UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

RODRIGO PASSOS FELICISSIMO

Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia No. 6* de Heitor Villa-Lobos.

São Paulo

2014

RODRIGO PASSOS FELICISSIMO

Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia No. 6* de Heitor Villa-Lobos.

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e a 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
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Felicissimo, Rodrigo Passos
Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody / Rodrigo Passos Felicissimo. -- São Paulo: R. P. Felicissimo, 2014.
206 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Gilmar Roberto Jardim
Bibliografia

1. Técnica composicional 2. Melodia das Montanhas 3. Processos de criação musical 4. Heitor Villa-Lobos I. Jardim, Gilmar Roberto II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: FELICISSIMO, Rodrigo Passos.
Título: Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodias das Montanhas, utilizadas nas peças orquestrais: *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia No. 6* de Heitor Villa-Lobos.

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) para a obtenção do título de Doutor em Música.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim, que nos anos de orientação muito me ensinou, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

À Escola de Comunicações e Artes, pela oportunidade de realização do doutorado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa durante os anos de 2009 a 2011.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa nos anos de 2012 a 2014.

Ao Museu Villa-Lobos (MVL), por colocar à disposição manuscritos e documentos do maestro relativos à técnica composicional, representado por Pedro Henrique Belchior Rodrigues, Claudia Maria de Andrade Leopoldino e Marcelo Rodolfo.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), por colocar à disposição livro do acervo que possibilitou a reconstituição de parte do processo de criação do compositor, representado pela supervisora Maria Itália Cousin e equipe.

Aos Professores Fernando Iazzetta, Paulo de Tarso Salles, Heinz Dieter Heidemann, Odete Seabra, Marisa Trench Fonterrada, Adriana Lopes, Flávia Toni, Roberto Rodrigues, Rogério Costa, Silvio Ferraz, Roberto Duarte, Kirk Trevor, Eduardo Monteiro, Monica Isabel Lucas, Celso Delneri e Lutero Rodrigues.

Aos colegas e amigos Pedro Paulo Bondesan, Alexandre Fenerich, Júlia Tygel, Rafael Ayres Dias, Matias Capovilla, Henrique Villas Boas, Ênio Antunes, Elisa Bracher, Ana Cristina Camargo, Olga Maria Aralhe, Luis Audi, Marília Felicissimo pela cumplicidade ao longo desta jornada.

À Gizah Garcia Leal, que fez a revisão do texto.

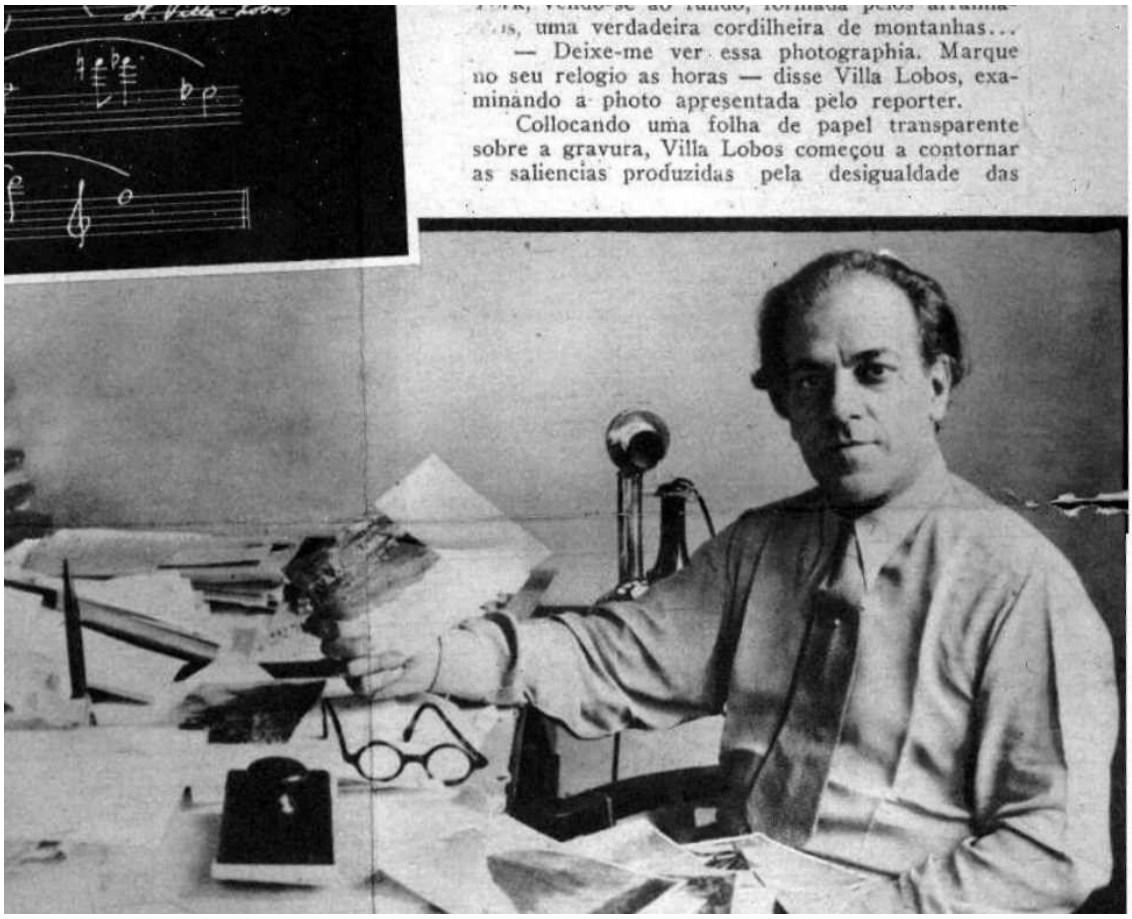
Para Lon e Anna

Amanhecer,
o mais antigo sinal de vida sobre a Terra.

Amanhecer,
ainda o mais novo sinal de vida sobre a Terra.

Amanhecer e vida humana,
Se entrelaçam na mesma luz.

Carlos Drummond de Andrade



...s, uma verdadeira cordilheira de montanhas...
— Deixe-me ver essa photographia. Marque no seu relogio as horas — disse Villa Lobos, examinando a photo apresentada pelo reporter.
Collocando uma folha de papel transparente sobre a gravura, Villa Lobos começou a contornar as saliencias produzidas pela desigualdade das

H. Villa-Lobos Melodia das Montanhas do Brasil, revista O Cruzeiro, Rio de janeiro 4 de maio, 1940.

RESUMO

Este trabalho se destina a investigar a técnica de composição conhecida como Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas, utilizada pelo compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) nas peças orquestrais: *New York Sky-Line Melody* (1939) e *Sinfonia No. 6* - sobre as linhas das montanhas (1944). A hipótese lançada é de que a referida técnica não se sustenta como método científico na construção do discurso musical, revelando a subjetividade do ato composicional.

Palavras-chave: Técnica composicional. Melodia das Montanhas. Processos de criação musical. Heitor Villa-Lobos.

ABSTRACT

This work intends to analyze the composition technique known as Graphic to Fix the Melody of Mountains and the orchestral treatment developed by the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos (1887-1959) in the orchestral score *New York Sky-Line Melody* (1939) and *Symphony No. 6 – On the Outline of the Mountains of Brazil (1944)*. The launched hypothesis is that this technique cannot be sustained as a scientific Method in the construction of musical discourse, revealing the subjectivity of the composition act.

Keywords: Compositional Sketch. Melody Mountains Technique. Musical Creation Process. Heitor Villa-Lobos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - *Bridge Repair Louis Lozowick* (1892 - 1973) lithograph on paper, 1938 9 5/8 x 12 7/8 inches _____23

Figura 2 - Esboço do material técnico do compositor localizado no arquivo do Museu Villa-Lobos MVL – HVL 02.05.02. Obras anotações/ melodia das montanhas _____ 32

Figura 3 - *New York Skyline*, (CIRCA, 1939) _____35

Figura 4 - Gráfico proposto por Carlos Kater, 1984 _____ 35

Figura 5 - O desenho de Paul Klee apresenta as três progressões de linhas identificadas a partir dos movimentos ativo, passivo e medial (KLEE, 1953:21) _____ 40

Figura 6 - Paul Klee, *Blue - Orange Harmony*, 1923/238. Óleo sobre o papel, 37 x 26.4 cm. Coleção particular _____ 41

Figura 7 - Paul Klee, *En rythme*, 1930/203. Óleo sobre estopa, 69,6 x 50,5 cm. Centre Pompidou, Museu de Arte Moderna de Paris, França _____ 42

Figura 8 - O desenho de Paul Klee orienta a formação de um tabuleiro de xadrez. Os quadros sobre polifonia e ritmo partem dessa ideia identificada em seu livro de estudos pedagógicos (KLEE, 1953: 22) _____ 43

Figura 9 - Representação gráfica de Paul Klee a partir da abertura do *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-3) _____ 45

Figura 10 - *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2). As notas destacadas com a cor amarela foram transferidas por Paul Klee em seu gráfico _____ 46

Figura 11 - Representação gráfica da notação musical por Paul Klee. Segmentação da primeira parte do desenho gráfico gerado a partir dos três primeiros pulsos do *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2) _____ 46

Figura 12 - Continuação do processo adotado a partir das notas em amarelo. *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2) _____ 47

Figura 13 - Representação gráfica da notação musical por Paul Klee na segunda parte do processo de permutação no *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2) _____ 47

Figura 14 - *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-4) _____ 48

Figura 15 - Representação plástica da notação musical por Paul Klee no terceiro segmento do *Adagio* da *Sonata n. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-4) _____ 48

Figura 16 - Este desenho "estére-ométrico" proposto em 1928 por Henrich Neuegeboren originou o processo de transformação de uma linha melódica na *Representação Plástica dos Compassos 52-55 da Fuga em Mib menor,* de Johann Sebastian Bach _____ 51

Figura 17 - Henrich Neuegeboren. *Representação Plástica dos Compassos 52-55 da Fuga em Mib menor,* de Johann Sebastian Bach. Extraída do modelo original de 1928, esta escultura foi montada em Leverkusen entre 1968-1970, (650x 650x600cm). Fotografia Carsten Gliese _____ 52

Figura 18 - Verifica-se a transcrição das notas dos compassos 52-55 da Fuga VIII a três vozes em Eb menor BWV 853. A escultura é uma representação da linha do baixo evidenciada em amarelo _____ 52

Figura 19 - Paul Klee *Fugue en rouge* 1921, 24,4 x 31,5cm.
Aquarela, lápis, papel e cartão. Coleção particular, Zentrum Paul Klee em Berna, Suíça _____ 60

Figura 20 - A imagem apresenta um dos diagramas elaborados por Edgard Varèse para a composição da peça *Poèma Életronique* (TRIEB, 1996:189) _____ 67

Figura 21 - Jan-Egypt (1992), autor: Jan Hilmer. A arte egípcia no projeto "Paul Klee vai à África", integração matemática da pintura cubista de Paul Klee com um hieróglifo egípcio _____ 69

Figura 22 - Correspondência sobre o conceito de Klee com a curiosa foto de Villa-Lobos Exposição *"Viva Villa"*. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2009 _____ 69

Figura 23 - Esta bricolagem foi a primeira aproximação feita neste estudo para relacionar o método composicional villa-lobiano com a cidade de Nova York. Fotografia de Samuel Gottscho -*"The Mythic City"* (1925-1940), impressa em papel milimetrado _____ 71

Figura 24 - O exemplo ilustra a melodia principal _____ 77

Figura 25 - O gráfico foi realizado a partir do material técnico encontrado e disponibilizado pelo Museu Villa-Lobos (MVL). Documento HVL 02.05.02. Obras Anotações/ Melodia das Montanhas FE 827. Reprodução gráfica feita em papel milimetrado. Ilustração artística nossa, 2009 _____ 77

Figura 26 - O gráfico ilustra a transformação da melodia resultante do tema principal da peça *New York Sky- Line Melody* (versão para piano) em ambiente digital a partir do uso do *software autocad*. Ilustração artística Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2009 ____ 77

Figura 27 - A imagem gráfica neste plano corresponde à linha da melodia principal extraída da peça na versão para piano. Ilustração artística Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2013 _____ 78

Figura 28 - Nesta etapa a imagem foi invertida horizontalmente para verificarmos as possibilidades de encaixe na suposta fotografia. Ilustração artística Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2013 _____ 78

Figura 29 - A ilustração mostra a inversão horizontal do gráfico e as duas possibilidades de encaixe encontradas do gráfico resultante do perfil melódico da peça sobre a fotografia. Fotografia de Margaret Bourke-White. *Time & Life Pictures*, 1939. Ilustração artística de Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2010 _____ 79

Figura 30 - A condensação criada por Edison consolida a cidade de Nova York a partir do maior diorama do mundo em as luzes dos edifícios cintilando e metrôs e elevadores se movimentando. Exibido no pavilhão da Con Ed na Feira das Nações de Nova York, 1939. Fotografia de Margaret Bourke-White. *Time & Life Pictures*, 1939. Ilustração artística de Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2013 _____ 80

Figura 31 - Linha melódica principal referente ao tema da peça *New York Sky-Line Melody*. Notamos a apropriação da linha gráfica agora para a linguagem musical com a inserção de dinâmicas, expressões próprias da escrita musical tradicional _____81

Figura 32 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 01/04 _____ 83

Figura 33 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 02/04 _____ 84

Figura 34 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 03/04 _____ 85

Figura 35 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 04/04 _____ 86

Figura 36 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 1/10 _____ 89

Figura 37 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 2/10 _____ 89

Figura 38 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 3/10 _____ 90

Figura 39 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 4/10 _____ 90

Figura 40 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 5/10 _____ 91

Figura 41 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 6/10 _____ 91

Figura 42 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 7/10 _____ 91

Figura 43 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 8/10 _____ 92

Figura 44 - A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2010, 9/10 _____ 92

Figura 45 - O acorde "varesiano*"* extraído a partir do software MAM em grafia de barras. Nota-se a concepção de técnica similar desenvolvida por Milanowsky, porém em versão digital e com o emprego de cores na notação gráfica: Dó = cor azul, Sol = Roxo, Lá bemol = marrom = Ré, Fá# = Amarelo. 10/10 _____ 93

Figura 46 - Ciclo de Quintas *em cores,* gerado a partir do MAM (MALINOWSKY, 2009) _____ 96

Figura 47 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 2/12 _____ 98

Figura 48 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 3/12 _____ 99

Figura 49 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 4/12 _____ 100

Figura 50 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 5/12 _____ 101

Figura 51 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 6/12 _____ 102

Figura 52 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 7/12 _____ 103

Figura 53 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 8/12 _____ 104

Figura 54 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 9/12 _____105

Figura 55 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 10/12 _____106

Figura 56 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 11/12 _____107

Figura 57 - Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 12/12 _____108

Figura 58 - A fotografia ilustra a matéria publicada pela revista O Cruzeiro. Em entrevista, Villa-Lobos revela ao público leitor três dos cinco temas resultantes dos gráficos extraídos dos contornos de serras brasileiras (PIRES, 1940) _____ 112

Figura 59 - Papel de seda: desenho de Villa-Lobos. Nota-se a concepção dos desenhos melódicos grafados pelo compositor com detalhamento e rigor na utilização da escala cromática localizada à esquerda do desenho. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 13- FE 833). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 116

Figura 60 - *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 9 de 321) Paisagem do Pão de Açúcar. Extraído da fotografia de Carlos, (EICHNER, [s.d.]:38). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) _____ 120

Figura 61 - *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 99 de 321) Paisagem do Pão de Açúcar. Extraído da fotografia de Kikoler, (EICHNER, [s.d.]: 39). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) _____121

Figura 62 - O contorno do Pão de Açúcar ao fundo com a linha do mar, que, de acordo com as citações de Villa-Lobos, representa a nota Lá1 no pentagrama musical. VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 10- FE 831. Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 122

Figura 63 - *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 99 de 321) Paisagem de parte da Baía da Guanabara. Extraído da fotografia de Constantino, (EICHNER, [s.d.]: 34). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) _____123

Figura 64 - *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 99 de 321) Paisagem do Pão de Açúcar. Extraído da fotografia de J. A. Whitmore, (EICHNER, [s.d.]: 37). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) _____124

Figura 65 - Contorno do Corcovado em papel de seda. Extraído a partir da fotografia de Constantino (1925) Montanhas que cinjam a Baía de Guanabara. Fotografia sobre uma formação rochosa cristalina (1402). Vista do Rio – Pão de açúcar – fotografia J. A. Whitmore. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 5- FE 1402). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 125

Figura 66 - Relevo do Pão de Açúcar e logo abaixo sua representação em escrita notacional no pentagrama. Imagem extraída da matéria da Revista o Cruzeiro, 1940, com a assinatura do compositor sobre o desenho e pentagrama musical _____ 126

Figura 67 - Transcrição da melodia retratada na matéria da revista O Cruzeiro. Villa-Lobos escreveu esta melodia sob um desenho da formação rochosa do Pão de Açúcar_____126

Figura 68 - Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 5. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6*. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra _____127

Figura 69 - Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 6. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6*. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra _____128

Figura 70 - Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 7. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6.* Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra _____129

Figura 71 - O desenho apresenta a linha melódica extraída do contorno do Corcovado e do Pico da Tijuca. Extraído da fotografia de Carlos Alberto, (1925), (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 12- FE 832). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____130

Figura 72 - Transcrição da partitura (VILLA-LOBOS [s.d.], MVL Melodia das Montanhas [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082). Documento do acervo Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 131

Figura 73 - Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, páginas 17-18. In: VILLA-LOBOS, Heitor. Sinfonia No. 6. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra _____ 132

Figura 74 - Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 18. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6*. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra _____ 133

Figura 75 - Transcrição da partitura (VILLA-LOBOS [s.d.], MVL Melodia das Montanhas [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082). Documento do acervo Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 135

Figura 76 - Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, páginas 30-31. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6.* Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra _____ 136

Figura 77 - Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 31. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6.* Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra _____ 137

Figura 78 - Redução para piano a quatro mãos da introdução do segundo movimento da *Sinfonia No. 6,* (1/2) _____ 139

Figura 79 - Redução para piano a quatro mãos da introdução do segundo movimento da *Sinfonia No. 6,* (2/2) _____139

Figura 80 - Várzea de Teresópolis. Paisagem da Serra dos Órgãos. Extraído da fotografia de Sessler, (EICHNER, [s.d.]: p.154). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) _____ 141

Figura 81 - A Serra dos Órgãos em um esboço realizado por Villa-Lobos a partir da fotografia 858 de Sessler (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL Escala Milimetrada 11- FE 828). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____142

Figura 82 - Serra dos Órgãos, em Teresópolis, vista do Rancho no Mato Azul. Paisagem da Serra dos Órgãos. Extraído da fotografia de W. Geyerhahn, (EICHNER, [s.d.]: p.152). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) _____ 143

Figura 83 - Esboço de Villa-Lobos com escala aproximada da Serra dos Órgãos, na região de Teresópolis, desenhado a partir da fotografia com título Vista do Rancho no Mato Azul. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 9- FE 829). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 144

Figura 84 - Dedo de Deus, da Serra dos Órgãos. Extraído da fotografia de Eric Hess, (EICHNER, [s.d.]: p.153). Documento do acervo do (IEB-USP) _____ 145

Figura 85 - Contorno do Dedo de Deus realizado por Villa-Lobos em escala aproximada. (VILLALOBOS, [s.d.], MVL Escala Milimetrada 3- FE 454). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 146

Figura 86 - Desenho que dá origem ao perfil melódico da Serra dos Órgãos apresentado na *Sinfonia n. 6* (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 8- FE 830). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 147

Figura 87 - Tema Melódico Resultante. Recorte da matéria da revista O Cruzeiro (PIRES, 1940). Documento do acervo do MVL _____ 148

Figura 88 - Transcrição da melodia retratada na matéria da revista O Cruzeiro. Villa-Lobos escreveu esta melodia sob um desenho da formação rochosa da Serra dos Órgãos _____ 149

Figura 89 - O gráfico acima foi realizado fixando-se os pontos segundo as notas da melodia obtida por Villa-Lobos. Nossa versão foi feita percorrendo o caminho inverso do compositor _____ 150

Figura 90 - Gráfico realizado a partir das notas da melodia obtida por Villa-Lobos na transposição da Serra dos Órgãos. Nossa versão revela o desenho resultante da simples justaposição das notas _____ 150

Figura 91 - O solo tocado pelo clarinete cita o tema da Serra dos Órgãos. Villa-Lobos, *Sinfonia No. 6* (comp. 35-58). Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos, p. 40. Museu Villa-Lobos – MVL – Bb _____ 151

Figura 92 - Em seguida, temos a introdução do segundo solo tocado pela viola, logo o terceiro solo é apresentado pelas trompas III, IV _____ 152

Figura 93 - Esboço do compositor em papel de seda sobre o relevo da Serra da Piedade (MG) (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 7- FE 210). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____ 153

Figura 94 - Extraída da revista O Cruzeiro, 04 de maio de 1940, acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) _____154

Figura 95 - Nossa transcrição foi feita a partir do documento MVL-HVL. Melodia das Montanhas [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082_____ 154

Figura 96 - A partitura ilustra o processo criativo Melodia das Montanhas e a harmonização da Serra da Piedade. Extraído da Coletânea de Música Brasileira para Piano publicada por Nicolas Slonimsky em cooperação com a *Music Division of the Pan American Union*, 1942 _____155

Figura 97 - II Movimento Lento, No. de Ensaio 7, compasso 76. Apresentação do tema gerado a partir do contorno topográfico da Serra da Piedade (MG), em destaque na cor amarelo a partir da nota Lá, tocada por flauta, oboé, corne-inglês e clarinete baixo _____ 156

Figura 98 - II Movimento Lento, No. de Ensaio 8, compasso de No. 85. Apresentação do tema gerado a partir do contorno topográfico da Serra da Piedade (MG) em destaque na cor amarelo continuando a partir da nota Sol tocada por flauta, oboé, corne-inglês e clarinete baixo _____ 157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 21

I - CAPÍTULO Considerações sobre o método Melodia das Montanhas 29

I. 2 O Processo de Criação Musical Desenvolvido por Villa-Lobos 31

I. 3 Detalhamento sobre os resultados parciais obtidos 36

I.4 Plano de trabalho 37

I.5 Proposta de edição em andamento 37

II – CAPÍTULO Os Estudos Pedagógicos de Paul Klee 38

II.1 Sobre o processo de criação de Paul Klee 39

II.2 O tabuleiro de xadrez e os ritmos estruturais 40

II.3 Sobre as propostas pedagógicas de Paul Klee 42

II.4 Reflexões de Paul Klee sobre música e pintura 43

II.5 O método de permutação idealizado por Paul Klee 45

II.6 Proporção entre linha e estrutura, dimensão e equilíbrio 46

II.7 Fuga de Bach em três dimensões 50

II.8 Paul Klee segundo Pierre Boulez 53

II.9 O conceito de Planos Sonoros na música contemporânea 58

II.10 Figuras sonoras 59

II.11 Imagens e abstrações de uma época 66

III – CAPÍTLULO Arranha-céus de Nova YorK 71

III.1 Feira das Nações de Nova York (1939-1940) 73

III.2 O método composicional villa-lobiano em modo reverso 76

III.3 Montando o quebra-cabeça 77

III. 4 Uma nova camada de tinta sobre a tela do compositor 80

III.5 Os planos sonoros: elementos estruturais e individuais 81

III.6 Considerações técnicas sobre a partitura de NYSLM 87

III.7 Considerações: versão orquestral em redução para piano 88

III.8 Introdução à ferramenta gráfica MAM 94

III.9 O caráter descritivo da paisagem sonora nova-iorquina 96

III.10 Dos planos sonoros de Klee à partitura orquestral 97

III.11 Sonora *Big Apple* 109
III.12 Uma proposta de edição em andamento 111

IV – CAPÍTULO *Sinfonia No. 6* - sobre as linhas das montanhas 112
IV.1 Paisagens culturais brasileiras - montanha e simbolismo 114
IV.2 Simbolismo e metáfora: Serra dos Órgãos e Dedo de Deus 115
IV.3 Matrizes composicionais pictóricas 116
IV.4 *Sinfonia No. 6* em quatro movimentos 117
IV.5.1 I Movimento 118
IV5.1.2 Esboços do Pão de Açúcar 122
IV5.1.3 A linha melódica do contorno do Pão de Açúcar 126
IV.5.14 Esboço do Corcovado e do Pico da Tijuca 130
IV5.2 II Movimento: no ar rarefeito 138
IV5.3 III Movimento 158
IV5.4 IV Movimento 161

Considerações Finais 166

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 171

APÊNDICE 178
A.1 Documentos musicológicos: cartas de F. Schmitt e E. Varése 179
A.2 New York Sky-Line Melody: proposta para uma nova edição 193
A.3 Links de referencias adicionais em 205
https://www.dropbox.com/sh/gis4b0fsltwt6es/zhQZwfXM8l

INTRODUÇÃO

As pesquisas empreendidas ao longo desta Tese objetivam a análise da técnica composicional Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas, criada por Heitor Villa-Lobos. Pretendemos mostrar em que medida essa técnica foi determinante para a construção do discurso musical nas obras *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia No. 6* – sobre as linhas das montanhas, bem como o tratamento orquestral adotado a partir dos materiais temáticos originados desse processo de criação. Dessa maneira, nossa intenção será tratar das questões vinculadas a essa técnica composicional por meio do experimentalismo desenvolvido pelo compositor.

Para abranger o escopo das análises e discussões que serão apresentadas neste estudo, levantamos algumas questões sobre os materiais e métodos pesquisados. Serão os elementos da técnica composicional de Villa-Lobos detectáveis, mensuráveis? O que distingue as composições elaboradas a partir desse método de outras obras do catálogo villa-lobiano? Existem outros processos composicionais que utilizam técnicas similares como proposta metodológica? Essas são algumas das questões que conduzirão os estudos desta Tese, além da revelação de um conjunto de informações e conteúdos – alguns deles inéditos – que permitirá uma abordagem específica do assunto.

Assim, apresentaremos ferramentas de análise que compositores contemporâneos utilizam para interpretar os processos de criação na música do século XX, como Pierre Boulez, Carlos Kater, Silvio Ferraz, Paulo Zuben, entre outros. Trataremos principalmente dos conceitos do Caderno de Estudos Pedagógicos de Paul Klee como um apoio para a análise e a interpretação do processo criativo villa-lobiano nas obras a serem discutidas.

Nesse campo de discussão, este estudo ganha respaldo teórico também nos manuscritos do próprio compositor.

De acordo com o método empreendido por ele para revelar a melodia do contorno de montanhas e arranha-céus, pode-se verificar uma similaridade com os processos e conceitos de criação desenvolvidos por Klee. Essa relação é apresentada nos campos das artes plásticas e da música, evidenciando assim uma ferramenta analítica comum a esses processos de permutação de imagens e linhas melódicas.

A contextualização histórica é um fator importante a ser considerado, uma vez que o professor e artista plástico Paul Klee foi contemporâneo do compositor brasileiro. Dessa forma, as ferramentas e os métodos estabelecidos para a análise referem-se a certo patamar tecnológico vinculado a uma dada instrumentação técnica que hoje identificamos, a partir dos códigos sociais, como relativos à primeira metade do século XX.

Os elementos simbólicos utilizados por eles revelam o uso de um gerador gráfico de estruturas que aproxima as técnicas de Klee e de Villa-Lobos. A transformação de elementos temporais e espaciais em coordenadas geométricas nos revela a forma encontrada por esses artistas para desenvolver os elementos temáticos iniciais de suas criações. Seja pelo viés das artes visuais, ou pelo da música, ambos os procedimentos passaram por uma intermediação gráfica para estabelecer uma transformação.

Esta Tese encontra-se estruturada em cinco capítulos. O primeiro deles apresenta o método Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas, nosso objeto de estudo. O segundo trata do Caderno de Estudos Pedagógicos de Paul Klee, no qual se observa a construção de um método similar, porém de modo invertido, ou seja, partindo da música para chegar à elaboração pictórica, no sentido oposto ao processo de criação musical desenvolvido por Villa-Lobos. Também nesse capítulo as reflexões e argumentações apresentadas pelo compositor francês Pierre Boulez ampliam o debate sobre as fronteiras de atuação entre os campos das artes visuais e da música, na medida em que apresentam uma série de conceitos revelados pela interface entre as duas linguagens.

O terceiro capítulo traz a análise da peça *New York Sky-Line Melody* a partir de documentos históricos e manuscritos do compositor coletados ao longo da pesquisa para este estudo. Para isso, decodificamos o procedimento composicional de Villa-Lobos, decupando os gráficos que originaram a melodia tema da obra. Analisamos, portanto, os encaixes com a suposta fotografia encontrada em acervo e tomada como ponto de partida para a composição dessa peça em versão para piano e orquestral.

O quarto capítulo é dedicado à análise da *Sinfonia No. 6* – sobre as linhas das montanhas. Nesse capítulo são focalizadas algumas montanhas das paisagens brasileiras, como os relevos do Pão de Açúcar, do Corcovado, da Tijuca, da Serra dos

Órgãos - Dedo de Deus - e Serra da Piedade. A partir dos desenhos dessas montanhas, identificamos parte do material temático apresentado na *Sinfonia No. 6*, revelando as etapas do processo criativo do compositor para a transposição pictórica das montanhas para a notação musical. O trabalho de localização e identificação das fotos e dos desenhos foi fundamental para a análise e a investigação da técnica composicional empreendida nessa obra.

Para o quinto capítulo fica reservado o espaço de discussão sobre as considerações acumuladas ao longo dos capítulos anteriores, arrolando êxitos e limitações do Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas, naturalmente em busca de uma síntese do trabalho desenvolvido.

???

No apêndice são apresentados os documentos que fundamentaram os estudos interpretativos dessa técnica composicional; seus desdobramentos históricos e musicológicos acumulados e representados na forma de um vídeo gerado a partir do software *Music Animation Machine* (MAM) em "barras gráficas"; as cartas dos compositores Florent Schmitt e Edgard Varèse destinadas a Villa-Lobos; uma proposta para nova edição da peça orquestral *New York Sky-Line Melody*; e um registro pessoal do compositor de imagens de sua câmera filmadora em 8mm.

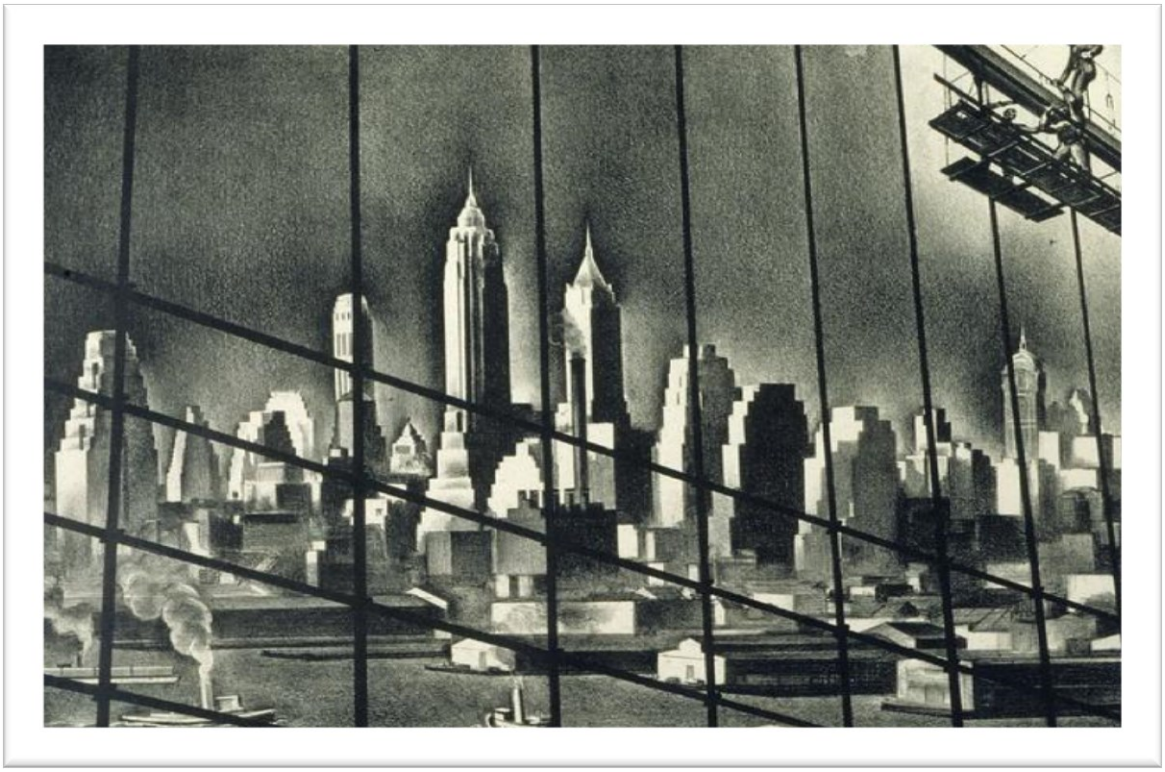


Fig. 1: Bridge Repair Louis Lozowick (1892 - 1973) lithograph on paper, 1938 9 5/8 x 12 7/8 inches.

Influências e contextos históricos relativos às obras interpretadas

Desafiado pelo jornalista Vicente de Pascal, da revista americana *Life,* a demonstrar sua técnica de composição – Gráfico pra Fixar a Melodia das Montanhas – a partir de uma fotografia da maquete da cidade nova-iorquina, Villa-Lobos demorou aproximadamente uma hora para extrair dessa fotografia uma obra experimental em que interpreta musicalmente a *skyline* da cidade.

Essa técnica foi vislumbrada pela primeira vez pelo compositor em 1934, quando o maestro pensou ter encontrado uma maneira de "ouvir" a "melodia guardada" há milhões de anos pelo relevo sinuoso do Pão de Açúcar contraposto ao céu do Rio de Janeiro (entre aspas, expressões do próprio Villa-Lobos).

Villa-Lobos utilizou esse método que lhe permitia extrair melodia de fotografias por meio da transcrição gráfica de silhuetas de formas do relevo, como fez com a *skyline* de Nova York. De 1934 a 1944, Heitor Villa-Lobos compôs a *Sinfonia No. 6* – sobre a linha das montanhas do Brasil, da qual, além do Pão de Açúcar e do Corcovado, fazem parte melodias extraídas de outras morfologias, como a Serra dos Órgãos, localizada em Teresópolis, Rio de Janeiro, e a Serra da Piedade, em Minas Gerais. O maestro buscava uma espécie de representação do Brasil a partir desses símbolos geográficos.

Na composição de Villa-Lobos sobre seu *skyline,* a cidade, fervilhante de ruídos e de movimentos, ganhou uma paisagem sonora particular, crivada de silêncios introspectivos quebrados por uma melodia em tom menor. Segundo o próprio maestro, a silhueta de Nova York lhe sugeria essa tonalidade mais melancólica, intimista, enquanto a cidade mesma soaria em tom maior, alegre, extrovertida.

