere a coleções referenciais utilizadas na seção B, evidenciaram-se a coleção cromática (7-1) e diatônica (7-35), conforme demonstra a Figura 39.

Melodia arpejada melodia do saxofone: c. 41-44 c. 46-49 Perspectiva linear c. 37-40 Mi bemol major Do Eólio Si bemol major Sol Frigio Fm7 Eb7M Dm7(b5) Cm7_Ab7M Cm7(11) orquestra (p. vertical) orquestra orquestra orquestra (p. vertical) orquestra (perspectiva vertical) Cm Ab7M Cm7 D7 CCA 3-11 4-20 4-26 4-27 CCA 8-14, 6-210, 7-3 CCA 4-22 CCA 6-246, 6-23, 7-4 CCA 4-26 CCA 4-20 CCA 4-27 CCA 5-35 6 z14 Persp. linear: Coleção referencial 7-1 Coleção referencial 7-1 Coleção referencial 7-1 Coleção referencial 7-35

Fig. 39 – *Moins* – Seção B (c.37-54). Perspectiva estrutural harmônica e melódica. *Fantasia para saxofone* – Villa-Lobos (1948)

Fonte: Editoração do autor

(diatónica)

(cromática)

(contrabaixo)

(cromática)

Quando se trata da inter-relação do material harmônico do acompanhamento, apesar de a melodia executada pelo instrumento solista evocar o gênero da música popular, a modinha, observou-se que, embora haja estruturas triádicas compondo o material harmônico, conforme mencionado nos parágrafos anteriores, segundo o ponto de vista tonal não acontece uma inter-relação entre esses acordes. A inter-relação desse material se dá por outras maneiras de organização, por exemplo, simetrias, aspectos motívico/temáticos e rítmicos, características bastante comuns dentro da poética villalobiana.

Na Tabela 3, é possível visualizar o mapeamento das classes de altura, os agrupamentos harmônicos, as coleções escalares e seus respectivos CCA e, também a localização do compasso, conforme acontecem no discurso musical de Villa-Lobos na seção B.

Tabela 3 – Seção B: material harmônico estrutural

| Material Harmônico Estrutural | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|---|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|-------|
| Fantasia para saxofone, Villa-Lobos (1948) – I movimento Seção B (c. 37-54), B' (c. 97-114) | | | | | | | | | | | | | | | |
| Agrupamento Forma normal | | | | | | | | | | | | | | | |
| Harmônico/Acorde/Coleção | | CCA | | | | | | | | | | | | | |
| | Referencial | | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | | 11 | 0.7 |
| | Cm7 | 4-26 | | | | | | | | | | | | | 37 |
| | Fm (9) | 4-14 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 37 |
| | Cm(9) | 4-14 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 38 |
| | | 4-16 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 38 |
| | Cm7 | 4-26 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 39 |
| | | 4-27 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 39 |
| | Fm | 3-11 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | | 9 | 10 | 11 | 40 |
| | | 5-30 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 40 |
| | | | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | | 11 | 40 |
| | Cm7 | 4-26 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 41 |
| | Dm | 3-11 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 41 |
| | Acorde m7 incompleto (Sol menor sem a terça) | 3-7 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 41 |
| | | 7-3 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 42 |
| | | 7-6 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 43 |
| В | | 7-2 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 44 |
| | | 4-22 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 45 |
| | | 6-z46 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 46 |
| | | 6-z3 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 47 |
| | | 7-4 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 48 |
| | | 6-14 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 49 |
| | Fm7 | 4-26 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 50 |
| | Eb7M | 4-20 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 50 |
| | Dm7 (b5) meio diminuto | 4-27 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 51 |
| | Cm7 | 4-26 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 51 |
| | | 6-z13 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 52 |
| | Аь7М | 4-20 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 53-54 |
| | | 5-35 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 53-54 |
| | | 5-27 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 53 |
| | | 5-27 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 53 |
| | | 4-20 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 54 |
| | | 5-25 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 54 |

Fonte: Elaborado pelo autor

3.1.3 Seção C (c. 55-96)

Na seção C, Villa-Lobos opta apenas por acordes e agrupamentos harmônicos dentro do campo harmônico de Mi bemol Maior, o que denota um acompanhamento a partir de acordes triádicos executado pelas trompas. Em relação aos aspectos estruturais evidenciou-se certo zelo de Villa-Lobos pela armadura de clave; no entanto, a julgar pela maneira como Villa-Lobos manipulou o material harmônico, configurou-se como a seção mais significativa do ponto de vista modal.

Apesar de Villa-Lobos adotar uma estrutura modal, a maneira como migra de um modo a outro, exceto no final da seção C (c. 95-96), não acontece por movimentos cadenciais típicos. A modulação acontece por intermédio da preparação por meio de nota comum entre os modos, suavizando auditivamente a mudança (por exemplo: Lá bemol Lídio – Sol Frígio) e/ou de forma súbita, como por exemplo, Sol Frígio para Dó Eólio, conforme pode ser observado na Figura 40.

Lá bemol Lídio

55
sax

Ab7M

Ab7M

Eb7M

Ab7M

Eb7M

Gm7

Orquestra (redução)

58

Cm7

6

Sol Frigio

Dó Eólio

Sol Frigio

Fig. 40 – Início da seção C (c. 55-65). Excerto da *Fantasia para saxofone*. Redução orquestral. Saxofone em Sib (som real)

Fonte: Editoração do autor

Dos modos utilizados na seção C, Villa-Lobos deixa de fora apenas o Dórico, alternando entre as estruturas de Lá bemol Lídio (c. 55-58), Sol Frígio (c. 59-64), Dó Eólio (c. 65-68), Mi bemol Jônio (c. 69-71), Ré Lócrio (c. 72-76), Lá bemol Lídio (c. 77-79), Dó Eólio (c. 79-82), Mi bemol Jônio (c. 83-85), Ré Lócrio (c. 86-90) e Lá bemol Lídio (c. 91-94).

Entre os compassos 65-79, Villa-Lobos trabalha o material harmônico usando como plataforma os modos Eólio, Jônio, Lócrio e Lídio. Nos compassos que se seguem (79-94) é interessante observar que, apesar de não haver a repetição do material motívico melódico, Villa-Lobos repete sistematicamente os modos utilizados entre os compassos 65-79, na mesma ordem e com mesma quantidade de compassos para cada modo, exceto o Lídio (c. 91-94), que possui um compasso a menos que o apresentado na primeira vez (c. 55-58), conforme Figura 41.

55 58 59 64

Lá bemol Lídio Sol Frígio

65 68 69 71 72 76 77 79

Dó Eólio Mí bemol Jônio Ré Lócrio Lá bemol Lídio

79 82 83 85 86 90 91 94

Dó Eólio Mí bemol Jônio Ré Lócrio Lá bemol Lídio

Fig. 41 – Fantasia para saxofone. Mapeamento dos modos utilizados na seção C (c. 55-96)

Fonte: Editoração do autor

Em relação aos aspectos melódicos e texturais, os acordes e agrupamentos harmônicos do acompanhamento estão organizados de forma vertical, sendo contrastados pela melodia do saxofone que, por sua vez, se desenvolve sobre um motivo contrapontístico em uma figuração melódica em dois registros, a partir de intervalos de 3ª e 4ª alternados em figuras rítmicas de colcheias e quiálteras, semelhante à figuração utilizada no *Martelo* da *Bachianas nº 5* (1938), denominada por Salles (2009) como figuração em "ziguezague". Essas figurações "caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa (SALLES, 2009, p. 114)".

Segundo Salles (2009, p.115), o surgimento desse tipo de figuração pode ter sua origem a uma possível influência vinda da escrita polifônica de Bach, e do melodismo característico dos chorões cariocas com os quais o compositor conviveu. Salles também qualifica as figurações em "ziguezague" em três tipos de função estrutural;

1) elemento textural, geralmente em ostinato; 2) prolongamento de determinada nota, por vezes com mudança de registro (Oitava) ou timbre; 3) polarização, ou seja, a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase faz convergir uma espécie de "resolução" sobre uma nota-alvo, posicionada no final da frase (SALLES, 2009, p. 116).

No que diz respeito ao movimento cadencial no final da seção C, por intermédio da melodia do saxofone (c. 94), Villa-Lobos utiliza a figuração em "ziguezague", porém, desta vez, com uma dupla função, ao que chamou Salles (2009, p. 116) de "figuração em ziguezague do tipo 2", uma espécie de prolongamento da nota Si bemol, ao mesmo tempo que cria uma "tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase (figuração em "ziguezague" do tipo 3), – no caso, a nota Si bemol, observado na Figura 42.

Fig. 42 – *Fantasia para saxofone*, final da seção C (c. 94-96). Figuração em ziguezague do tipo 2 e 3 (SALLES, 2009, p. 116), e paralelismo de acordes



Fonte: Editoração do autor

Na codeta (c. 95-96), Villa-Lobos finaliza a seção utilizando um tipo de condução de vozes não convencional no que diz respeito ao padrão clássico, um precedente historicamente modernista, utilizado por Debussy em *La Cathédrale engloutie*, de 1910. Na *Fantasia* (c. 95-96), o referido paralelismo acontece em uma espécie de progressão linear dos acordes, finalizando com o acorde de Eb7M, precedido pelos acordes de Gm7, Ab7M, Bb7 (acorde de

dominante), Cm7, seguido do acorde de Dm7(b5) meio diminuto, usado como substituto do V grau em uma espécie de cadência do tipo VII-I, conforme visto na Figura 42.

No que diz respeito aos aspectos de simetria em Villa-Lobos, a partir dos acordes que formam o paralelismo visto na Figura 42, percebe-se que, nos compassos finais da seção C (c. 90-96), Villa-Lobos emprega uma sucessão de acordes simétricos, interrompendo a sequência apenas nos compassos 95 e 96 quando intercala os CCA 4-26 (0358) simétrico com o CCA 4-27²⁶ (0258) assimétrico promovendo uma espécie de tensionamento por intermédio da alternância da "simetria *versus* assimetria".

Sobre esse tipo de tensionamento por meio de agrupamentos harmônicos e/ou, acordes com propriedades intervalares assimétricas, a partir dos estudos de Salles (2010; 2016), Oliveira (2019) observa o mesmo procedimento no que chamou de "simetria como elemento de fator resolutivo", uma espécie de movimento cadencial por intermédio do "adensamento da tensão em formato de gestos cadenciais, gerados a partir da alternância de agrupamentos harmônicos assimétricos e simétricos" (OLIVEIRA, 2019, p. 19).

Para facilitar a visualização da assimetria e simetria intervalar nos agrupamentos harmônicos utilizados no procedimento mencionado, a partir do *clock face*, destacaremos com vermelho os CCA simétricos e, em azul, os assimétricos. No CCA 5-27 (à esquerda) e nos CCA 4-27 (abaixo), foi dado destaque às classes de altura em preto, indicando a quebra de simetria. Na verdade, é ainda mais fácil compreender com a terminologia tonal, pensando que Villa-Lobos elegeu acordes com função tonal de sétima de dominante — e sua inversão, o acorde meio-diminuto, para preparar os acordes resolutivos de "tônica" com sétima maior (CCA 4-20). As linhas tracejadas demonstram os eixos de simetria nos referidos agrupamentos harmônicos simétricos (Figura 43).

²⁶ O CCA 4-27 possui a mesma configuração do acorde que aparece no prelúdio e em vários trechos da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner (1813-1883).

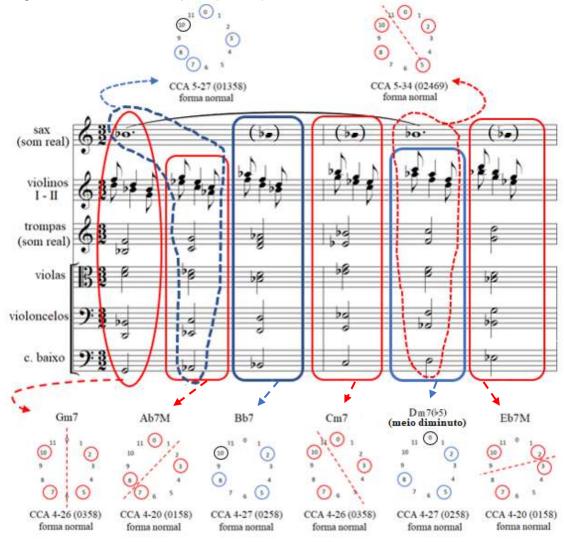


Fig. 43 – Fantasia – final da seção C (c. 95-96). Movimento cadencial: "simetria versus assimetria"

No tocante aos aspectos de estruturas intervalares simétricas por Villa-Lobos, em relação aos dois acordes com propriedades intervalares assimétricas demostrados na Figura 43, Bb7 e Dm7(b5) meio diminuto, representados pelo CCA 4-27, curiosamente percebe-se que a soma desses dois acordes resulta em um conjunto de propriedades intervalares simétricas, representado pelo CCA 5-34 (02469), podendo ser melhor observado na Figura 44.

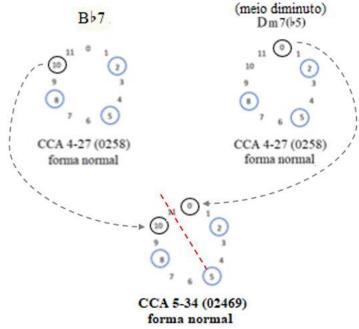


Fig. 44 – CCA 5-34 (simétrico). Resultado da soma dos acordes Bb7 e Dm7 (b5) meio diminuto (CCA-427)

Do ponto de vista vertical, notou-se que os acordes foram alicerçados sob uma escala diatônica ascendente na voz do contrabaixo (c. 95-96). Cada nota da escala representa a fundamental de cada acorde, destacando-se, dessa maneira, como um dos momentos quando Villa-Lobos enfatiza a referência ao centro sonoro de Mi bemol.