Murray Schafer[1] levantou a possibilidade de a paisagem sonora do mundo ser uma "composição macrocósmica*",* e os cidadãos, os compositores responsáveis por sua "orquestração". Villa-Lobos viu na paisagem silenciosa das montanhas uma melodia escondida que "orquestrou" por meio de um método. Consistia em desenhar os contornos das montanhas em folha de seda sobre fotografia e depois transportá-los para

[1] SHAFER. **A Afinação do Mundo**: uma Exploração Pioneira pela História Passada pelo Atual Estado do mais Negligenciado Aspecto do nosso Ambiente: A Paisagem Sonora; tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora UNESP, 2001. Título Original: The Tunning of the World.

papel milimetrado, convencionando o valor das figuras e a altura dos sons a partir de dois eixos, um horizontal e um vertical. Cada quadradinho correspondia a uma semicolcheia; dois, a uma colcheia; e assim por diante. A melodia surgia, dessa forma, praticamente pronta, desenhada.

Villa-Lobos chamou esse método, que usou também como exercício de composição no Canto Orfeônico, de Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas do Brasil e, posteriormente, apenas de Melodia das Montanhas. Pretendeu "*ultrapassar as criações do folclore ou de outros compositores para dar ao país uma música realmente nativa, incrustada em suas rochas, inscrita em seus contornos". "Lá está a minha música, minha inspiração",* disse ele, olhando o Pão de Açúcar de sua janela, conforme relata uma reportagem da revista *Time,* em abril de 1940.

O método interessou muitas pessoas, como meio de criar melodias imprevistas, e foi criticado por outras, que deploravam o seu uso, acusando-o de uma espécie de "máquina de compor", que não exigia inspiração. Mas o maestro nunca se ateve friamente à racionalidade das linhas e diagramas, recorrendo, quando necessário, a adaptações dos contornos.

No Brasil, Villa-Lobos é interpretado pelos pares de seu tempo como uma grande contradição. "*Villa foi o contraste, o paradoxo brasileiro, o caos. Villa era imprevisível, um sujeito de personalidade múltipla",* disse Hermínio de Carvalho[2] no documentário O Índio de Casaca (1987). Castro Filho também relata a tendência do compositor para o monumental: *"o cigarro, o Dodge, um carro presidencial"*. Walter Burle Marx, no mesmo documentário, relata que conheceu Villa-Lobos e Arminda, ou Mindinha Villa-Lobos, brincando sempre de "tirar" prazer em tudo o que faziam: "*Quando eu faço alguma coisa, eu tenho que ter prazer. Eu escrevo quando é preciso!"*. Tom Jobim, em seu depoimento também no documentário, fala sobre o caos sonoro que pairava na casa de Villa-Lobos: "*a televisão ficava ligada. Ao mesmo tempo em que uma soprano cantava numa outra sala, a TV transmitia um filme de "bang-*

[2] CARVALHO, Hermínio de. In: **Villa Lobos - O Índio de Casaca** [DVD]. Descrição. Direção: Roberto Feith Roteiro e Texto: Álvaro Ramos Duração: 120 min. Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Cinemateca do MAM, Embrafilme, Arquivo Geral da Cidade, Radio e TV Cultura - SP, Instituto Histórico e Geográfico TV Manchete Pesquisa Álvaro Ramos, Maria Monteiro, Isabel Martins, Gustavo Teixeira. Roteiro e Texto Álvaro Ramos. Direção de Roberto Feith, Rio de Janeiro, 1987, transcrição nossa.

bang". Enquanto isso, Villa-Lobos, inteiramente abstraído de tudo, habitava o universo da pauta musical e, com seu charuto, compunha".

De acordo com depoimento de Alberto Nepomuceno e Alexandre Levi: *"Villa-Lobos consolidou a semente nacionalista que foi plantada na sua infância"*. Já o compositor Marlos Nobre (1987) confere a Villa-Lobos, uma posição de precursor de uma escrita musical genuinamente brasileira. Acreditava que sua música representava um movimento de emancipação da dependência estética da tradição europeia: "*O Brasil não é a Europa. O Brasil absorve as influências e as transforma em algo novo".* [3]

Aos 16 anos, segundo consta nos relatos desse documentário, Villa-Lobos passou a frequentar os músicos que tanto admirava, Os Chorões, saltando a janela de madrugada e juntando-se a eles na rua. Na calada da noite, ele escapulia...

O violonista Turíbio Santos conheceu Villa-Lobos aos 14 anos de idade. De acordo com seu relato sobre o compositor, a música popular urbana carioca era bastante presente na vida do jovem compositor; por consequência, sua escrita para a música de concerto tornou-se contagiada por essa influência:

> Desde muito cedo Villa-Lobos assumiu um compromisso com a vida musical carioca e, ao contrário do que a gente possa imaginar, seu primeiro compromisso não foi com a vida musical formal, mas com a vida musical das ruas. No momento em que ele pulou o muro pra tocar o seu violão com os Chorões, ele também pulou o muro da cultura, ele passou a ser Villa-Lobos, porque ele teve a coragem de pular esse muro, de não repetir mais nenhum processo "europeizante". Ele estava fundando uma linguagem e formando uma cultura, a nossa cultura brasileira (SANTOS 1987). [4]

Álvaro Ramos, roteirista do documentário Villa-Lobos - O Índio de Casaca, destaca fatos históricos e influências na vida do compositor, além de suas vivências musicais iniciadas na boêmia carioca, para além das salas de concerto na primeira metade do século XX. A música urbana foi, sem dúvida, uma referência para a escrita

[3] NOBRE, Marlos, apud, **Villa Lobos – *O Índio de Casaca*** [DVD]. Descrição. Direção: Roberto Feith Roteiro e Texto: Álvaro Ramos Duração: 120 min. Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Cinemateca do MAM, Embrafilme, Arquivo Geral da Cidade, Radio e TV Cultura - SP, Instituto Histórico e Geográfico TV Manchete Pesquisa Álvaro Ramos, Maria Monteiro, Isabel Martins, Gustavo Teixeira. Roteiro e Texto Álvaro Ramos. Direção de Roberto Feith, transcrição nossa.
[4] RAMOS, Álvaro. In: idem, transcrição nossa.

musical do maestro, que esteve próximo da vanguarda do gênero Choro durante as reuniões em rodas com músicos excepcionais.

> Os Chorões, no início do século passado, eram formados pelos músicos: Zé do Cavaquinho, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Catulo da Paixão Cearense, João Pernambuco, Ernesto Nazareth e Donga. Conforme salienta Turíbio Santos: *"Os Choros foram indispensáveis na obra de Villa-Lobos e na sua homenagem especial à música brasileira. Um grande exemplo seria o Choro n. 1 (1921), escrito para violão solo, dedicado a Ernesto Nazareth e a todos os seus amigos de juventude. Resgate da música brasileira. Daí, certa intriga com acadêmicos e intelectuais"* (SANTOS 1987). [5]

Essa possivelmente foi uma escola pela qual Villa-Lobos informalmente se graduou. Longe das formalidades da academia, o compositor esteve imerso nesse ambiente de grande efervescência musical de sua época. Dentre os diversos relatos sobre o maestro, verifica-se a constante busca de Villa-Lobos em valorizar o que de fato ele acreditava representar a essência brasileira.

Conforme o comentário de Vicente Guerra-Peixe, extraído do documentário citado: *"Villa-Lobos ajudou a mudar a visão dos brasileiros sobre si mesmos; ouvimos nossa música e sentimos que ela nos pertence"* (RAMOS, 1987).

> Ele trouxe um avanço enorme para a música brasileira não só na exploração dos elementos populares do Rio de Janeiro, que pouco havia sido feito anteriormente. Ele trouxe um grande avanço nesse sentido. Avançou muito na música de violão, piano também, mas para o violão a sua contribuição foi maior (GUERRA-PEIXE, 1987). [6]

A seguir, transcrevemos comentário de Villa-Lobos em entrevista, parte do documentário O Índio de Casaca:

> O sentido real da pesquisa folclórica não é só a música, é tudo, é a medicina, os costumes, os hábitos, até a maneira de cantar dos pássaros é também o folclore, que se chama de *"folclor natura"*. Cada passarinho tem um canto original, e esse passarinho, ouvindo outro passarinho, tem outro canto. E eles são tão diferentes desses passarinhos aristocráticos da Europa. Do pardal. E

[5] SANTOS, Turíbio, apud, idem, transcrição nossa.
[6] GERRA-PEIXE, Vicente. In: ibidem, transcrição nossa.

> vemos o canário belga: bi bi bi bi. O nosso é bá bá bá! É forte, vigoroso! (VILLA-LOBOS). [7]

Beatriz Roquete Pinto Boiunga comenta as influências e os estudos realizados pelo compositor sobre o material da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: Os fonogramas originários da Expedição Rondon (1911):

> Os fonogramas eram cilindros de cera em que Roquete Pinto havia gravado a música dos índios. A partir desses fonogramas, Villa-Lobos estudou o material de cunho folclórico indígena recolhido pela expedição e arquivado no Museu Nacional. O compositor transcreveu as músicas dos fonogramas e as harmonizou. Dentre essas transcrições se encontram o tema famoso do Nozanina com as músicas da febre indigenista. Dois anos após o retorno da expedição Rondon, Villa-Lobos apresentou o poema sinfônico Uirapurú (1917), baseado na lenda do pássaro mágico da Amazônia. Muitos estudiosos marcam o ano dessa obra como o momento em que Villa-Lobos encontrou a sua escrita sinfônica. O momento da contribuição musical brasileira ao mundo. [8]

Villa-Lobos[9] retornou da Europa e foi morar num prédio na Rua Araújo de Porto Alegre, no centro do Rio de Janeiro. Durante esse período, colecionou muitas fotos e compôs musicas dedicadas a Arminda, a "Mindinha", como ele gostava de se referir a sua companheira e secretária fiel.

---

[7] VILLA-LOBOS, Heitor. In: **Villa Lobos – *O Índio de Casaca*** *[DVD]*. Descrição. Direção: Roberto Feith Roteiro e Texto: Álvaro Ramos Duração: 120 min. Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Cinemateca do MAM, Embrafilme, Arquivo Geral da Cidade, Radio e TV Cultura - SP, Instituto Histórico e Geográfico TV Manchete Pesquisa Álvaro Ramos, Maria Monteiro, Isabel Martins, Gustavo Teixeira. Roteiro e Texto Álvaro Ramos. Direção de Roberto Feith, transcrição nossa.

[8] ROQUETE PINTO, Beatriz. Ibidem, transcrição nossa.

[9] Florent Schmitt, um importante crítico e compositor da época, de quem Villa se tornou amigo até o fim da vida, escreveu: *"passou um grande sopro, qualquer coisa que sai do normal, que é extraordinária. Villa-Lobos torna-se universal"*. In: Ibidem, transcrição nossa.

I

Considerações sobre o método Melodia das Montanhas

Nos desenhos de Villa-Lobos, extraídos das fotografias identificadas ao longo desta pesquisa,[10] verifica-se uma elaboração cartesiana desenvolvida a partir do uso de papel milimetrado, no qual se encontra a escala cromática de 85 notas em um registro de sete oitavas no eixo vertical. A sobreposição de papel de seda sobre uma determinada fotografia revelou os contornos dos arranha-céus de cidade de Nova York. Posteriormente, essa imagem foi decodificada em alturas e ritmos no pentagrama musical, revelando um método curioso de gerar melodias. Entretanto, também se constata certa subjetividade, na escala a ser aproveitada e nas escolhas, provavelmente explicada pela licença poética atribuída ao compositor.

O tratamento harmônico em *background* põe em evidência o poder de persuasão do discurso sonoro de Villa-Lobos. Verificamos uma maneira particular de associar o pensamento à retórica musical, já que o compositor sobrepõe melodias que estão a serviço do tema principal. Pode-se inferir que Villa-Lobos estava intrinsecamente ligado à sua memória musical e ao ambiente que o circundava. Em sua escrita, nota-se uma reserva considerável de vivências e acumulações cognitivas.

Sobre o emprego desse método:

> ... "*Ele mesmo me confidenciou que buscava seus ritmos contemplando as altas cadeias de montanhas ao longo da Costa do Atlântico (da Bahia a São Paulo). Fiz a mesma coisa com Dauphiné*" {...} (MESSIAEN, 1949, 1992, p. 55).
>
> O comentário de Messiaen revela um aspecto que merece atenção: Villa-Lobos lhe teria falado em buscar ritmos contemplando as montanhas de modo mais abrangente que o processo didático de elaboração das melodias de montanhas. Se repararmos bem, as figurações sinuosas obtidas com esse método não resultam muito diferentes de muitas obras que Villa-Lobos realizou sem que houvesse qualquer alusão a esses gráficos. Quem conhece o Rio de Janeiro, cidade cercada de montanhas, tem de considerar a possibilidade de que Villa-Lobos pudesse se inspirar nesses contornos que estavam diariamente diante de seus olhos. (SALLES, 2005, p.181).

[10] MESSIAEN, 1949, 1992, p. 55. In: SALLES, Paulo de Tarso. Processos Composicionais de Villa-Lobos: um Guia Teórico. Editora da Unicamp, Campinas - SP, 2009, p.181.

Villa-Lobos fez uso dessa técnica composicional de 1934 a 1944, mostrando o acúmulo e também o esgotamento desse processo de criação musical. Uma vez decodificado e utilizado à exaustão, o compositor o deixou de lado para se embrenhar em outras matrizes de criação.

Esse método demonstra um *insight* na maneira de compor, uma fagulha que se acende antes mesmo de o compositor escrever a clave de sol no pentagrama. Subjetiva de toda forma, a ferramenta revela a gênese criadora do artista, mas o discurso musical e o poder de persuasão prosódico do compositor estão relacionados a fatores existentes em sua memória, que por sua vez se encontra relacionada a um dado momento histórico em que ele revela ao mundo suas aspirações estéticas, suas ferramentas e vivências por meio dos signos de vida do seu tempo, da sua paisagem sonora particular.

A respeito do termo paisagem sonora, Silvio Ferraz o conceitua da seguinte maneira:

> O espaço se define apenas pela permanência de algum traço comum na reiteração ou na variação de um ciclo regular ou não de imagens. No dia a dia é comum ouvirmos paisagens sonoras, a paisagem de sons em nosso entorno. E como posso definir a paisagem sonora? Um som, outro som, o retorno do primeiro som, o retorno do segundo, um terceiro. E assim, seguindo o curso dos ciclos e das sobreposições de ciclos na escuta, pode gerar a ideia de um contínuo, e a de microciclos, pode gerar o que chamamos de um som longo como uma nota pedal. A paisagem é assim um espaço (FERRAZ, 2008: 95).[11]

Encontramos um vasto material sobre as matrizes composicionais que levaram Villa-Lobos a promover sua técnica composicional Gráfico pra Fixar Melodia das Montanhas. Por meio da tradução de uma carta escrita pelo compositor aos editores da *Sinfonia No. 6*, na França, foi possível conhecer a estrutura formal da Sinfonia e o uso de elementos programáticos originários do pensamento sonoro do compositor sobre as serras e os marcos geográficos brasileiros. Ambas as obras, *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia No. 6,* apresentam a matriz criadora do compositor por meio dos gráficos em papel milimetrado.

[11] FERRAZ, Silvio. **Segundo Livro: páginas sobre tempo e espaço na composição musical. Notas do Caderno Amarelo: a Paixão do Rascunho**. Tese de Livre-docência. Universidade de Campinas – UNICAMP, Brasil, 2008, p. 95.

As questões que surgem com este estudo são: será que esse procedimento foi influenciado por outros compositores do tempo de Villa-Lobos? Quais compositores e amigos possíveis de Villa-Lobos se interessavam pelos mesmos parâmetros de criação? No século XX, Villa-Lobos compactuava com os desafios estéticos da época? De que maneira a sua obra pode ser interpretada na contemporaneidade? Por que conhecemos tão pouco de sua vasta obra? Existem problemas com relação à análise crítica e à edição de seus manuscritos e partituras editadas? Quais documentos musicológicos remontam sua trajetória durante os anos em que o compositor esteve imerso na elaboração dessa técnica de criação musical? Qual ferramenta analítica melhor expressaria essa análise?. Essas são algumas das questões que impulsionaram nossos estudos sobre a técnica composicional Gráfico para Fixar as Melodias das Montanhas por meio da análise de cartas, manuscritos, partituras e desenhos do compositor sobre esse processo.

I. 2 O Processo de Criação Musical Desenvolvido por Villa-Lobos

> Sou um sentimentalista por natureza, e existem momentos em que minha música é escrita docemente, mas eu nunca trabalho por intuição. Meu processo de composição é determinado por razões lógicas (VILLA-LOBOS, 1941).

Conforme pudemos averiguar em documento referente ao emprego da técnica Gráfico para Fixar as Melodias em papel milimetrado (autógrafo do compositor na imagem a seguir), consta no seu eixo vertical uma ordem numérica com os nomes das notas a partir da escala cromática, uma numeração da escala geral e uma da escala diatônica. No plano horizontal, verificamos as bases para marcar as unidades de tempo. O material musicológico apresentado aqui neste estudo é de fonte primária e confirma o processo de criação musical no período de 1934 a 1944, espaço de tempo em que se verifica a criação dos temas melódicos originados por meio desse processo de criação.

A imagem a seguir ilustra o material técnico utilizado pelo compositor para gerar as melodias das obras orquestrais *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia No. 6*.

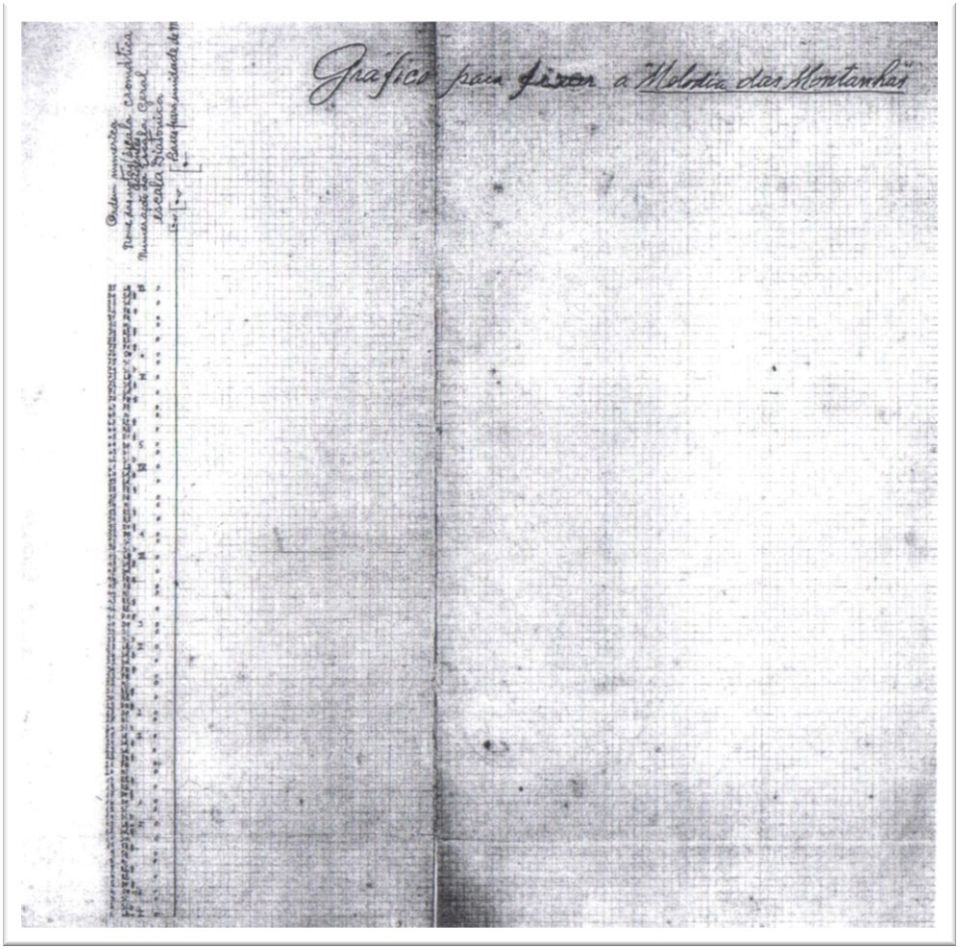


Fig. 2: Esboço do material técnico do compositor localizado no arquivo do Museu Villa-Lobos MVL – HVL 02.05.02. Obras anotações/ melodia das montanhas.

O primeiro modelo composicional dessa técnica de Villa-Lobos foi realizado a partir da releitura de marcos geográficos representativos do Brasil. Foi originado na forma de um esboço do maciço Pão de Açúcar desenhado em uma folha de seda sobre um papel planimétrico, intitulado pelo compositor Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas e datado 1934. Esse foi o tema veiculado na reportagem de Júlio Pires para a revista O Cruzeiro*,* após ter realizado uma entrevista com o maestro. O compositor relatou ao jornalista o uso de um método experimental, revelado pelo maestro como uma forma encontrada para a criação de melodias geradas por meio do contorno de alguns relevos de montanhas do Brasil. Nessa reportagem, Villa-Lobos revela essa iniciativa quando, em 1934, vislumbrou de sua janela a possibilidade de criar uma melodia determinada por meio da silhueta do relevo do Pão de Açúcar, na então Capital Federal. [12]

[12] PIRES, Julio. Melodias da Montanha do Brasil. **O Cruzeiro,** 04 de maio de 1940.

Posteriormente, Vicente de Pascal[13], jornalista da revista norte-americana *Life,* de Nova York, revelava a seus leitores a mesma iniciativa experimental, na qual o "selvagem" e "exótico" compositor brasileiro criara uma espécie de máquina de gerar melodias. Recentemente Paulo de Tarso Salles fez comentários sobre esse método composicional criado a partir de imagens visuais.

> De acordo com Mathew Walker, "Edgard Varèse teria sugerido a Villa-Lobos a composição de uma obra a partir do desenho das estrelas no céu, cujo resultado seria o ciclo *d´as Três Marias"* (1939). Ao adotar esse tipo de procedimento, Villa-Lobos chegou perto de outros métodos de neutralização do papel do compositor como definidor de todos os elementos da obra (SALLES, 2005: 180). [14]

Pode-se inferir que Villa-Lobos tenha sido influenciado pelo compositor franco-americano, Edgar Varèse, com o qual manteve, apesar do distanciamento estético, laços de amizade a partir de sua segunda estada em Paris (1927-1930).

Segundo o comentário de Simon Rattle[15], registrado por meio do documentário *"Orchestral Music in the 20th Century"*: *"neste período, verificou-se a chegada dos tempos modernos com a formação das metrópoles e seus arranha-céus e os motores de carros em alta velocidade. O impacto da cidade de Nova York transformou o modo de vida desses compositores, em especial o de Edgar Varèse. Um verdadeiro mundo se ampliava sobre a mística dos arranha-céus".* Para Varèse,[16] aqueles dias podiam ser representados como os da velocidade, da síntese e das dinâmicas. Carlos Kater[17], em seu artigo publicado pela *Latin American Music Review,* revelou que Villa-Lobos fez uso desse método também no campo pedagógico composicional, ao introduzir essa prática na grade curricular do SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), *"processo adotado pelo Canto Orfeônico, o decalque do contorno de montanhas e outros acidentes geográficos sobre uma folha de papel milimetrado, convencionando de antemão o valor das figuras e a*

---

[13] PASCAL, apud PIRES. Melodias da Montanha do Brasil. **O Cruzeiro,** 04 de maio de 1940.
[14] SALLES, Paulo de Tarso. **Processos Composicionais de Villa-Lobos**: um Guia Teórico. Tese de Doutorado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2005, p. 180.
[15] RATTLE, Simon. In: "Leaving Home - **Orchestral Music in the 20th Century**. II: RHYTHM [DVD]. Arthaus Musik, 1996. Transcrição nossa.
[16] VARÈSE, Edgard. *I work with rhythm intensities, frequencies, tunes and millions of gossips in music.* (1932). In: Idem, tradução nossa.
[17] KATER, Carlos. Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira; **Latin American Music Review**, V 1984, 102-105.

altura de sons, segundo os traços horizontais e verticais, respectivamente". Em complemento, observou que "*o método proporciona um meio sugestivo de construir melodias imprevistas, estimulando a faculdade criadora, desenvolvendo na prática os conhecimentos de teoria musical"*. A finalidade do gráfico em escala milimetrada era proporcionar o desenho de uma linha melódica do relevo de uma paisagem previamente fotografada.

A peça *New York Sky-Line* [18] foi escrita inicialmente para piano em 1939 e posteriormente orquestrada em 1940 para ser estreada na *New York World's Fair*. Nessa obra, a melodia sobre o pentagrama originou-se do contorno dos edifícios de uma foto da metrópole norte-americana.

A descrição do processo de criação musical Gráfico para Fixar a Melodias das Montanhas, utilizado como método pedagógico por Villa-Lobos no Canto Orfeônico para as aulas de composição do ensino de música nas escolas públicas do Brasil era o seguinte:

> 1) Escreve-se verticalmente, de baixo para cima, a partir do Lá1 até o Lá6, todas as notas existentes, diatônicas e cromáticas;
> 2) Coloca-se os contornos da melodia que se deseja conhecer. No sentido horizontal, esses pontos corresponderão aos sons inscritos à margem esquerda. A Tônica corresponde ao nível do mar, ou seja, à base da montanha. O modo é escolhido pelo aluno (maior ou menor);
> 3) Anota-se os sons obtidos na pauta. Para se determinar os valores e o compasso, procede-se do seguinte modo: cada linha vertical corresponde a um pulso (unidade de tempo), que, por opção do aluno, pode variar entre a semicolcheia e a semínima. A melodia ou fragmento melódico imprevistos interessarão à classe, desenvolvendo o espírito de observação quanto aos valores relativos, sentido musical, percepção da tonalidade e do ritmo e o gosto pela composição musical (VILLA-LOBOS, 1946). [19]

A fotografia abaixo mostra a cidade de Nova York no ano de 1939, com vista para o mar. Como se pode constatar, na entrevista realizada por Nicolas

[18] "Villa-Lobos empregou isto na sua obra, como, por exemplo, a *Sinfonia No. 6* sobre as linhas das montanhas, datada de 1944 e dedicada à Mindinha; a *New York Sky-Line Melody* (1939) dedicada a Williams Morris, para piano e orquestra, é também baseada nesse princípio. É de fato a melodia do perfil dos arranha-céus de Nova York se projetando no céu. Está claro que como um exercício de estimulação à criação é muito interessante, não tenho a menor objeção, nem na utilização por Villa-Lobos". In: KATER, Carlos. 1984.

[19] VILLA-LOBOS, H. Educação Musical. In: Boletim Latino-Americano de Música. Rio de Janeiro, 6: 531, abril de 1946. **PRESENÇA DE VILLA-LOBOS**. Rio de Janeiro, MEC, DAC, MVL, 1972, p. 89. Vol.7. 64.

Slonimsky[20] para a revista *TIME*, que o plano experimental do compositor foi elaborado com base nesta paisagem da ilha de Manhattan.

Fig. 3: *New York Skyline*, (CIRCA, 1939).

No gráfico apresentado a seguir, proposto pelo musicólogo Carlos Kater,[21] verifica-se a transformação da fotografia em Gráfico para Fixar Melodias. Villa-Lobos tinha então gerado um modelo de produzir melodias, deixando sua marca criativa na metrópole cultural do Ocidente.

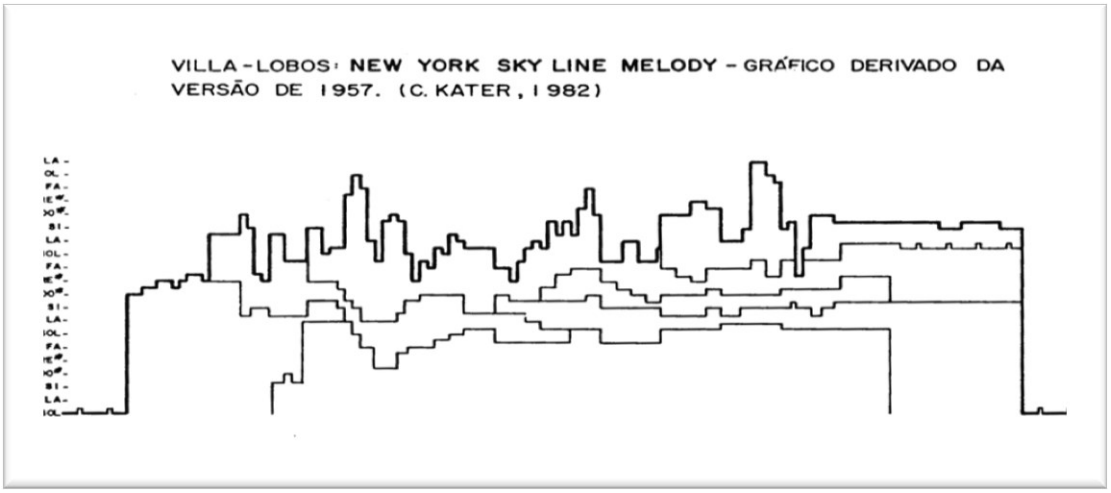


Fig. 4: Gráfico proposto por Carlos Kater, 1984.

[20] SLONIMSKY, Nicolas. A visit with Villa-Lobos. **Musical América**, outubro, 1941, p. 09, 10.
[21] KATER, Carlos. Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira; **Latin American Music Review**, V 1984, 102-105.

Por intermédio de outra reportagem realizada pelo musicólogo Nicolas Slonimsky[22] para a revista *Musical America,* verificou-se que essa peça foi encomendada para a reabertura da Feira das Nações em 1940, na cidade de Nova York.

I. 3 Detalhamento sobre os resultados parciais obtidos

Desde o período inicial desta pesquisa realizamos algumas incursões ao Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro, onde pudemos ter contato com os manuscritos da obra *New York Sky-Line Melody* (1939); os Gráficos para Fixar a Melodia das Montanhas do Brasil; cartas e telegramas dos compositores Edgard Varèse, Florent Schmitt, Walter Burle Marx e Leopold Stokowsky; recortes de jornais e revistas do período de elaboração dessas obras, contendo, inclusive, entrevistas com o próprio maestro, que descreveu os procedimentos que usou.

Durante esse período, também realizamos uma incursão à Biblioteca Pública de Nova York (NYPL), onde obtivemos documentos referentes à participação do compositor nas *New York World's Fair* de 1939-1940, bem como de suas atividades profissionais nos Estados Unidos da América.

A digitalização do manuscrito original, datado de 1940, foi realizada por meio de software de edição de partitura adequada para a promoção da peça em formato orquestral.

Foi possível empreender o emprego da técnica composicional villa-lobiana nos moldes atuais tecnológicos, em formato ilustrativo e didático, por meio do uso do software *Music Animation Machine* (MAM).

Em capítulo posterior apresentaremos um estudo a respeito dos esboços dos desenhos do compositor das paisagens montanhosas, como das elevações do Pão de Açúcar, do Corcovado, da Tijuca, da Serra dos Órgãos (RJ) e da Serra da Piedade (MG). Esses desenhos revelam um material musicológico (fonte primária) encontrado como elemento temático das melodias encontradas no I movimento e II movimento da *Sinfonia No. 6* - sobre as linhas das montanhas. O material identificado apresenta um

[22] SLONIMSKY, Nicolas. A visit with Villa-Lobos. **Musical América**, outubro, 1941, p. 09-10.

enorme potencial de averiguação sobre o emprego real dessa técnica realizada pelo compositor Villa-Lobos.

Realizamos a tradução das cartas de colegas compositores e críticos da obra de Villa-Lobos, tais como Florent Schmitt e Edgar Varèse. Outra carta de Villa-Lobos para os editores franceses de sua 6ª Sinfonia revelou parte da interpretação dos elementos temáticos apresentados na estruturação formal da obra.

I.4 Plano de trabalho

Realizamos um esboço experimental dessa técnica de Villa-Lobos em ambiente digital, averiguando a sua contextualização histórica. Geramos também uma formatação original do gráfico com a utilização do tema da peça *New York Sky-Line Melody*. Nossa proposta, após a conclusão desse estudo, é a criação de um modelo didático para a difusão dessas técnicas nos Ensinos Fundamental e Médio. Essa proposta pode ser interpretada como uma espécie de Jogo Musical em forma de um *e-book*.

I.5 Proposta de edição em andamento

No apêndice da Tese, encontra-se uma proposta para edição da partitura orquestral transcrita a partir do documento *New York Sky-Line Melod,* Rio de Janeiro, 1939. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL1993-21-0296 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (10 p.) para orquestra.

A intenção é a de promover a *performance* da versão orquestral dessa peça pelas orquestras brasileiras. Para isso, será entregue uma cópia da versão digital transcrita para revisão musicológica no Projeto Villa-Lobos Digital, criado pela Academia Brasileira de Música (ABM).

II - CAPÍTULO

Os Estudos Pedagógicos de Paul Klee

> Certamente a teoria da poesia poderia ser introduzida (na pintura). Mas expressões do campo da música estão mais perto de nós, e uma vez que, infelizmente, nada em geral na pintura possui muita aplicabilidade, tomamos emprestado seus conceitos de bom grado. O campo da música abrange os seguintes estudos: a teoria da harmonia, a teoria dos intervalos (de concordância), o contraponto e a teoria da forma, condicionada aos conceitos estruturais asssociados ao desenvolvimento do pensamento musical (KLEE, apud MoMA, 1987: 3). [23]

Neste capítulo serão apresentados conceitos metodológicos que utilizaremos como ferramentas de análise para o estudo da técnica composicional villa-lobiana intitulada Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas. Para isso, recorreremos ao Caderno de Estudos pedagógicos de Paul Klee com o intuito de esclarecer questões relativas aos planos sonoros concebidos por ele na interpretação pictórica dos campos das artes visuais e da música.

Nesse caderno, com anotações de suas aulas na Bauhaus, Paul Klee utilizou conceitos musicais - elementos teóricos, conceituais e temáticos – como fundamentos teórico-pedagógicos para exprimir sua arte. Neste capítulo discutiremos os processos de criação de Paul Klee e Neuegeboren com a intenção de mostrar que essa metodologia difundida por Klee na escola Bauhaus se relaciona inversamente com a técnica composicional villa-lobiana.

---

[23] Certainly the theory of poetry could be introduced (into painting). But expressions from the field of music stand closer to us, and since we unfortunately possess in painting nothing such general applicability, we borrow gladly. Music encompasses all of the following: the theory of harmony, the theory of intervals (concordance), counterpoint, the theory of form, conditioning in structural concepts, and the development of musical thought. – Quoted in Petra Petitpierre, From the Painting Class of Paul Klee (KLEE apud MoMA, 1987: 3, tradução nossa).

Como suporte teórico e estímulo à nossa reflexão, citamos de maneira especial as obras: **Le Pays Fertile:** pour la reproduction des eouvres, de Paul Klee (1989), de Pierre Boulez; **Pedagogical Sketchbook** (1968), de Paul Klee; **Villa-Lobos: processos composicionais** (2009), de Paulo de Tarso Salles; **Planos sonoros:** a experiência da simultaneidade na música do século XX (2009), de Paulo Zuben; **Segundo livro: páginas sobre tempo e espaço na composição musical** (2008), de Silvio Ferraz; **Villa-Lobos errou?:**(subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos) (2009), de Roberto Duarte; e **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos:** Bach e Stravinsky na obra do compositor (2005), de Gil Jardim.