No que se refere aos aspectos de estruturas simétricas, ainda na linha do contrabaixo, percebeu-se, na escala (c. 95-96) um estrutura intervalar simétrica, representada pelo CCA 6-z26 (013578), o que pode ser observado na Figura 45.

Fig. 45 – Fantasia (c.95-96) – final do tema C: estrutura intervalar simétrica na linha do contrabaixo

forma normal
Fonte: Editoração do autor

Entre as seções do primeiro movimento da *Fantasia para saxofone*, a seção C (c.55-96), se comparada às outras, caracteriza-se pelo uso de agrupamentos harmônicos simétricos a partir das coleções: diatônica (7-35), pentatônica (5-35) e da coleção 6-32, além de pela recorrência dos CCA 4-26 e 4-20 que, por sua vez, também possuem propriedades intervalares simétricas.

Em relação ao material harmônico utilizado por Villa-Lobos na seção C, além das coleções e acordes com propriedades intervalares simétricas, na Tabela 4 é possível visualizar uma dicotomia em torno de duas notas. Por um lado, a polarização da classe de altura 3 (Mi bemol), presente em todos os compassos da seção C e, de forma semelhante, outra polarização, porém, desta vez, por exclusão da classe de altura 11 (Si natural). Villa-Lobos exclui essa nota durante os 41 compassos da seção C (Tabela 4).

Tabela 4 – Seção C: material harmônico estrutural c

Material Harmônico Estrutural Fantasia para saxofone, Villa-Lobos (1948) - I movimento Seção C (c. 55-96) * CCA simétricos Agrupamento Forma normal cc. Harmônico/Acorde/Coleção CCA 5 6 10 Referencial 5 6 9 10 11 55-58 1 2 4 Ab7M 4-20 Gm7/Fm7 4-26 1 4 5 6 8 9 10 11 59-60 Ab7M 4-20 Pentatônica 5-35 4 5 6 7 8 9 10 11 61-66 1 Ab7M 4-20 Cm7 4-26 4 5 6 7 8 9 10 11 65-68 1 *6-32 4-22 4-27 3 4 5 67 1 2 8 9 10 11 АЬ7 4-27 8 9 10 11 69 1 2 4 5 6 ЕЬ7 *4-26 Fm7 / Cm7 / Fm7 (4-26) 4 5 6 7 8 9 10 11 70 - 79*4-20 Ab7M / Eb7M (4-20)Eb7/Dm7(b5) 4-27 (4-27)3 4 5 6 7 8 9 10 11 80 1 2 6-32 1 5 6 8 9 10 81-82 4 11 6-32 8 9 10 11 83 1 2 4 5 6 4-27 ЕЬ7 *4**-**26 Cm7 / Fm7 (4-26) 1 4 5 6 7 8 9 10 11 84-93 Ab7M / Eb7M (4-20) *4-20 Dm7(b5) 4-27 (4.27)1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 94 6-32 Gm7 / Cm7 (4-26) ***4-26** 1 4 5 6 7 8 9 10 11 95-96 Bb7/Dm7(b5) 4-27 (4-27)Ab7M / Eb7M (4-20) *4-20

Fonte: Elaborado pelo autor

3.1.4 Coda (c. 115-125)

Tradicionalmente, no que se refere às partes que compõem a divisão formal de uma obra, a Coda é a seção em que o compositor emprega de maneira condensada os elementos utilizados na composição. Na *Fantasia para saxofone* não acontece diferente, pois, nos últimos 10 compassos (115-125), Villa-Lobos apresenta uma síntese do material harmônico utilizado no primeiro movimento.

A Coda inicia-se com a execução do acorde de Gm7 (CCA 4-26) pela orquestra e instrumento solista, seguida da reapresentação do motivo de três sons pelo saxofone em uma variante retrogradada e invertida (c. 116-118), conforme observado na Figura 46.

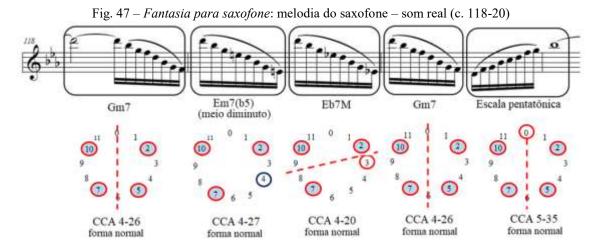
Fig. 46 – Coda (c.115-118), motivo de três sons retrogradado e invertido (Fantasia para saxofone)



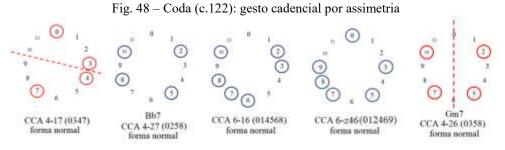
Fonte: Editoração do autor

Entre os compassos 116-18, Villa-Lobos opta por uma textura mais rarefeita, promovendo o esvaziamento harmônico nos compassos que se seguem. Com esse esvaziamento harmônico – e, consequentemente, a diluição da textura – de certa maneira Villa-Lobos privilegia nos compassos seguintes (c. 119-121) a melodia arpejada pelo saxofone, inicialmente sobre a escala de Sol Frígio (coleção referencial 7-35), que se desdobra sobre os CCA 4-26 (Gm7), 4-27 (Em7 – meio diminuto) e 4-20 (Eb7M), terminando a sequência de arpejos sobre uma escala pentatônica representada pela coleção referencial 5-35.

A sequência de arpejos notabiliza-se também pela utilização de uma estrutura intervalar simétrica. Mais uma vez, transparece a predileção de Villa-Lobos por esse tipo de organização, conforme pode observado na Figura 47.



No tocante aos aspectos de simetria, no final do primeiro movimento da *Fantasia para saxofone*, observou-se que, entre os compassos 121-123, o saxofone executa uma nota longa (Si bemol), enquanto a orquestra apresenta uma frase curta aludindo ao tema sincopado do *Moins* (Seção B). Neste trecho, Villa-Lobos mais uma vez utiliza uma espécie de tensão por intermédio de gestos cadenciais a partir de agrupamentos harmônicos assimétricos e simétricos. Sobre esse procedimento, Salles (2016) o descreve como uma espécie de movimento do tipo V-I, mais intervalar do que acústico, movendo-se da assimetria para a simetria (SALLES, 2016, p. 161). Na *Fantasia para saxofone* (c.122), Villa-Lobos constrói o gesto cadencial a partir da estabilidade do agrupamento harmônico simétrico CCA 4-17 (maior/menor) e, em seguida, apresenta uma sequência de três acordes/agrupamentos harmônicos assimétricos representados, sobretudo, pelo CCA 4-27 (Bb7/acorde de sétima de dominante), seguido pelo CCA 6-16 e 6z-46, resolvendo no CCA 4-26 (Gm7), simétrico, observado na Figura 48.



Fonte: Editoração do autor

Acerca de movimentos cadenciais na poética villalobiana, conforme descreve o pesquisador Coelho de Souza, a partir da obra *Rudepoema*, em linhas gerais, Villa-Lobos adota soluções embasadas em diferentes estratégias retóricas (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 165). No que diz respeito à utilização de agrupamentos harmônicos simétricos, quando se trata de gestos cadenciais em Villa-Lobos, Salles (2016) apresenta o resultado de uma compilação estatística sobre os 17 quartetos de cordas de Villa-Lobos:

[Tabela 3.1-9 e 3.1-9b], os acordes fundados sobre CCA com eixo de simetria representam quase 80% das cadências encontradas no final dos movimentos dos quartetos de cordas de Villa-Lobos. São ao total 55 casos de acordes simétricos contra 15 assimétricos; mais da metade desses casos de simetria (28) são conclusões em oitavas (mônadas), sendo 16 delas sobre a nota Dó (SALLES, 2016, p. 157).

Nas simetrias anteriormente comentadas, visualizadas nas Figuras 47 e 48, e na simetria por movimento contrário entre os extremos da orquestra (c.122), respectivamente, tanto a voz mais aguda (executada pelos violinos I e II) quanto a mais grave, executada pelos contrabaixos e violoncelos, são representadas pelo conjunto de propriedades intervalares assimétricas – CCA 5-23 (02357). No entanto, se somarmos as classes de altura da melodia dos violinos I e II (0578T) e da melodia dos contrabaixos e violoncelos (02357), estas resultam na coleção 7-35 (013568T) que, por sua vez, configura-se uma coleção de equilíbrio intervalar, com eixo de simetria entre as classes de altura 5 e 11, conforme Figura 49.

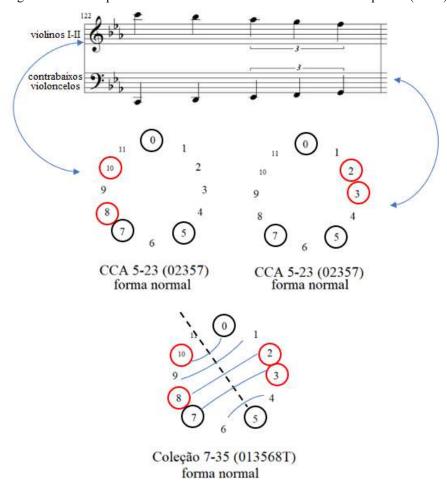


Fig. 49 – Simetria por movimento contrário entre os extremos da orquestra (c.122)

3.1.5 Progressão omnibus

Além dos recursos de tensão cadencial mencionados, Villa-Lobos utiliza também uma espécie de progressão linear denominada progressão *omnibus*. No que diz respeito a esse tipo de progressão, o pesquisador e professor Victor Yellin (1998) detectou a presença dessa estrutura em obras que vão desde o período do Renascimento ao início do século XX. Na tentativa inicial de encontrar uma maneira de explicar esse evento estrutural a seus alunos, Yellin (1998) batiza essa estrutura com a alcunha de "progressão *omnibus*": "[...] Era simplesmente achar um modo claro e fácil de explicar os mistérios da harmonia cromática para os estudantes de pós-graduação da Universidade de Nova Iorque (YELLIN, 1998, p. xi)".

Segundo Yellin (1998), esse tipo de progressão possui complexidade peculiar na forma de como são construídas, inclusive, podendo aparecer no modelo clássico, o que seria uma espécie de prolongamento de um acorde de sétima de dominante na forma variação e/ou na forma de mutação.

Após o esvaziamento harmônico no compasso 121, ao término da melodia arpejada pelo saxofone – como uma espécie de anúncio do fim do primeiro movimento –, no compasso 122 da Coda, por intermédio da escuta e do visual (partitura) evidenciam-se alguns recursos tipificados na obra de Villa-Lobos quando se refere a movimentos cadenciais. De forma simultânea, destaca-se o adensamento da textura e o uso de agrupamentos harmônicos assimétricos; como se não bastasse, Villa-Lobos tonifica ainda mais a tensão por intermédio da progressão *omnibus*, obtida pelo movimento das vozes extremas da orquestra, que se movimentam por grau conjunto em direções opostas promovendo, com isso, o ápice da tensão cadencial, desdobrando-se em uma resolução em uníssono sobre a nota Mi bemol, conforme observado na Figura 50.

orquestra (redução)

Bb7 Gm7

CCA: 4-17 4-27 6-16 6z-46 4-26

CCA assimétricos

Fig. 50 – Variante da progressão *omnibus – Fantasia para saxofone* (I movimento), compassos finais da Coda (c.122-125)

Fonte: Editoração do autor

Apesar de Villa-Lobos recorrer apenas uma vez à progressão *omnibus* ao longo de todo o primeiro movimento (c. 122), há de se considerar a relevância dessa progressão dentro da poética villalobiana. Primeiro, a julgar pela ocasião em que Villa-Lobos recorre a ela (cadência final do primeiro movimento) e, segundo, pelo fato de sua utilização já ter sido observada em pesquisas recentes sobre a obra do compositor, pelos pesquisadores Salles (2015; 2016), Falqueiro e Moreira (2017).

No tocante à utilização da progressão *omnibus* por Villa-Lobos, Salles (2015, p. 12), em um mapeamento das características harmônicas preferidas do compositor, detecta a utilização desse "tipo de estrutura (simétrica, por movimento contrário entre os extremos), com variações e ornamentações" no início do quarto movimento do *Quarteto de Cordas nº 5*, conforme Figura 51.

Fig. 51 – Variante da progressão *omnibu*s no início do *Quarteto de Cordas n°5*, de Villa-Lobos (1931), IV (c. 4-6)



Fonte: Associated Music Publishers, 1948

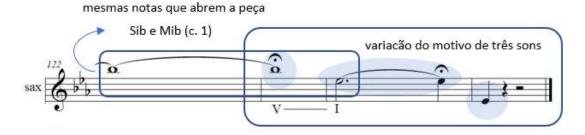
De acordo com Yellin (1998), compositores anteriores a Villa-Lobos já haviam utilizado desse tipo de progressão. Entre os mais significativos, podemos citar Frédéric Chopin, na obra *Noturno Op. 55 n.2* (c.16-20); Franz Schuber, na *Sonata D845 em Lá menor* (c. 34-37); e Félix Mendelssohn, nas *Variações Sérias Op. 54*, variação 9, compassos 155-160 (NONIS, 2011, p. 42-3;57).

3.1.6 Motivo de três sons

Além da gestualidade cadencial evidenciada por meio da progressão *omnibus*, da densidade textural e dos acordes assimétricos (c. 122), observa-se que o instrumento solista – saxofone – durante três compassos (dois sem acompanhamento da orquestra, 121 e 123), sustenta a nota Si bemol, resolvendo no compasso 124 na nota Mi bemol, em uníssono com a orquestra.