No que se refere às pesquisas previamente realizadas sobre a técnica villa-lobiana, destacamos a reflexão do musicólogo Carlos Kater no artigo **Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas:** contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira (KATER, 1984: 102-105).

II.1 Sobre o processo de criação de Paul Klee

Paul Klee foi violinista e, por um largo período de sua vida, abraçou tanto a carreira de músico quanto a de artista plástico. Portanto, foi de forma natural que sua produção artística recebeu a contribuição estrutural da linguagem musical.

De fato, foram as possibilidades inovadoras da música, na primeira metade do Século XX, que despertaram no artista o desejo de inovar na pintura, de buscar novos caminhos e novos fundamentos estéticos.

O primeiro dos conceitos trabalhados por Paul Klee e encontrado no livro **Pintando Música** (DÜCHTING, 2002) foi o empréstimo do termo ritmo, que, em sua opinião, *"não somente marca o movimento do tempo na música, mas em qualquer forma artística"* (KLEE, apud DÜCHTING 2002: 13-14). Podemos verificar, por exemplo, essa correspondência em suas obras que exploram a relação tempo e espaço no tabuleiro de xadrez (Figs. 6 e 7).

II.2 O tabuleiro de xadrez e os ritmos estruturais

O pintor revelou conceitos relativos ao estudo das cores durante o período em que lecionou na escola de Bauhaus (1919-1933), época em que construiu uma série de estudos sobre a "pintura polifônica".

Sua teoria sobre a forma tem início com uma análise da linha, que deriva do movimento de um ponto no espaço. Klee estabeleceu funções determinantes entre linhas ativas, medianas e passivas, bem como entre elementos formados a partir de planos positivos e negativos daí resultantes.

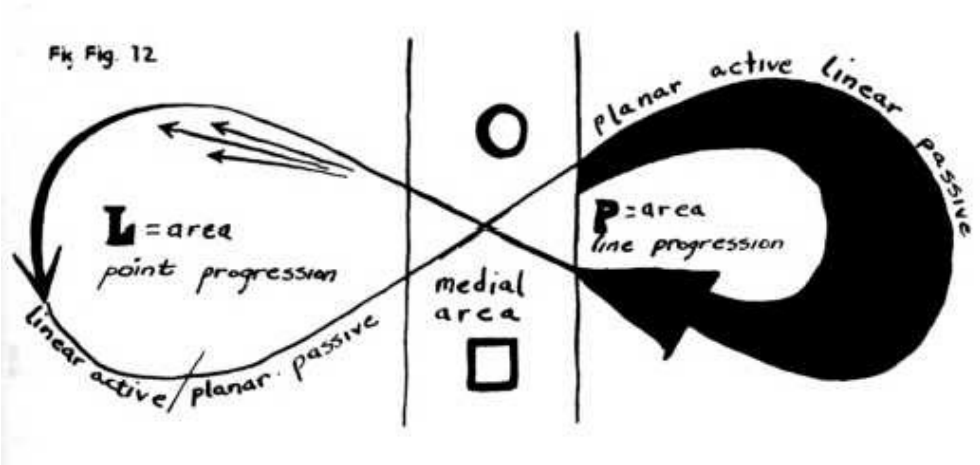


Fig. 5: O desenho de Paul Klee apresenta as três progressões de linhas identificadas a partir dos movimentos ativo, passivo e medial (KLEE, 1953: 21).

Segundo Paul Klee, *"o livre jogo de entrelaçamento de linhas é capaz de produzir as mais variadas formas de expressão, que variam da tranquilidade para a turbulência"* (KLEE apud DÜCHTING, 2002: 33). Klee começou por demonstrar como várias linhas paralelas se combinam para formar padrões simples, formados por linhas verticais e horizontais que se cruzam, aos quais ele chamou *"ritmos estruturais"*. O resultado é um padrão de tabuleiro de xadrez (Figs. 6 e 7) usado não apenas para demonstrar conflitos, tensão e relaxamento entre as cores, mas também para estudar aspectos ligados ao ritmo.

Fig. 6: Paul Klee, *Blue - Orange Harmony*, 1923/238.
Óleo sobre o papel, 37 x 26.4 cm. Coleção particular.

Fig. 7: Paul Klee, *En rythme*, 1930/203. Óleo sobre estopa, 69,6 x 50,5 cm.
Centre Pompidou, Museu de Arte Moderna de Paris, França.

II.3 Sobre as propostas pedagógicas de Paul Klee

No livro **Le Pays Fertile** (BOULEZ, 1989), Pierre Boulez ampliou nossa percepção do processo criativo de Klee com suas análises a respeito das obras do artista e dos modelos pedagógicos difundidos por ele por meio de palestras.

Boulez iniciou a abordagem com cautela. Todavia, tratou da correspondência entre as linguagens musical e pictórica de maneira luminosa ao se referir a conceitos de espacialidade, volume, tempo, polarização, harmonia e ritmo.

> O primeiro contato com Klee muitas vezes não entusiasma; pensa-se mesmo numa arte refinada demais, afetada demais. Depois dessa primeira impressão, começa a operar uma força que nos impele à reflexão profunda. Não há violência nem gestos agressivos; a obra convence, e esse convencimento é persistente. Alguns quadros de Klee podem ser lidos entre dois planos. O olhar se desloca da frente para trás, passa de um plano ao outro, observa as coincidências e as divergências. Sua obra coloca-nos imóveis, na mais perfeita contemplação. Não são numerosas essas obras, também próximas de uma polifonia.
> Depois disso, Stockhausen me mostrou *Das bildnerische Denken* (O Pensar Criativo), o livro que contém as lições da escola de Bauhaus, dizendo-me, tanto quanto me lembro: *"Você vai ver que Klee é o melhor professor de composição*". Tinha a convicção de que o entusiasmo dele tinha ido muito longe, pois já havia escrito *Le Marteau sans Maître*, entre outras (BOULEZ, 1989: 7-8) [24].

Na escola Bauhaus, Klee foi considerado um dos pioneiros na investigação de modelos de criação ao estabelecer uma interface entre as linguagens da música e da pintura. Grande parte dos conceitos utilizados pelo artista são utilizados hoje como ferramentas de análise para a música do século XX.

Não por coincidência, as obras em estilo contrapontístico de J. S. Bach foram referências tanto para Paul Klee quanto para Villa-Lobos, que as utilizaram em suas produções artísticas. Como sabemos, a obra do compositor alemão foi referencial

---

[24] Le premier contact avec Klee, souvent, n'éblouit pas. On pense même à un art un peu trop raffiné, trop précieux. Derrière ce premier sentiment, commence à agir une force qui oblige à réfléchir en profondeur. Il n'y a pas de violence, pas de geste agressif: cette oeuvre persuade et la persuasion est persistante. Certains tableaux de Klee, on les lit au moins sur deux plans. Le regard se déplace d'avant en arrière, passe d'un plan à l'autre, observe les coïncidences et les divergences. L'on s'y meut dans la plus parfaite des contemplations immobiles. Elles ne sont pas nombreuses, les oeuvres aussi proches d'une polyphonie.
Plus tard, il y a quelque trente ans, Stockhausen m'offrait *Das bildnerische Denken* (la Pensée créatice), ce livre qui contient les leçons du *Bauhaus*, en me disant, autant qu'il m'en souvienne: "Vous verrez, Klee est le meilleur professeur de composition". Je pensais que son enthousiasme allait trop loin car je croyais avoir convenablement appris la composition et j'avais déjà composé *le Marteau sans maître*, entre autres (BOULEZ, 1989: 7-8, tradução nossa).

para a tendência neoclássica do início do século XX. Aliás, isso sublinha a impropriedade do termo neoclássico, uma vez que esse termo se referia muito mais ao período barroco do que ao período clássico propriamente dito.

A horizontalidade dos contrapontos de Bach estimulou Klee a refletir sobre as distintas funções das linhas no universo pictórico. O uso da geometria se fez presente no método Tabuleiro de Xadrez.

II.4 Reflexões de Paul Klee sobre música e pintura

As conquistas alcançadas no campo da música fizeram parte das investigações de Paul Klee durante sua estada na escola germânica de *Bauhaus* (1919-1933). Nesse período ele elaborou uma série de estudos relativos à polifonia. O papel da música nas obras de Paul Klee é de profundo interesse para a aproximação entre o pensamento estético do artista e as relações possíveis de sua prática de criação.

Paul Klee começou por demonstrar como várias linhas paralelas se combinam para formar padrões simples, que ele chamou de *"ritmos estruturais"*.

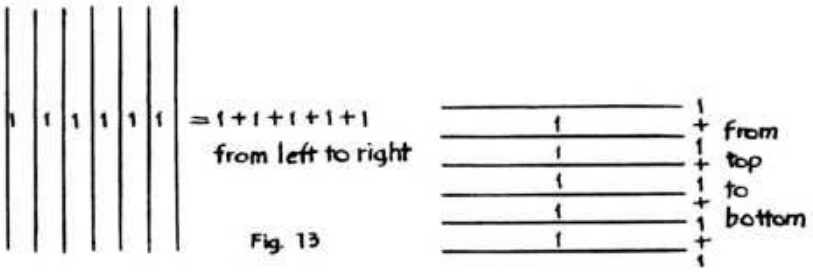


Fig. 8: O desenho de Paul Klee orienta a formação de um tabuleiro de xadrez. Os quadros sobre polifonia e ritmo partem dessa ideia identificada em seu livro de estudos pedagógicos (KLEE, 1953: 22).

Formado por linhas verticais e horizontais que se cruzam, o resultado é um padrão de "tabuleiro de xadrez" usado frequentemente por ele durante esse período não apenas para demonstrar algumas questões relacionadas às cores, mas também para estudar aspectos ligados ao ritmo.

De acordo com as reflexões de Hajo Düchting, podemos observar como foi estabelecida por Paul Klee a interface entre a teoria da música e das artes visuais.

> Depois de um detalhado tratamento matemático desse padrão, Paul Klee voltou-se para o campo da música para tentar entender as diferentes

> estruturas dos compassos musicais. Escritos de notação musical podem ser frequentemente encontrados nas margens dos cadernos de suas palestras. Para Paul Klee, transferir comparações do mundo da música para as artes visuais era algo recorrente. Tomando, por exemplo, a progressão linear produzida pelo movimento da batuta do regente, ele desenvolveu uma imagem que representa a grafia gestual formada a partir de um compasso quaternário e um compasso ternário que ele utilizou em uma série de pinturas de navios. (DÜCHTING, 2002: 34). [25]

Certamente os apontamentos de Klee trouxeram contribuições para a ampliação do diálogo interdisciplinar entre o campo das artes visuais e o da música e, principalmente, para uma aproximação, no que se refere às metodologias empreendidas, dos processos criativos realizados por ele e Villa-Lobos. Isso porque se pode verificar que os métodos por eles usados têm uma relação análoga e se combinam a partir do uso do gráfico em papel milimetrado para estabelecer os padrões matemáticos estruturais. É dessa forma que a estruturação rítmica é representada em ambos os processos criativos, conforme verificaremos com os materiais recolhidos e analisados ao longo deste estudo.

Em seu esforço para traduzir elementos "temporais" (ritmos) da música em pintura, Paul Klee investigou a estrutura de composições musicais em detalhes, como podemos identificar em seus desenhos. Neles, Paul Klee se concentra em dois compassos extraídos de uma seção da *Sonata No. 6,* em Sol maior, BWV 1019, de J. S. Bach, formada por três partes. Para descrever as notas musicais, ele traçou um sistema gráfico para registrar a altura das notas em três oitavas. Abaixo desse sistema, ele dividiu esquematicamente a estrutura qualitativa (grupos rítmicos e dinâmicos) e a quantitativa (o ritmo medido) a partir da estrutura do compasso, no qual a matriz varia conforme as mudanças de dinâmica e as marcas ligadas à estrutura regular (métrica) da peça.

---

[25] After a detailed mathematical treatment of those patterns, Paul Klee turned to the Field of music and explained the different structures of musical bars. Music notation can frequently be found in the margins of his lectures. Although in this case it was added by him later, this shows how natural it was for Paul Klee to transfer comparisons from the world of music into that of the visual arts. Taking the linear progression produced by the movement of the conductor's baton, Paul Klee developed an image representing a four-beat and a three beat bar, which was to use in a series of paintings of ships. (DÜCHTING, 2002: 34, tradução nossa).

II.5 O método de permutação idealizado por Paul Klee

Apresentamos a seguir os gráficos produzidos por Klee a partir da abertura do *Adagio* da *Sonata No.6 para violino e cembalo*, em Sol maior, BWV 1019, de J. S. Bach.

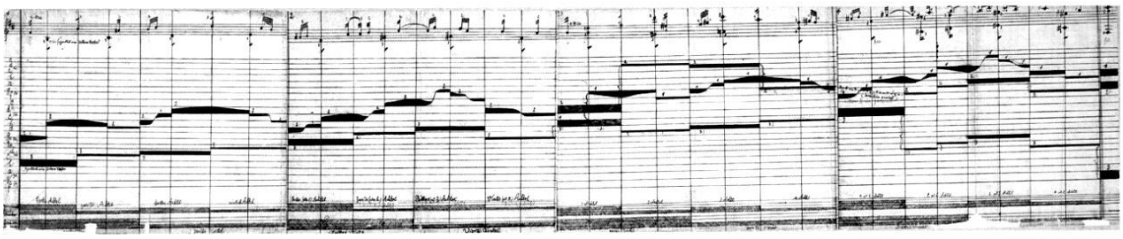


Fig. 9: Representação gráfica de Paul Klee a partir da abertura do *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-3).

Em relação a esse procedimento, podemos observar que cada espaço do eixo horizontal equivale a uma semicolcheia do texto musical e que o eixo vertical foi construído apenas com a clave de Sol. Existem três linhas melódicas demarcadas: as duas linhas iniciais se referem às notas em clave de Fá (com o número 3 sobre as notas e no desenho) e de Sol (com o número 2 sobre as notas e no desenho) tocadas pelo *cembalo*. A linha que representa a melodia executada pelo violino é a última a ser grafada, pois começa no segundo compasso (ela recebe o número 1 sobre as notas e no desenho).

A técnica de permutação desenvolvida por Klee nesse trabalho retrata a transferência em imagem das sessenta notas iniciais contidas nos três primeiros compassos do supracitado *Adagio*. Portanto, podemos observar com exatidão o processo desenvolvido (Fig. 10 e 11).

A tonalidade de Si menor está no início do desenho (Fig. 11), com os acidentes nas claves. Embora não seja um procedimento regular, muitas vezes o gráfico apresenta linhas finas e grossas. Observamos que as notas com acidentes são representadas por linhas finas, ocupando a parte superior do espaço quadriculado. Como exemplo de leitura, a linha inferior do gráfico, que começa com dois quadrados preenchidos, representa uma colcheia, nota Si da clave de Fá. Na linha superior temos a nota Fá, semicolcheia, preenchendo um único espaço do gráfico. No quinto espaço horizontal, há o preenchimento por duas fusas, Si e Dó#, com notação gráfica correspondente.

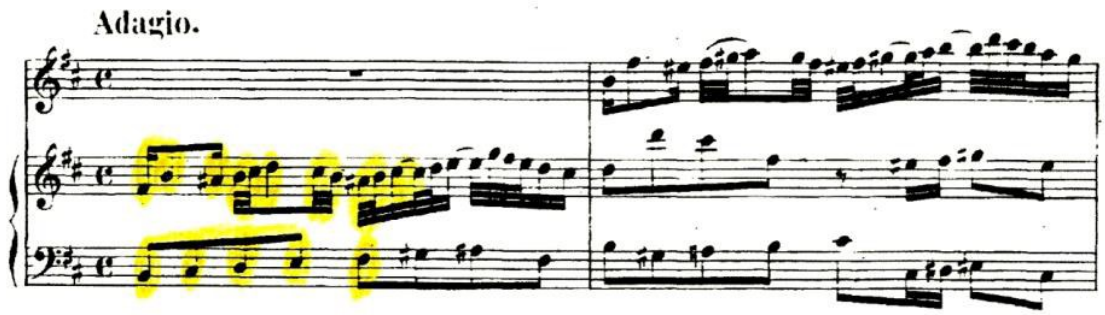


Fig. 10: *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2).
As notas destacadas com a cor amarela foram transferidas por Paul Klee em seu gráfico.

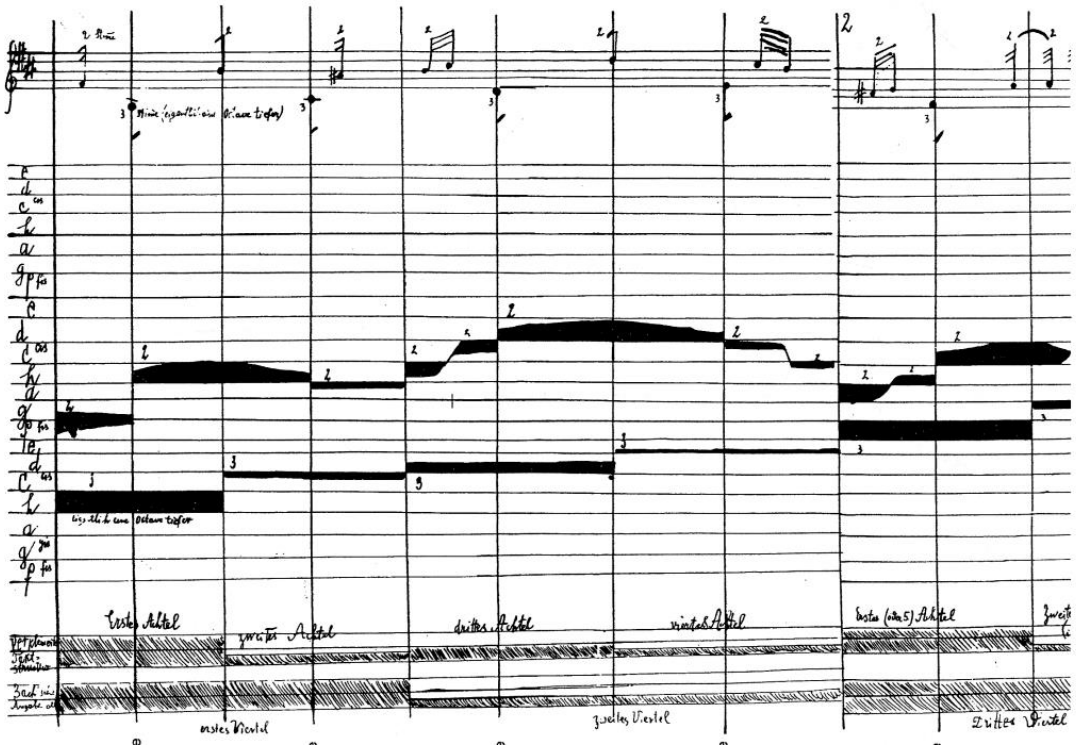


Fig. 11: Representação gráfica da notação musical por Paul Klee.
Segmentação da primeira parte do desenho gráfico gerado a partir dos três primeiros pulsos do *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2).

II.6 Proporção entre linha e estrutura, dimensão e equilíbrio

A partir da partitura da Sonata de J. S. Bach, Klee construiu um gráfico que abrange a tessitura de três oitavas. Nesse estudo, ele formulou um sistema, associando agrupamentos qualitativos para estabelecer padrões rítmicos e dinâmicas, e quantitativos, para organizar medições de valores rítmicos a partir das estruturas dos compassos musicais.

Dessa forma, Klee conduz o observador na visualização dos movimentos, que ele chamou de "variações entre as dinâmicas dominantes e passivas", classificadas a partir das linhas melódicas graficamente representadas. Nas figuras 11 e 13, verificamos o movimento cíclico de estruturas regulares atuantes de acordo com a representação gráfica da partitura de Bach.

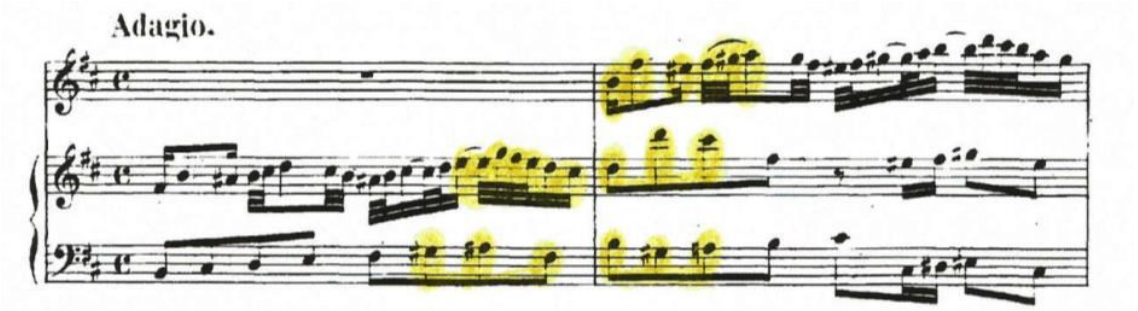


Fig. 12: Continuação do processo adotado a partir das notas em amarelo.
Adagio da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2).

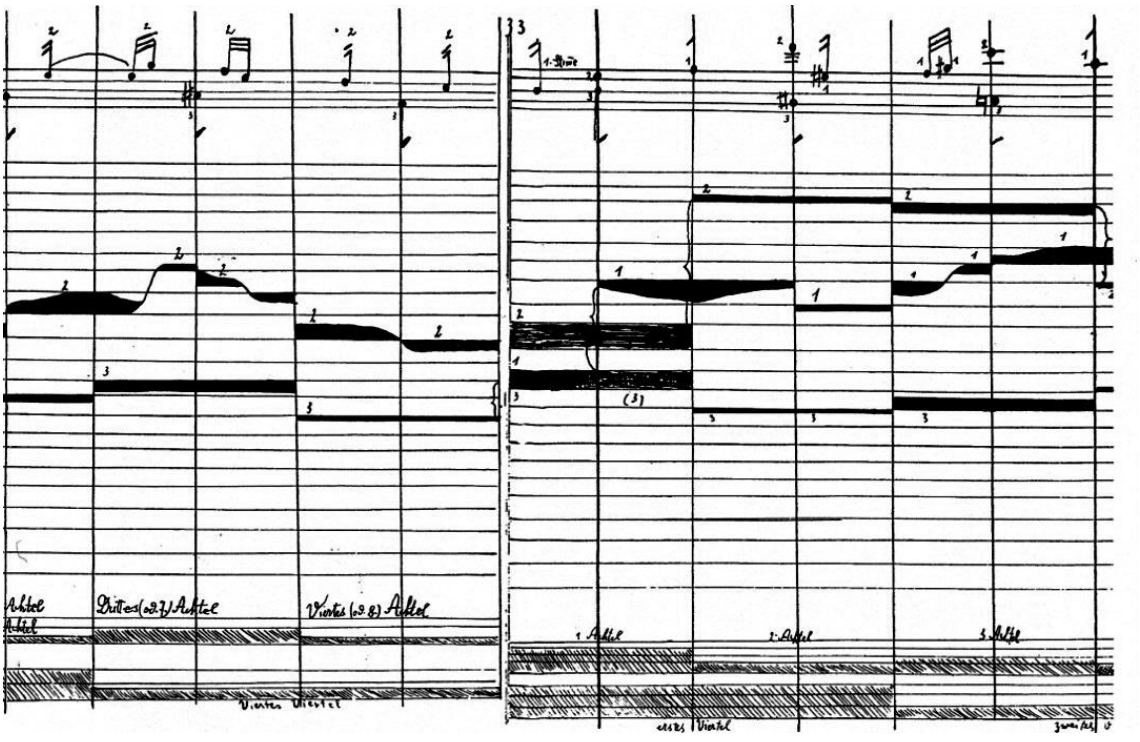


Fig. 13: Representação gráfica da notação musical por Paul Klee na segunda parte do processo de permutação no *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-2).

No trecho final da permutação realizada por Klee, nota-se a omissão de seis notas durante o procedimento de transformação da notação musical em desenho gráfico: Ré#, Fá#, Mi#, Sol#, Dó# e Mi#.

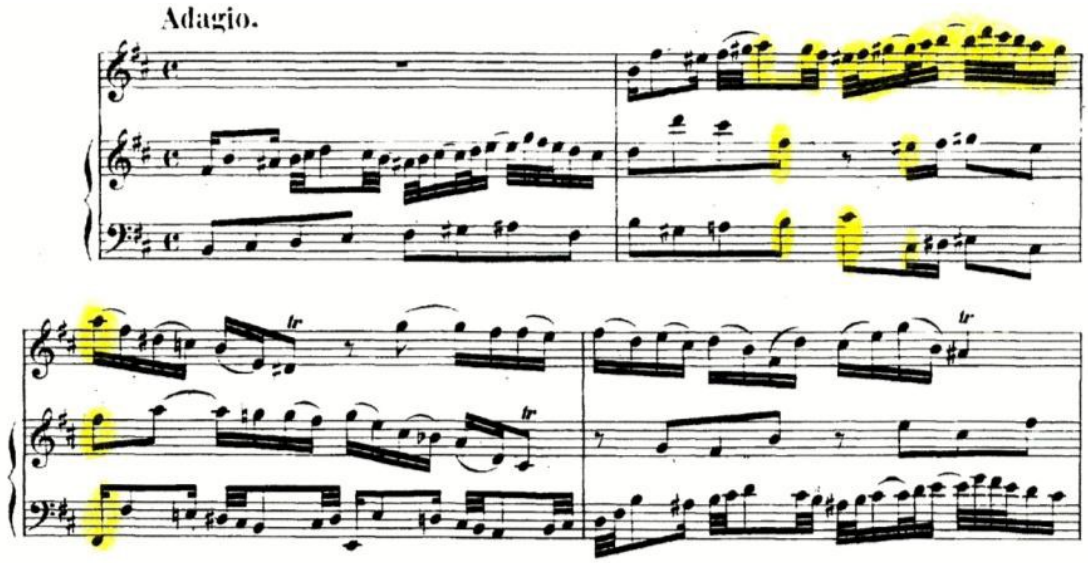


Fig. 14: *Adagio* da *Sonata No. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-4).

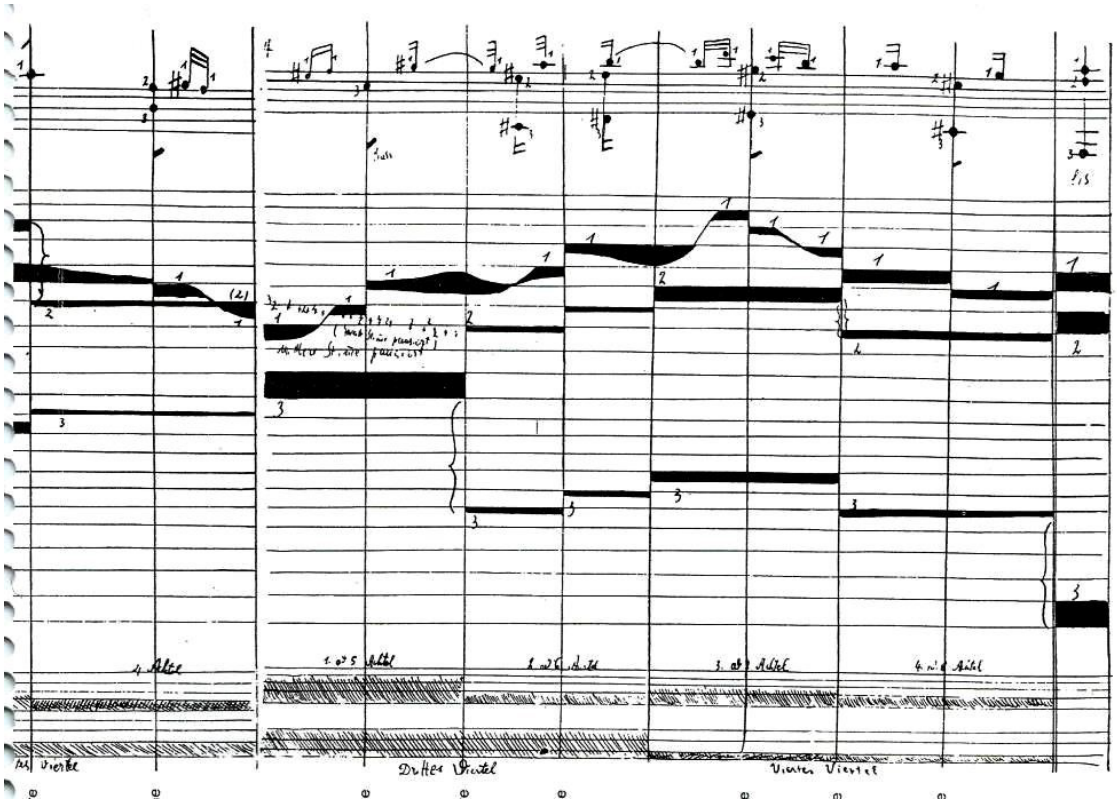


Fig. 15: Representação plástica da notação musical por Paul Klee no terceiro segmento do *Adagio* da *Sonata n. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-4).

De acordo com essa análise, pudemos verificar o procedimento realizado pelo artista para representar graficamente a notação musical dos três primeiros compassos da seção do *Adagio* da *Sonata No. 6,* BWV 1019 de J.S. Bach.

Conforme comentário de Düchting sobre essa representação gráfica, veremos que o exemplo apresentado é de extrema importância para entendermos os conceitos trabalhados por Klee no que se refere aos elementos "individual*"* e "estrutural*",* associados aos estudos da pintura e da música.

> Tomando Bach como exemplo, Paul Klee explicou a diferença entre ″individual″ e ″estrutural″. O que ele chamou de ″individual″ são componentes pertencentes ao campo da composição musical, conceito que, em seguida, ele aplica no campo da pintura. O elemento ″estrutural" ou ″dividual″ é parte de uma unidade maior caracterizada por repetições rítmicas sem variações e, portanto, divisível – pode ser dividida em unidades menores da mesma estrutura fundamental. Os componentes do ″individual″, por outro lado, são definidos como ritmicamente independentes, unidades não repetíveis, irregulares na composição, que permanecem essencialmente indivisíveis e podem ser facilmente combinadas com o ritmo estrutural. Uma terceira possibilidade seria a fusão de ambas as características rítmicas, a qual ele apontou em um trecho da sonata de Bach. Mesmo em um trecho tão curto como esse, a função de cada parte "individual*"* muda continuamente para que não predomine a voz da melodia. Também o ″estrutural″ da peça às vezes pode assumir momentaneamente o papel de um elemento ″individual″, acima da linha melódica (DÜCHTING, 2002: 34-34). [26]

De acordo com as considerações de Düchting, veremos que a combinação dos elementos "individual*"* e "estrutural*"* constrói a plasticidade do desenho e, por assim dizer, a dinâmica e a fluidez do discurso do artista.

O gestual do maestro também foi outro tema explorado por Paul Klee, que identificou a interpretação da grafia musical no movimento da batuta. De acordo com as variações do gestual e as amplitudes dos movimentos desenhados no espaço, Klee foi estimulado a refletir sobre os pontos de encontro das linhas estabelecidas no ar.

[26] Using Bach as an example, Paul Klee explained the difference between *"individual"* and *"structural"*, or what he termed *"dividual"* components of musical composition, concepts that he then applied to the field of painting. The *"structural"* or *"dividual"* element is part of a larger unit characterized by rhythmic repetitions without variations and hence divisible – it can be divided up into smaller units of the same fundamental structure. The *"individual"* components, on the other hand, are defined as a superior, rhythmically independent, unrepeatable an irregular unit of composition, which remains essentially indivisible and can be easily combined with a structural rhythm. A third possibility would be the fusing of both rhythmic characteristics, a feature he pointed out in his excerpt from Bach's sonata. Even in an excerpt as short as this, the function of each individual part changes continually so that no one voice dominates the melody and the *"structural"* parts sometimes rise above the melody line and take on the role of an *"individual"* element (DÜCHTING, 2002: 35-36, tradução nossa).

Estabeleceu, portanto, uma série de associações a partir grafia dos gestos do regente, conforme esclarece Düchting a seguir:

> Klee, em seguida, passou a discutir as diferentes possibilidades de combinação dos elementos *"*individuais*"* com os *"*estruturais*"*. A partir dos movimentos produzidos por um maestro, ele desenhou um gráfico para representar o aspecto "individual" desses movimentos. E, para adicionar então um ″elemento estrutural″ a essa figura, Paul Klee escolheu uma linha qualitativamente diferenciada que divide a linha ″estrutural″ em seções menores, produzindo assim uma ″melodia com acompanhamento estrutural″, similar às figuras gráficas que aparecem em vários de seus desenhos (DÜCHTING, 2002: 36-37). [27]

Paul Klee pode ser considerado um dos pioneiros na investigação de modelos de criação e na busca por uma interface entre as linguagens musical e pictórica. Os conceitos demonstrados pelo artista ecoam nos dias atuais como um método adequado aos desafios da análise interpretativa musical contemporânea, no que se refere aos estudos de modelos composicionais.

II.7 Fuga de Bach em três dimensões

Henrik Neuegeboren (1901-1959), romeno, é mais conhecido na França como pintor pelo nome artístico *Henri Nouveau*. Neuegeboren estudou na Academia Berlinense de Música entre 1922 e 1924 com Paul Juon e Ferruccio Busoni e frequentou as oficinas da *Dessau Bauhaus* em diversas ocasiões, começando em 1926. Em 1928, idealizou uma reprodução gráfica da *Fuga VIII do Cravo bem Temperado,* ideia que trazia o interesse em apresentar uma *Fuga* numa imagem visual personificada no espaço. O processo de transformação da *Fuga* na melodia gráfica projetada em três dimensões foi feito por Konrad Püschel em 1928, a partir da proposta de Henrik Neuegeboren. Posteriormente, Gerda Marx construiu o modelo em papel cartão e madeira, que no ano de 1970 transformou-se em uma escultura definitiva em metal (Fig. 16).

---

[27] Klee then went on to discuss different possibilities for combining the individual with the structural element. Starting from the movements produced by a conductor, he drew a graphic depiction illustrating the individual aspect of his movement. To add a *"structural element"* to this figure, Paul Klee chose a qualitatively undifferentiated line which divides the *"individual"* line into smaller sections, thereby producing a *"melody, with structural accompaniment"*. Similar graphic figures appear in several of Klee's drawings at this time, as can be seen in Drawing with the fermata (DÜCHTING, 2002: 36-37, tradução nossa).

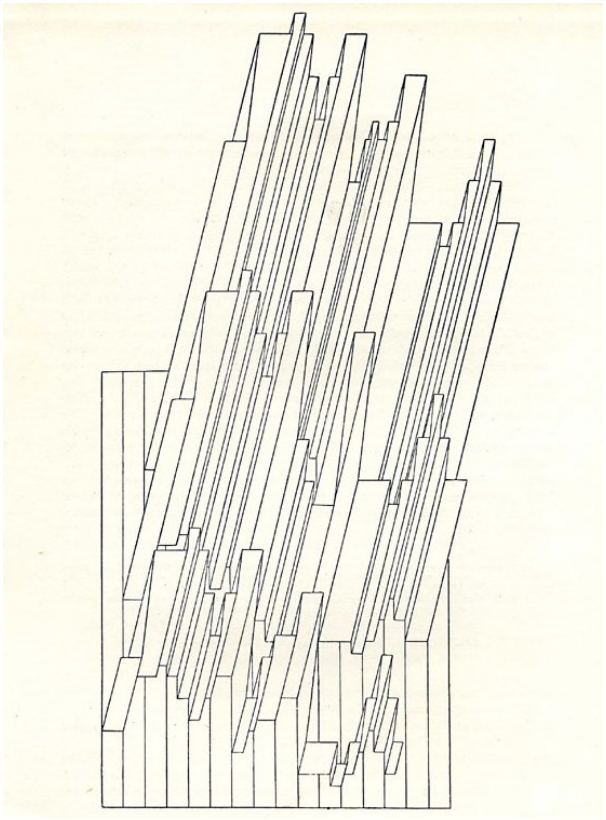


Fig. 16: Este desenho "estére-ométrico" proposto em 1928 por Henrich Neuegeboren originou o processo de transformação de uma linha melódica na *Representação Plástica dos Compassos 52-55 da Fuga em Mib menor,* de Johann Sebastian Bach. [28]

Um artigo sobre esse projeto, intitulado *Ein Bach Fugue im Bild*, foi publicado pela revista *Bauhaus Dessau* - 1ª Edição, janeiro de 1929. As imagens coletadas sobre o feito podem ser encontradas na revista *Le Revue Musicale* numa edição dedicada ao artista, juntamente com as contribuições de Neugeboren a respeito da transposição da linguagem musical para as artes visuais.

A análise sobre a Representação Plástica dos Compassos 52-55 da Fuga VIII em Mib menor, BWV 853, de J. S. Bach, apresenta algumas questões releventes a partir da análise dos materias coletados sobre a obra.

Notamos que a transposição da melodia reproduz somente a melodia do baixo repetida em três planos, com três proporções gráficas ampliadas. A *Fuga No. VIII* da obra *Cravo Bem Temperado* foi escrita em contraponto a três vozes, o que mostra a omissão, por parte do artista, da representação plástica das vozes soprano e contralto. É preciso mencionar também que o *Prelúdio No. VIII* BWV 853 que antecede a *Fuga*

[28] Foi possível verificar o desenho "estéreo-métrico" a partir da publicação da revista **Baushaus**, **Zeitschrift für Gestaltung**, edição No. 1, 1929. Disponível em: <http://www.floraberlin.de/soundbag/sbimages/hn.htm>, acessado em 05/01/2014.

contém seis bemois armados na clave, porém, na apresentação, temos uma mudança para seis sustenidos armados na clave. Isso dificulta a visualização da tonalidade descrita no trecho, pois os manuscritos de Bach e Neuegeboren aparecem em enarmonia: Bach escreveu essa seção em D# menor; já Neuegeboren, em Eb menor.

Este belo monumento que presta homenagem a Bach foi construído entre 1968-1970 com material proveniente de tubulações de um órgão antigo de aço inoxidável. Ele pode ser visitado no parque hospitalar de Leverkussen, na Alemanha.

Fig. 17: Henrich Neuegeboren. *Representação Plástica dos Compassos 52-55 da Fuga em Mib menor,* de J. Sebastian Bach. Extraída do modelo original de 1928, esta escultura foi montada em Leverkusen entre 1968-1970, (650x 650x600cm). Fotografia Carsten Gliese. [29]

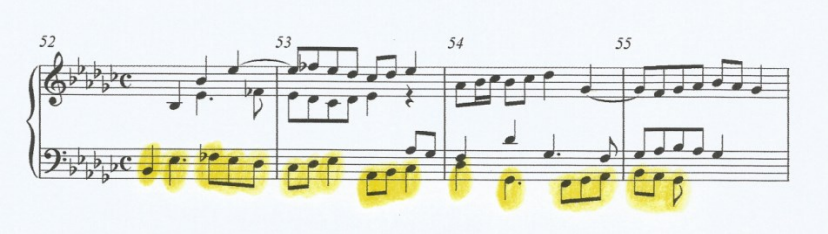


Fig. 18: Verifica-se a transcrição das notas dos compassos 52-55 da Fuga VIII a três vozes em Eb menor BWV 853. A escultura é uma representação da linha do baixo evidenciada em amarelo.

[29] GLIESE, Carsten (fotografia). In: *Kunst im Öffentlichen Raum in Nordrhein-Westfalen.* Fotografia da escultura em homenagem a Bach. Disponível em: <http://www.nrwskulptur.de/de/page8.cfm?abc=n&kat=110&obj=127>. Acesso em: 09 jan. 2014.

II.8 Paul Klee segundo Pierre Boulez

> Pinto uma paisagem mais ou menos como a vista que se descortina sobre o vale dos rios em direção à terra fértil. A polifonia entre o fundo e a atmosfera permanece também tão tênue quanto possível (KLEE, apud BOULEZ, 1989: 7). [30]

Pierre Boulez certamente ampliou nossa percepção quando desenvolveu análises a respeito das obras de Paul Klee e dos modelos pedagógicos explanados pelo artista ao longo de palestras célebres que vieram a se confluir no livro ***Le Pays Fertile,*** 1989.

A partir dessa obra, podemos verificar um diálogo entre as áreas do conhecimento artístico: artes plásticas e música. Com isso, o campo da música pôde usufruir de conceitos e métodos relativos ao tempo e ao espaço.

Em relação a Paul Klee, Pierre Boulez enfatiza:

> ... É muito raro ver um gênio criativo se expressar de forma tão clara sobre o seu processo de criação. Não estou falando apenas de pintores (BOULEZ, 1989: 9). [31]

> ... Trata-se de uma questão de linguagem. Quando estamos envolvidos em uma técnica e seu idioma, comportamo-nos como especialistas incapazes de pensar em padrões mais gerais; caso contrário, não seremos bem-sucedidos sobre condições muito específicas. Um músico que procura fornecer uma explicação vai fornecê-la em termos musicais, e ela escapa do interlocutor que não tiver alguma familiaridade com essa linguagem. Todos os vocabulários técnicos produzem essa mesma impressão, essa mesma incompreensão. Essa é nossa experiência de todos os dias (BOULEZ, 1989: 10). [32]

---

[30] « *Je peins un paysage un peu comme la vue qui s'offre du haut des montagnes de la vallée des Rois vers la terre fertile. La polyphonie entre le fond et l'atmosphère a été maintenue aussi lâche que possible. »* Letre à Lily Klee, 17 avril 1929. In : (BOULEZ, 1989: 7, tradução nossa).

[31] ... Il est très rare de voir un tel génie créateur s'exprimer lui-même de manière aussi claire sur le processus de la création. Et je ne parle pas que des peintres (BOULEZ, 1989: 9, tradução nossa).

[32] Cela touche au problème même du langage. Quand on est soi-même impliqué dans une technique et dans son langage, on se comporte en spécialiste, ou peut en devenir incapable de dégager des schémas plus généraux ou, si l'on y parvient, ne le faire qu'en termes très spécifiques. Un musicien qui cherche à fournir une explication va la donner en termes musicaux et elle échappera à son interlocuteur si celui-ci n'a aucune familiarité avec ce langage. Tous les vocabulaires techniques peuvent produire ce même décrochement, cette même incompréhension, on en fait chaque jour l'expérience (BOULEZ, 1989:10, tradução nossa).

Nesse sentido verificamos que Paul Klee encontrava-se aberto ao diálogo sobre seu processo criativo com seus alunos e, posteriormente, com o público em geral por meio da publicação dos seus estudos. Conforme Boulez:

> Nada disso ocorre com Klee. Ele não utiliza nenhum vocabulário especializado; o seu vocabulário é simplesmente o usual. Ele toma os exemplos de uma tal generalidade, de uma tal simplicidade que é possível se deduzir uma lição aplicável, independente de qualquer outra técnica.
> Dito de outra maneira, ele reduz os elementos da imaginação a tal grau de simplicidade que nos ensina duas coisas:
> 1. A reduzir os elementos de que dispomos em qualquer linguagem ao seu próprio princípio, ou seja, àquilo que é importante. É ser capaz de encontrar, na complexidade da linguagem, seu princípio e reduzi-lo a ideias muito simples.
> 2. O poder da dedução: poder, a partir de um único sujeito, obter consequências múltiplas que se proliferam. Satisfazer-se com uma só solução é muito insuficiente; é necessário atingir uma torrente, uma árvore de consequências. E disso ele sabe fazer demonstrações a toda prova (BOULEZ, 1989: 10-11). [33]

Pierre Boulez destaca a questão da linguagem. O caráter usual da linguagem simplifica o acesso à leitura de padrões e estruturas, já que uma linguagem hermética está fadada a permanecer em pequenos grupos de discussão. Essa é uma característica importante de Paul Klee, que era principalmente um professor. O vocabulário usado no discurso do artista estava a serviço de seus alunos de forma clara e simples, escolha que determinou e direcionou o acesso a sua obra e ao seu processo de criação.

Dessa maneira, o próprio campo de estudo da análise interpretativa fica livre das amarras metodológicas que tornam qualquer campo de estudo um ambiente hermético. Além disso, a abertura para a interdisciplinaridade traz novas ferramentas e formas de análise que podem ser aplicadas de maneira adequada ao objeto de estudo. Sob essa perspectiva, notamos a aproximação conceitual que Boulez apresenta entre a

---

[33] Rien de tel avec Klee. Il n'utilise aucun vocabulaire spécialisé, le sien est tellement courant, il prend des exemples d'une telle généralité, d'une telle simplicité de base qu'il est possible d'en déduire une leçon s'appliquant à n'importe quelle autre technique.
Autrement dit, Il réduit lês éléments de l'imagination à un tel degré de simplicité qu'il nous apprend deux choses:
1. À réduire les éléments dont nous disposons dans n'importe quel langage à leur principe même, c'est-à-dire, et c'est ce qui est si important, quelle que soit la complexité d'un langage, à en comprendre d'abord le príncipe, à être capable de le réduire à des principes extrêmement simples.
2. Il nous apprend, du même coup, la puissance de la déduction: pouvoir, à partir d'un unique sujet, tirer des conséquences multiples, que ploriferent. Se satisfaire d'une seule solution est tout à fait insuffisant, il faut parvenir à une cascade, à un arbre de conséquences. Et de cela il sait donner des démonstrations tout à fait probantes (BOULEZ, 1989: 10-11), tradução nossa.

obra do pintor e suas ferramentas analíticas, que foram originalmente concebidas a partir do pensamento musical do artista.

> Klee não se definia nunca como um pintor. Sabe-se que ele hesitava entre a música, a literatura e a pintura. Nos seus períodos sem inspiração, ele se voltava para a escultura: *"às vezes eu me imagino capaz de desenhar, algumas vezes capaz de nada. Durante o terceiro inverno eu reconheço que, sem dúvida, não saberei nunca pintar. Eu penso na escultura e começo a esculpir. Não houve uma música em que eu jamais tivesse tido hesitações"* (KLEE, apud BOULEZ, 1989: 10-11). [34]

Conforme comentário de Boulez a seguir, veremos que uma das grandes dificuldades dos artistas em geral está relacionada com a carência de instituições fomentadoras de difusão de artes e técnicas que possibilitem o amparo e o respaldo necessário para a promoção de estudos e produções artísticas.

> Podemos observar a enorme diferença entre a vida musical concebida como *"*comércio de obras-primas*"* e a vida musical dos compositores contemporâneos. A diferença entre essas concepções ou a divergência entre essas duas concepções é tamanha que a preocupação real dos compositores atuais é o problema da transmissão; e isso não apenas pela falência dos concertos e das instituições, mas também porque não temos organizações de pesquisa que explorem as transformações dos instrumentos, a natureza das composições, o desenvolvimento de técnicas eletrônicas e as implicações sociológicas dos concertos. Parecemos condenados a continuar na mesma trilha enquanto não possuirmos instituições especializadas que estudem questões fundamentais (BOULEZ, 1986: 464). [35]

Ao percebermos a preocupação por parte dos compositores europeus com a falta de interesse governamental em promover políticas culturais condizentes com as necessidades de resguardar a prática musical de concerto no velho mundo, imaginamos

---

[34] Klee ne s'est pas défini tout de suite comme peintre. On sait qu'il hésitait entre musique, littérature et peinture. Dans des périodes de découragement, il s'est même tourné vers la sculpture: - Tantôt je m'imaginais capable de dessiner, tantôt capable de rien. Au cours du troisième hiver, je reconnus même que, sans doute, je ne saurais jamais peindre. Je songeai à la sculpture et commençai à graver. Il n'y a guère qu'en musique que je n'ai jamais connu d'hésitations (BOULEZ, 1989: 10-11, tradução nossa).

[35] We can see for ourselves the enormous difference between musical life conceived as *"the retailing of masterpieces"* and musical life linked to the lives of contemporary composers. The divergence between these two conceptions is such that the real concern of composers today is the problem of transmission; and this is so not only because of the failings of concerts as institutions but because we have no research organizations to explore the transformation of instruments, the nature of composition, the development of electronics techniques or the sociological implications of concert giving. We seem condemned to continue in the same old treadmill as long as we possess no specialized institution to study a number of fundamental problems (BOULEZ, 1986: 464). *"Le modèle du Bauhaus"* based on an interview with Maryvonne Kenderigi (19 March 1970), published under the titles *"Pierre Boulez interrogé"*. In: **Cahiers Canadiens de Musique**, Spring-Summer 1971: 31-48. Rewritten by Boulez in 1980, tradução nossa.

a enorme distância que nós, sul-americanos, estamos de possuir instituições de fomento à cultura e à preservação do nosso legado imaterial. Os recursos federais destinados a salvaguardar essa frente são insuficientes, e as políticas públicas de fomento à música clássica encontram-se distantes do grande público. Em poucas décadas as salas de concerto deverão sofrer uma enorme perda de frequentadores, se não houver políticas públicas que orientem novas estratégias para promoção e resguardo de manifestações culturais fundamentais e necessárias para a melhoria da vida e da educação dos cidadãos brasileiros.

Os centros de pesquisa e difusão de novas práticas que envolvem o campo da música foram estruturados por professores pioneiros nessa área de produção no Brasil, indivíduos que criaram, de maneira sistemática, grupos de atuação em centros universitários. Esses nichos de excelência, porém, não se equivalem aos centros de pesquisa e às instituições que promovem essa prática nos Estados Unidos e na Europa. Isso possivelmente explica parte da nossa enorme distância desses países em termos de inovação, produção e qualificação cultural, entre outros.

A seguir, Boulez indica um modelo europeu de instituição artística para o qual deveríamos estar voltados, uma vez que as discussões desta pesquisa partem da originalidade das criações e dos conceitos referentes às práticas e competências disseminadas dentro dessa escola.

> Imagino que vocês estejam familiarizados com a história da *Bauhaus,* uma grande e excepcional instituição cuja existência foi abreviada pelo advento do Nacional Socialismo. A *Bauhaus* exerceu um enorme poder de renovação em todas as artes visuais, começando especialmente pela pintura a partir de dois pintores excepcionais - Klee e Kandinsky - associados à instituição por algum tempo e recepcionando outros de dotes inusitados. Mas não era apenas a pintura: a *Bauhaus* influenciou a arquitetura, as artes gráficas, bem como o design de vidros e móveis. Vivemos ainda hoje – e particularmente nas artes gráficas – das ideias sistematicamente exploradas por um pequeno grupo que trabalhou numa instituição na qual a pesquisa era conduzida por ela mesma (BOULEZ, 1986: 464). [36]

[36] I imagine that you are all familiar with the story of the Bauhaus, a quite exceptional institution whose existence was cut short by the advent of National Socialism. The Bauhaus exercised an enormous power of renewal in all the visual arts, starting of course with painting, since two outstanding painters – Klee and Kandinsky – attached themselves for a time to the institution and were joined by others of quite unusual gifts. But it was not only painting: the Bauhaus influenced architecture, the graphics arts, glass and furniture as well. We are still living today – and particularly in the graphic arts – on ideas systematically explored by a small group working in an institute in which research was carried on for its own sake (BOULEZ, 1986: 464). *"Le modèle du Bauhaus"* based on an interview with Maryvonne

Observamos com acuidade os ensinamentos pedagógicos de Paul Klee a partir da relação estabelecida por ele entre a forma geométrica e a divisão do espaço. Boulez comenta a aproximação entre música e pintura.

> Universos tão diferentes, um por ocupar o espaço, o outro por ocupar o tempo, encontram a mesma solução em pequenos impulsos: impulsos coloridos na pintura; rítmicos, na música (BOULEZ, 1989: 29). [37]

As discussões presentes na escola Bauhaus sobre a forma, a geometria e o espaço se constituem de forte apelo para a aplicação pedagógica desse método no estudo das disciplinas de composição e análise musical contemporânea. Os conceitos sobre o tempo e o espaço na música, assim como as discussões teóricas sobre o emprego do ritmo na música e na pintura, podem perfeitamente ser relacionados a partir dos processos apresentados neste estudo. O movimento encontrado na transformação da música de Bach a partir da representação gráfica de Klee e Neuegeboren também corrobora para o estabelecimento de discussões interdisciplinares sobre conceitos de ritmo, polifonia, harmonia, timbre, intensidade, dinâmica e variação. Para a disciplina de contraponto, por exemplo, esses modelos apresentam uma maneira particular de aplicar e transportar estruturas lineares.

A relação entre as duas linguagens em questão, musical e plástica, registra uma ampliação da discussão sobre os conceitos modernos de timbre e cor, visão e audição. Nas artes visuais a linha melódica pode ser entendida como uma curva, ou uma linha principal seguida de linhas secundárias, ou ainda como uma linha ornamental. Os escritos pedagógicos de Paul Klee abrem espaço para discussões relevantes sobre o desenvolvimento visual a partir de planos sonoros.

Kenderigi (19 March 1970), published under the titles *"Pierre Boulez interrogé"*. In: **Cahiers Canadiens de Musique**, Spring-Summer 1971: 31-48. Rewritten by Boulez in 1980, tradução nossa.

[37] Dans des univers tout à fait différents, l'un pour accuper l'espace, l'autre pour occuper le temps, ils ont tous les deux trouvé cette même solution de petites impulsions, impulsions colorées dans la peinture, rythmiques dans la musique (BOULEZ, 1989: 29, tradução nossa).

II.9 O conceito de Planos Sonoros na música contemporânea

Por intermédio de Paul Klee Pierre Boulez trouxe uma discussão fértil sobre as possibilidades de empréstimo desse termo para o campo da composição e da análise musical contemporânea.

Conforme comentário de Paulo Zuben:

> A noção de *"*plano sonoro*"* como sendo um campo de forças simultâneas, forças estas que sensibilizam nossa percepção para um espaço de múltiplas dimensões temporais, que são continuamente cortadas e recortadas pela nossa consciência e montadas e remontadas pela nossa memória, ambas à procura da costura de uma linguagem que dê sentido ao fenômeno sonoro que se apresenta à nossa escuta (ZUBEN, 2009: 116).

O plano sonoro consiste na correlação de planos multidimensionais e pode ser interpretado como uma aproximação da noção do campo de forças, tal como é entendida nas artes visuais e na música, conforme revela o comentário apresentado por Zuben a seguir:

> O primeiro procedimento baseado em Klee é o da análise da obra a partir de sua decomposição, i.e., a separação do todo em seus elementos componentes. Esse processo permite que a visão dos estratos percebidos isoladamente contribua para a apreensão da multiplicidade de relações que compõem o todo. É um método que proporciona a sensibilização das múltiplas relações possíveis entre os elementos que a composição possui.
> Na aquarela *Maisons dans le paysage* (1924), por exemplo, Klee constrói claramente dois planos: o fundo – constituído a partir de cores primárias que se combinam em manchas de diferentes densidades e texturas, observando-se uma predominância do amarelo em combinação com o vermelho, o que dá ao conjunto a sensação de calor, pontuado pelo contraste das manchas azuis; e as linhas – também caracterizadas por combinações dessas cores primárias em diferentes espessuras, sugerindo figuras de janelas e telhados das casas evocadas pelo título da obra (ZUBEN, 2009: 116).

A relação entre os planos multidimensionais apontados pelo compositor Paulo Zuben certamente amplia as discussões sobre as questões composicionais interpretativas no campo da análise musical contemporânea, uma vez constatada sua aproximação a partir do campo de estudo das artes visuais.

Percebemos a possibilidade mútua de uso do termo nas discussões conceituais entre o campo das artes visuais e da música. O termo proposto por Klee passa a ser debatido e analisado à luz das questões interpretativas na área da análise musical contemporânea. Verificamos que tanto o empréstimo desse termo, quanto a aproximação das releituras de quadros feitas pelo compositor Zuben, aproximam esses dois campos das Artes. A tendência à interdisciplinaridade está representada neste capítulo por meio da revelação dessas discussões.

As associações estabelecidas por Zuben sobre os termos e processos analíticos realizados a partir dos estudos da obra de Paul Klee mostram um campo fértil para o emprego desses princípios que darão respaldo na fundamentação teórica a ser utilizada neste trabalho sobre a análise da técnica composicional villa-lobiana, bem como sobre a interpretação das peças orquestrais em estudo.

A seguir, Paulo Zuben contextualiza as dimensões e os procedimentos analíticos na releitura da poética de Paul Klee:

> Para se perceber o procedimento analítico que se quer aqui ressaltar, o da decomposição, pode-se, no plano das linhas, isolar suas camadas conforme suas tendências à horizontal ou à vertical. Percebe-se inicialmente como as figuras são resultantes de distintas dimensões que se conjugam em uma unidade. A separação dessas dimensões, entretanto, como procedimento analítico, "sensibiliza" para as forças que atuam entre os elementos de cada uma delas com seus ritmos próprios.
> *O segundo processo analítico* que, da obra de Klee, pode-se transpor à música é o de como dois elementos distintos se relacionam estruturalmente, criando um campo de forças específicas que "sensibilizam" o tempo (ZUBEN, 2009: 105).
> *O terceiro elemento* advindo da poética de Klee que pode ser transposto para a análise musical é o da sensibilização das forças atuantes em um campo dinâmico. É a percepção de forças agindo sobre o campo espaço-temporal que possibilita os inúmeros percursos que uma obra complexa pode oferecer à nossa experiência sensível (ZUBEN, 2009: 107).

II.10 Figuras sonoras

A partir das pesquisas realizadas neste estudo foi possível preparar alguns exemplos de transposição de linguagens com o uso de uma ferramenta digital conhecida como *Music Machine Animation* (MAM). Quando transferimos os trabalhos em discussão para outro patamar tecnológico, por exemplo, a partir da utilização desse software, veremos que o sistema binário computacional revela outras formas de

manuseio e obtenção dos resultados sonoros e visuais. As etapas do desenvolvimento do processo transpostas para a linguagem computacional levam a uma produção sistematizada das coordenadas gráficas geradas a partir da *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI). O desenvolvimento passa a ser automático, sem que o artista participe de todas as etapas do processo da criação.

As progressões, apresentadas em filme anexo, a partir da visualização da música gerada com o uso gráfico nos faz considerar que o universo musical é formado pela divisão do tempo e do espaço, nos planos horizontal e vertical. A intersecção desses dois planos em movimento representa a evolução linear de uma melodia formada de frequências e pulsos. Consequentemente, a visualização do gesto musical é perpetuada em figura e som.

Os temas e as figuras criadas por Paul Klee na primeira metade do século XX introduzem uma prática de projetos que geram uma composição elaborada a partir de um sistema de combinações. Um exemplo da aplicação desse modelo é verificado na obra *Fugue en rouge*, de 1921, na qual Klee apresenta o movimento dos planos sonoros transformados em pintura. Essa obra é, sem dúvida, uma das grandes realizações dos estudos e da concepção estética empreendidos pelo artista. A associação e a transformação dos elementos lineares da arte da *Fuga* são reveladas aos nossos olhos no espaço visível.

Fig. 19: Paul Klee *Fugue en rouge* 1921, 24,4 x 31,5cm.
Aquarela, lápis, papel e cartão. Coleção particular, Zentrum Paul Klee em Berna, Suíça.

Boulez, a seguir, apresenta a diferença entre os princípios estabelecidos nas artes visuais e na música:

> A linguagem da visão difere da do ouvido, os princípios acústicos não são, absolutamente, os mesmos que os da cor. Todas as comparações que se tentou fazer são confusas, forçadas ou reduzidas a equações inconsistentes. Não é porque existem frequências auditivas e frequências visuais que as regras seguidas são as mesmas. Trata-se de um momento em que a expressão faz com que o som, o timbre, seja diferente da cor. (BOULEZ, 1989: 51). [38]

Por outro lado Boulez infere também que: *"é verdade que certos paralelos na ornamentação podem ocorrer"*.[39] Uma linha melódica pode adquirir contorno e plasticidade; possivelmente ela está associada a um gesto musical que revela o pensamento do compositor. Além disso, a linguagem musical pode acrescentar ornamentação e expressividade à sua trajetória. Dessa maneira, ela assume intensidade, timbre e acentuação própria desse idioma sonoro.

Há certa dificuldade em se estabelecer paralelos entre os conceitos relativos à cor e ao timbre. Eles podem ser feitos, porém adquirem um caráter subjetivo e não absoluto. Podemos usar como exemplo imagético a audição de determinados timbres metálicos; contudo, não passam de exemplos ilustrativos. Por outro lado, o desenho de uma linha, por exemplo, pode constituir uma aproximação com estruturas e valores gerados a partir da representação auditiva e visual, conforme exemplifica Boulez:

> Para explicar esse conceito, Klee traça uma linha e depois a ornamenta: ele a entrelaça com uns tipos de volteios mais ou menos afastados, mais ou menos apoiados, os traços passando de mais finos a mais espessos. Seu desenho é a transcrição fiel de uma linha melódica, é exatamente a comparação que ele quis estabelecer. Pode-se imaginar, de fato, diante de uma partitura, que uma linha melódica é equivalente a uma linha desenhada. Refiro-me à linha obtida ao conectar, umas às outras, as notas inscritas em uma pauta musical, tomando-as como pontos geométricos e esquecendo seu significado exato. Nada impede de dar o equivalente gráfico da melodia para clarinete no movimento lento do *Quinteto para Clarinete*, de Mozart, sem dúvida o músico mais próximo da sensibilidade de Klee. Mas essa redução dá, em relação à música, um resultado mais do que sumário. Klee, aliás, tentou uma

[38] La langage de la vue diffère de celui de l'oreille, les principes acoustiques ne sont pas du tout les mêmes que ceux de la couleur. Toutes les comparaisons qui ont été tentées sont confuses, tirées par les cheveux, ou réduites à d'inconsistantes équations. Ce n'est pas parce qu'il y a des fréquences auditives et des fréquences visuelles que les lois suivies sont les mêmes. Il est un moment où l'incarnation fait que le son, le timbre est différent de la couleur. Il est vrai qu'un certain parallélisme des organisations peut se rencontrer. (BOULEZ, 1989: 51, tradução nossa).

[39] Il est vrai qu'un certain parallelism des organisations peut se rencontrer (BOULEZ, 1989: 51, tradução nossa).

> transcrição como essa com uma das sonatas para violino de Bach. Trata-se, nesse caso, de uma transcrição gráfica literal.
> Ora, o interesse de uma linha melódica não é permitir uma transcrição mais ou menos bela visualmente. Pelo contrário, uma admirável curva traduzida em notas poderá resultar numa linha melódica das mais banais. E o olho é incapaz de apreciar, a partir de uma curva, a fineza dos intervalos, o retorno de alguns deles, suas relações com a harmonia, isto é, tudo o que faz o valor de uma linha melódica. São precisos outros critérios e essas dimensões são inacessíveis à representação visual, da qual nenhum desenho é capaz de exprimir (BOULEZ, 1989: 53).[40]

Boulez introduz a ideia do que poderia representar o conceito de planos sonoros em sua discussão sobre os estudos pedagógicos de Paul Klee. Observou que os movimentos das linhas devem estar diretamente relacionados ao movimento de gestos melódicos a partir do estudo de temas relativos ao universo da música de concerto.

Nesta passagem, Boulez evidencia a relação estabelecida entre planos de linhas que podem ser entendidos a partir do conceito de planos sonoros:

> O princípio que temos de reter por meio dos exemplos que nos deu Klee é que existe uma linha principal e linhas secundárias, que é preciso procurar compreender como essas linhas secundárias se organizam geometricamente em relação à linha principal (BOULEZ, 1989: 53). [41]

A ferramenta digital MAM*,* a ser introduzida neste trabalho no capítulo referente à peça *New York Sky-Line Melody,* transporta uma melodia em formato MIDI para leitura em barras gráficas. O Tabuleiro de Xadrez corrobora para um melhor

---

[40] Pour expliquer ce concept, Klee trace une ligne, puis il l'ornemente: il l'entrelace avec des espèces de volutes, plus ou moins éloignées, plus ou moins appuyées, les traits allant du plus fin au plus épais. Son dessin est la transcription fidèle d'une ligne mélodique, c'est bien la comparaison qu'il a voulu établir. On peut envisager, en effet, devant une partition, qu'une ligne mélodique est l'équivalent d'une ligne dessinée. Je veux parler de la ligne obtenue en reliant les unes aux autres les notes inscrites sur une portée musicale, en les prenant comme des points géométriques et en oubliant leur signification exacte. Rien n'empêche de donner l'équivalent graphique de la mélodie pour clarinette dans le mouvement lent du *Quintette pour Clarinette,* de Mozart, le musicien sans doute le plus proche de la sensibilité de Klee. Mais cette réduction donne, par rapport à la musique, un résultat plus que sommaire. Klee a d'ailleurs tenté une telle transcription avec l'une de sonates pour violon de Bach. C'est, en l'occurrence, une transposition graphique littérale.
Or, l'intérêt d'une ligne mélodique n'est pas de permettre une transcription visuellement plus ou moins belle. À l'inverse, une admirable courbe traduite en notes pourra donner une ligne mélodique des plus banales. Et l'œil est incapable d'apprécier, d'après une courbe, la finesse des intervalles, le retour de certains d'entre eux, leurs rapports avec l'harmonie, c'est-à-dire tout ce qui fait la valeur d'une ligne mélodique. Il y faut bien d'autres critères, et il est des dimensions inaccessibles à la représentation visuelle, dont aucun dessin ne peut rendre compte.

[41] Le principe qu'il nous faut retenir des exemples que nous donne Klee, c'est qu'il existe une ligne principale et des lignes secondaires, qu'il faut chercher à comprendre comment ces lignes secondaires s'organisent géométriquement par rapport à la ligne principale (BOULEZ, 1989: 53, tradução nossa).

entendimento da análise dos parâmetros comparativos a serem interpretados a respeito do emprego dessa tecnologia em linguagem digital.

De acordo com Boulez:

> Ele encontrava no Tabuleiro de Xadrez um tema muito denso, muito relacionado com o universo musical, aquele da divisão do tempo e do espaço, ou seja, uma divisão na horizontal: o tempo; e na vertical: o espaço. O que acontece quando se lê uma partitura? O tempo é horizontal, ele sempre vai da esquerda para a direita. O espaço são as linhas melódicas, os intervalos que podem ser trazidos a divisões que, visivelmente, distribuem-se na vertical. A componente vertical do Tabuleiro de Xadrez compreende os intervalos, e a componente horizontal pode representar a divisão dos tempos. O que é interessante quando Klee se apropria desse princípio são as variações às quais ele vai se submeter. No quadro intitulado *En Rhythme*, por exemplo, ele ilustra o Tabuleiro de Xadrez normal, branco e preto. Mas ele vai nos mostrar que não somos obrigados a nos limitarmos a essa alternância do branco e do preto, que o ritmo de um tabuleiro pode ser outro além de dois. Ele pode ser três se for branco, preto e azul. Isso cria uma outra divisão do espaço, que leva a observar não apenas o módulo 2, mas o módulo 3, ou ainda o módulo 4, ou todos os outros módulos possíveis de serem utilizados (BOULEZ, 1989: 78-79). [42]

Em referência ao comentário de Boulez, notamos que a representação espacial da música passa a orientar o artista a partir das intersecções estabelecidas com o uso do Tabuleiro de Xadrez. Observamos que o método criado por Klee transforma padrões e arquétipos característicos da linguagem musical em formas visualmente representadas.

Com os exemplos apresentados neste capítulo, podemos inferir que a geometria representa a interface entre o campo das artes visuais e da música. O uso de gráficos é necessário para estabelecer as coordenadas das linhas melódicas representativas no espaço e no tempo, a partir dos exemplos bachianos apresentados por

[42] Non point, mais il trouvait dans l'échiquier un thème très dense, très en rapport avec l'univers musical, celui de la division du temps e de l'espace, je veux dire une division à l'horizontale: le temps, et à la verticale: l'espace. Que se passe-t-il lorsqu'on lit une partition? Le temps est horizontal, il va toujours de la gauche vers la droite. L'espace ce sont les accords, les lignes mélodiques, les intervalles qui peuvent être ramenés à des divisions qui, visuellement, se distribuent à la verticale. La composante verticale de l'échiquier rend compte des intervalles, la composante horizontale pouvant représenter la division du temps. Ce qui est intéressant quand Klee s'empare de ce principe, ce sont les variations qu'il va lui faire subir. Dans le tableau intitulé *"En rythme"*, par exemple, il illustre l'échiquier normal, blanc et noir. Mais il va nous montrer que l'on n'est pas obligé de s'en tenir à cette alternance du blanc et du noir, que le rythme d'un échiquier peut être autre que deux. Il peut être trois s'il est blanc noir bleu. Cela donne une autre division de l'espace amenant à repérer, non pas seulement le module 2, mais le module 3, ou encore le module 4, ou tous les autres modules qu'il est possible d'employer (BOULEZ, 1989: 78-79, tradução nossa).

Klee e Neuegeboren. Nesse espaço de troca encontramos as transformações lineares do ritmo e das frequências. Nos próximos capítulos iremos utilizar os conceitos trabalhados neste capítulo para relacionar com o modelo e a técnica composicional de Villa-Lobos sobre os materiais encontrados e analisados.

De acordo com o estudo dos processos criativos apresentados por Paul Klee e Henrik Neuegeboren, verificamos uma ligeira transgressão feita pelos artistas durante o processo de transformação dos objetos temáticos inicialmente escolhidos para realizar a permutação em imagem gráfica e em escultura. Observamos que existe uma licença poética para escolher determinada linha melódica ou omitir linhas dos planos principais e secundários privilegiados em detrimento de outros.

No trecho a seguir veremos o comentário de Paulo Zuben sobre a estruturação e a poética a partir das reflexões de Pierre Boulez sobre a obra de Paul Klee.

> A obediência a um desejo de estruturação sem poética nos deixa aquém dos limites de uma região fértil; de modo contrário, *"se a estrutura força a imaginação a entrar em uma nova poética, então estamos, de fato, no país fértil"* (BOULEZ, 1989: 175, apud ZUBEN, 2009: 116).