Do ponto de vista tonal, levando em consideração a armadura de clave, é possível classificar a resolução da melodia do saxofone como uma cadência perfeita, do tipo V-I. Também nos chamou atenção o fato de o saxofone terminar o primeiro movimento da *Fantasia* com a citação das duas primeiras notas que abrem a peça no compasso 1 do primeiro movimento, executadas na ocasião pelos violinos I e II – respectivamente, as notas, Si bemol e Mi bemol. É também bastante interessante a menção ao motivo rítmico e melódico de três sons trabalhados ao longo do primeiro movimento; no entanto, dessa vez, Villa-Lobos o apresenta em forma de variação rítmica, melódica e timbrística, citado pelo saxofone e, toda a orquestra, conforme Figura 52.

Fig. 52 – Citação das duas primeiras notas que abrem a peça: variação timbrística, rítmica e melódica do motivo de três sons. *Fantasia para saxofone* (c. 122-125). Saxofone (som real)

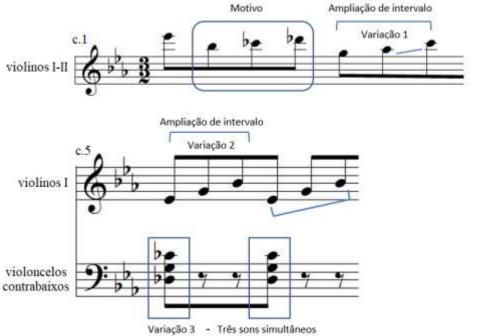


Fonte: Editoração do autor

O motivo de três sons está presente ao longo de todo o primeiro movimento da Fantasia sob a forma de variações, desde variações rítmicas, por diminuição e/ou aumentação, até variação melódica e/ou timbrística. No que diz respeito às características desse motivo de três sons, sua construção se dá sob os aspectos rítmico e melódico, sendo bastante significativo não só do ponto de vista motívico, mas sob a perspectiva estrutural,

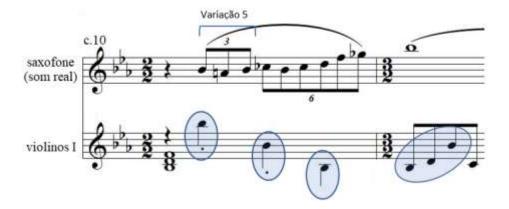
sobretudo na seção A. Nas demais seções, segue com aparições importantes na seção C e na Coda. A relevância do motivo de três sons é observado também, claramente, no final do segundo movimento da *Fantasia* (c.36) quando Villa-Lobos o apresenta subitamente no último compasso como uma espécie de finalizador e, ao mesmo tempo, elemento de articulação e conector entre o II e III movimento. A seguir, alguns exemplos das possíveis variações do motivo de três sons, ordenadas de acordo a ordem em que são apresentadas no discurso musical pela primeira vez, conforme Figuras 53-55.

Fig. 53 – Variações 1-5, motivo rítmico e melódico de três sons. I mov. da Fantasia para saxofone



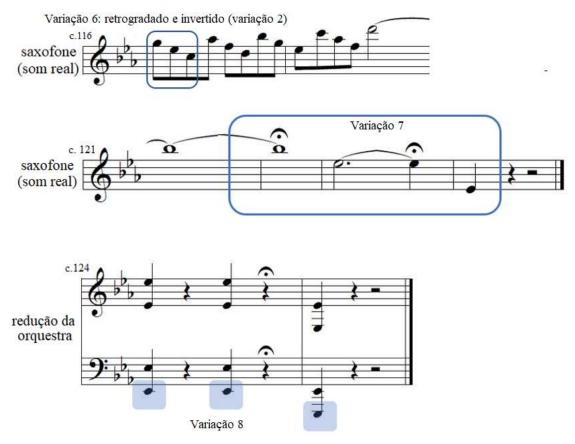
Variação, melódica, timbrística e ampliação de intervalos





Fonte: Editoração do autor

Fig. 54 - Variações 6-8, motivo rítmico e melódico de três sons. I mov. da Fantasia para saxofone



Fonte: Editoração do autor

Fig. 55 – Fantasia para saxofone, II – Lent – motivo de três sons: compasso final do segundo movimento (c. 36) motivo de três sons: variação da variação 4



Fonte: Editoração do autor

3.2 CONFLITO ENTRE A PARTITURA DA REDUÇÃO PARA PIANO EDITADA PELA SOUTHERN MUSIC PUBLISHING, NEW YORK (1963), A GRADE E O MANUSCRITO ORIGINAL

A Fantasia para saxofone foi concebida originalmente na tonalidade de Fá, conforme descrito no Capítulo 1; no entanto, em uma carta enviada a Villa-Lobos, em 1948, Marcel Mule (a quem a obra foi dedicada), informa que seria impossível tocar a Fantasia na tonalidade original, uma vez que Fá# (Mi5: som real) e Sol (Fá5: som real) eram muito agudos e difíceis de tocar no saxofone soprano na época.

Dois anos depois da confecção da *Fantasia*, a obra ainda não havia sido estreada. Segundo o pesquisador estadunidense Dowdy, Villa-Lobos decide transpor o trabalho em um tom abaixo e instrui o copista Henrique Martins para realizar a tarefa. A partir disso, é possível imaginar que fora durante neste processo de transposição que a maioria dos erros nas atuais versões publicadas tenha surgido (DOWDY, 2007, p. 8). Contudo, a transposição para um tom abaixo possibilitou que a obra fosse estreada no Rio de Janeiro pelo saxofonista polonês Waldemar Szpilman com o saxofone-tenor, em 1951.

A relação conflituosa entre as edições se dá entre o manuscrito da grade orquestral e entre as próprias edições da *Southern Music* (1963), a redução para piano e a grade orquestral – *Southern Music Publishing Company* (1963).

Em um processo comparativo, abordaremos os conflitos que se iniciam a partir do compasso n.2 e compasso 68 do primeiro movimento – *Animé*, redução para piano, manuscrito e grade (*Southern Music* -1963).

No primeiro tempo do compasso n.2 do manuscrito (tonalidade original em Fá), constam as notas Mi bemol e Sol bemol que, por sua vez, transpostas um tom abaixo, são representadas pelas notas Ré bemol e Mi. Entretanto, na edição da *Southern Music*, na versão da redução para piano, no lugar de Ré bemol e Mi constam as notas Ré (natural) e Fá.

O próximo conflito acontece, desta vez, no terceiro tempo do segundo compasso. A nota Si bemol na redução para piano não confere com o manuscrito nem com a grade orquestral na edição da *Southern Music* (1963). No manuscrito (Figura 58), consta a nota Ré bemol que, transposta para um tom abaixo, é representada pela nota Dó bemol – a qual, por sua vez, está corretamente representada na grade orquestral. Nesse caso, observa-se que a redução para piano no compasso 2 apresenta três notas que, segundo o manuscrito (Figura 58) não estão grafadas corretamente (Figuras 56 a 57).

Fig. 56 – Redução para piano, I mov. (c. 1-2): notas circuladas não correspondem ao manuscrito nem com a grade editada pela Southern Music (1963)



Fonte: Southern Music (1963)

Fig. 57 – Grade, I mov. (c. 1 – 2): notas circuladas diferem da redução para piano, porém estão em conformidade com o manuscrito



Fonte: Southern Music, 1963

Fig. 58 - Manuscrito original, I mov. (c. 1-4). New York, 1948



Fonte: Museu Villa-Lobos

Outra nota conflituosa na versão editada pela *Southern Music* em relação à versão original está na melodia apresentada pelo saxofone, no primeiro tempo do compasso 67.

Tendo como base que o saxofone soprano em Bb é um instrumento transpositor²⁷, tanto no manuscrito na tonalidade original (em Fá), quanto na grade orquestral ou na redução para piano, à escrita para o saxofone está transposta em uma 2ª maior acima. No tocante a nota conflituosa na voz do saxofone, no manuscrito consta a nota Lá, que transposta em um tom abaixo na tonalidade publicada pela *Southern Music*, teoricamente deveria ser a nota Sol. No entanto, na edição da *Southern Music* (1963), na grade orquestral consta a nota Si bemol – som escrito/transposto (Lá bemol – som real). Já na redução para piano (c. 67) está correto, consta a nota Sol – som escrito/transposto (Fá – som real), conforme demonstram as Figuras 59 a 61.



Fig. 59 – Redução para piano, I mov. (c.65-67) – a nota circulada está correta

Fonte: Southern Music (1963)



Fig. 60 – Grade orquestral, I mov. (c. 66-67): melodia do saxofone – a nota circulada está incorreta

Fonte: Southern Music (1963)

²⁷ Os saxofones fabricados atualmente são instrumentos transpositores, independente da afinação, sua escrita se dá na clave de Sol. A transposição dos saxofones em Bb fabricados atualmente é: sax soprano - 2ª maior acima da escrita, sax tenor – 9ª maior acima da escrita e o sax baixo - duas oitavas + uma 2ª maior acima da

escrita.

Fig. 61 – Manuscrito, I mov. (c.66-68): melodia do saxofone. Nova York (1948)



Fonte: Museu Villa-Lobos

No quarto tempo do compasso 6, do segundo movimento – II *Lent*, na clave de Fá da redução para piano, constam as notas Sol bemol, Mi bemol e Ré (semicolcheias), enquanto na grade orquestral constam as notas Lá bemol, Sol bemol e Fá, equivalendo-se às notas escritas no manuscrito, considerando a transposição de um tom abaixo para a tonalidade publicada pela Southern Music (1963). A partir disso, verifica-se que, mais uma vez, o conflito se dá com a redução para piano e o manuscrito, conforme Figuras 62 a 64.

Fig. 62 – Redução para piano, II mov. (c. 5-6) – as notas circuladas estão incorretas

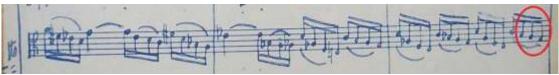
Fonte: Southern Music (1963)

Fig. 63 - Grade, II mov. (c. 5-7) - Melodia da viola: segundo o manuscrito - as notas circuladas estão corretas



Fonte: Southern Music (1963)

Fig. 64 – Manuscrito II mov. (c. 5-7). Melodia da viola



Fonte: Museu Villa-Lobos

Os resultantes da incompatibilidade de notas musicais entre manuscrito e as edições posteriores das partituras da obra de Villa-Lobos são assuntos bastante comentados. Especificamente sobre a Fantasia, entre os pesquisadores que discutem os problemas de incompatibilidade de notas apresentados na grade orquestral e na redução para piano da Southern Music (1963) em comparação ao manuscrito estão Angelim e Di Cavalcanti (2013) e os estadunidenses Fratangeli (2012) e Dowdy (2007).

Em linhas gerais, existem muitos problemas e erros nas edições da obra de Villa-Lobos. Sobre esse tema, de acordo com conversas estabelecidas com Paulo de Tarso Salles, alguns fatores podem ter contribuído significativamente para discrepâncias entre manuscritos e edições das partituras, como a considerável produção musical de Villa-Lobos entre os anos de 1944 e 1959 – que, se somadas ao diagnóstico do câncer em 1948 (ano em que compôs a Fantasia para saxofone e orquestra) e às constantes viagens à Europa e aos Estados Unidos neste período, sugerem a possibilidade de Villa-Lobos não ter tido tempo para realizar revisões antes ou até mesmo depois da publicação.

3.2.1 Transcrições

No que diz respeito às obras concertantes (instrumento solista e orquestra) de Villa-Lobos, evidenciou-se a predileção do compositor por gêneros como concerto, suíte e fantasia. Entre as obras para instrumento solista e orquestra constam: Suite para piano e orquestra (1913), Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra (1915), Fantasia em movimentos mistos para violino e orquestra (1921), O Martírio dos Insetos para violino e orquestra (1917-1925), Momoprecoce para piano e orquestra (1929), Ciranda das Sete Notas para fagote e orquestra de cordas (1933), Fantasia para violoncelo e orquestra (1945), Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra (1948), Concerto para violão e pequena orquestra (1951), Concerto para harpa e orquestra (1953), entre muitos outras.

Entre os instrumentos escolhidos para solista nas referidas obras, observa-se que o saxofone é o instrumento mais novo²⁸ da história da música entre o seleto grupo eleito por Villa-Lobos, fato que justifique, talvez, uma busca timbrística inusitada, busca esta melódica, harmônica e rítmica, que mais tarde constituir-se-ia no estilo consagrado do compositor. No

²⁸ O registro da primeira patente do saxofone foi em 1846 (ROUSSEAU, 1982).

entanto, se, por um lado, Villa-Lobos escolheu alguns, por outro renunciou à flauta, trompete e oboé, justificando talvez as transcrições da *Fantasia para saxofone* para esses instrumentos, que não constam entre os que tiveram obras dedicadas a eles.