O comentário de Zuben é de extrema importância para entendermos os critérios estabelecidos no processo criativo desses artistas e compositores já citados. A estrutura e o modelo criados devem estar a serviço da poética, sem a necessidade de se ater a processos estruturais rígidos e absolutos. Eles devem participar como mediadores da produção do artista.

Nos próximos capítulos, III e IV, apresentaremos os elementos constituintes das obras orquestrais *New York Skyline Melody* e *Sinfonia No. 6,* respectivamente. Verificaremos a técnica - Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas - à luz das relações de permutação apresentadas neste capítulo. Por último, utilizaremos as discussões e definições dos termos apresentados aqui para revelar o procedimento composicional e orquestral de Villa-Lobos.

O uso da técnica gerada a partir de gráficos para gravar melodias abstratas foi realizado a partir do desenho do contorno de uma fotografia desenhada sobre um papel de seda. Sobre a paisagem do *skyline* nova-iorquino, por exemplo, a cidade

espelha valores preponderantemente associados a uma estética do Ocidente. Observaremos também a interdisciplinaridade como proposta similar à apresentada neste capítulo por meio do estudo das obras de Klee e Neuegeboren. Verificaremos ainda o procedimento inverso trabalhado pelo compositor para, a partir do contorno abstrato de uma silhueta particular da cidade de Nova York, extrair uma melodia que a reproduza sonoramente.

No que se refere à manipulação dos elementos temáticos resultantes do emprego da técnica villa-lobiana, veremos os mecanismos encontrados pelo compositor para apresentar os temas melódicos resultantes de acordo com a repetição e o equilíbrio das linhas melódicas. As diferenças e repetições desses e de outros elementos secundários serão apresentados na análise de suas obras em estudo, demostrando o uso da diacronia entre a diferença e a repetição, do desequilíbrio sonoro mais uma vez em direção à compensação para se chegar a um equilíbrio por meio da sincronia dos gestos melódicos apresentados em contraponto ao longo das seções.

Sobre essas questões a serem consideradas, traremos como referência as considerações do compositor Silvio Ferraz a seguir:

> No plano interno contrapõem-se no enunciado as repetições de um gesto nele presente, o gesto original do próprio enunciado; seu mecanismo é o jogo de diferenças e a busca do equilíbrio por parte de quem o faz. No plano externo contrapõe-se no enunciado a diferença e a repetição de outros gestos, estes ausentes e só realizáveis se evocados naquele que vive tal fazer musical, que vive o desequilíbrio da diacronia buscando o equilíbrio pela sincronia. Dois planos de diferença e repetição onde, recorrendo-se aos escritos de Paul Klee, pode-se afirmar que *"atribuem à gênese uma duração contínua"* (KLEE, 1970: 92 apud FERRAZ, 1990: 7). [43]

Os planos sonoros a serem analisados terão seus elementos melódicos temáticos apresentados ao longo dos próximos dois capítulos, de acordo com a reconstituição dos processos criados por Villa-Lobos, desde a remontagem das fotografias encontradas, passando pela decodificação em desenhos de linhas de contornos em papel de seda, até a transformação em gráficos de linhas melódicas escritas e harmonizadas em notação musical tradicional.

[43] (KLEE, 1970: 92 apud FERRAZ, 1990: 7). Comentário referido sobre citação encontrada no livro: KLEE, Paul. Unendliche naturgeschiste, form und gestaltungslehre II. Stutgart, Schwabe & Co. (trad. Franc. Sylvie Girard Paris, Dessain et Tolra, 1977).

Posteriormente verificaremos, em trechos emblemáticos, as seções da orquestração a serviço do discurso do compositor. Dessa maneira, o uso da instrumentação orquestral está relacionado com a manipulação das melodias visuais inicialmente identificadas.

II.11 Imagens e abstrações de uma época

> Não haverá mais lugar para a velha concepção de melodia ou de combinação de melodias: a obra inteira tornar-se-á uma totalidade melódica, toda a obra transcorrerá como um rio (VARÈSE, 1936:58). [44]

De acordo com documentos e cartas pesquisadas, verificamos que Villa-Lobos e compositor Edgard Varèse (1883-1965) compartilharam uma estreita amizade, a começar pela parceria nas estreias das obras *Amazonas* (1ª audição) e *Ameriques* (1ª audição na Europa) na sala de concerto *Maison Gaveau,* em Paris, no dia 30 de maio de 1929.

Observamos que os dois compositores foram cúmplices de um tempo histórico vivido em projetos audaciosos. Tiveram encontros informais na casa de Villa-Lobos em Paris, Praça *Saint Michel* No. 11, no final dos anos 1920, e ainda trocaram cartas ao longo dos anos. Formalmente eles se encontraram na residência do Consul Geral Dora Vasconcelos, na homenagem a Villa-Lobos em Nova York, no ano de 1957.

É provável que se possa encontrar mais informações sobre a relação desses dois compositores na Fundação Paul Sacher, na Suíça, onde se encontra parte importante dos materiais relativos à vida e à obra de Edgard Varèse.

Apesar de verificarmos uma grande distância entre o discurso musical nas obras desses dois artistas, seguramente podemos observar similaridades na construção conceitual e nos planos composicionais apresentados por ambos. Sem dúvida alguma**,** a relação com desenhos, gráficos e diagramas são registros recorrentes em suas obras. Há também evidências que demonstram aproximações no entendimento e na produção dos planos sonoros musicais desenvolvidos por esses compositores.

Paralelamente ao método villa-lobiano, verificamos que desenhos e diagramas foram utilizados por Edgard Varèse como ponto de partida para estruturar ideias que se transformariam em composições musicais. Esse registro comprova a

---

[44] VARÈSE, 1936. In: MENEZES, Flo (Org.). **Música Eletroacústica:** História e Estéticas. Novos Instrumentos e Nova Música. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2009, páginas 57-58.

utilização desse tipo de ferramenta para gerar e estruturar planos sonoros em um procedimento composicional análogo ao processo criativo de Villa-Lobos. Mostramos a seguir desenhos, gráficos e diagramas referentes à obra *Poème Életronique,* de Edgard Varèse, os quais registram esboços da peça apresentada no *Philips Pavilion* da Feira das Nações em Bruxelas, na Bélgica, no ano de 1958.

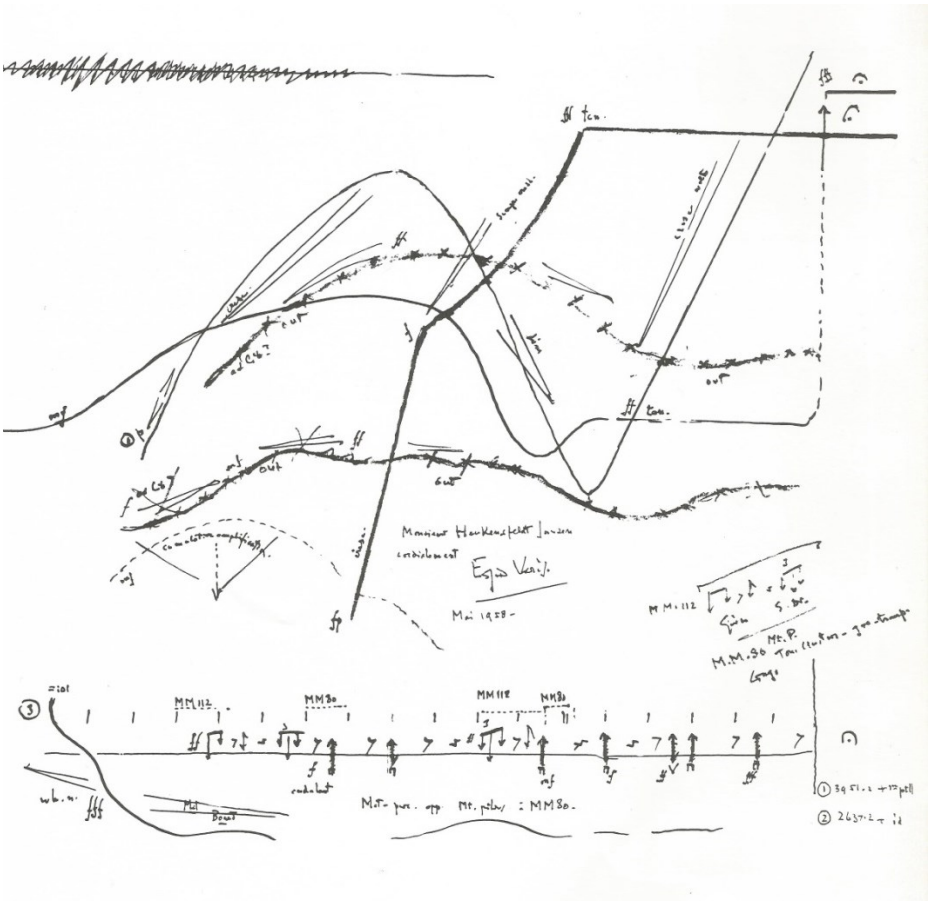


Fig. 20: A imagem apresenta um dos diagramas elaborados por Edgard Varèse para a composição da peça *Poèma Életronique* (TRIEB, 1996:189).

O projeto *Philips Pavilion* certamente trouxe notoriedade ao processo criativo empreendido por Edgard Varèse com a peça *Poème Életronique*. Ele resultou numa grande síntese da expressão estética da vanguarda da época, assumindo uma notoriedade em dimensão física, consequente do diálogo entre músicos, arquitetos e engenheiros que imprimiram uma integração entre as áreas da arquitetura, da tecnologia, das artes visuais e da música. Ideias e concepções estéticas foram transformadas com a execução desse projeto. Com o advento do *Poème Életronique*,

nota-se uma proposta de síntese das "Artes Maiores" [45], de acordo com os ideais de Le Corbusier nos anos de 1950.

Os diagramas, assim como na obra de Varèse, revelam uma síntese dos elementos temáticos trabalhados e representados também por Villa Lobos na *Sinfonia No. 6.* Nesse caso, apresentam uma espécie de bula, na qual o processo criativo do compositor pode ser observado em sua minúcia estética ao longo das etapas de produção da obra.

Conforme Paulo de Tarso Salles[46] (2009: 208):

> O modelo adotado pelo compositor Villa-Lobos parte da *"concepção de um campo de possibilidades sinestésicas que são vislumbradas a partir de um jogo de oposições entre figura e fundo"*. Assim a escrita villa-lobiana apresenta *"elementos da tradição tonal europeia mesclados com aspectos externos a essa tradição, como fluxos rítmicos gestuais, naturais (canto de pássaros ou contorno de montanhas) e ainda a noção de recorte inspirada por músicos como Vivaldi, Bach, Chopin, Stravinsky*", entre outros. Dessa forma, promove-se uma procura em interpretar a escrita villa-lobiana, além de seu traço nacionalista, e também por meio de seus procedimentos técnico-composicionais. *"Portanto, o uso de simetrias por Villa-Lobos é um traço indicativo dos interesses compartilhados por outros compositores de sua geração"*. Assim, a simetria tem especial importância para a música da primeira metade do século XX. *"Varèse, por exemplo, usou a ideia de refração prismática em Hyperprism, onde as refrações sonoras graves e agudas resultam em acordes espelhados"* (FERRAZ, 2002: 17, apud SALLES 2009: 49). [47]

Paulo de Tarso Salles indica a necessidade de observarmos a produção musical de Villa-Lobos para além do nacionalismo. Sem dúvida, Villa-Lobos fez parte de um meio artístico em que pôde influenciar diversos artistas e, ao mesmo tempo, assimilar uma série de propostas de processos de criação.

Verificamos, ao longo deste capítulo, a relação estabelecida entre as linguagens visuais e musicais e o uso de imagens que integraram a produção e a criatividade do compositor Villa-Lobos e a obra de Paul Klee. A relação de figura e fundo, melodia e planos sonoros será trabalhada nos capítulos subsequentes. A partir das duas figuras

---

[45] Le Corbusier pesquisava as possibilidades de integração de representações em "quatro dimensões" sobre os planos do espaço e do tempo. Esse interesse o levou a uma pesquisa sobre as cores, as artes plásticas, fotografia e música para serem aplicada em seus experimentos arquitetônicos. Essa pesquisa o levou a realização de uma série de experimentos após a Segunda Guerra Mundial. Em 1950, Le Corbusier apresentou uma proposta de síntese das "Artes Maiores" que resultou no experimento inovador do *Philips Pavilion* para a Feira das Nações em Bruxelas, 1958.

[46] SALLES, Paulo de Tarso. **Processos Composicionais de Villa-Lobos**: um Guia Teórico. Editora Unicamp, Campinas - SP, 2009, p. 208.

[47] Idem, p.49.

ilustrativas que apresentamos a seguir, pode-se notar uma correspondência entre duas "brincadeiras" que esboçam tanto o uso de uma técnica abstrata (cubismo) quanto a noção e o entendimento dos elementos que envolveram esses artistas na primeira metade do século XX.

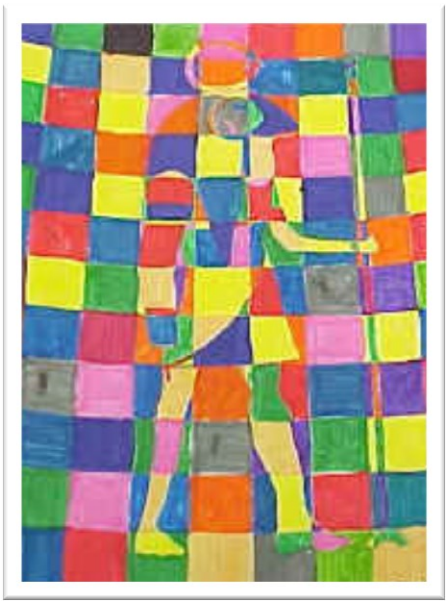


Fig. 21: Jan-Egypt (1992), autor: Jan Hilmer. A arte egípcia no projeto "Paul Klee vai à África", integração matemática da pintura cubista de Paul Klee com um hieróglifo egípcio. [48]

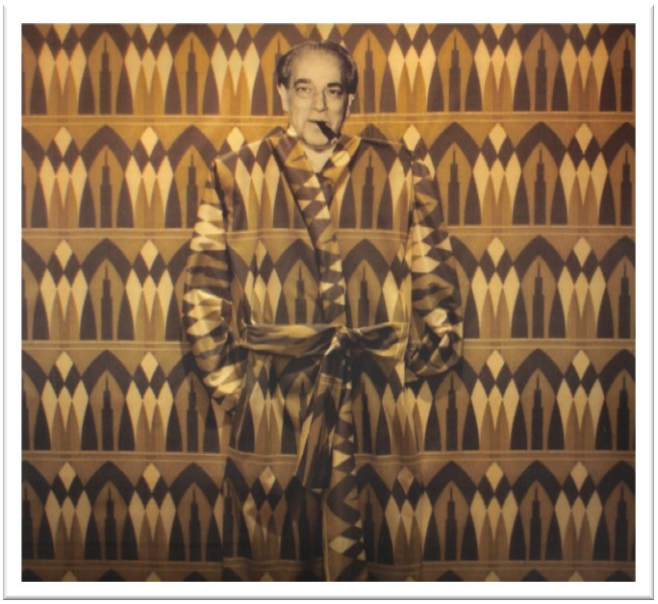


Fig. 22: Correspondência sobre o conceito de Klee com a curiosa foto de Villa-Lobos. Exposição *"Viva Villa"*. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

[48] (HILMER, 1992). "Jan-Egypt". Disponível em: <www.princetonol.com/groups/lessons> acessado em: 12/02/2012.

Conforme relato de Mercedes Pequeno sobre a imagem divulgada na exposição em comemoração ao cinquentenário da morte do compositor "Viva Villa", 2009, a apresentação da curiosa fotografia de Villa-Lobos retrata a lendária história da brincadeira que o compositor fazia em sua residência nos anos em que morou em Paris, 1927-1930. Com essas informações, verificamos que, já no final dos nos anos trinta, o compositor mostrava interesse em jogar com as possibilidades de sobreposição de estruturas de imagens gráficas. No documentário Índio de Casaca, Álvaro Ramos comenta:

> Na margem esquerda do rio Reno, no número *11 da Place Saint Michel*, num pequeno apartamento que ficou famoso pela crônica artística da cidade pelo número de músicos e artistas que o frequentavam. Segundo o depoimento da musicóloga Mercedes Pequeno: *"nesse período Villa-Lobos mandou forrar as paredes do apartamento com um tecido muito bonito e chamativo. Não satisfeito com isso, o compositor mandou fazer uma roupa para ele com o mesmo tecido, de modo que as pessoas que frequentavam o apartamento dele chegavam lá! Eu suponho... Digamos um Edgard Varèse, um Florent Schmitt, ou o próprio Rubinstein. Chegavam lá... E encontravam uma cabeça andando solta, porque o corpo todo estava envolvido pelo tecido e o tecido se misturava com o tecido das paredes. Villa-Lobos parecia uma alma do outro mundo, andando... Era a brincadeira de Villa-Lobos*" (RAMOS, 1987). [49]

[49] RAMOS, Álvaro. In: Villa Lobos – **O Índio de Casaca** [DVD] Descrição. Direção: Roberto Feith Roteiro e texto: Álvaro Ramos Duração: 120 min. Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Cinemateca do MAM, Embrafilme, Arquivo Geral da Cidade, Radio e TV Cultura - SP, Instituto Histórico e Geográfico TV Manchete Pesquisa Álvaro Ramos, Maria Monteiro, Isabel Martins, Gustavo Teixeira. Roteiro e Texto Álvaro Ramos. Direção de Roberto Feith, transcrição nossa.

III - CAPÍTLULO

Arranha-céus de Nova York

> As cidades americanas: simbolismo, imagens, percepção. Os dois extremos da escala parecem indicar uma tendência humana comum à de descansar em dois níveis de pensamento altamente discrepantes: grandes abstrações e respostas específicas. No nível da grande abstração, a imensa complexidade de uma cidade pode ser resumida ao próprio nome, como no caso de Roma, ou a um monumento (Torre Eiffel), ou à silhueta, como ocorre com o famoso *Skyline* de Nova York (TUAN, 1980: 222-223).

Fig. 23: Esta bricolagem foi a primeira aproximação feita neste estudo para relacionar o método composicional villa-lobiano com a cidade de Nova York. Fotografia de Samuel Gottscho - *"The Mythic City"* (1925-1940), impressa em papel milimetrado.

Neste capítulo apresentaremos os "jogos criativos" de Heitor Villa-Lobos, desenvolvidos com base na técnica Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas, a partir da análise da peça *New York Sky-Line Melody* nas versões para piano e orquestra. Para isso, utilizaremos os conceitos teóricos revelados e discutidos ao longo do segundo capítulo desta Tese, bem como a reconstituição histórica do período e as circunstâncias que levaram o compositor a produzir essa peça.

Na análise dos materiais que originaram esse processo composicional, identificamos uma série de documentos musicológicos relativos a esse período de produção do compositor. Verificamos as redes de atuação do maestro no meio musical

da época, período em que Villa-Lobos já conseguira se destacar no mercado da música de concerto na Europa e iniciava suas primeiras incursões no mercado das orquestras norte-americanas.

Foi no final da década de 1930 que o compositor iniciou a elaboração da peça *New York Sky-Line Melody* (1939). De acordo com os materiais de fonte primária da época de 1939 e 1940, período de sua participação na *Feira das Nações de Nova York*, Villa-Lobos não teria tido êxito em suas aspirações no mercado norte-americano se não fosse pela ajuda dos maestros Walter Burle Marx, Leopold Stokowski e Edgard Varèse, como pudemos verificar em uma série de cartas, documentos contratuais e programas de concertos realizados com o auxílio desses maestros.

A peça foi criada num importante momento das relações internacionais entre o Brasil e os EUA, momento de aproximação dos países, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, conforme revela a tradução do discurso do então Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Dr. Osvaldo Aranha, na primeira transmissão pan-americana de rádio, em 07 de abril de 1940. Esse discurso, realizado no Rio de Janeiro, foi publicado pelo Jornal *New York Times* (versão vespertina), em 08 de abril de 1940. Após o pronunciamento do Ministro, a peça *New York Sky-Line Melody* foi executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) sob a regência do maestro Villa-Lobos. A seguir, a tradução impressa desse pronunciamento:

> Saudações às Américas. Aberta a Série Feira das Nações.
> Primeiro Programa de Rádio Captado no Brasil, apoiando as relações Pan-Americanas.
> Aranha Elogia a Feira
> Na abertura da *"Saudação das Américas"*, a série de transmissões radiofônicas da América Latina organizada pela Feira das Nações de 1940 em estímulo à amizade Pan-Americana, o Dr. Oswaldo Aranha, Ministro das Relações Exteriores do Brasil, falando em nome do Presidente Getúlio Vargas, declarou ontem que *"a Feira oferece a esperança de que a humanidade, por meio da persuasão e da não violência, possa vencer todas as forças do mal"*.
> O Programa, transmitido em ondas curtas do Rio de Janeiro e retransmitido pelos equipamentos de ondas longas das três maiores redes dos Estados Unidos e da rede do Canadá, terá sequência nos próximos domingos por transmissões de onze capitais latino-americanas.
> Orquestra Brasileira fez uma apresentação
> Complementando o discurso do representante brasileiro, constituindo-se o programa brasileiro na apresentação de quatro peças do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que conduziu a Orquestra Sinfônica Brasileira executando sua música para a "saudação aos Estados Unidos" foi

especialmente escolhida a execução da nova composição do Sr. Villa-Lobos, *New York Sky-Line Melody*, por ele composta em fevereiro passado depois de estudar uma fotografia da silhueta de Manhattan. Os outros números foram: *Canto da Nossa Terra*, *O Trenzinho do Caipira* e o finale da suíte *Momo Precoce*.

"O sucesso marcante da primeira fase da Feira das Nações, apesar dos dias turbulentos que vivemos, é uma evidência da esperança na inteligência do Homem", declarou o Sr. Aranha em seu discurso. *"Temos a esperança de que a Humanidade mais uma vez será capaz de superar todas as forças do mal que destroem os valores da civilização há muito adquiridos para emergir unificada e mais forte da provação que vem enfrentando"*.

Chamando a atenção para o conflito atual, Dr. Aranha disse que as Nações representadas na Ala Internacional da Feira *"dão o exemplo de devoção à conquista pacífica do desejo desta Terra e do desejo de cooperar com o outro segmento da humanidade atualmente voltado para a destruição"*. Ele indicou os exemplos apresentados na Feira, dizendo: *"Esta etapa da civilização se baseia em materiais que são fornecidos por todas as Nações do Mundo, o que um Continente sozinho não conseguiria fornecer, mas que exige a contribuição de todo o Planeta"*.

"Não poderia haver melhor exemplo do caráter independente da civilização", declarou, *"é por intermédio da cooperação e da persuasão e não pela violência que a Humanidade irá realizar o seu grande destino"*. [50]

III.1 Feira das Nações de Nova York (1939-1940)

Uma entrevista publicada pela revista O Cruzeiro, de 04 de maio de 1940, intitulada Entrevista com Villa-Lobos, foi encontrada entre outros documentos no

[50] Americas Salute Opens Fairs Series - first of radio programs to aid. Pan-American Relations is Heard from Brazil. Aranha Praises Exhibit

Opening the *Salute of the Americans*, a series of broadcasts from Latin America arranged by the 1940 World's Fair in the interests of the Pan-American friendship, Dr. Oswaldo Aranha, Foreign Minister of Brazil, speaking in behalf of President Getúlio Vargas, declared yesterday "*that the Fair offers hope that making through persuasion and not violence, may defeat all forces of evil"*.

The program transmitted by short-wave from Rio de Janeiro and relayed over long-wave facilities of the three major United States networks and the Canadian network, will be followed on succeeding Sundays by broadcasts from eleven other Latin-American capitals.

Brazilian Orchestra Heard

In addition to the address by the Presidential representative, the Brazilian program included the presentation of four compositions by Heitor Villa-Lobos, Brazilian composer. Mr. Villa-Lobos conducted the Brazilian Symphony Orchestra in the playing of his music.

Particularly appropriate for the "Salute" to the United States was Mr. Lobo's new work, *New York Sky-Line Melody*, which he wrote last February after studying a photograph of Manhattan skyline. The other numbers were: *Canto da Nossa Terra*, *O Trenzinho do Caipira,* and the finale of his *Momo Precoce* suite.

"The success marked by the first phase of the World's Fair, despite the troubled days in which we live, is an evidence of the faith in the intelligence of men", Dr. Aranha declared. *"It fills one with the hope that making once more shall be able to overcome all the forces of evil that destroy the long-acquired values of civilization and emerge unified and stronger from the trial through which it is passing"*.

Calling attention to present-day strife, Dr. Aranha said that "*the nations represented in the Fair's international area set the example of devotion to the peaceful conquest of this Earth and the desire to cooperate to the other portion of making which is now devoting itself to the task of destruction"*. He pointed to the examples of modern technology displayed at the Fair. "*This phase of civilization*, he said, *is based on materials which are supplied by all nations of the world, which no single continent could supply but which requires the contribution of the whole Planet". No better example could be had of the independent character of civilization"*, he declared. *"It is through cooperation and persuasion and not through violence that man-kind shall realize its great destiny"* (**The New York Times**, (Late City Edition), 08 de abril de 1940, tradução nossa).

Museu Villa-Lobos (MVL). Nessa entrevista, constatamos a descrição do processo composicional da peça *New York Sky-Line Melody*, obra encomendada para a Feira das Nações de Nova York - *New York World's Fair* de 1940, que foi uma enorme contribuição para os ideais dos tempos modernos do Ocidente.

Segundo o relato de Villa-Lobos ao jornalista Júlio Pires, para a matéria da revista O Cruzeiro, a melodia principal dessa peça experimental foi gerada a partir da seguinte entrevista (PIRES, 1940):

> - Vicente de Pascal? – perguntou ao maestro brasileiro. - Yes! – respondeu o repórter da revista *"Life"* de Nova York*, "London Evening Standard"* e *"The Dancing Times"* de Londres. - Por um preceito todo nacionalista, comuniquemo-nos na língua da terra. O mesmo o senhor podia exigir em sua terra natal – prosseguiu Villa-Lobos. **Vicente de Pascal** - Falaram-me ligeiramente a seu respeito e vejo-o meio incrédulo quanto à possibilidade de se extrair melodias das montanhas. **Villa-Lobos** - Por acaso o amigo terá uma fotografia qualquer pela qual se possa apreciar alguma montanha de sua terra? **Vicente Pascal**- Infelizmente, não – disse meio surpreso. - Alguma vista de Nova York – atalhou imediatamente Villa-Lobos. **Vicente de Pascal**- Perfeitamente.
> E, retirando do bolso, entregou Vicente de Pascal a Villa-Lobos uma vista do porto de Nova York, vendo-se do fundo, formada pelos arranha-céus, uma verdadeira cordilheira de montanhas. - Deixe-me ver essa fotografia. Marque no seu relógio as horas – disse Villa-Lobos, examinando a fotografia apresentada pelo repórter.
> Colocando uma folha de papel transparente sobre a gravura, Villa-Lobos começou a contornar as saliências produzidas pela desigualdade dos terraços dos arranha-céus. Calcando em seguida aqueles riscos sobre uma folha de papel com escala musical, pôde o maestro brasileiro fixar na pauta as notas musicais sugeridas pelas diferenças de altura daqueles prédios todos. Divididas em compasso, tomando por base determinado tom, fez Villa-Lobos, em menos de uma hora, o tão apreciado *"New York Sky-Line Melody"*. À proporção que Villa-Lobos prosseguia no seu trabalho, a fisionomia de Vicente de Pascal se transformava pouco a pouco. Depois de uma hora, ele já acreditava no que lhe haviam contado, estava maravilhado com o gênio surpreendente de Villa (PIRES, 1940). [51]

De acordo com pesquisa que realizamos no acervo da Biblioteca Pública de Nova York (NYPL) em 2010 em documentos sobre a *New York World's Fair* de 1939, encontramos uma instalação intitulada de *"The City of Light",* na qual havia uma maquete da cidade de Nova York construída dentro do Pavilhão *"Con Ed"*. Supõe-se que a reprodução gráfica da melodia criada por Villa-Lobos foi feita a partir de uma fotografia dessa maquete de Nova York trazida pelo jornalista Vicente de Pascal durante

[51] (PIRES. Melodia das Montanhas do Brasil. **O Cruzeiro**, 04 de maio de 1940).

a entrevista com o compositor. De acordo com uma fotografia encontrada sobre a matéria jornalística da Feira das Nações de 1939, publicada na revista "*Life",* Vol. 6 No. 11, página 45, de 13 de março de 1939, foi possível supor que a fotografia sobre a maquete tirada pela fotógrafa Margaret Bourke-White em 01 de janeiro de 1939 seja a fotografia original utilizada por Villa-Lobos para compor a peça *New York Sky-Line Melody*. Originalmente escrita para piano, foi transcrita para versão orquestral e interpretada pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) na abertura da Feira das Nações de Nova York de 1940.

Encontramos também na Biblioteca Pública de Nova York (NYPL) documentos referentes à Feira das Nações de Nova York, pasta Arquivo Brasileiro. Nela constam referências às matérias do jornal *The New York Times* sobre os programas das estreias das peças de Villa-Lobos na Feira das Nações de Nova York ocorridas em 1939 e 1940, programas disponíveis no apêndice desta Tese.

A matéria de Villa-Lobos localizada na revista *Time,* de 1 de abril de 1940, também contribui para a nossa hipótese. Tanto a matéria de Nicolas Slonimsky[52], de 10 de outubro de 1941, *"A visit with Villa-Lobos"*, quanto o artigo "Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas", de Carlos Kater[53], publicado pela *Latin American Music Review*, contribuem para a nossa argumentação.

Durante os anos de 1939 e 1940, Villa-Lobos concedeu uma série de entrevistas nas quais divulgou sua música e suas aspirações no mercado das orquestras norte-americanas. Aliás, nesses anos Villa-Lobos representou a função de embaixador cultural nas relações entre os dois países, conforme atestam os documentos referentes àquele momento histórico de profunda polarização da conjuntura geopolítica internacional com o advento da Segunda Guerra Mundial. Essas iniciativas, portanto, demonstravam o direcionamento da política externa do Brasil.

[52] SLONIMSKY, Nicolas. A visit with Villa-Lobos. **Musical América**, outubro, 1941, p. 9-10.
[53] KATER, Carlos. Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira; **Latin American Music Review**, V 1984, 102-105.

III.2 O método composicional villa-lobiano em modo reverso

A partir das informações coletadas para esta Tese, foi possível realizar um estudo sobre o processo inverso ao desenvolvido por Villa-Lobos para concretizar a melodia principal da peça *New York Sky-Line Melody*. Remontamos esse processo em modo inverso para analisar a melodia resultante do tema original: a fotografia utilizada pelo compositor. Dessa forma, transcrevemos as notas do tema principal da peça em um gráfico gerado também em papel milimetrado e sobrepusemos o gráfico obtido na fotografia encontrada na coleção *Time & Life Pictures*. Vale dizer que foram mantidas as mesmas escalas e frequências estipuladas pelo compositor. Assim foi então possível reprocessar os dados a partir da técnica villa-lobiana em formato digital com uso dos *softwares autocad* e *photoshop*.

Ao final desses procedimentos, constatamos quatro pontos de contato entre a melodia digitalizada na forma de gráfico e a suposta fotografia. Os pontos de contato observados foram a ponte e suas duas torres e o *Woolworth Building,* que representa o clímax da peça, sendo representado pela nota Lá 6 no pentagrama. De acordo com a matéria publicada na revista *Time,* em 1 de abril de 1940, na entrevista concedida a Vincent de Pascal, Villa-Lobos afirmou que a tessitura mais aguda da peça representava o terraço do prédio *Woolworth Building*. Esse é, portanto, mais um indício para levarmos em consideração os pontos de contato estabelecidos entre o gráfico e a suposta fotografia.

Tendo em vista a possibilidade da "licença poética*"* intuída pelo compositor para obter a sonoridade desejada, inferimos que a fotografia apontada pode ser reconhecida como a imagem proposta pelo jornalista ao compositor, uma vez que notamos o embate constante atribuído entre o cartesianismo proposto por essa técnica e a licença artística do compositor para melhor traduzir e decodificar uma determinada imagem em movimento melódico.

Durante a execução do vetor gráfico sobre a fotografia e com o auxílio profissional de um arquiteto, pudemos observar que a melodia apresenta uma série de combinações possíveis de ser inferidas, sem distorções e com a melhor resolução de imagem possível. O prédio da *Chrysler* também pode ser reconhecido como mais um ponto de contato a ser verificado nessa projeção estabelecida para a reconstituição do processo empreendido pelo compositor.

III.3 Montando o quebra-cabeça

A seguir apresentaremos as etapas descritivas do processo realizado:

III.3.1 Primeira etapa do processo invertido: identificação e transcrição da melodia principal a partir do tema da peça em versão para piano.

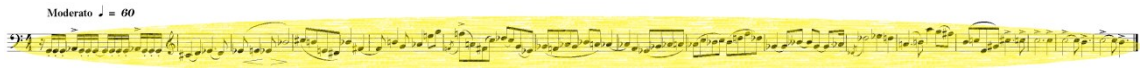


Fig. 24: O exemplo ilustra a melodia principal.

III.3.2 Segunda etapa do processo invertido: transcrição da melodia em vetor gráfico.

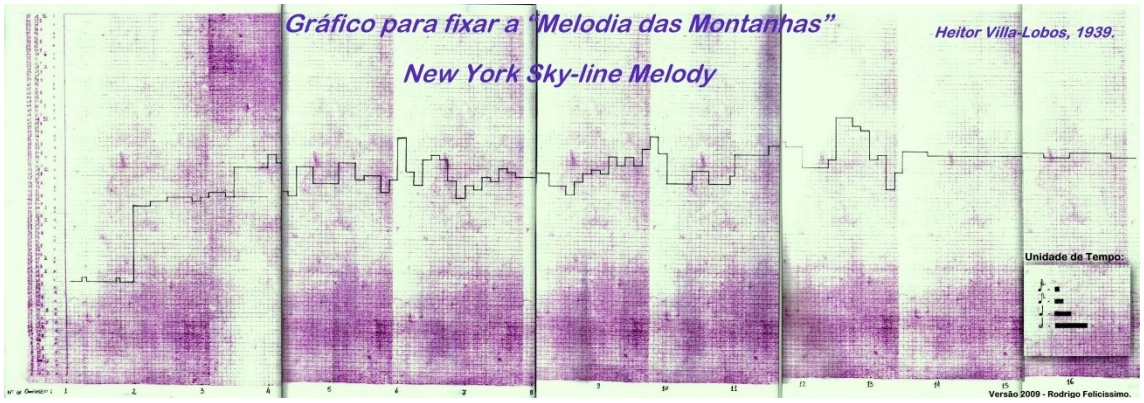


Fig. 25: O gráfico foi realizado a partir do material técnico encontrado e disponibilizado pelo Museu Villa-Lobos (MVL). Documento HVL 02.05.02. Obras Anotações/ Melodia das Montanhas FE 827. Reprodução gráfica feita em papel milimetrado. Ilustração artística nossa, 2009.

III.3.3 Terceira etapa do processo: transformação dos dados gráficos para interface digital por meio dos softwares *autocad* e *photoshop*.

Fig. 26: O gráfico ilustra a transformação da melodia resultante do tema principal da peça *New York Sky-Line Melody* (versão para piano) em ambiente digital a partir do uso do *software autocad*. Ilustração artística Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2009.

III.3.4 Quarta etapa do processo: inversão horizontal da imagem gráfica, uma vez sabido que o compositor utilizava, no procedimento de criação, o papel de seda. Dessa maneira, a imagem poderia estar reproduzida de forma espelhada.

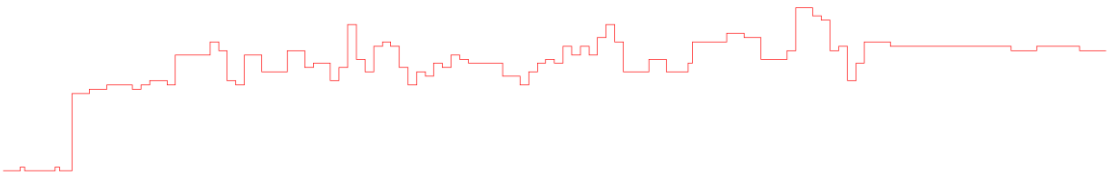


Fig. 27: A imagem gráfica neste plano corresponde à linha da melodia principal extraída da peça na versão para piano. Ilustração artística Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2013.

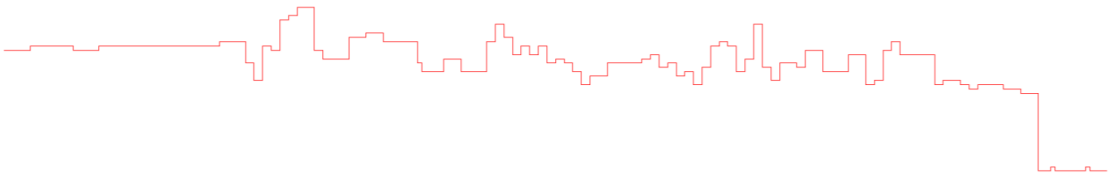


Fig. 28: Nesta etapa a imagem foi invertida horizontalmente para verificarmos as possibilidades de encaixe na suposta fotografia. Ilustração artística Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2013.

III.3.5 Quinta etapa do processo: verificação das possibilidades de encaixe do gráfico resultante da melodia extraída da peça para piano na fotografia - que, de acordo com as pesquisas empreendidas, deduzimos ser a fotografia sugerida pelo jornalista Vicente de Pascal durante entrevista concedida por Villa-Lobos em seu escritório.

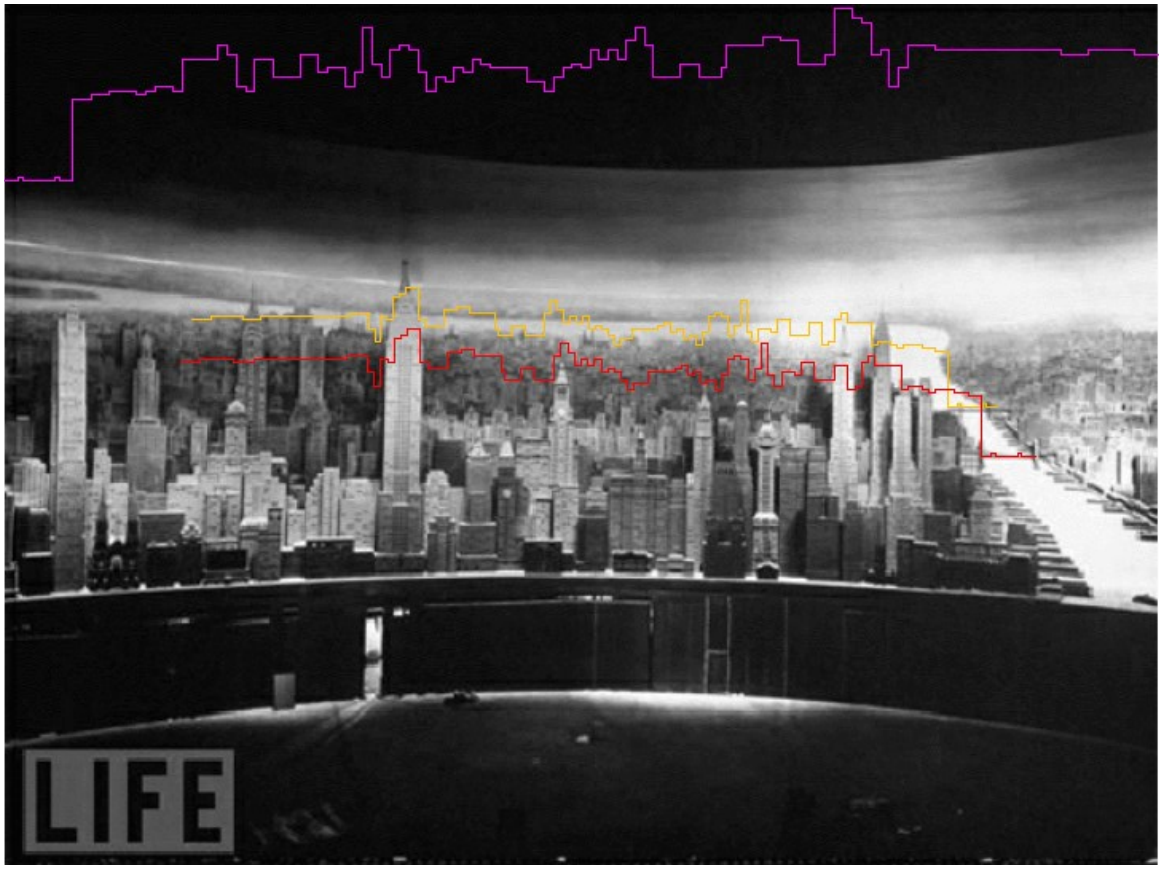


Fig. 29: A ilustração mostra a inversão horizontal do gráfico e as duas possibilidades de encaixe encontradas do gráfico resultante do perfil melódico da peça sobre a fotografia. Fotografia de Margaret Bourke-White. *Time & Life Pictures*, 1939. Ilustração artística de Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2010.

III.3.6 Sexta etapa do processo: verificação da existência de quatro pontos de contato entre a fotografia e o contorno extraído da melodia original. Sem distorções estruturais do vetor gráfico, foi possível identificar os pontos de contato referidos.

III.3.7 Sétima etapa do processso: de posse da imagem em alta resolução para *download,* pertencente à coleção da *Time & Life Pictures,* o processo de sobreposição do gráfico sobre a fotografia foi refeito com o objetivo de obtermos o melhor resultado possível da configuração desse material. A imagem a seguir mostra essa reprodução.

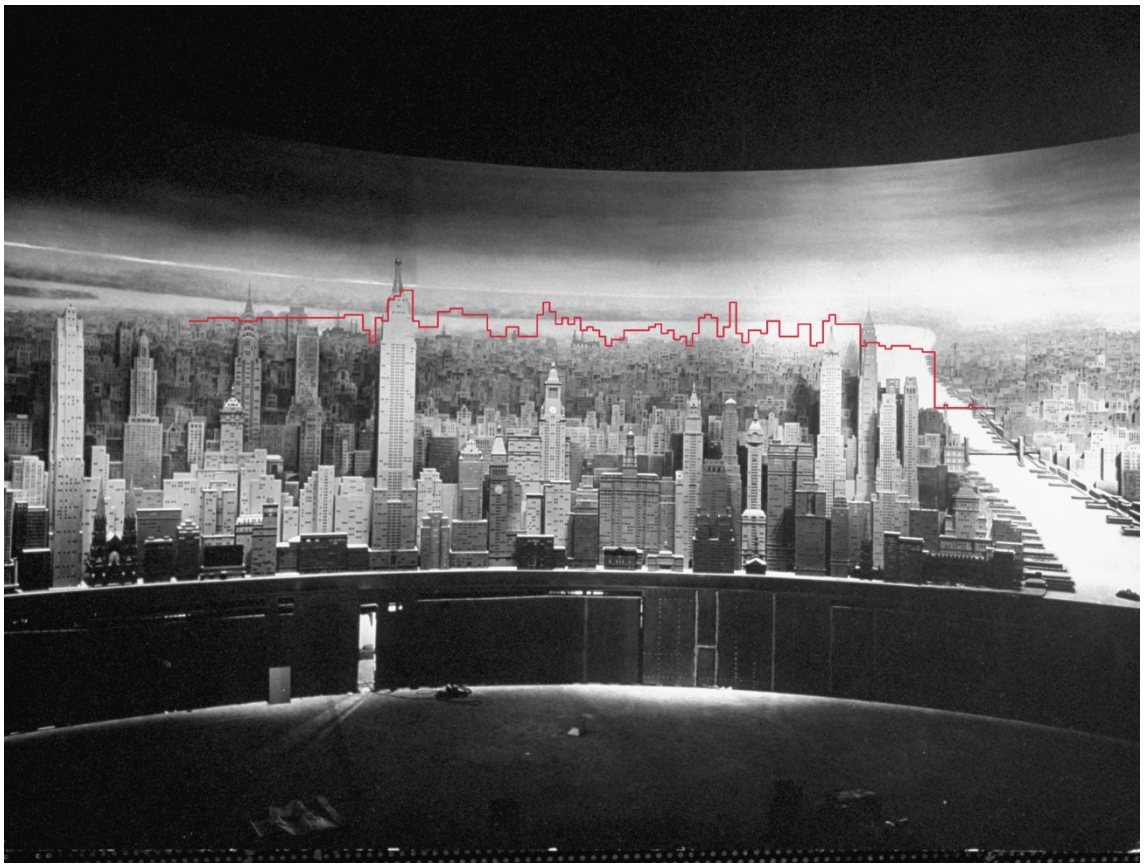


Fig. 30: A condensação criada por Edison consolida a cidade de Nova York a partir do maior diorama do mundo em as luzes dos edifícios cintilando e metrôs e elevadores se movimentando. Exibido no pavilhão da Con Ed na Feira das Nações de Nova York, 1939. Fotografia de Margaret Bourke-White. *Time & Life Pictures*, 1939. Ilustração artística de Rafael Ayres Dias, Estúdio Tupi, 2013. [54]

De acordo com a reprodução do processo villa-lobiano em formato digital, pudemos chegar a esse grau de definição na montagem do gráfico sobre a fotografia que presumimos ser a original utilizada como tema para transformação em gráfico pelo compositor. [55]

III. 4 Uma nova camada de tinta sobre a tela do compositor

A seguir apresentaremos o perfil melódico permutado para a linguagem musical tradicional. Observaremos, a partir desse exemplo, a transformação da linha gráfica segundo a concepção musical de Villa-Lobos. O que anteriormente era

[54] Para a realização desse procedimento com a utilização dos *softwares autocad* e *photoshop* tivemos o suporte profissional do arquiteto Rafael Ayres Dias para a manipulação do vetor gráfico sobre a fotografia identificada. Esse trabalho foi realizado ao longo dos anos 2010 e 2013.
[55] De acordo com os documentos encontrados sobre a Feira das Nações de Nova York de 1939, publicada pela revista *Life,* em 13 de março de 1939, página 45.

representação gráfica dos arranha-céus nova-iorquinos passará agora a assumir conotação de uma linha melódica associada a novos significados, buscando concretude sonora.

Podemos perceber que a linha gráfica de outrora passa a exibir elementos característicos da linguagem musical, como *dinâmicas, ligaduras, marcatos, arpejos,* entre outros. Ou seja, a linha do vetor se transforma ao receber tais elementos, existindo agora como discurso sonoro no tempo e no espaço.

Depois disso, não se pode mais desvencilhar a melodia resultante do perfil dos arranha-céus de Nova York. A melodia encontra-se carregada do simbolismo dessa paisagem.

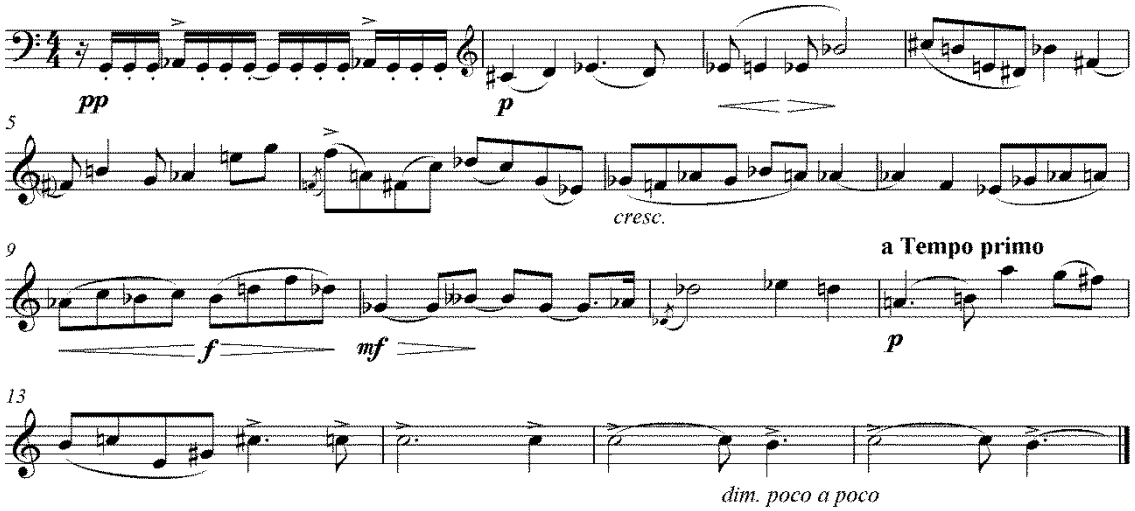


Fig. 31: Linha melódica principal referente ao tema da peça *New York Sky-Line Melody*. Notamos a apropriação da linha gráfica agora para a linguagem musical com a inserção de dinâmicas, expressões próprias da escrita musical tradicional.

III.5 Os planos sonoros: elementos estruturais e individuais

A seguir apresentaremos a transcrição da versão para piano extraída da partitura editada pela Max Eschig. Paris, 1957. As duas primeiras páginas da peça encontram-se transcritas com cores com o objetivo de associar a composição de Villa-Lobos com os planos sonoros discutidos no segundo capítulo, de acordo com os conceitos verificados a partir dos estudos pedagógicos de Paul Klee. A melodia extraída

a partir do gráfico está preenchida, por exemplo, em cor amarela, conforme mesma metodologia utilizada para exemplificar os trabalhos de Klee e Neugeboren.

Os retângulos em cor marrom correspondem a aspectos estruturais presentes na composição fortemente associados aos elementos rítmicos dessa peça. Em cor verde destacamos os aspectos individuais, independentes e irregulares, de acordo com a concepção apresentada por Klee. A cor vermelha ressalta os elementos relacionados à ideia de fusão ou de combinação entre os elementos estruturais e individuais. Por último, a cor azul apresenta a condução harmônica dos baixos a partir da forma geométrica do losango.

Utilizamos a legenda:

- Melodia extraída a partir do gráfico.
- Elemento estrutural presente na composição associado ao padrão rítmico da peça.
- Elemento individual, independente e irregular.
- Elemento relacionado à ideia de fusão ou de combinação dos planos estrutural e individual.
- Elemento de função harmônica associado à condução do baixo.

Não iremos realizar esse procedimento a partir do compasso 17, pois se trata da repetição literal dos 16 compassos iniciais da peça. Somente utilizaremos cor na exposição da *codeta* como sufixo da peça no compasso 33. Nesse compasso temos a sobreposição de acordes dissonantes e o uso de elementos individuais destacados em cor verde

New York Sky-Line

H. Villa-Lobos

Versão para piano solo

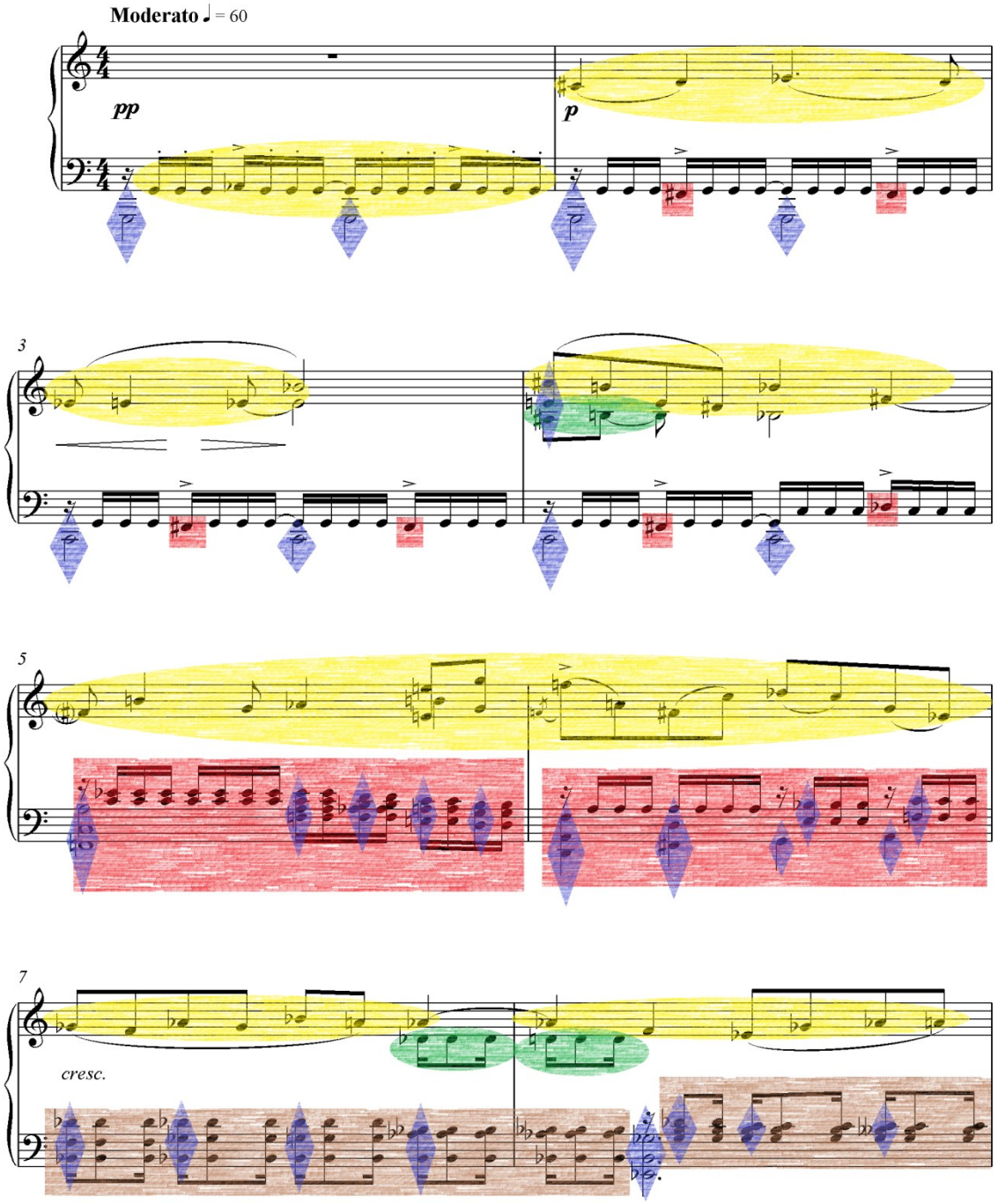


Fig. 32: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 01/04.

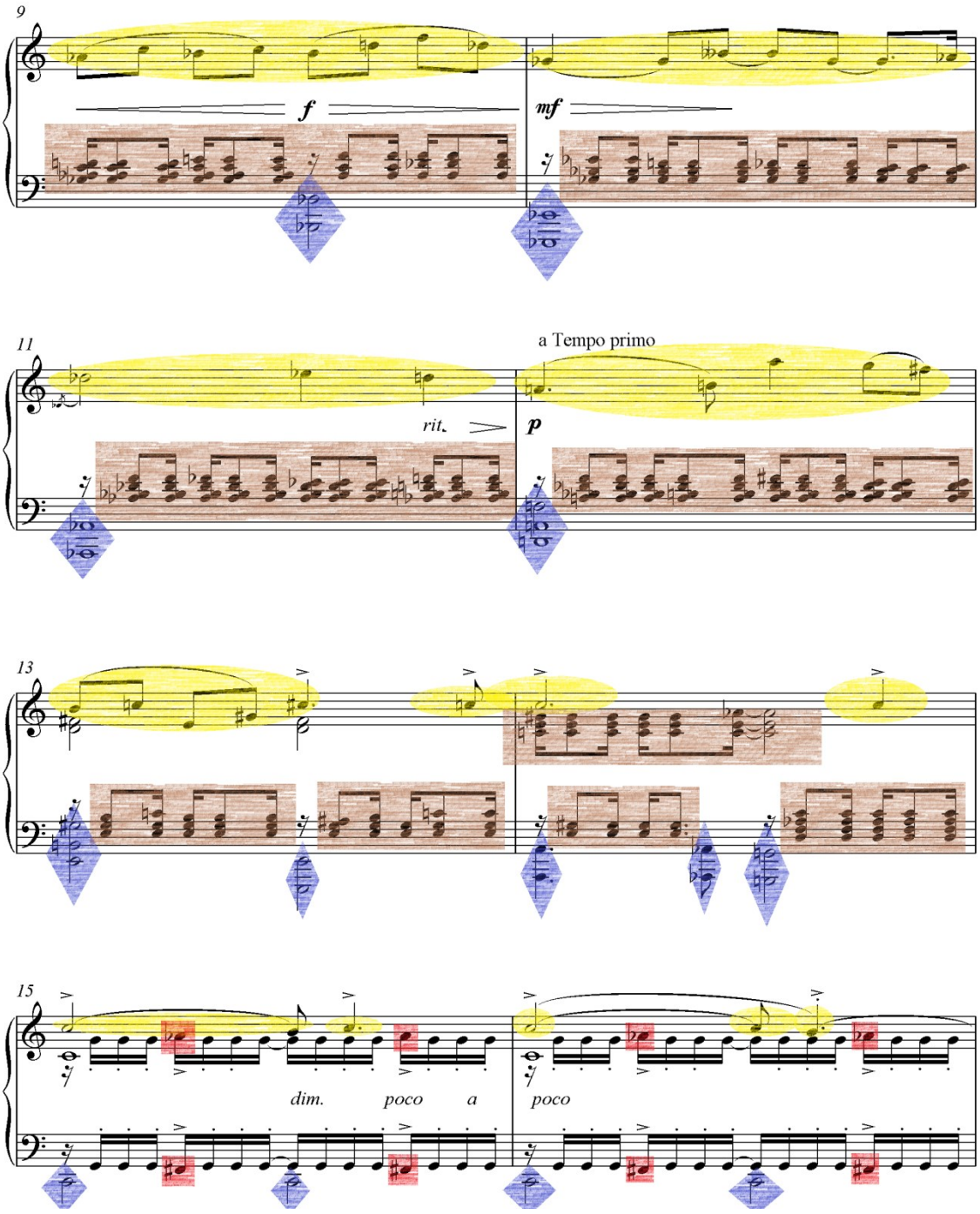


Fig. 33: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 02/04.

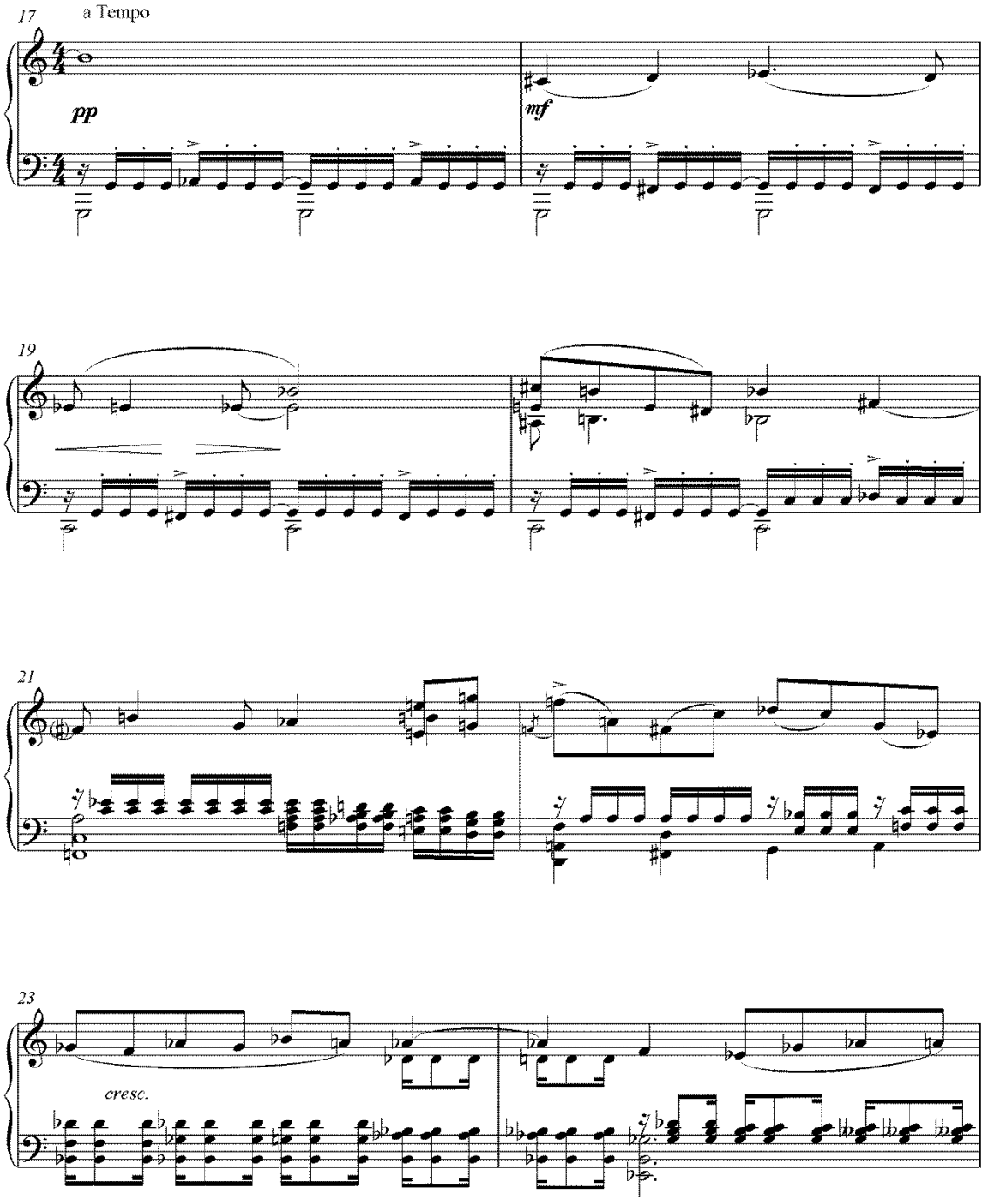


Fig. 34: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 03/04.

4

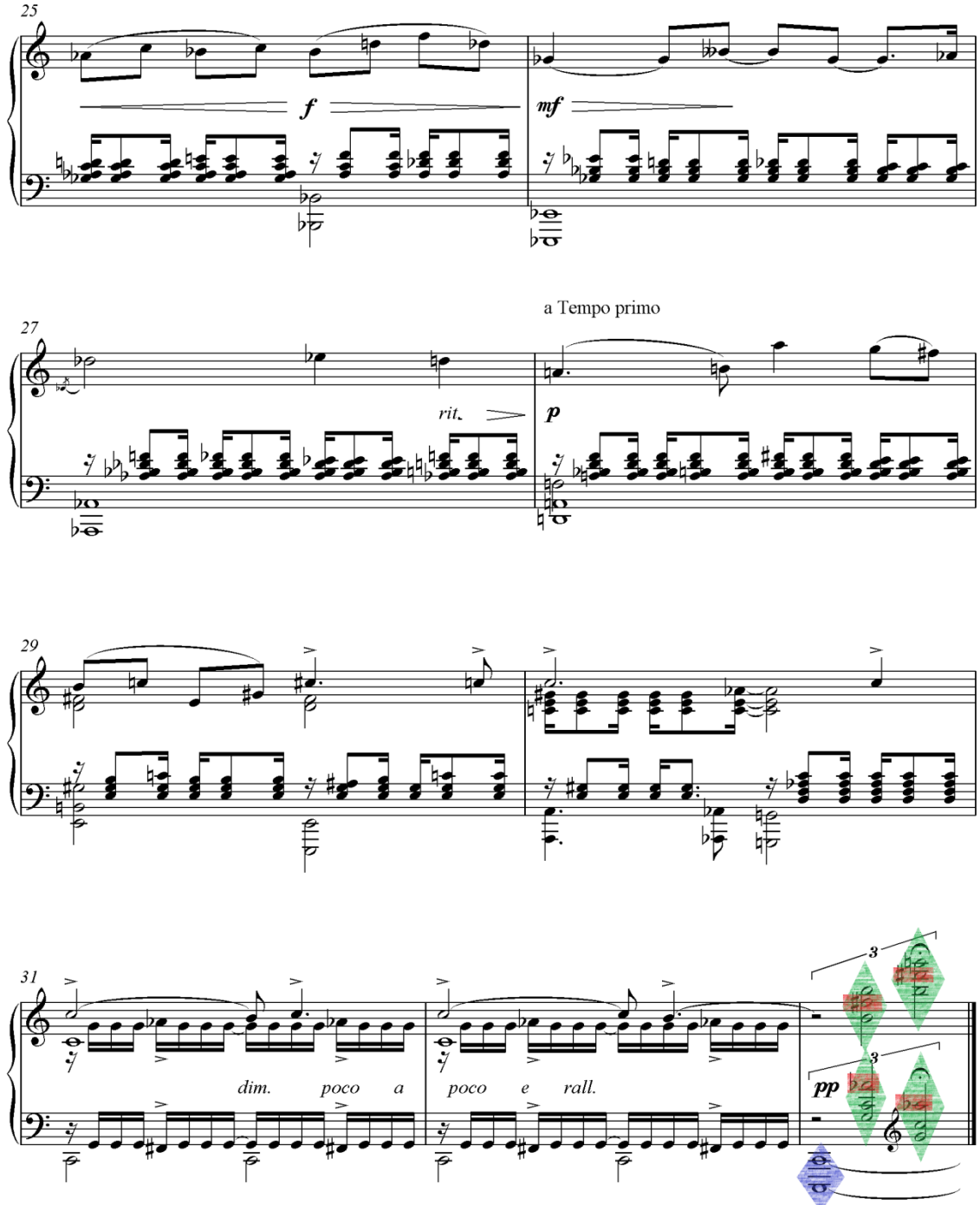


Fig. 35: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão para piano da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 04/04.

III.6 Considerações técnicas sobre a partitura de NYSLM

Os andamentos apresentados por Villa-Lobos variam de acordo com a indicação do meio de expressão. Os manuscritos autógrafos do compositor nas versões para orquestra apresentam o seguinte andamento: *Moderato* (semínima = 80), conforme estão assinalados os documentos escritos para orquestra. Rio de Janeiro. MVL 1993-21-0296 e MVL 1993-21-0296.

Já a redução para piano apresenta *Moderato* (semínima = 56), conforme assinala a redução para piano da versão escrita para orquestra. MVL 1993.21.0291 autógrafo.

Por último, temos a versão editada pela Max Eschig com a seguinte indicação de andamento: *Moderato* (semínima = 60), conforme registra a versão para piano. Max Eschig. Paris, 1957.

Destacaremos algumas considerações especificamente musicais sobre a construção melódica dessa peça. Notamos a presença do uso de meio tom, que certamente está associado a *"blue note"* (4ª aum.), dependendo da harmonia definida. A recorrência intervalar da melodia remete a aspectos do gênero jazzístico presente em Nova York. Existem quatro pontos de polarização melódica: {Bb – F – Db – C}. A configuração do discurso apresentado favorece a politonalidade ou harmonia pantonal.

A obra foi escrita sem acidentes na clave. Constatamos que a nota Dó constitui a organização fundamental na forma da matriz geradora dessa composição; contudo, o uso de notas externas a essa escala é recorrente. São elas: o *trítono* Fá#, a 6ª menor Lá bemol e o intervalo de 2ª menor Ré bemol.

Ao gerar uma melodia por meio da silhueta de uma foto, o compositor admitiu o desafio de trabalhar com um discurso melódico gerado com grande margem de aleatoriedade, ou seja, não inscrito no "bom senso" da harmonia tonal vigente. O compositor teve de lidar com intervalos dissonantes em tempo forte, direcionando a melodia para tonalidades distantes do campo harmônico de Dó Maior.

O cromatismo originado nessa melodia em primeira instância ainda não era harmônico. Como já foi dito, a decisão sobre quais seriam os acordes que conteriam as notas definidas pelo gráfico não estiveram presentes no aspecto aleatório proveniente dessa técnica Melodia das Montanhas. Esse é um dado fundamental, que devolve ao

compositor a decisão sobre um elemento altamente relevante dos parâmetros definidores de uma proposta composicional.

Essa obra foi escrita em 33 compassos, sendo duas seções idênticas de 16 compassos cada (duplicados de maneira idêntica: 16+16) com um compasso de sufixo como *codeta*. A melodia principal soa pantonal. Há momentos em que a harmonia recebe um tratamento de caráter jazzístico e também observamos a presença de células rítmicas afro-brasileiras. Portanto, há um exotismo claro nessa peça, mesclando elementos caracteristicamente brasileiros com a paisagem sonora nova-iorquina.

A respeito do aspecto harmônico dessa peça musical, verificamos que a dubiedade interpretativa da melodia constituiu um dos pontos importantes do processo de finalização da partitura, mostrando as escolhas realizadas por Heitor Villa-Lobos.

Ao longo de seus 32 compassos, a melodia gráfica é apresentada duas vezes. O acorde final da *codeta* surpreende pela superposição de dissonâncias, um acorde "varesiano" formado por 7ª menor, 11ª Aum. e 13ª menor. Essas dissonâncias costumam soar de forma recorrente em acordes tocados por músicos nas noites jazzísticas de Nova York.

O movimento harmônico se expande para a pantonalidade, extrapolando o campo tonal original de Dó Maior para tonalidades de Mi bemol menor, Lá bemol, Ré Maior e Mi Maior, para depois retornar à cadência na forma da Dominante individual (D) da Tr (Lá menor) com o uso de movimento cromático descendente no baixo. Após o retorno ao campo harmônico original da peça, Dó Maior, há um pedal da Dominante de Sol.

III.7 Considerações: versão orquestral em redução para piano

Como já foi dito, a peça se inicia com um pedal em Dominante Sol. A 6ª menor melódica passa a ser interpretada como 9ª menor harmônica com a ocorrência de movimentos em *glissandos* nas vozes superiores: 7ª Maior (Si) indo para 8ª Justa (Sol), 9ª Aum. (Lá#) indo para 10ª Maior (Si), 11ª Aum. (Do#) indo para 12ª Justa (Ré). A partir da execução desses acordes blocados tocados pelo naipe das trompas, verificamos um acorde suspenso encaminhado em movimento ascendente para a resolução.