Sobre este assunto, Homem (2011) ressalta que eram bastante comuns as transcrições de peças para instrumentos diferentes feitas pelo próprio compositor:

Villa-Lobos lançava mão livremente de suas próprias obras, aproveitando trechos, fazendo transcrições para outros instrumentos, novas instrumentações e reduções da parte orquestral para piano. Encontramos exemplos dessa prática frequente em obras como a parte final do poema sinfônico *O naufrágio de Kleônicos* (1916), transcrita pelo autor para violoncelo e piano ou violino e piano sob o título de *O canto do cisne negro*, obra bastante executada e conhecida. *O trenzinho do caipira*, parte das *Bachianas brasileiras Nº 2* (1931), teve sua transcrição para violoncelo e piano realizada pelo próprio autor. Temos ainda a versão da *Distribuição de flores* (1932) para coro feminino, flauta e violão originalmente escrita para flauta e violão, e o *Sexteto místico* (1917), originalmente escrito para flauta, oboé, sax alto, violão, celesta e harpa e, em uma versão posterior do autor, para vozes masculinas, sax, celesta, cítara, violão e harpa. (HOMEM, 2011, p. 30)

As transcrições citadas por Homem representam apenas alguns exemplos de como Villa-Lobos era flexível com relação à instrumentação de suas próprias obras. Uma busca no catálogo de obras do compositor (VILLA-LOBOS, 2010) revela vários outros exemplos dessa prática.

No que diz respeito às transcrições da *Fantasia para saxofone* e *pequena orquestra* de Villa-Lobos para outros instrumentos, apurou-se a existência de três versões, sendo uma para trompete em Dó e orquestra, por Roberto Duarte; outra para oboé; e, talvez a mais relevante, a transcrição para flauta, realizada pelo maestro e flautista mineiro, Sebastião Vianna (1915-2009) – amigo, assistente e revisor do compositor entre os anos de 1945 e 1950. Segundo Homem (2011), Sebastião Vianna trabalhou a convite de Villa-Lobos no antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e Piano como seu revisor e assistente pessoal. A convivência durou até seu retorno a Belo Horizonte, em 1950. Como assistente direto, Sebastião Viana era presença constante em concertos, palestras, aulas e eventos, conforme Figura 65.

Fig. 65 – Registro da passagem pelo Rio de Janeiro do compositor francês Florent Shimitt (1870-1958) e seu encontro com Villa-Lobos na década de 1940. Sebastião Vianna é o primeiro, na foto, ao lado direito de Villa-



Fonte: Brasiliana²

Conforme mencionado anteriormente, a partir do manuscrito original em sua primeira versão em Sol, partindo do princípio de que o saxofone é um instrumento transpositor e soa uma segunda abaixo dos sons escritos, o trabalho de Sebastião Viana foi somente o de transpor a parte de orquestra para uma segunda maior acima, tendo em vista que a parte do solo foi perfeitamente aproveitada do primeiro manuscrito do compositor.

É interessante observar que, conforme consta no canto direito superior do manuscrito encontrado por Homem (2011, p. 38), essa transcrição para flauta foi realizada a pedido do próprio Villa-Lobos (Figura 66). No entanto, além do manuscrito, não se tem outro registro ou documento que confirme essa informação. Sobre as outras transcrições³⁰ da *Fantasia* mencionadas, a transcrição para trompete em Dó e orquestra encontra-se disponível na biblioteca do Museu Villa-Lobos. Não tivemos, porém, acesso à transcrição para oboé (MOTA, 2013).

No que diz respeito à adaptação ao idiomático dos instrumentos para o qual foram destinadas as transcrições da *Fantasia*, em especial flauta e oboé, é importante observar que alguns fatores contribuíram significativamente para essa acomodação. No caso do oboé, estruturalmente, o saxofone tem a conicidade e a tessitura bastante semelhante³¹; já no que se

_

²⁹ Foto sem crédito, publicada na seção Memória Fotográfica ABM, da *Brasiliana*: *Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 7, p. 29. Rio de Janeiro, jan. 2001.

³⁰ Consultar páginas iniciais das partituras nos Anexos 5-6.

³¹Pela semelhança de tessitura e por não existir literatura suficiente na época da criação do saxofone, os primeiros métodos utilizados para o ensino do instrumento eram de oboé, gerando inclusive, elementos contraproducentes à técnica, como por exemplo, o ensino equivocado da embocadura do saxofone igual à do oboé.

refere à flauta, há de se considerar a semelhança na digitação, assim como o sistema de chaveamento dos instrumentos da família das madeiras em que as notas são obtidas pela vibração da palheta (simples ou dupla) e pela combinação de chaves. Uma combinação de chaves é acionada e determinados orificios são abertos ou fechados, dependendo da nota.

Fig. 66 – Manuscrito da partitura transposta por Vianna. Destaque para o título: *Fantasia para flauta e orquestra* e a nota no canto superior direito: "Transcrição a pedido do compositor por Sebastião Vianna"



Fonte: Revista Modus, ano VI/nº 8, Belo Horizonte, maio, 2011, p. 39

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho abordou aspectos contextuais e analíticos no que diz respeito à estrutura do primeiro movimento da *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra*, de Villa-Lobos. Villa-Lobos possui grande importância na produção musical no que se refere à expansão do repertório e à difusão de alguns instrumentos pouco utilizados na primeira metade do século XX. Na produção musical do compositor, constam obras para os mais diversos instrumentos e formações, entre elas, algumas pouco comuns como a composição para gaita de foles denominada *A Gaita de Fole* (1937), composta para o filme "Descobrimento do Brasil", de Humberto Mauro, e o *Concerto para harmônica e orquestra* (1955) (VILLA-LOBOS, 2010, p. 52 e 64). No campo dos instrumentos tradicionais, Villa-Lobos se destaca como um dos compositores que mais escreveu para quarteto de cordas, totalizando dezessete quartetos, além da densa produção para violão, desde os famosos *12 Estudos* (1928-29) ao *Concerto para violão e pequena orquestra* (1951) entre outras peças de grande importância para o repertório de violão solo.

No que se refere à inclusão do saxofone em uma parte significativa de sua obra e na música brasileira de concerto, Villa-Lobos foi responsável pela difusão e ampliação do repertório para o instrumento, interferindo diretamente em sua trajetória proporcionando, dessa forma, grande projeção do saxofone na música brasileira de concerto. Sobre o apreço demonstrado pela *Fantasia para saxofone* pelos saxofonistas estadunidenses, europeus e latinos, somado à representatividade da obra para o repertório do instrumento, de alguma maneira, torna-se possível imaginar que isso contribuiu para o fomento e a produção de outras obras para o repertório mundial do instrumento. De fato, Villa-Lobos explorou as diversas possibilidades sonoras do saxofone, ora como recurso harmônico, ora como recurso timbrístico, também como instrumento solista em uma obra concertante, ou inserido na instrumentação de obras orquestrais de grande fôlego como *Uirapuru* (1917), *Choros 10* (1926) e/ou, em conjuntos de câmara como o *Sexteto Místico* (1917), *Noneto* (1923) e *Ouatuor* (1921).

Sobre a historiografia do saxofone, Samuel Adler no livro *The Study of Orchestration* (2002, p. 218), ao comentar sobre as características sonoras do saxofone, discorre sobre o porquê do instrumento ter sido pouco utilizado pelos compositores no início do século XX. Adler aponta a preponderância da potência sonora do saxofone em sobreposição aos demais instrumentos da orquestra, a peculiaridade do som do instrumento de caráter rústico e

primitivo, justificado talvez, pela falta de domínio técnico por parte dos primeiros saxofonistas, visto que no início do século XX ainda não havia surgido grandes solistas do instrumento. Histórico posteriormente modificado pelos saxofonistas Marcel Mule, a quem Villa-Lobos dedicou a *Fantasia para saxofone* em 1948, e Sigurd Rascher³², a quem foi dedicado o primeiro concerto para saxofone e orquestra de Alexander Glazounov, *Concerto em Eb op. 109 para saxofone alto e orquestra de cordas* (1934).

O relato de Adler (2002, p. 218) talvez explique, de alguma maneira, as motivações de Villa-Lobos ao incluir o saxofone em uma parte significativa de sua obra. Considerando os fatores determinantes para elaboração dos processos composicionais estarem subordinados à força e aos impulsos de sua personalidade, é possível que Villa-Lobos buscasse justamente aquilo que depunha contra o instrumento. Ao incluir o saxofone na sua obra, o compositor propõe a junção de forças dicotômicas representadas pela indeterminação entre futurismo e primitivismo, coisas que somente poderiam acontecer em se tratando de Villa-Lobos.

No que diz respeito ao pioneirismo de Villa-Lobos, ele criou uma textura sonora peculiar e característica em toda sua obra. Sua busca por algo novo e incomum fez com que o compositor, utilizasse instrumentos de percussão tipicamente brasileiros, como o reco-reco, ganzá, pandeiro, surdo, tamborim de samba, chocalhos e a significativa participação da cuíca nos *Choros 6* (1926), *Choros 11* (1928) *e Choros 12* (1925).

Além de ocasionar a participação de instrumentos típicos de percussão brasileira em obras de caráter sinfônico, no *Sexteto Místico* (1917), por exemplo, Villa-Lobos promove a participação de mais dois instrumentos pela primeira vez em uma obra de câmara brasileira, o violão e a celesta. No que se refere ao violão, há de se considerar a forte influência da cultura popular em sua adolescência, durante a qual teve contato com grupos de chorões, fato que, talvez, de alguma forma, pode ter influenciado o compositor na incorporação desse instrumento, até então nunca utilizado na música de câmara brasileira.

No que diz respeito aos apontamentos e impressões sobre um possível diálogo de Villa-Lobos com o *jazz*, descrita no Capítulo 2, os resultados foram surpreendentes, pois explicitaram a importância da análise musical como ferramenta de pesquisa, proporcionando, dessa forma, um olhar sobre o todo, essencialmente em relação à obra musical e seus componentes estruturais. No âmbito composicional, a fusão – descrita neste trabalho – proposta por alguns músicos de *jazz* das décadas de 1950-60 (*cool jazz*) entre a música de

-

³² Sigurd Manfred Rascher (1907 - 2001), saxofonista alemão que atuou a maior parte de sua carreira nos estados Unidos. Tornou-se uma figura importante no desenvolvimento do repertório do século XX para o saxofone clássico. Durante a vida de Rascher, 208 obras para saxofone foram dedicadas à ele.

tradição clássica e o *jazz* estadunidense, como também a apropriação de elementos da música popular pelos compositores da chamada música clássica contribuíram para o surgimento e o fomento de uma nova sintaxe musical do referido período. A contribuição dessa música confluente não se limitou apenas ao arejamento e ao fornecimento de novas ideias aos compositores, mas, consequentemente, expandiu-se para o âmbito interpretativo produzindo uma geração de instrumentistas abertos a experimentações, sobretudo no que diz respeito a transitar entre a música de tradição clássica e o *jazz* com espontaneidade.

No que tange ao transitar entre a música de tradição clássica e outras linguagens, Villa-Lobos foi a representação da figura do compositor multifacetado. Sua obra dialogou com o indianismo, o folclore e a música popular urbana brasileira, além de estabelecer diálogo direto com a vanguarda do início da primeira metade do século XX, como bem representam Bela Bartók, Edgard Varèse, Darius Milhaud e Silvestre Revueltas, compositores que, por sua vez, traziam, assim como ele, muito da força musical de seus povos e de seus países (FERRAZ, 2009 In: SALLES, 2009, p. 9-10).

Sobre o estado de maturidade composicional de Villa-Lobos na segunda metade da década de 1940, tido como o final do terceiro período criativo do compositor (1930-1947) (SALLES, 2009, p. 14), Oscar Lorenzo Fernandez, em 1946, já argumentava sobre as características intrínsecas e próprias de Villa-Lobos no artigo denominado "A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira", publicado no *VI Boletim Latino Americano de Música*:

Só quem convive com esse grande artista, exteriormente tão desigual, é capaz de compreender sua evolução lenta e segura, pois Villa-Lobos, desde os seus trabalhos de mocidade, em que se sente uma técnica deficiente e mão incerta, embora já se notem acentos da sua força criadora, começa uma ascensão em que a técnica vai melhorando dia a dia, até um período em que atinge a grande complexidade, para alcançar, no momento atual, uma maior simplicidade de meios e, ao mesmo tempo, grande poder de síntese e de emoção, numa cristalização de total de sua poderosíssima personalidade. [...] É esse, o quadro lógico da evolução dos grandes Mestres: o de um Bach, o de um Beethoven, o de um Wagner, e será sem dúvida, para muitos surpresa saberem que Villa-Lobos, tido pela maioria por louco, não sei porque, é um artista perfeitamente normal, observador, estudioso e, sobretudo um grande trabalhador. (LORENZO FERNANDEZ, 1946, p. 2).

Em conformidade ao que descreveu Lorenzo Fernandes (1946, p. 2), observamos que os procedimentos encontrados, principalmente os de simetria, no que tange ao primeiro movimento da *Fantasia para saxofone* (1948), pareceram-nos lógicos, calculados e

identificados muitas vezes como provável ponto de partida para suas composições, podendo ainda ser avaliado como influência da emancipação do pensamento estrutural simétrico que permeou as Artes no século XX – tendo, entre os principais expoentes (na música), os compositores Bela Bartók e Claude Debussy (OLIVEIRA, 2019, p. 24).

Quanto ao domínio do vocabulário da música de tradição clássica ou da nova música, foi possível perceber um compositor bastante adaptado às estruturas fraseológicas e à manipulação do material harmônico. Villa-Lobos incorporou a utilização de padrões rítmicos e soluções harmônicas, pouco usuais em comparação a tradição clássica, recorrendo a recursos de polirritmia e politonalidade por intermédio de elementos oriundos do próprio material motívico/temático e/ou de ritmos populares urbanos e nacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3^a ed. New York: W.W. Norton & Company, 2002.

ALBRIGHT, Valerie Ann. *Aproximações entre duas culturas americanas na linguagem de Ives e Villa-Lobos*. 2002. Tese (Doutorado) – Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2002.