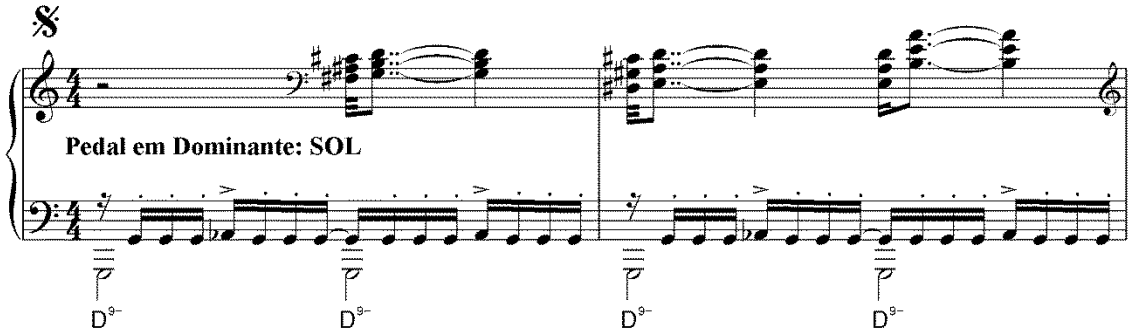


Fig. 36: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 1/10.

Observamos que o pedal na dominante em Sol representa a linha gráfica iniciada a partir da imagem da ponte da cidade de Nova York. O intervalo de 9ª menor (Lá bemol) sugere as duas pilastras verticais que dão sustentação à estrutura da ponte.

No compasso três, o pedal na dominante Sol recebe a superposição do tema dos arranha-céus nova-iorquinos iniciada com um intervalo dissonante digno de uma grande metrópole: 4ª Aum. (Dó#). A melodia segue em movimento cromático ascendente e descendente até a aparição de um salto de 5ª Justa (Si bemol), porém com o direcionamento do pedal para a tônica.

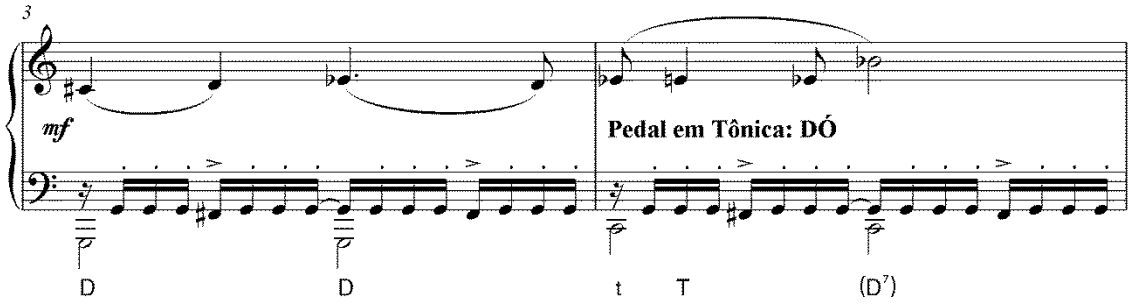


Fig. 37: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 2/10.

A partir do sexto compasso, essa instabilidade finalmente dá lugar a um pedal em Subdominante (Fá), que logo se transforma em Subdominante relativa individual (Sr).

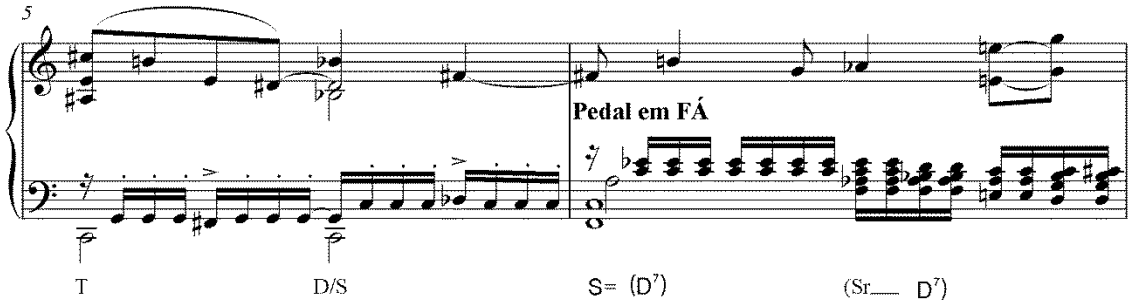


Fig. 38: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 3/10.

Após receber o acréscimo do intervalo de 7ª menor, a harmonia movimenta-se para uma microsseção de acordes dissonantes, concatenados por semicolcheias no terceiro e quarto tempo do compasso seis. Uma nova cadência é proposta por meio da Dominante individual da Sr que se encaminha para uma (D^7) - (d) com o surgimento de movimento cromático ascendente no baixo no compasso sete. Todo esse agrupamento formado de instabilidade harmônica é motivado pelo encaminhamento de uma nova tonalidade que se conclui no segundo tempo do compasso nove. No compasso oito, temos o direcionamento para uma modulação em um novo eixo harmônico proposto: Mi bemol menor.

Nesse movimento de modulação para Mi bemol menor, verificamos também o uso de adensamento rítmico com a introdução da figura da síncopa a partir do compasso 8.

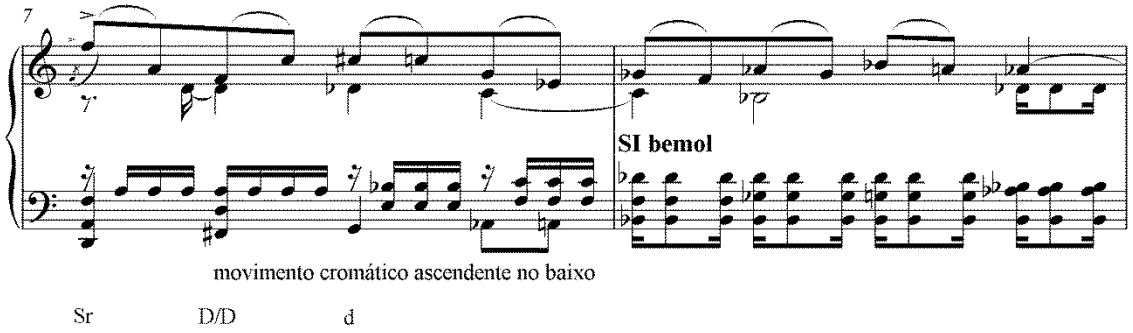


Fig. 39: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 4/10.

No mesmo compasso observamos um deslocamento para Si bemol e depois para Mi bemol menor, no segundo tempo do compasso 9.

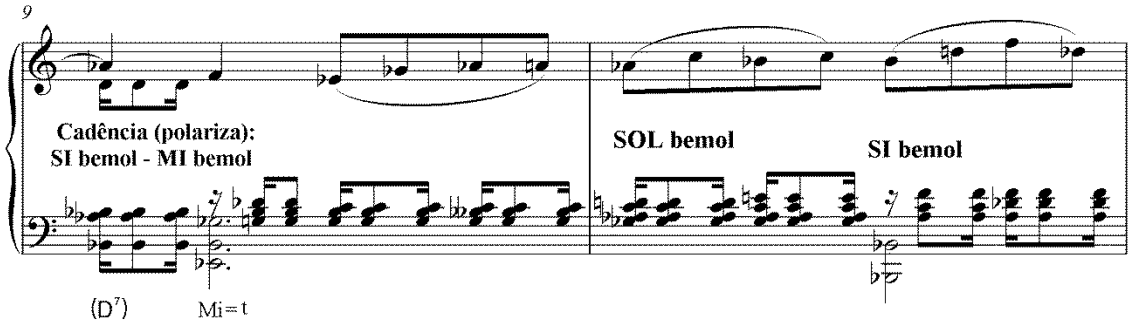


Fig. 40: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 5/10.

Nesse momento a figura sincopada passa a permear toda a harmonia de acompanhamento em contraponto com a melodia enquanto observamos o direcionamento no baixo seguindo Si bemol (5ª Justa), Mi bemol (4ª Justa), Lá bemol (5ª Dim.) e Ré.

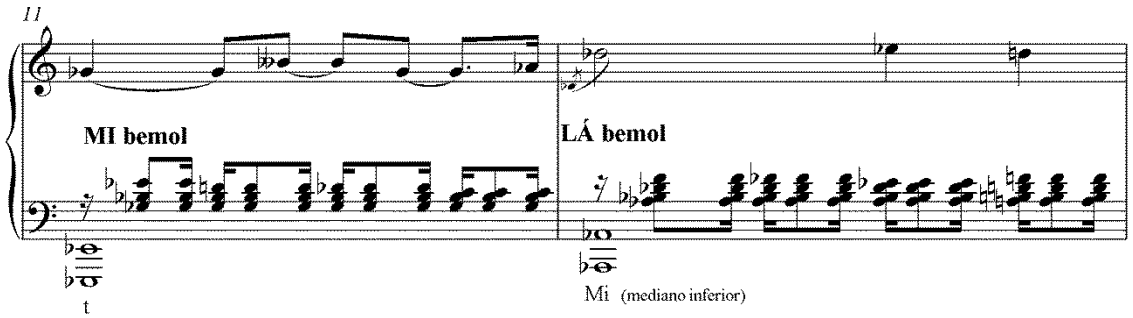


Fig. 41: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 6/10.

Após a condução do baixo realizada com esse ciclo, verificamos ainda o seu encaminhamento para uma 2ª Maior em movimento descendente, para finalmente alcançar, a partir do acorde de Mi Maior, o retorno ao campo harmônico de Dó possibilitado pela cadência da (D) (Mi Maior) para a Tr (Lá menor).

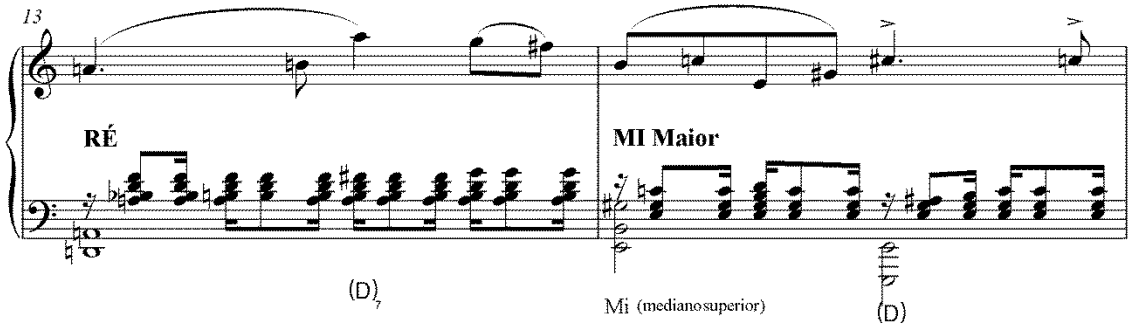


Fig. 42: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 7/10.

Dessa forma, Mi Maior assume a função de Dominante individual da Tr (Lá menor), que, em movimento cromático descendente (Lá bemol – Sol), chega à função tonal original de Dominante da tonalidade inicial de Dó.

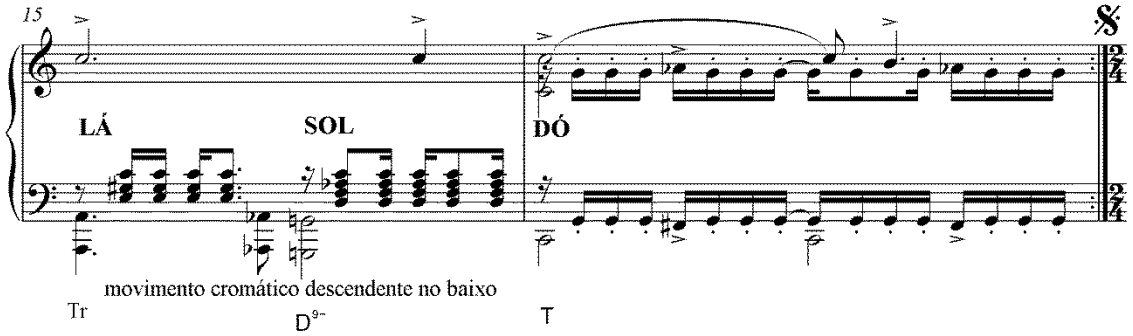


Fig. 43: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 8/10.

Então, na cadência final, a Dominante recebe o acréscimo do intervalo de 9ª menor e 11ª Justa (Dó) na ponta do acorde.

A *codeta* é formada por meio da apresentação de um pedal na Fundamental Dó Maior, utilizando efeitos de dissonância em tempo forte a partir do uso de 4ª Aum.(Fá#) e 13ª menor (Lá bemol).

Por fim, o acorde *"*varesiano*"* com Dó (1,2), Sol (3), Dó (4), Mi (4), Lá (4) bemol, Si (5) (7ª Maior), Ré (5) (9ª Maior), Fá# (5) (11ª Aum.) e Si (6) (7ª Maior) oitavada. E novamente o mesmo bloco de acordes é reapresentado oitavado em registro superior.

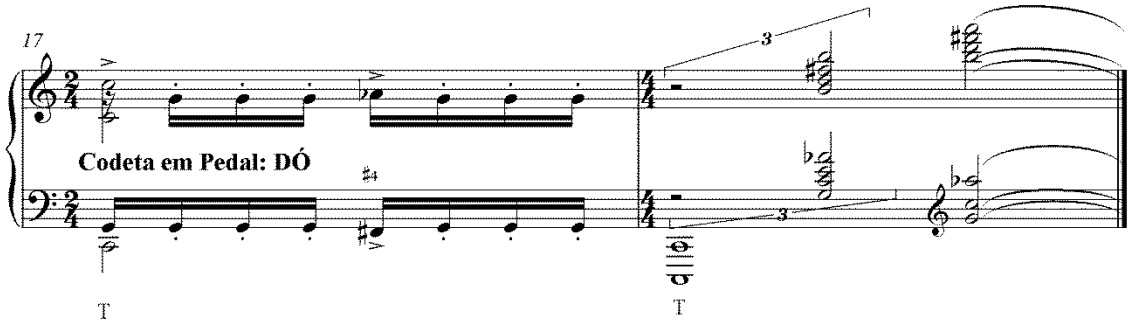


Fig. 44: A partitura exemplifica o movimento de condução do baixo, bem como as características harmônicas da peça *New York Sky-Line.* Transcrição e ilustração nossa, 2010, 9/10.

A *codeta* "varesiana" homenageada nesta análise faz referência à dissonância empregada no acorde de não resolução presente na cadência final da peça tanto na versão orquestral, quanto na versão para piano. A *codeta* é realizada a partir da cadência inicial da tétrade em Ré meio diminuto acrescido de uma sétima menor. O acorde é formado a partir da fundamental na tonalidade Dó (1, 2), Sol Dó, Lá bemol, (6ª menor, ou 13ª menor), 7ª Maior e um trítono de 4ª Aumentada ou 11ª Aumentada.

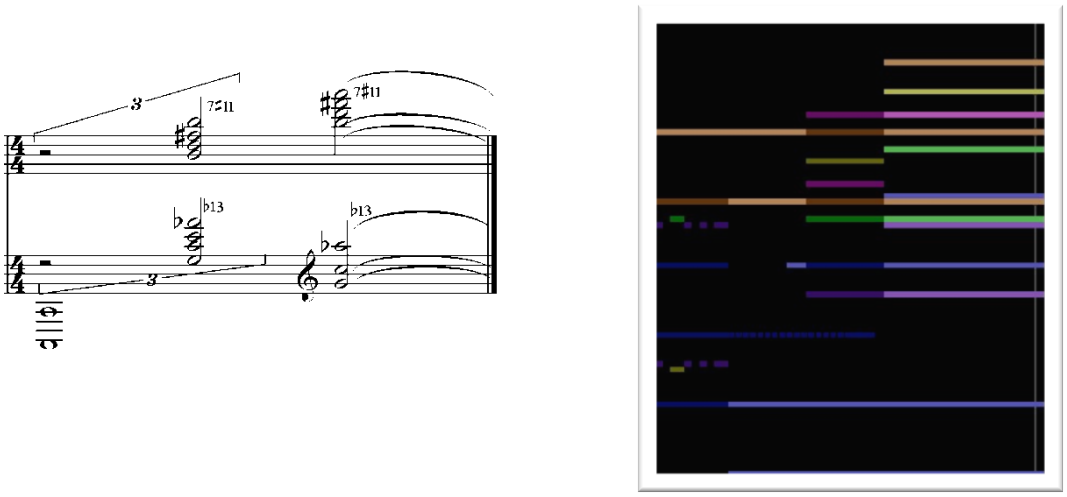


Fig. 45: O acorde "varesiano" extraído a partir do software MAM em grafia de barras. Nota-se a concepção de técnica similar desenvolvida por Milanowsky, porém em versão digital e com o emprego de cores na notação gráfica: Dó = cor azul, Sol = Roxo, Lá bemol = marrom = Ré, Fá# = Amarelo. 10/10.

III.8 Introdução à ferramenta gráfica MAM

A ferramenta digital é originária do "*Machine Music"*. Pode-se estabelecer uma relação histórica com a concepção técnica precursora da *"pianola programada",* um instrumento para tocar música perfurada em cilindros e criado pelo compositor Conlon Nancarrow (1912-1997). Uma de suas peças originadas a partir desse instrumento foi o *Piano Roll No. 21 (1948).*

O Music Animation Machine (MAM) [56] é um *software* que foi idealizado por Stephen Malinowski em 1987. Como resultado da utilização desse *software,* geramos para averiguação e análise um filme em formato notacional na figura de "gráfico em barras" (MIDI-MAM) a partir da peça *New York Sky-Line Melody*. Assim, pudemos constatar a proximidade gráfica dessa ferramenta digital com a técnica composicional concebida por Villa-Lobos, Melodias das Montanhas (1934-1944).

> O *"Music Animation Machine" (MAM)* é um *software* que funciona associado a um tocador MIDI. Ele apresenta uma animação visual que representa uma *performance* musical. A tela é sincronizada com o som da peça que está sendo representada. Em vez dos símbolos da notação musical convencional, uma pontuação MAM usa cor em forma de barras para representar as notas da peça. A colocação de cada barra vertical indica o tom de sua nota, o posicionamento horizontal indica o plano em relação às outras notas da peça, e o comprimento da barra mostra a sua duração. Essas barras de rolagem na tela funcionam como uma peça em execução; quando chega a um compasso localizado no centro da tela, ele ilumina a sua nota correspondente com som e cor. O centro da tela é sempre o ponto que está sendo tocado em tempo real. Stephen Malinowski concebeu esse software no ano de 1987 e desde então ele tem sido utilizado em performances e atividades ligadas à pesquisa em tecnologia musical e educação (MALINOWSKY, 2009). [57]

Podemos estabelecer um paralelo entre esse *software* e a técnica composicional de Villa-Lobos, Melodia das Montanhas. A diferença seria a forma artesanal utilizada pelo compositor brasileiro, que usou papel milimetrado, escala cromática e folha de seda, já que trabalhou nas décadas de 1930 e 1940, quando não havia a difusão do mundo eletrônico digital

[56] MALINOWSKY, Stephen. **Music Animation Machine.** Disponível em: <http://www.kunstderfuge.com/theory/malinowski.htm>. Acessado em 03/11/2010, tradução nossa.
[57] MALINOWSKY, Stephen. **Music Animation Machine.** Disponível em: <http://www.kunstderfuge.com/theory/malinowski.htm>. Acessado em 03/11/2010, tradução nossa.

de Stephen Malinowski (1970). De qualquer maneira esse *software* de notação gráfica ainda utiliza uma organização das notas em cores, seguindo uma lógica formada a partir do ciclo de quintas justas.

> MAM pode ser interpretada como uma partitura musical convencional na medida em que dá informações sobre o campo de duração das notas de uma peça. Como na notação convencional, eventos musicais em diferentes pontos da peça podem ser vistos de uma só vez, permitindo o reconhecimento e a comparação entre os padrões existentes. Ao contrário de uma pontuação convencional, conforme verificamos com o uso da nota musical, o MAM usa um espaço único para o tom. Na notação convencional, diferentes instrumentos se distinguem, com as notas de cada instrumento em seu devido pentagrama. Isso torna difícil para a percepção entre as notas de dois instrumentos, uma vez que o leitor deve mentalmente combinar duas ou mais pautas em uma só. Em notação MAM, todas as notas estão no mesmo grupo, com diferentes instrumentos indicados pela cor. A notação MAM mostra os tempos reais irregulares de notas em desempenho, não os *"timings"* matematicamente exatos da notação convencional. A notação MAM pode ser colorida para realçar unidades temáticas, harmonia, instrumentação, ou dinâmica (MALINOWSKY, 2009). [58]

A leitura musical desses gráficos é expressa por meio de uma sentença musical tonal estabelecida a partir da divisão de uma oitava em 12 partes iguais, seguindo o critério do Ciclo de Quintas.

> A Análise harmônica em cores está apoiada no Ciclo de Quintas. O intervalo musical que chamamos de uma quinta justa é o segundo mais fundamental (o mais essencial é o uníssono ou oitava) na música ocidental. Os doze tons são relacionados a partir do intervalo de uma quinta justa. A roda de cores é aplicada segundo esse ciclo, de modo que os campos estejam ligados por quintas justas de acordo com as cores exemplificadas abaixo (MALINOWSKY, 2009). [59]

[58] MALINOWSKY, Stephen. **Music Animation Machine.** Disponível em: <http://www.kunstderfuge.com/theory/malinowski.htm>. Acessado em 03/11/2010, tradução nossa.
[59] Idem, tradução nossa.

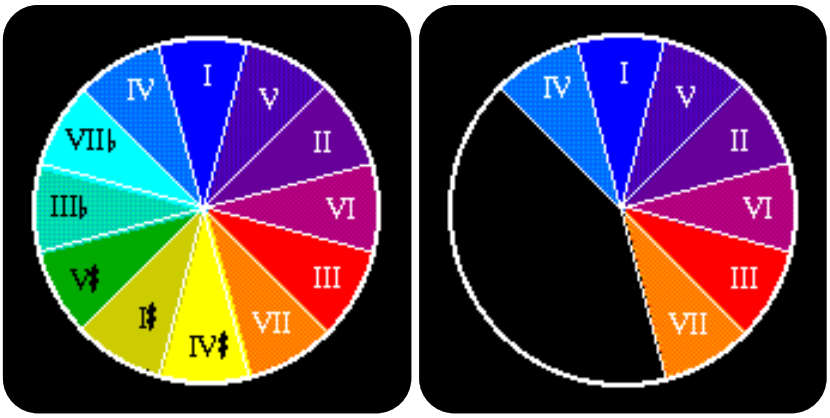


Fig. 46: Ciclo de Quintas *em cores,* gerado a partir do MAM (MALINOWSKY, 2009).

Esse método é útil para mostrar aspectos referentes à pantonalidade da peça em análise, bem como os encadeamentos harmônicos, o movimento de oitavas e a possibilidade de visualização em projeção multiescalar de uma determinada matriz notacional gráfica que se projeta com os dados colhidos pela interface MIDI. É possível também identificar as tensões geradas por concentração rítmica e o encadeamento de acordes. Ver apêndice: filme gerado a partir do MAM em versão MIDI em função de barras gráficas.

III.9 O caráter descritivo da paisagem sonora nova-iorquina

Quanto ao tratamento orquestral da peça, observamos o uso de instrumentação peculiar no set da percussão, que soa com timbres metálicos e dobras de oitavas, trazendo um complemento difuso na escolha da palheta orquestral. Dessa maneira, *New York Sky-Line Melody* apresenta a seguinte orquestração proposta por Villa-Lobos, como pode ser verificado no autógrafo do compositor escrito no Rio de Janeiro em 1941.

Instrumentação indicada pelo compositor: 2 flautas {*piccolo*, fl.}, 1 oboé , 1 corne-inglês, 1 clarinete (Si bemol), 1 saxofone alto (Mi bemol), 2 trompas (Fá), 1 trompete (Dó), 1 trombone, tímpano, percussão tam-tam, xilofone, vibrafone, celesta, harpa e cordas.

Um gráfico sonoro passa a ser apresentado a partir da visualização do escopo melódico e rítmico por meio da intensidade de cores reveladas em tempo real pelo tocador MIDI-MAM. As tensões harmônicas e melódicas são mostradas na reprodução harmônica da peça com as dissonâncias representadas por cores, que seguem o padrão do Ciclo de Quintas. O movimento da polifonia escrita nessa peça é evidenciado pela noção de direcionamento do material melódico, bem como da estrutura formal e dos fundamentos harmônicos propostos pela escrita villa-lobiana. *New York Sky-Line Melody* pode ser vista entre a grafia em papel milimetrado e a sua decodificação na contemporaneidade em formato MIDI-MAM.

III.10 Dos planos sonoros de Klee à partitura orquestral

O uso do conceito dos planos sonoros de Paul Klee é verificado na peça *New York-Sky-Line Melody* (versão orquestral): em amarelo, observamos a melodia principal extraída do vetor gráfico; em verde, apresentamos as melodias de acompanhamento, orientadas a partir da ideia de linhas secundárias. O losango azul representa o encaminhamento das cadências harmônicas presentes na peça; em marrom, associamos os movimentos estruturais rítmicos que dão maior adensamento à trama rítmica de acompanhamento; por fim, em vermelho apresentamos os grupos que associam características de fusão entre os elementos estruturais e individuais.

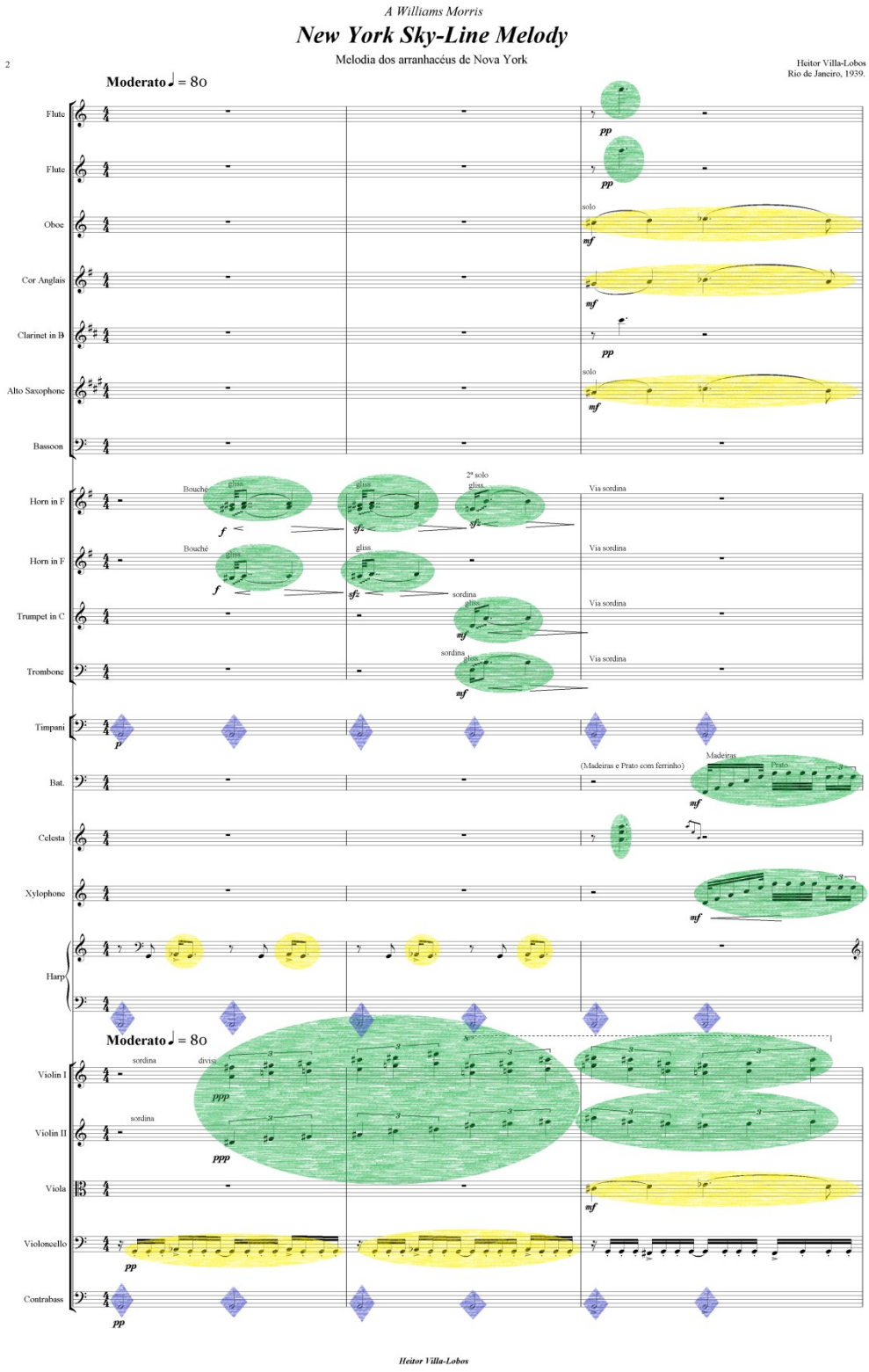


Fig. 47: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 2/12.

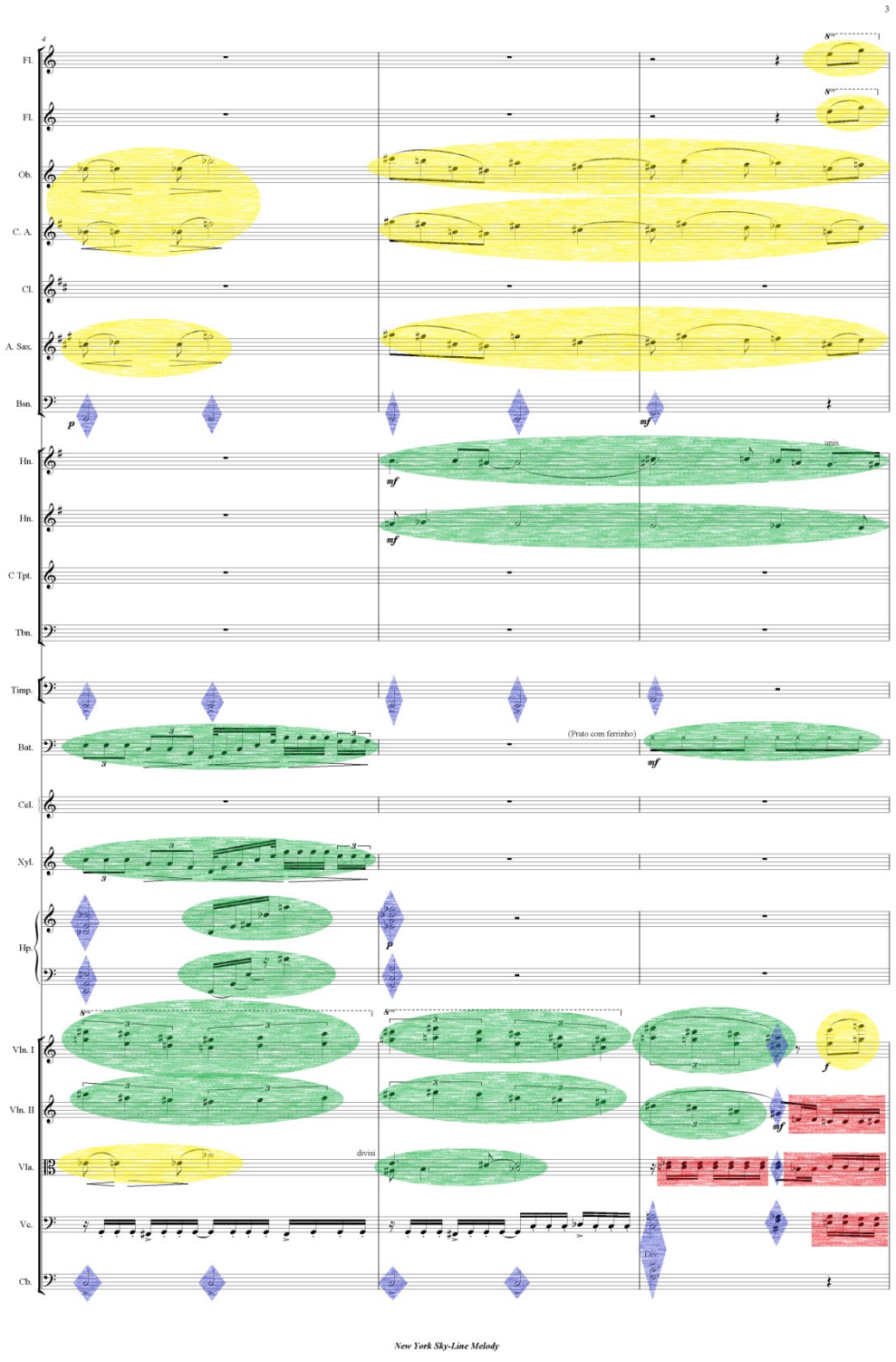


Fig. 48: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 3/12.

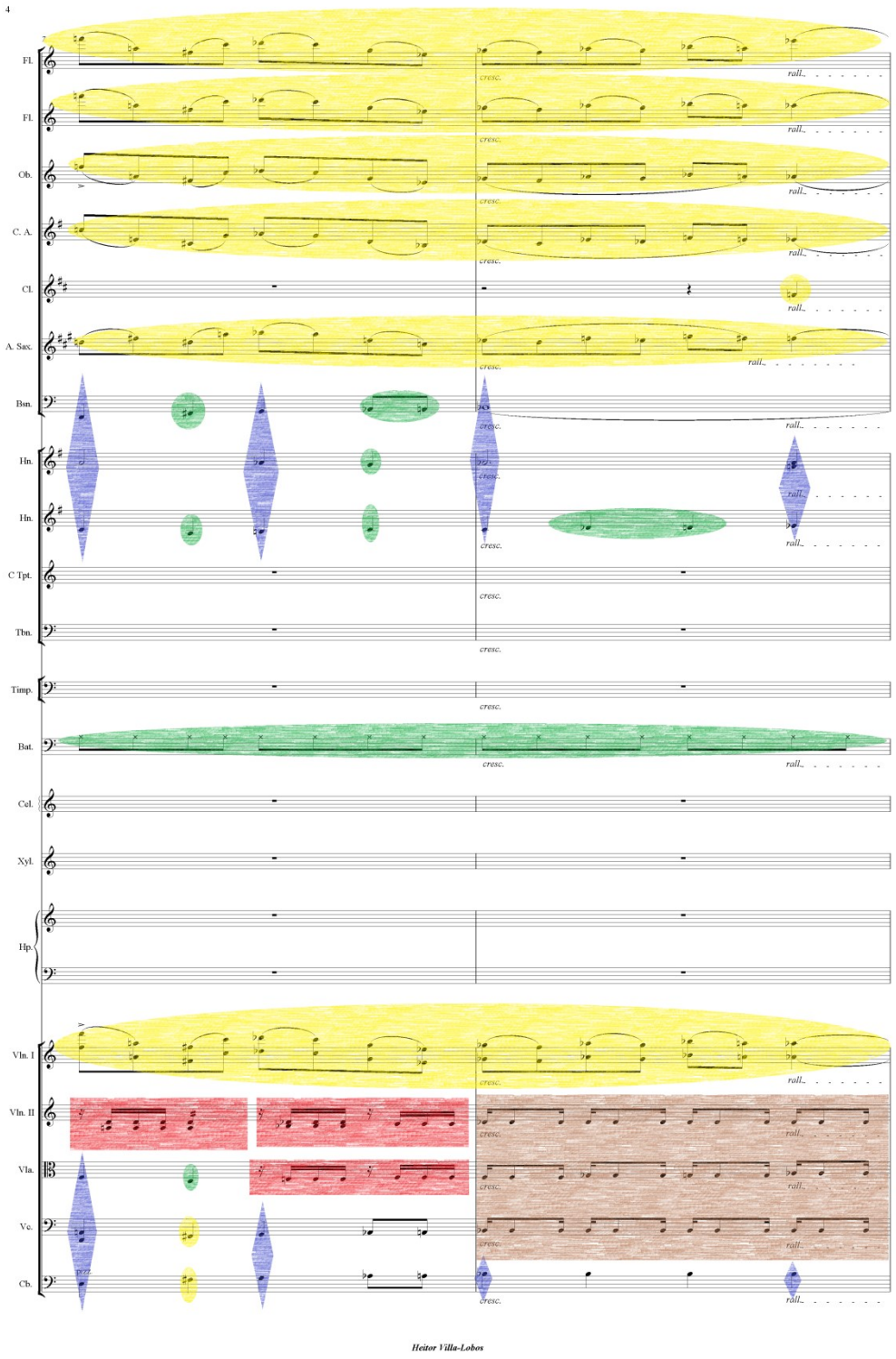


Fig. 49: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 4/12.