ALBUQUERQUE, Joel Miranda Bravo de. *Simetria Intervalar e Redes de Coleções*: Análise Estrutural dos Choros n. 4 e Choros n. 7 de Heitor Villa-Lobos. 2014. Dissertação (Mestrado) — Música. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

_____. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos? In: *4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. São Paulo: ECA/USP*, 2017. pp. 53-64

_____. Simetria na música pós-tonal. Rede de projeções por inversão. 2018. Tese (Doutorado) – Musicologia. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

AMORIM, Bruno Barreto. *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Música. Programa de Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANGELIM, Jonatas Welma Cunha; DI CAVALCANTI, Maria José Bernardes. A redução para piano da "Fantasia para saxofone e orquestra" de Heitor-Villa Lobos: uma visão idiomática. In: *XXIII Congresso da ANPPOM. Natal*: UFNR, 2013.

ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1992.

ASSIS, Ana Cláudia de; GODOI, Rafael Felício Silva. O Boletin Latino Americano de Música VI (1946): entre linhas, músicas e ideias. In: *XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte: UFMG*, 2016.

BÉHAGUE, Music in Latin America: an introdution. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979.

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

BERENDT, Joachim E. *O JAZZ – Do Rag ao Rock* (tradução de Júlio Medáglia). São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERRY, Wallace. Structural Functions in Music. New York: Dover Publications, 1987.

BOTTI, Renata. *Aspectos de Textura na música de Heitor Villa-Lobos*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Música. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2003.

BUTLER, James Dale. *Heitor Villa-Lobos: The compositional use* of the saxophone in orchestral, chamber and solo reperloire. 1994. Austin: Tese (Doctor of Musical Arts) – The University of Texas at Austin, 1994.

CALADO, Carlos. O jazz como espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARNEIRO, Luiz Orlando. *Obras-Primas do Jazz*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1986.

CARDOSO, Ângelo Nonato. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado) – Etnomusicologia. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

CARVALHO, O saxofone na Belle Époche brasileira – investigando relações entre história, identidades narrativas e conceitos de autenticidade. In: *ANAIS do III SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014, pp. 619-631.

_____. Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: Introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial.* 2015. Dissertação (Mestrado) – Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *Ictus*, v. 11, n. 2. Salvador: UFBA, 2010.

COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. London: The University of Chicago Press, 1976.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

COSTA, Rogério L.M. "O Cavalinho de Pau: Devir-criança e Molecularização na Obra de Villa-Lobos". In: *ANAIS do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 160-175.

D'INDY, Vincent. Cours de Composition Musicale. 2v. 6a ed. Paris: Durand, 1912.

DOWDY III, Roland Davis. *The Saxophone Music of Heitor Villa-Lobos: The Restoration of the Fantasia and the Discovery of A Roseira*. 2007. Northwestern University. Evanston, Illinois, 2007.

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

DUDEQUE, Norton. Gestos musicais no 1º movimento do Trio para cordas (1945) de Villa-Lobos. In: 3º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. São Paulo: ECA/USP, 2013.

DUDEQUE, Norton; SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos, um Compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: UFPR, 2017.

DUNSBY, Jonathan; WHITALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Curitiba: UFPR, 2011.

ESTRELA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.

FALQUEIRO, Allan Medeiros; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Simetrias expansivas em obras de Villa-Lobos. In: 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. São Paulo: ECA/USP, 2017. pp. 101-112.

FELICÍSSIMO, Rodrigo. Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, Utilizadas nas Peças Orquestrais New York Sky-Line Melody e Sinfonia n. 6 de Heitor Villa-Lobos. 2014. Tese (Doutorado) – Música. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

FENLON, Sean P. *The exotic rhythms of Don Ellis*. Tese (Doutorado). 2002. The Peabody Institute of the Johns Hopkins University. Baltimore, 2002.

FERLING, W. 48 Études. Paris: Alphonse Leduc, 1946.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.

FORTE, Allen. The structure of atonal music. New Haven: Yale UP, 1973.

_____. Debussy and the Octatonic. Music Analysis, vol. 10, no 1/2. 1991, pp. 125-169.

FRATANGELI, Amanda. Investigation of Score Omissions and Conflicting Performance Decisions Pertaining to Heitor Villa-Lobos's Fantasia, for Soprano Saxophone and Chamber Orchestra. 2012. Dissertação (Mestrado). Ball State University Muncie, Indiana, 2012.

FRIDMAN, Ana Luísa. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. In: *Revista do Centro de Artes da UDESC, V. 8*. Florianópolis, 2011. pp. 355-371.

_____. Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação. 2013. Tese (Doutorado) — Processos de Criação Musical. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

FUNGO, Federico. *Historia Argentina y Latinoamericana. El saxofón en la Obra de Villa-Lobos*. Buenos Aires: Conservatorio de Música de Morón Alberto Ginastera, 2015.

GAULDIN, Robert. Harmonic Practice in Tonal Music. New York: W. W. Norton, 1997.

GARCIA, Tânia da Costa. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume, 2004.

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

GUEST, Ian. Harmonia - Método Prático - Vol. 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

GUSTAFSON, Ralph. "Villa-Lobos and the Man-Eating Flower: A Memoir," *The Musical Quarterly* 75, n°. 1, 1991. p.1-11.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HENRIQUE, Luis. Instrumentos Musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

HOMEM, Fernando Pacífico. Sebastião Vianna e a Fantasia para flauta e orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: *Revista Modus, ano VI, nº 8*. Belo Horizonte, maio 2011. pp. 29-43.

HORTA, Luis Paulo. Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Livroarte, 1986.

JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Edição Philarmonia Brasileira, 2005.

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

KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2002.

KOSTKA, Stefan. Materials and techniques twenthieth century music. 3^a ed. New Jersey: Prentice Hall, 2006.

. Materials and Techniques of Post-Tonal Music. 4^a ed. Boston: Pearson, 2012.

KRAMER, Jonathan. Postmodern Concepts of Musical Time. In: *Indiana Theory Review*, vol. 17/2. 1996. p. 21-61.

LAGO, Manuel C. do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil. Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LERMAN, Fernando. *Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX*. 2007. Disssertação (Mestrado). Universidad Nacional de Cuyo. Buenos Aires, 2007.

LESTER, Joel. Analytic approaches to Twentieth Century music. New York: W. W. Norton, 1989.

LIMA, César Edgar Ribeiro. O Saxofone: História e Evolução, contributos para uma nova sonoridade na Música Erudita. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

LORENZO FERNANDEZ, Oscar. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. In: *Boletín Latino-Americano de Música*, *vol. VI, primeira parte, Montevideo*: Instituto Interamaricano de Musicologia, abril de 1946. pp. 283-300.

LYLLEY, Thomas. Invention and development. In: *INGHAM, Richard (ed.). The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998a, p. 1-19.

_____. The repertoire heritage.In: INGHAM, Richard (Ed.). The Cambridge companion to the saxophone. Cambridge: Cambridge Press, 1998b, p. 52-64.

MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos - Compositor Brasileiro. 11ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. . *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. MAUK, Steven. Villa-Lobos' Fantasia for Soprano Saxophone, S/D. MCFARLAND, Mark. Dave Brubeck and Polytonal Jazz. Jazz Perspectives. vol. 3, n°. 2, 2009, pp. 153-176. MESSIAEN, Olivier. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, v.1. Paris: Alphonse Leduc, 1992. MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical. 2002. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002. . Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano. 2008. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008. MOREIRA, Gabriel Ferrão. O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas. 2010. Dissertação (Mestrado) - Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2010a. . O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização. In: XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010b. MOTA, Lúcios. Villa-Lobos' Saxophone Fantasia: An oboe transcription. In: Revista The Double Reed, Santa Maria, 2013. pp. 145-149. NASCIMENTO, Darlan; GUIGUE, Didier. Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de "La Mer" e "Amazonas". In: XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. NERY FILHO, Walter. Os voos do Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do Bebê nº 2 de Villa-Lobos. 2012. Dissertação (Mestrado) – Musicologia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. . Modernismo e tradição: a dialética em jogo na Prole do Bebê Nº2 de Villa-Lobos. 2017. Tese (Doutorado) – Musicologia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de

NONIS, Vanessa Rodrigues. *Os modelos cromáticos do teufelsmühle e omnibus na música de F. Chopin*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Processos de Criação Musical. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

São Paulo, São Paulo, 2017.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e aconexão com o Brasil*. Tese (Doutorado) – Música. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, Augusto Brambilla de. Bachianas Brasileiras nº 1: análise transformacional e hibridismo cultural. 2018. Dissertação (Mestrado) – Musicologia. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

OLIVEIRA, João Pedro. Teoria analítica da música do século XX. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1998.

OLIVEIRA, José de Carvalho. Simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras; Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos (1948) e Rapsodia para saxofone alto em Mi bemol e orquestra de Claude Debussy (1903). In: XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte: UFMG, 2016. . Simetria, invariâncias e organicidade escalar, um estudo sobre padrões e similaridades em Villa-Lobos e Debussy. In: ANAIS do III Simpósio Villa-Lobos. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2017, pp. 304-318. . Centricidade e Simetria; Elementos de articulação melódica, harmônica e cadencial na música pós-tonal. Contrastes e significados na Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra de Villa-Lobos (1948). In: XXVIII Congresso da ANPPOM, Manaus: UFAM, 2018a. . Aproximação e confluências: um estudo sobre os reflexos da obra villalobiana no jazz estadunidense nas décadas de 1950/60. In: ANAIS do IV Simpósio Villa-Lobos. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2018b, pp. 84-102. . Articulação da Forma e Gestualidade Cadencial. Um postulado de Salles (2010): procedimentos de simetria como elemento de fator resolutivo no Quarteto de cordas nº 10, de Villa-Lobos (1946). *Revista Vórtex*, Curitiba, v.7, n.1, 2019, p.1-24. PAZ, Ermelinda A. Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito. Rio de Janeiro: Ermelinda A. Paz, 2004. PEPPERCORN, Lisa. Villa-lobos: the music: an analysis of his style. (Traduzido para o inglês por Stefan de Haan). Londres: Kahn & Averrill, 1991. . Villa-Lobos, biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro (Tradução de RODRIGUES, Talita). Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PIEDADE, Acácio. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: ANAIS do I Simpósio Internacional Villa-Lobos. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2009.

. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. El oído pensante, vol. 1, n. 1, 2013. Disponível em http://ppct. caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Data de acesso: 8/8/2016.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1936.

| PINTO, Marco Túlio de Paula. <i>O Saxofone na Música de Radamés Gnattali</i> . 2005. Dissertação (Mestrado) – Música. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2005. |
|---|
| Interações entre Música Clássica e Popular na Interpretação do Repertório para Saxofone. In: XIX Congresso da ANPPOM. Curitiba: UFPR, 2009. pp. 643-646. |
| A Execução da Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra de Heitor Villa-Lobos em sua Tonalidade Original, Utilizando um Instrumento Selmer Mark VI. In: <i>XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis: UDESC,</i> 2010. pp. 1576-1581. |
| A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil. 2011. Tese (Doutorado). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2011. |
| RACE, Steve. Prefácio. In: <i>Time Out e Time Further Out. The Dave Brubeck Quartet</i> . Derry Music Co. San Francisco, Califórnia, 1962. |
| RAMSEY, Douglas A. <i>Jazz Matters. Reflections on the Music & Some of its Makers.</i> Arkansas: University of Arkansas Press, 1989. |
| REGENMORTER, Paula J. Van. <i>Brazilian music for saxophone: a Survey of solo and small chamber Works.</i> 2009. Tese (Doutorado) – College Park. Musical Arts. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland. Maryland, 2009. |
| RIPKE, Juliana. Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. In: <i>ANAIS do III Simpósio Villa-Lobos</i> . São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2017, pp. 1-20. |
| ROCHA, Regina. <i>Referenciais neoclássicos e originalidade nas Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos.</i> 2016. Dissertação (Mestrado) – Musicologia. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016. |
| ROSEN, Charles. The Classical Style. New York: W. W. Norton & Company, 1997. |
| Sonata forms. New York/London: W. W. Norton & Company, 1988. |
| ROUSSEAU, Eugene. Marcel Mule: His Life and the Saxophone. Russel: Etoile, 1982. |
| RYDLEWSKI, Paulo Eduardo de Mello. <i>Uma Abordagem do Processo Composicional de Mario Ficarelli a Partir da Análise de "Concertante para Sax Alto e Orquestra.</i> 1999. Dissertação (Mestrado) – Musicologia. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999. |
| SADIE, Stanley; Tyrrell, John. <i>The New Grove's Dictionary of Music and Musicians. 2^a ed. 20v.</i> London: Macmillan, 2001. |
| SALLES, Paulo de Tarso. <i>Aberturas e Impasses – O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 – 1980</i> . São Paulo: UNESP, 2005a. |
| . "Tédio de Alvorada" e "Uirapuru": um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. <i>Brasiliana</i> , Rio de Janeiro, n. 20, p. 2-9, mai. 2005b. |

| Villa-Lobos: Processos Composicionais. Campinas: Unicamp, 2009. |
|--|
| National identity, modernity and other intertextual relations in the Ninth String Quartet of Villa-Lobos. In: PAWLOWSKA, Malgorzata; MALECKA, Teresa. <i>Music: Function and Value: Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification, 27 IX - 2 X 2010, Kraków, Poland, vol. 1: 684-697, 2013a.</i> |
| A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-Lobos. <i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i> , Brasil, nº 59, pp. 79-96, dez. 2014. |
| Villa-Lobos em perspectiva. In: <i>I SIMPÓSIO NACIONAL VILLA-LOBOS: OBRA, TEMPO E REFLEXOS</i> . Rio de Janeiro: UFRJ. 2015. p. 1-16. (Texto apresentado parcialmente como palestra no 53º Festival Villa-Lobos, no I Simpósio Villa-Lobos, UFRJ, em 18/11/2015). |
| <i>Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta</i> . 2016. Tese (Livre-docência). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. |
| <i>Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: Forma e Função</i> . São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2018. |
| SANTOS, Daniel Zanella dos. Uirapuru de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena. In: <i>XXIV Congresso da ANPPOM. São Paulo: UNESP</i> , 2014. |
| SANTOS, Thais Fernandes. Construção de uma performance sinestésica em Syrinx de Claude Debussy. In: <i>II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical</i> . ABRAPEM.Vitória: UFES /FAMES, 2014. |
| SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. São Paulo: Edusp, 1991. |
| Harmonia. (Tradução de Marden Maluf). São Paulo: Editora UNESP, 2001. |
| SCHULLER, Gunther. <i>Early jazz</i> : its roots and musical development (the history of jazz). New York: Oxford University Press, 1986. |
| . <i>The Swing Era</i> : The development of jazz, 1930-1945 (the history of jazz). New York: Oxford University Press, 1989. |
| Musings: the musical worlds of Gunther Schuller. New York: Da Capo Press, 1999. |
| Third stream. <i>Grove Music Online. Oxford music online</i> . Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27850 . Acesso em: 15/04/2018. |
| GENHADIAG ELCIA CITATION DE LA CALLACIA |

SENHORAS, Elói Martins; VELOSO, Lucas Brilhante. *Cultura artística e relações internacionais: reflexões a partir da obra V de Vingança.* Boa Vista: UFRR, 2014.

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

SILVA SEGUNDO, Glauco César de Lima. *Martulus e a Questão Polimétrica*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Música. Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa. Lisboa, 2015.

SHAPIRO, Nat & HENTOFF, Nat. Hear meTalkin'to Ya. New York: Dover, 1966.

SOARES, Carlos. *O saxophone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2001.

STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. (Tradução de Ricardo Bordini) 3ª ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos e a Música dos Índios Brasileiros. *Presença de Villa-Lobos*, v.12. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1981a.

_____. *Heitor Villa-Lobos*: The life and Works, 1887-1959. Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland &Company, Incl., Publishers, 1995.

VANDERHEYDEN, Joel Patrick. *Approaching the classical style: a resource for jazz saxophonists*. Iowa: University of Iowa, 2010.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O saxofone no choro - a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2006.

VIANA, Rosane. *Um compositor brasileiro na Broadway: a contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro musical americano*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Música. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2007.

VILLAFRUELA, Miguel. El Saxofón em la Música Docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y las instituiciones de enseñanza em la creación musical para el instrumento. 2007. Dissertação (Mestrado). Universidad de Chile. Santiago, 2007.

VILLA-LOBOS, Museu. Villa-Lobos: sua obra. Rio de Janeiro: Minc/IBRAM, 2010.

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

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WRIGHT, Simon. Villa-Lobos. New York: Oxford University Press, 1992.

YELLIN, Victor Fell. *The Omnibus Idea. Warren, Michigan*: Harmonie Park Press, 1998.

SITES

ADOLPHESAX. *Artículo – Arno bornkamp – Villalobos*. Disponível em: http://www.adolphesax.com/index.php/es/component/content/article?id=244:articulo-arnobornkamp-villalobos. Acesso em: 10 dez. 2017.

GROVE MUSICA ONLINE. Third stream. Disponível em:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27850>. Acesso em: 29 jan. 2018.

INDIANA UNIVERSITY. *Villa-lobos*. Disponível em: http://villalobos.iu.edu/>. Acesso em: 22 dez. 2017.

ITHACA. The Saxophone Studio of Steven Mauk. Disponível em:

https://faculty.ithaca.edu/mauk/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

JAZZ IN AMERICA. Style Sheets. Disponível em:

http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/StyleSheets/17. Acesso em: 27 jan. 2018.

JEANNE-INC. The Saxophone Symposium, vol 23 (1998). Disponível em:

http://www.jeanne-inc.com/product/NASA-v23.html. Acesso em: 16 dez. 2017.

NEC MUSIC. Gunther Schuller. Disponível em:

https://necmusic.edu/archives/gunther-schuller>. Acesso em: 29 jan. 2018.

SCARABELOT, André Luis. MÚSICA BRASILEIRA E JAZZ - O OUTRO LADO DA HISTÓRIA. Entrevistas com músicos jazzistas. Revista Digital Art& - ISSN 1806-2962 - Ano III - Número 03 - Abril 2005. Disponível em: http://www.revista.art.br/site-numero-03/trabalhos/07.htm# ftn18>. Acesso em: 6 out. 2018.

CATÁLOGOS

Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francisco Braga (1868-1945). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285813.pdf

PARTITURAS

BRUBECK, David. Blue Rondo A La Turk. Derry Music Company – 1960. - Partitura

DEBUSSY, Claude. *Rapsodie, pour orchestre et saxophone*. Paris: A. Durand, 1919. Partitura. VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapuru*. Milwaukee: AMP, 1948. Partitura. _____. *Fantasia for Saxophone and Small Orchestra*. Southern Music Publishing Co.: New York, 1963. Partitura.

DESMOND, Paul. *Take Five*. Derry Music Company – 1960. – Partitura

VILLA-LOBOS, Heitor. *Fantasia for Saxophone and Small Orchestra*. Southern Music Publishing Co.: New York, 1963. - Partitura

ANEXO 1 – CARTA DE MARCEL MULE PARA VILLA-LOBOS

43, Rue Bezout 16-12-48 Cher ami, y' ai hien regu la Fantaisie que vous avez en la gentillette de me dédier. C'est, en effet, très difficile. Dans la tonalité que vous avez choisie, je dois même vous déclarer qu'il me sera impossible de la jour, à cause des tat et sol aigus qui sont très difficiles à obtenir sur le toprano. Par contre, en choisistant une tonalité d'un ton au- dessous, tout peut de jouer, bien que restant d'une assez grande difficult. I ailleurs, un ton au-dessous, le convitdu toprano serait beaucoup plus agréable, et je crois que vous pourrier adopter cette volution dans l'intérêt même de votre occurre. Kour serez bies aimath de me dere ce que vous avez décidé pour que je puille travaille cette "Fantaisie " le plus tot possible. au plaisir de vous lire et big amicalement Have veule - vous 1650

ANEXO 2 – CARTA DE MARCEL MULE PARA VILLA-LOBOS 2

| 43. RUE BEZOUT PARIS XIVE 22 3-X8. |
|---|
| 43. RUE BEZOUT PARISSIVE ZL _ 3 - X8. TEL GOB. OB 40 |
| |
| . 1000 11 |
| Cher montien Villa Lotos, |
| |
| Comme convenu, je vous expédie quelques |
| notices publicitaires me concernant. |
| Sur cette notice ne figurent pas les pieces de |
| mon répertoire avec prians. a cet effet, je vous |
| signale que en dehord de nombreuses occurres contemporames, |
| j'ai de très intéresantes transcriptions, que j'ai faites |
| moi . nieme, de Back, Rameau, Beethory, etc qui feuvent |
| constitue une partie classique dans un recital ave piono. |
| |
| I attends avec beaucoup d'interêt le converts |
| que vous avez civit four taxophone toprano es fi |
| suis sur qu'il me plaira. |
| Ou plaisir d'avoir de vos nouvelles, j' vous |
| prie de croire, Cher monoiem Villa Lotos, à mes |
| sentiments les plus assicaux. |
| |
| y Vule |
| Maruel Freule |
| |
| |
| |
| |
| 3777 |

ANEXO 3 – REGISTRO DE TRABALHO DE WALDEMAR SZPILMAN

| H | |
|---|---|
| | Nome |
| | Residencia Paraue Hotel |
| | Filiana Subens Sanilman e de Sarah Sanilman |
| | NacionalidadeBrasileiro - naturalisado |
| | Procedencia Distrito Federal, am 21.6.1958, selo Aratimbó |
| | Documentos arresentados Garteira profissional do Whisterio do Frabalho, sob n.19590 Idade |
| | Losar ands val trabalhar arande Hatel |
| | Prontuario n. 14 |
| | Data |
| | |
| | 250132 |

ANEXO 4 – VILLA-LOBOS (REGENTE) CUMPRIMENTANDO WALDEMAR SZPILMAN (SAXOFONE), 17 DE NOVEMBRO DE 1951 – ESTREIA DA FANTASIA NO AUDITÓRIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (RIO DE JANEIRO





ANEXO 5 – TRANSCRIÇÃO DA FANTASIA PARA FLAUTA POR SEBASTIÃO VIANNA. VERSÃO PUBLICADA PELA PEERMUSIC CLASSICAL, NEW YORK – HAMBURG, 2013



FANTASIA for Flute and Small Orchestra (Originally for Saxophone)

I



C) Copyright 1965, 2013 to Southern Mosic Publishing Co., Inc., All Eights Reserved. (Increational Copyright Served)

FANTASIA

for Flute and Small Orchestra (Originally for Saxophone)

I



FANTASIA

for Flute and Small Orchestra (Originally for Saxophone)

I



ANEXO 6 – TRANSCRIÇÃO DA FANTASIA PARA TROMPETE EM DÓ E ORQUESTRA. EDIÇÃO E REVISÃO DE ROBERTO DUARTE ENCOMENDADA PELO MUSEU VILLA-LOBOS, 2010. FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

H. VILLA-LOBOS

FANTASIA

PARA SAXOFONE SOPRANO EM SI B E ORQUESTRA
(VERSÃO PARA TROMPETE EM DÓ E ORQUESTRA

EDIÇÃO E REVISÃO DE ROBERTO DUARTE

MUSEU VILLA-LOBOS RIO DE JANEIRO, BRASIL

FANTASIA

Para Saxofone Soprano em Si b e Orquestra (Versão para Trompete em Dó e Orquestra)

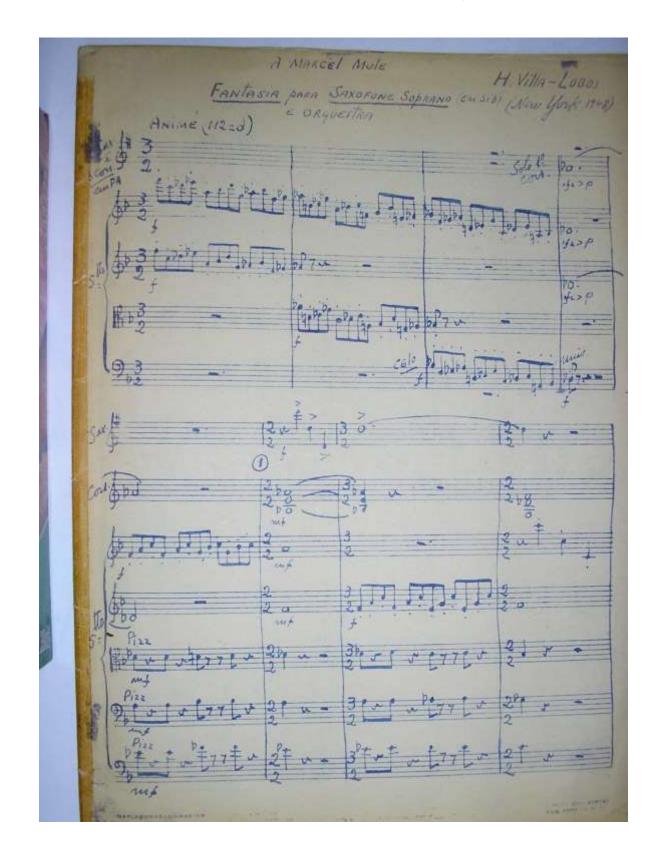


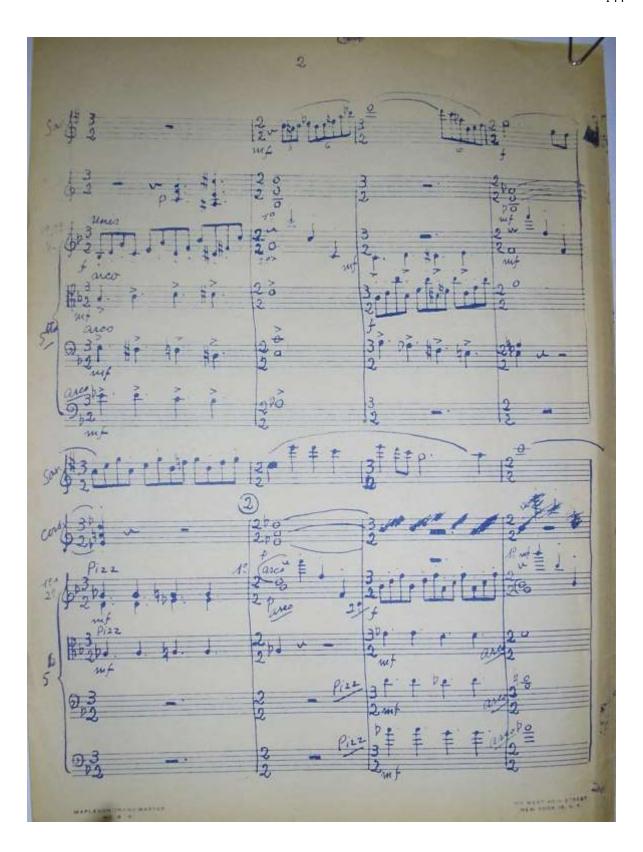
Sob encomenda do Museu Villa-Lobos - 2010

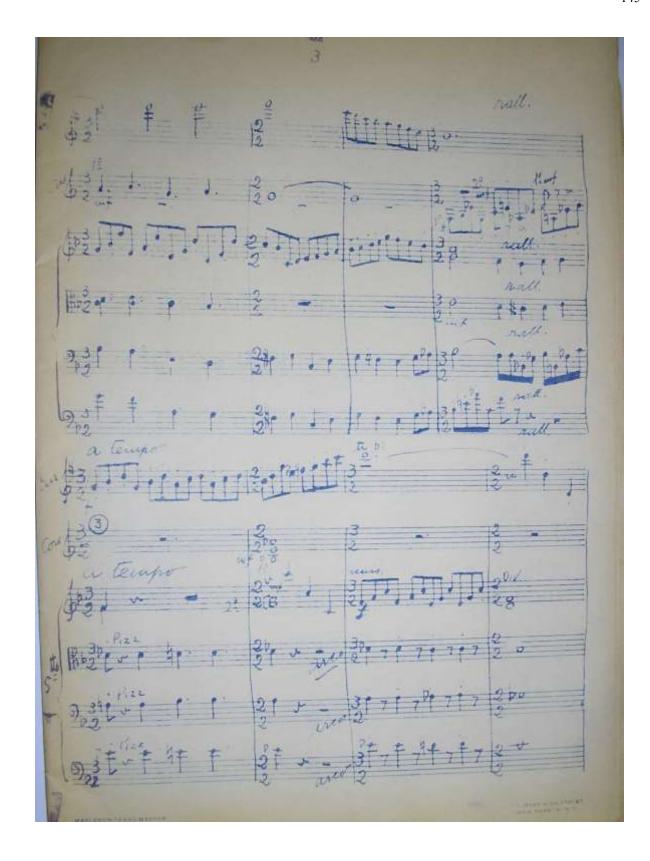
ANEXO 7 – MANUSCRITO DO SOLO – UM TOM ACIMA DA VERSÃO PUBLICADA PELA SOUTHERN MUSIC EM 1963. FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

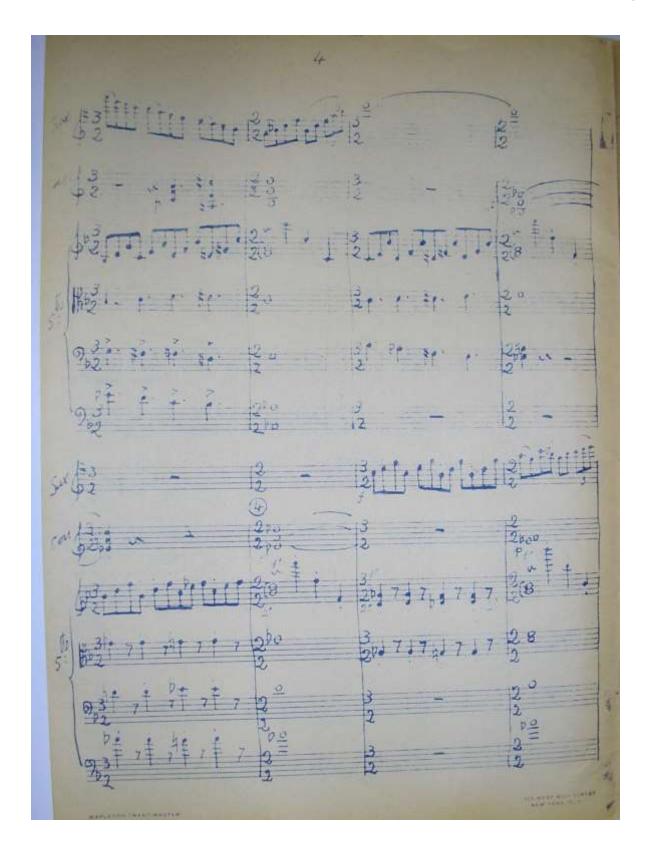


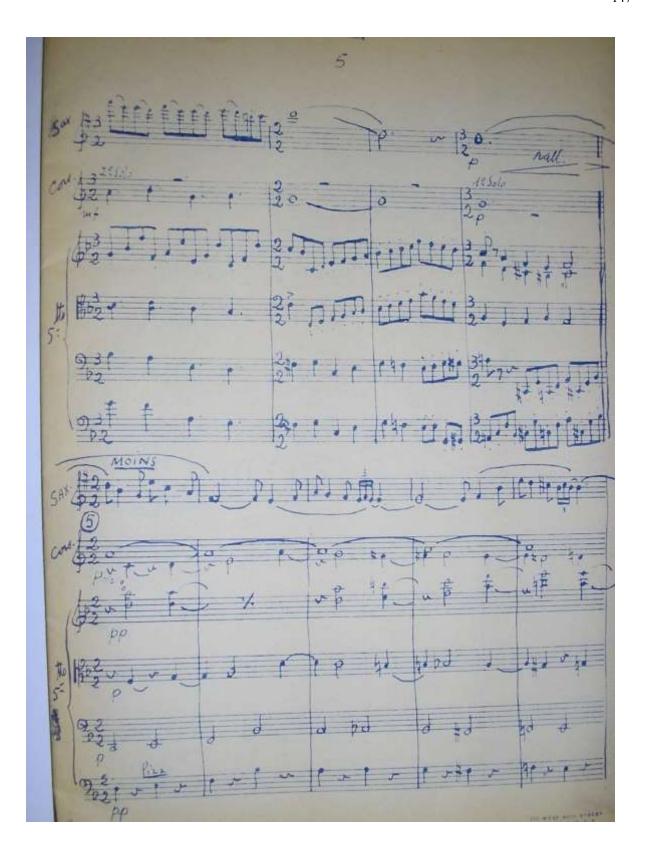
ANEXO 8 – MANUSCRITO NA TONALIDADE ORIGINAL, EM FÁ MAIOR.

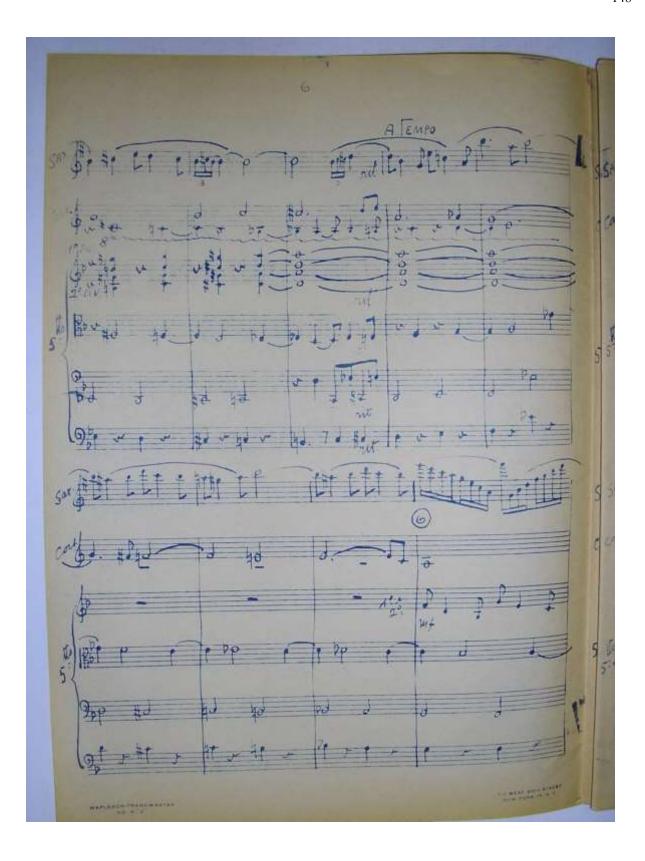


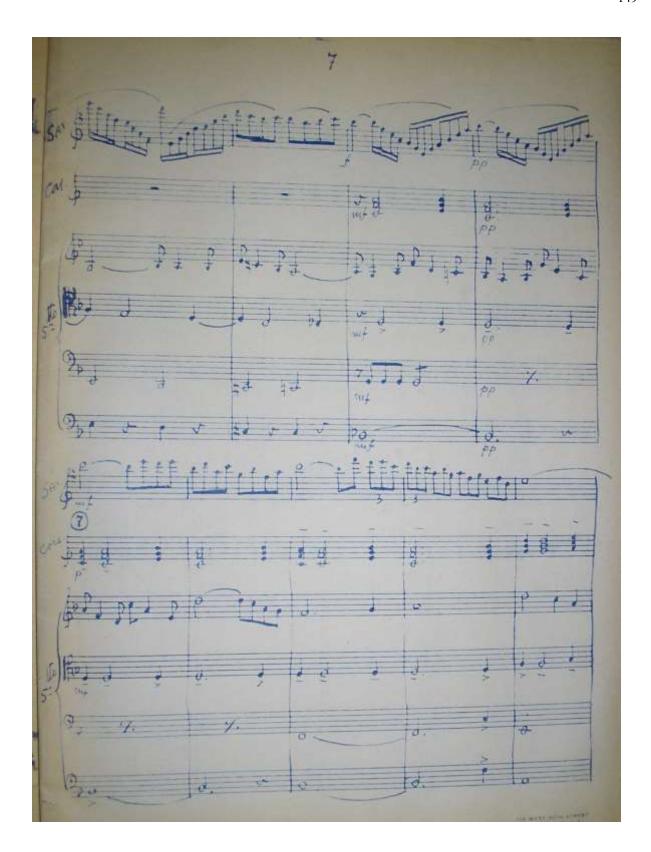


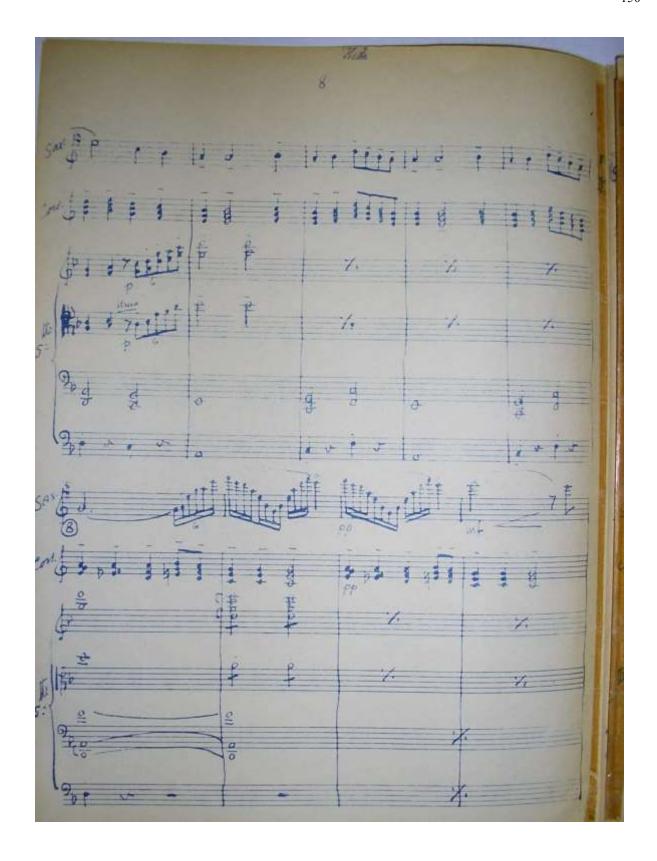


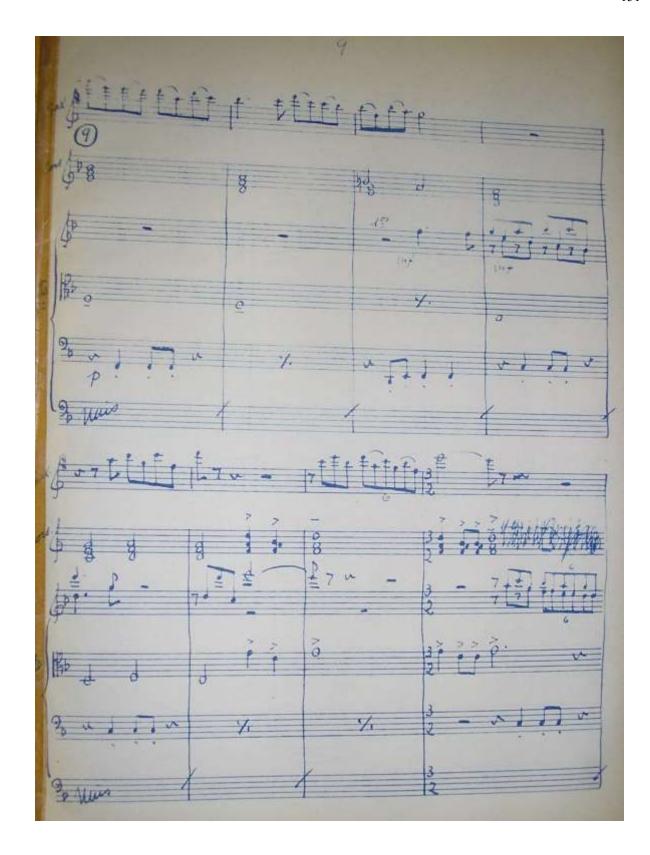


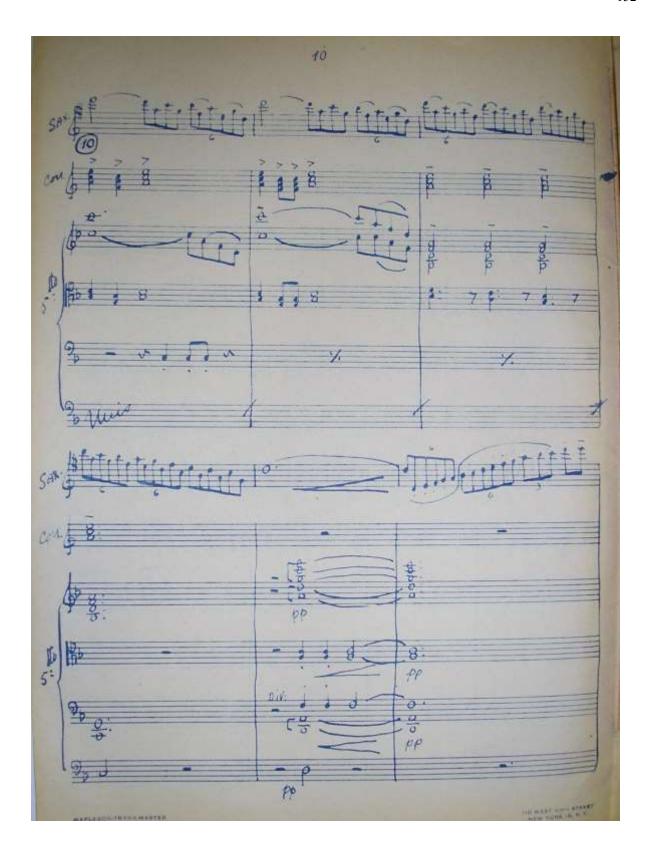


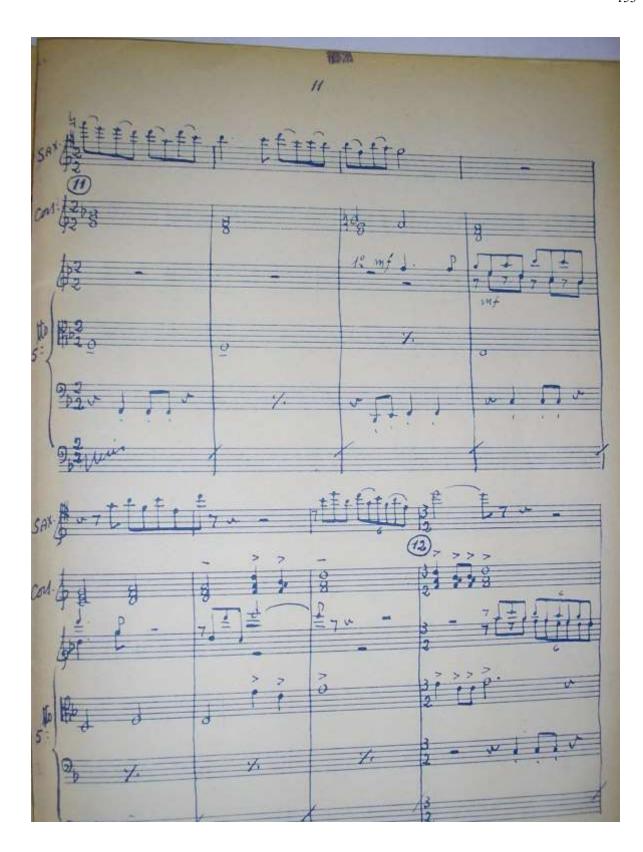


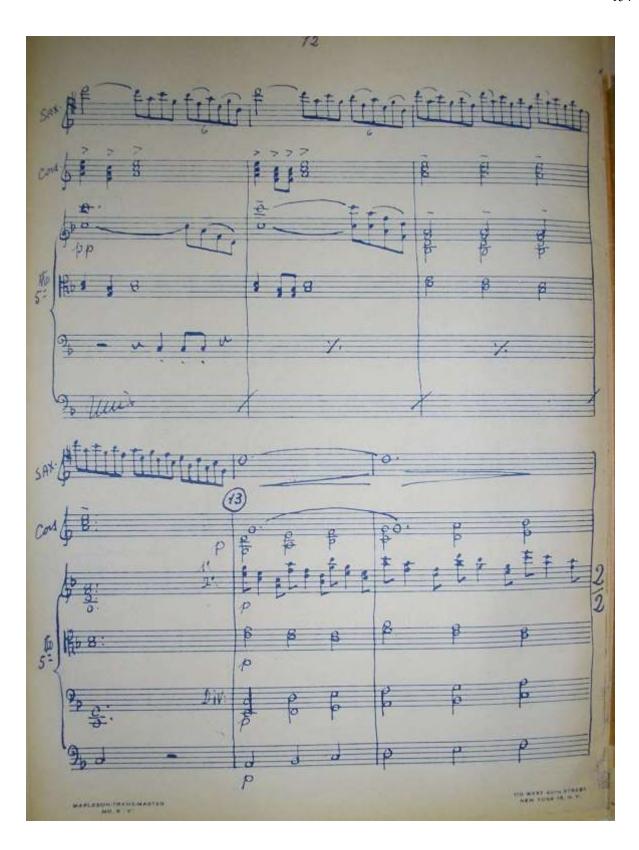


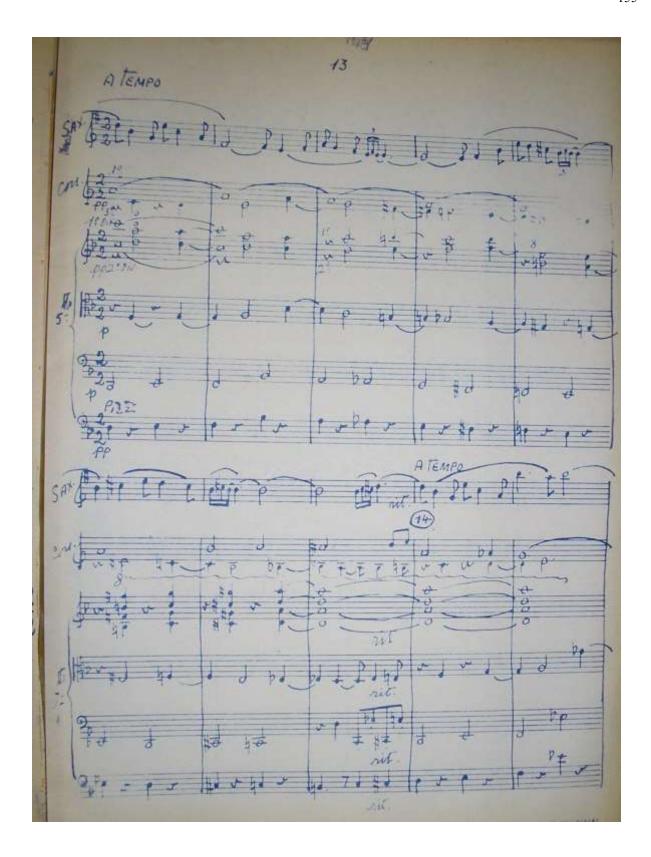


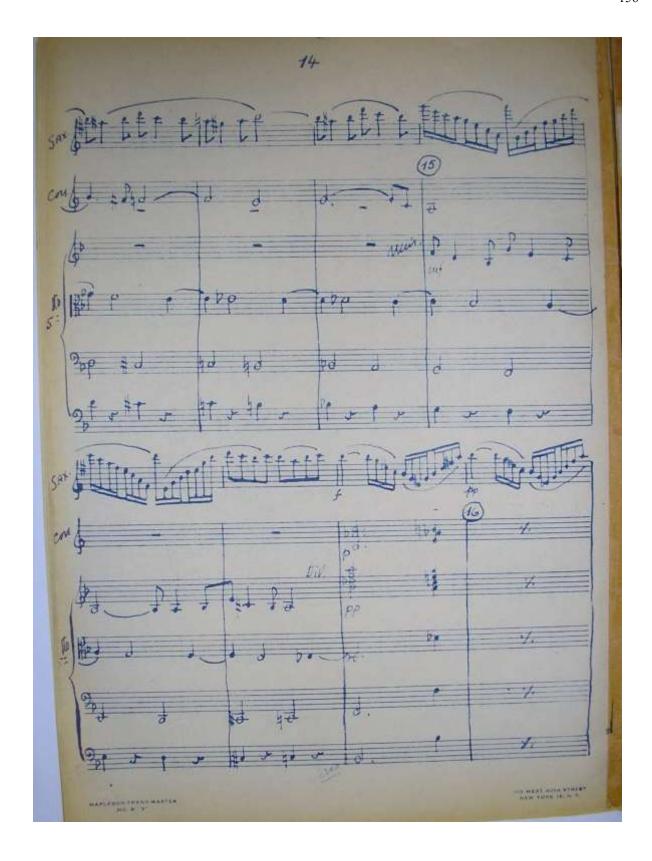


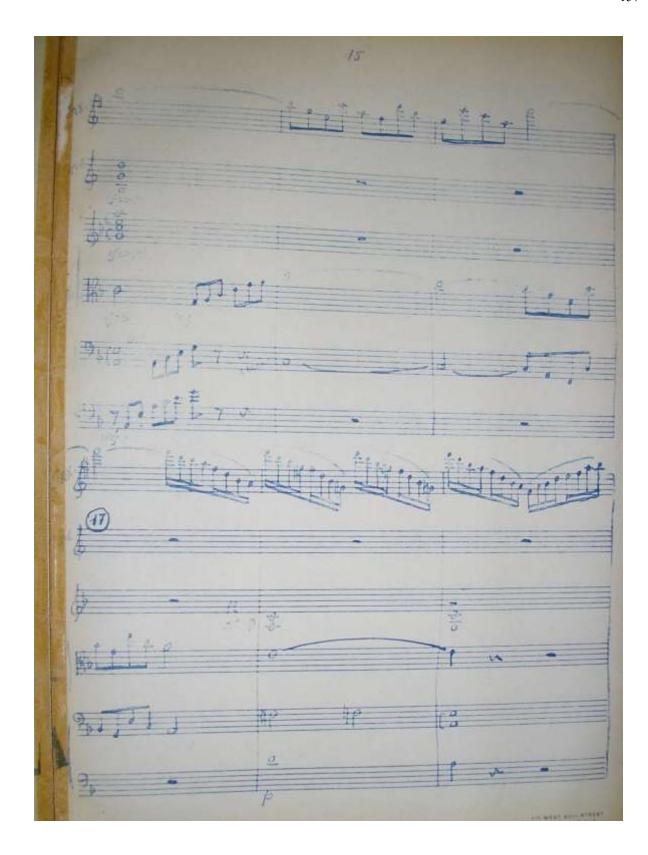


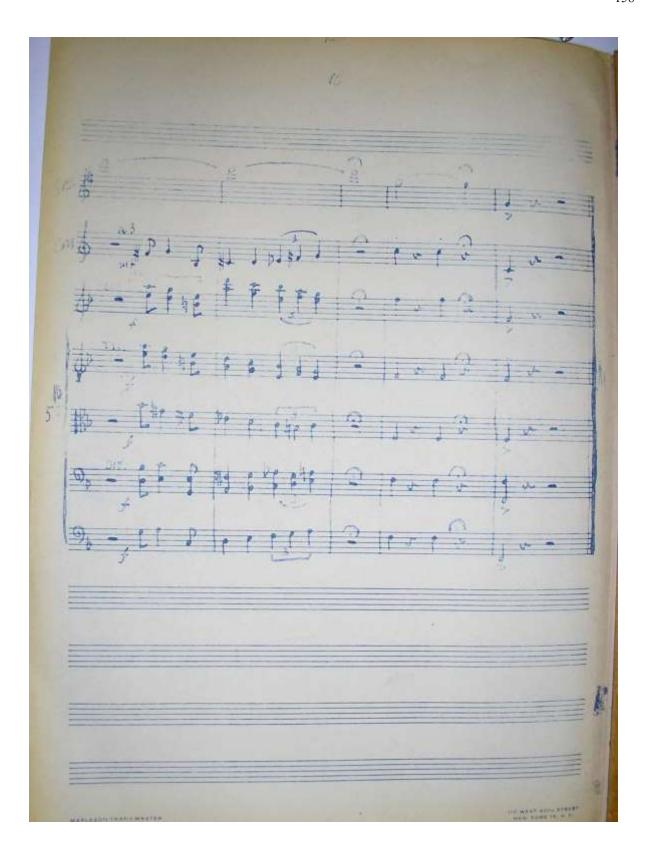












ÍNDICE

Notação de acordes

Neste estudo, os acordes foram anotados da seguinte forma:

Ab7 Lá bemol maior com sétima menor.
Ab7M Lá bemol maior com sétima maior.
Abm7M Lá bemol menor com sétima maior.
Bb7 Si bemol maior com sétima menor.

Cm7 Dó menor com sétima menor.

Cm(9) Dó menor com nona.

Cm(11) Dó menor com décima primeira. D7 Ré maior com sétima menor.

Dm Tríade de Ré menor. Dm7(b5) Ré menor meio diminuto.

Eb7 Mi bemol maior com sétima menor. Eb7M Mi bemol maior com sétima maior.

Em7(b5) Mi menor meio diminuto.

Fm tríade de Fá menor.

Fm7 Fá menor com sétima menor.

Fm(9) Fá menor com nona.

Gb7M Sol bemol com sétima maior Gm7 Sol menor com sétima menor.

Termos, conceitos-chave e expressões

Agrupamento harmônico: grupo de notas sequenciais ou sobrepostas, podendo ou não possuir representatividade tonal.

Acorde quartal: acorde obtido a partir da sobreposição de intervalos de quarta justa

Clock face: Diagrama analógico apresentado por Straus em formato de relógio, usado para exemplificar operações em *módulo 12* (STRAUS, 2013, p. 6).

Eixo de simetria: entidade abstrata estabelecida por meio da distância entre as classes de altura de uma coleção (escala ou acorde), podendo ser obtida por transposição (que implica o eixo obtido pela subtração entre pares de classes de altura), e/ou inversão seguida de transposição (derivada da soma entre pares de classes de altura). Uma coleção simétrica pode mapear-se em si mesma mediante transposição ou inversão e transposição em torno desse eixo (SALLES, 2018, p. 14).