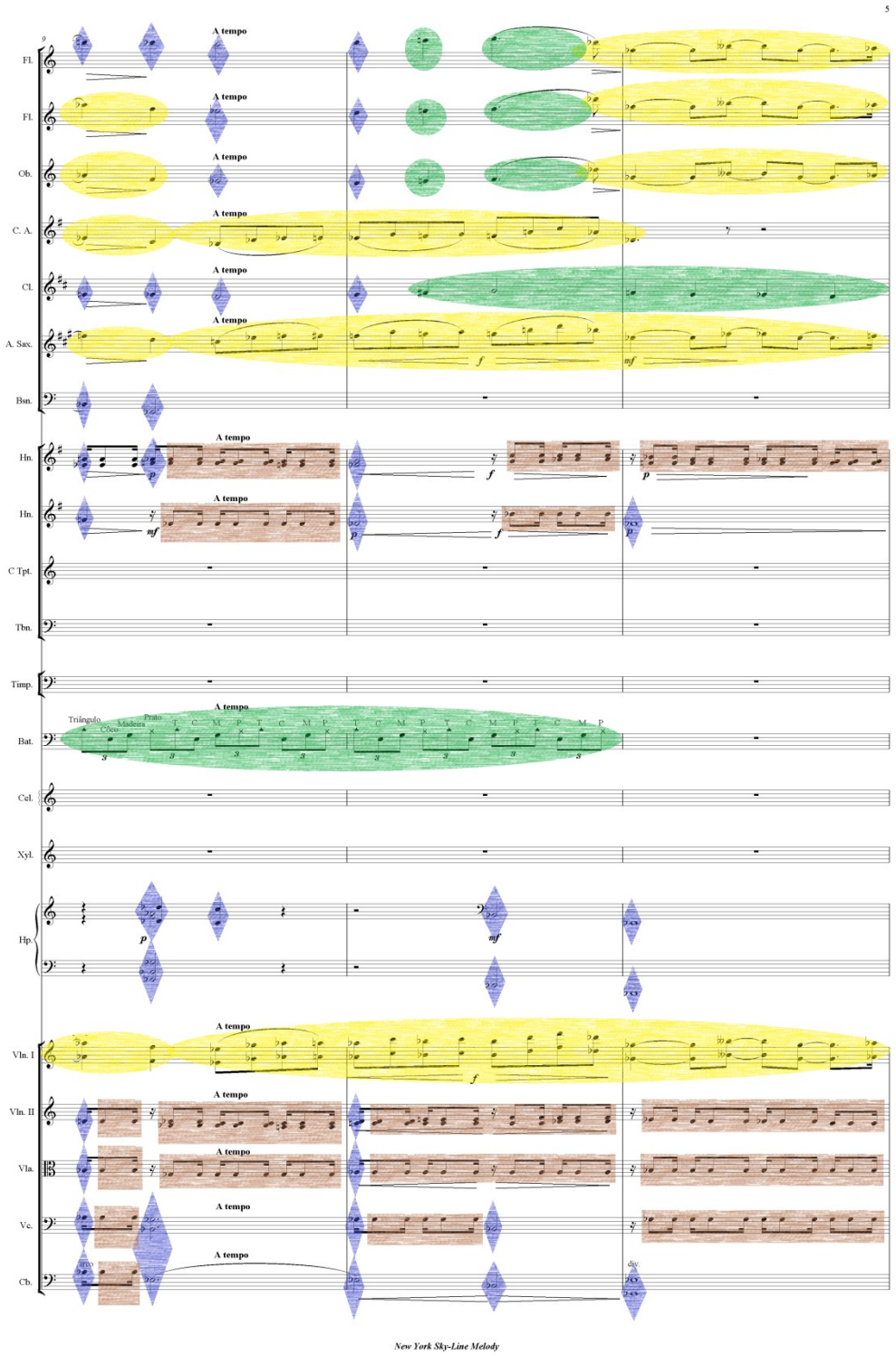


Fig. 50: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 5/12.

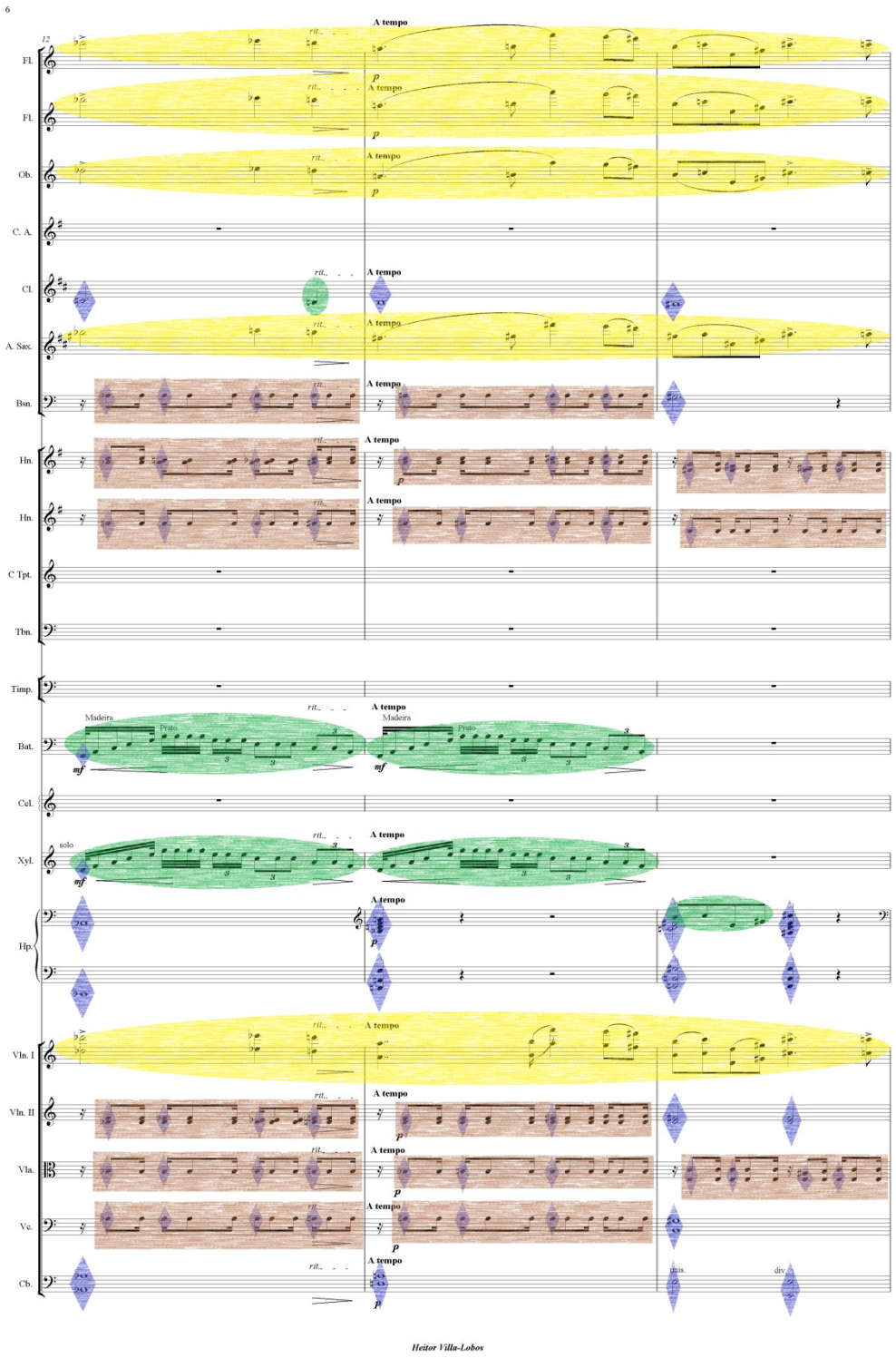


Fig. 51: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 6/12.

A partir do compasso 17 temos a reexposição literal da peça; dessa forma, só apresentaremos a continuação dessa técnica na *codeta*, compassos 33 e 34. A seguir, as notas ficarão mais acessíveis para a leitura dos movimentos melódicos e harmônicos.

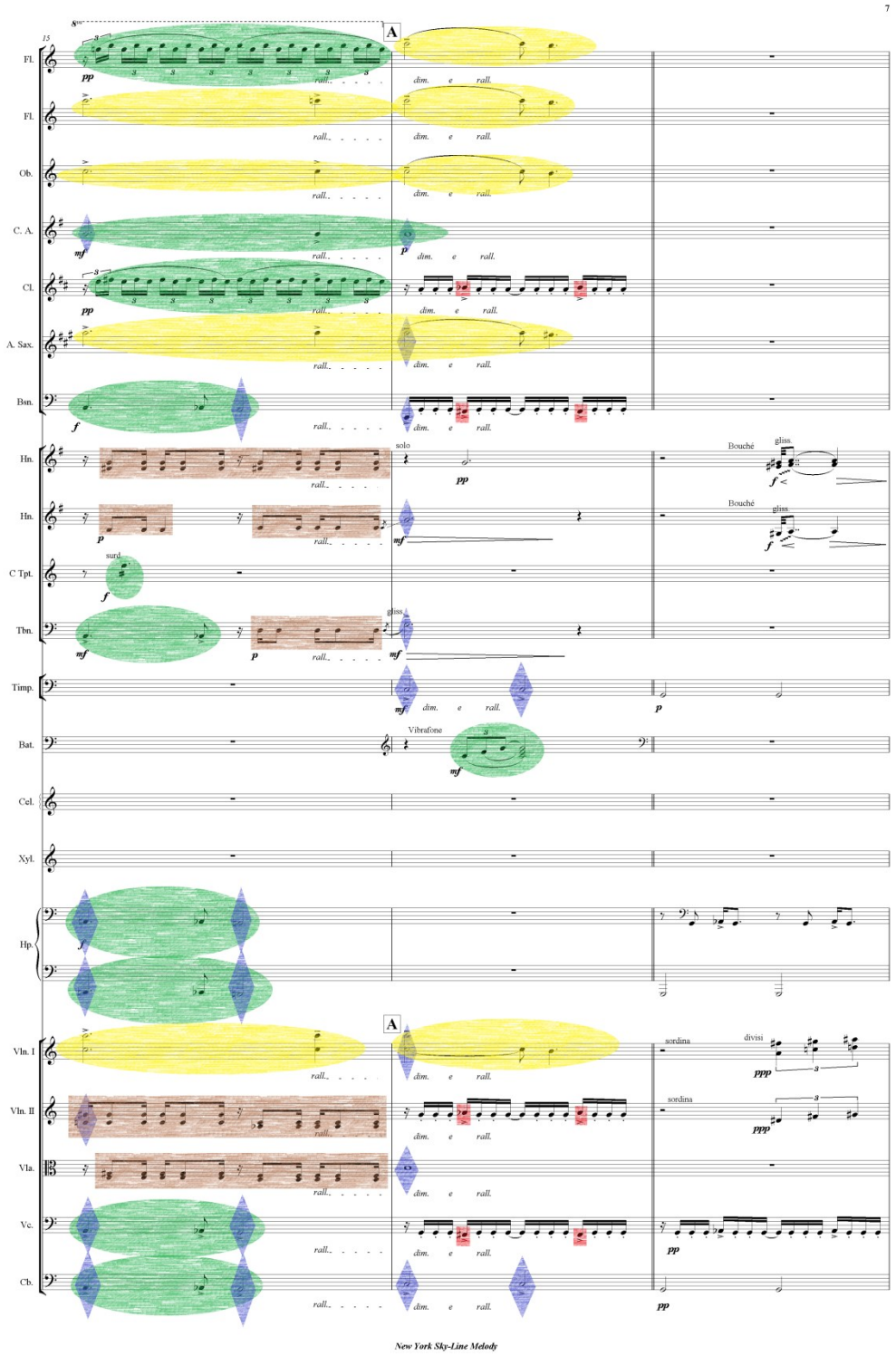


Fig. 52: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 7/12.

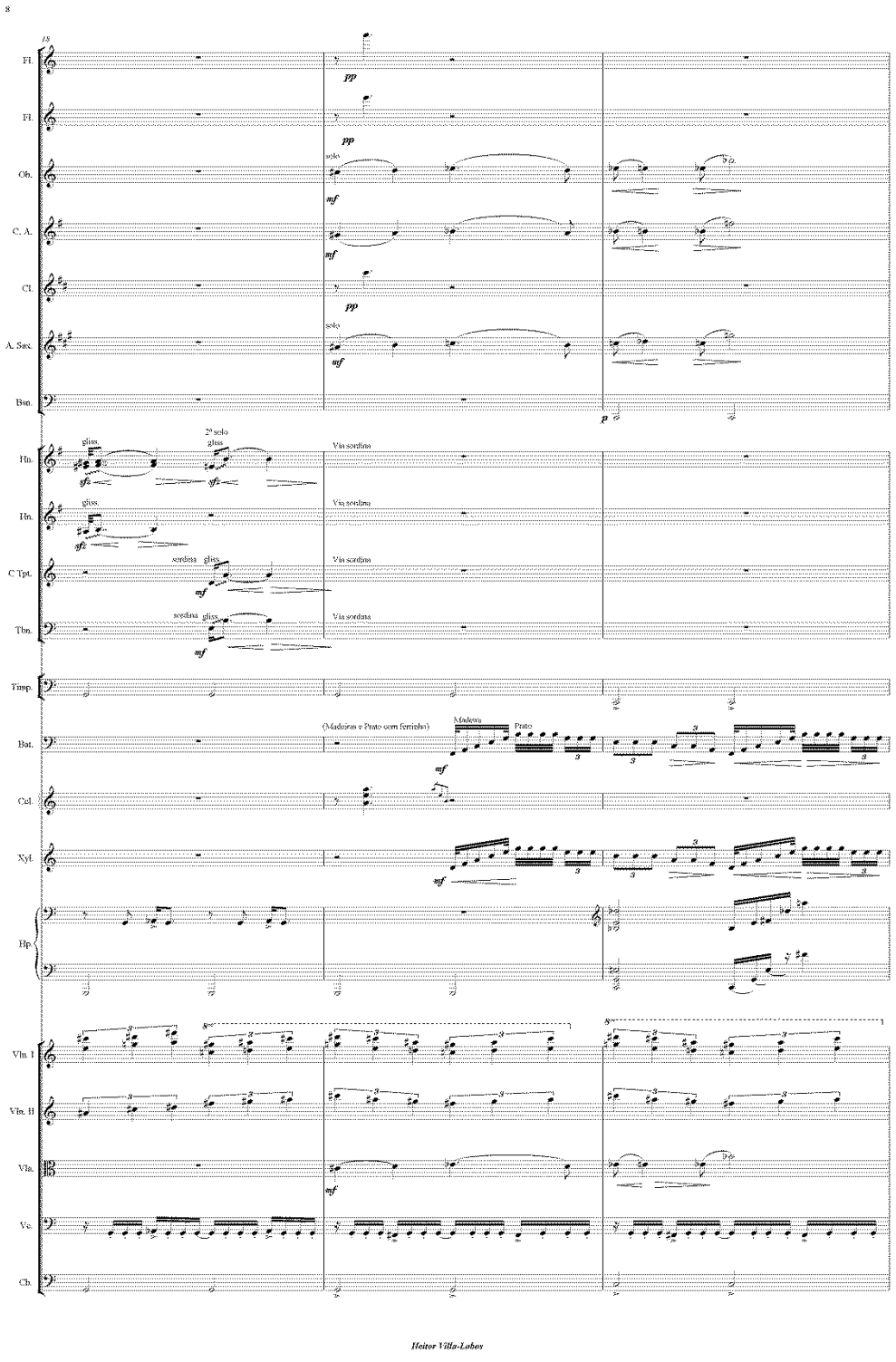


Fig. 53: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 8/12.

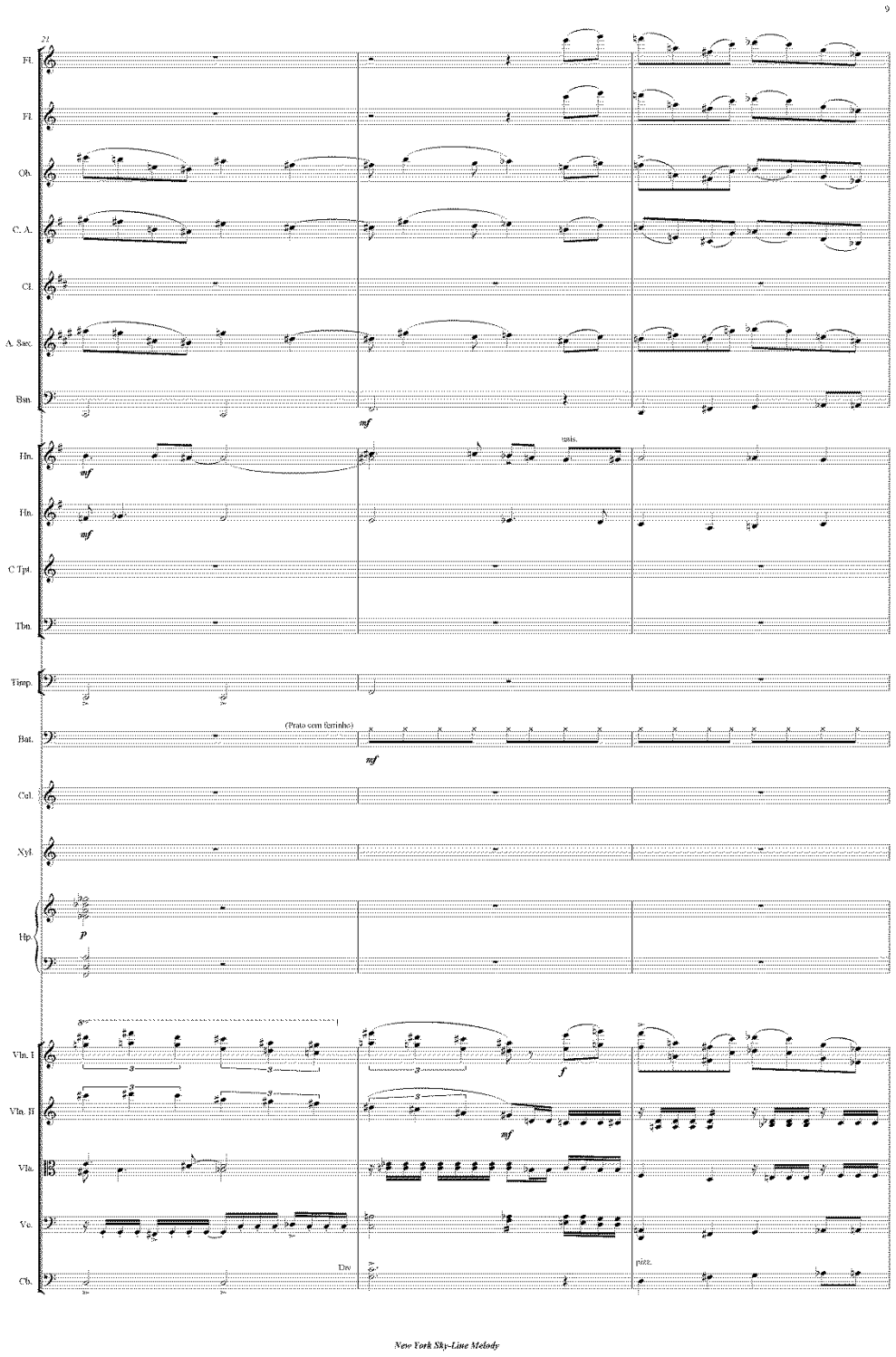


Fig. 54: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 9/12.

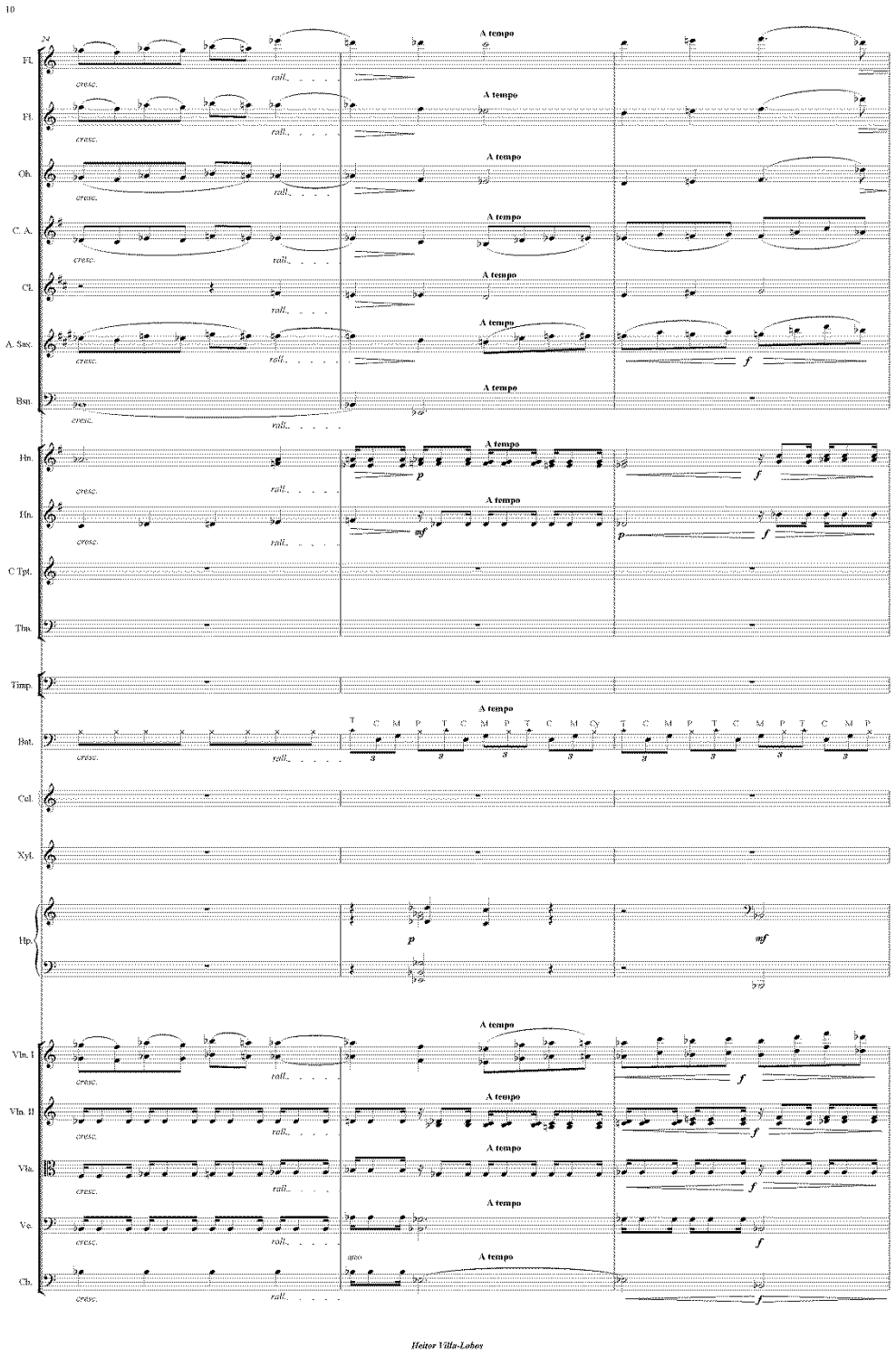


Fig. 55: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 10/12.

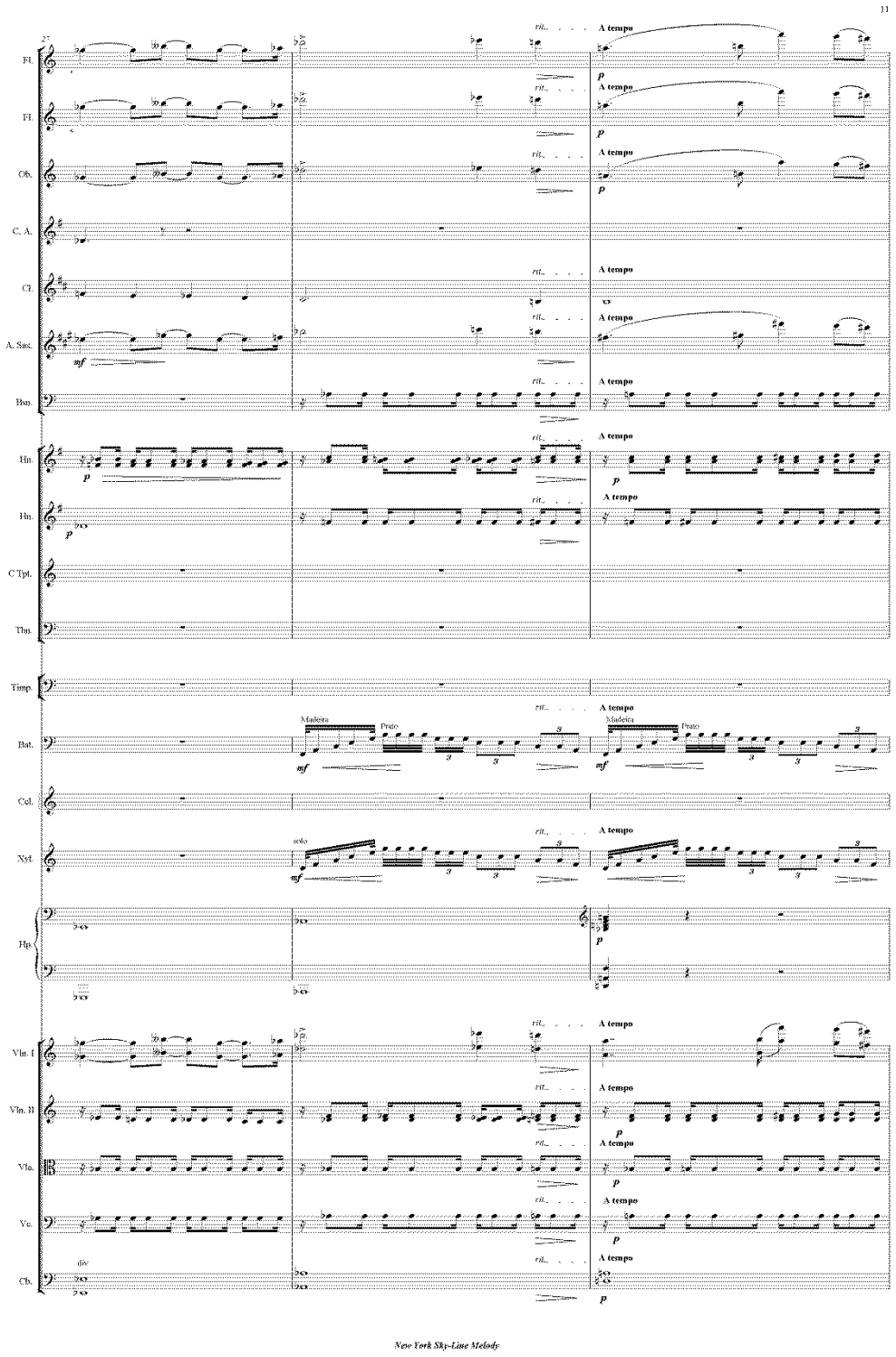


Fig. 56: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 11/12.

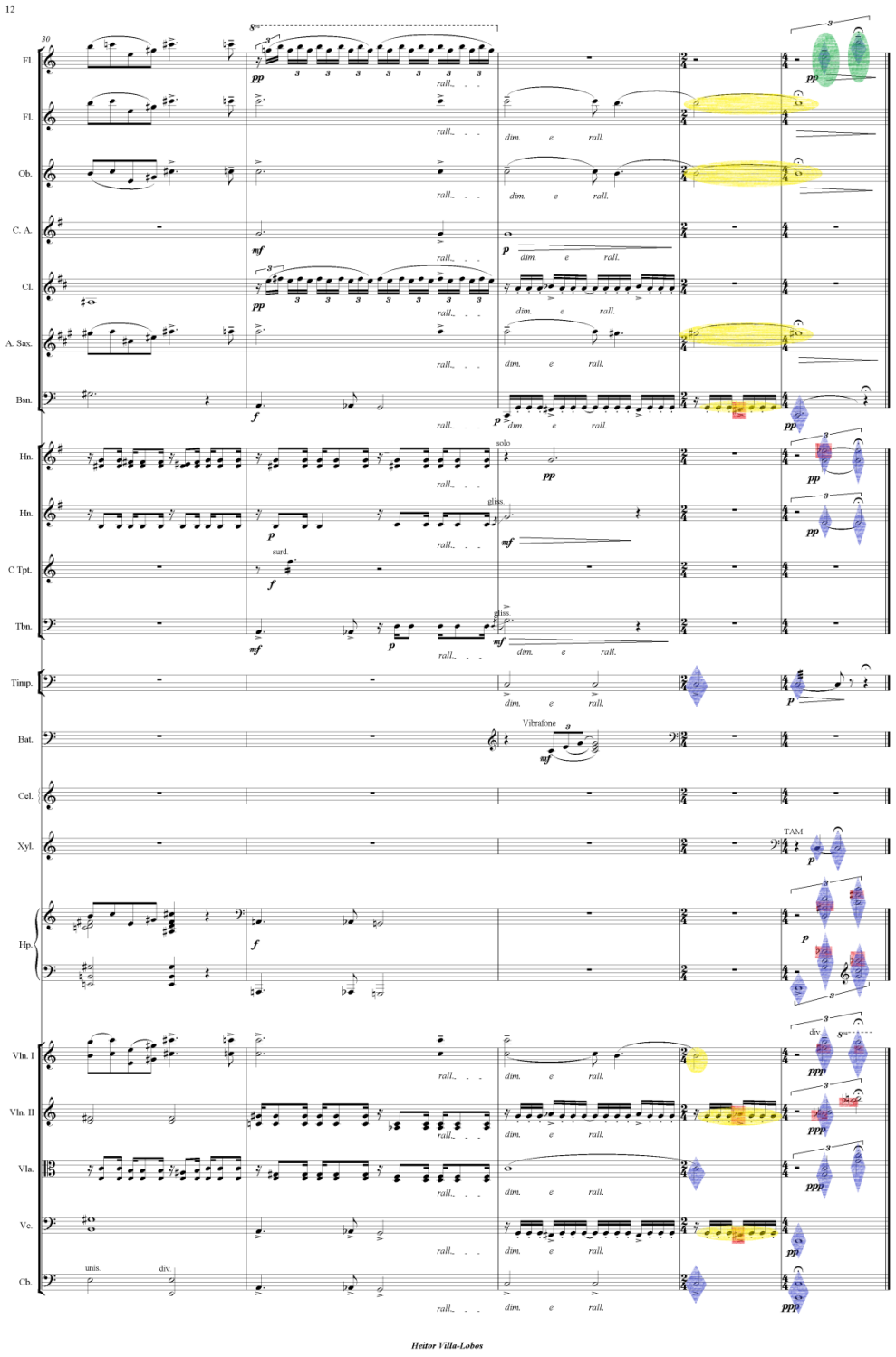


Fig. 57: Aplicação do conceito de planos sonoros de Klee sobre a partitura em versão orquestral da peça *New York Sky-Line*. Transcrição e ilustração nossa, 2014, 12/12.

Com a aplicação do conceito de planos sonoros neste estudo, pudemos verificar que o emprego dessa metodologia pode ser uma ferramenta apropriada para o campo da análise e da interpretação musical contemporânea. Por meio desse conceito, pudemos observar a associação de uma partitura orquestral com sua relacionada pintura. Percebemos o adensamento de camadas sobrepostas sobre determinadas notas, de acordo com as funções preestabelecidas, a partir dos critérios discutidos sobre os estudos pedagógicos de Paul Klee no segundo capítulo da tese.

Esses estudos nos permitem compreender melhor os planos visuais fixados a partir do movimento de gestos melódicos, de grupos e de planos de hierarquização sonora definidos ao longo do discurso musical de Villa-Lobos. A relação entre o método villa-lobiano e a aplicação do conceito de planos sonoros de Paul Klee revelam uma associação significativa da análise com a discussão empreendida nesta Tese.

Sob esse ponto de vista, não encontramos distanciamento entre o método que apresentamos há pouco e a partitura musical. Dessa maneira, a partitura passa a se associar à tela de um pintor. Observamos que os critérios também são estabelecidos a partir de planos e estruturas na música de Villa-Lobos. Essa prática é também similar à do estudo de uma obra sinfônica; as anotações à margem da partitura e o uso de lápis de cor são recorrentes e fundamentais para o estudo de uma peça orquestral. Em muitos casos, a estrutura formal passa a ficar em segundo plano em relação aos agrupamentos estruturais e ao fraseado melódico, conforme pudemos constatar com a aplicação desse conceito.

É possível que esse método possa ser comparado ao uso de camadas de tinta numa tela. Isso pode ser verificado a partir da "releitura" feita por Paul Klee da Fuga de J.S.Bach.

III.11 Sonora *Big Apple*

Como já mencionamos, a peça *New York Sky-Line Melody* retrata uma fusão entre uma escrita de caráter regional e outra universal, cosmopolita. Além de ser constituída por fragmentos melódicos e ritmos africanizados originários do gênero popular, estabelece uma relação com a escrita planimétrica dos arranha-céus da metrópole.

Essa peça pode representar uma espécie de síntese imaginária criada pelo compositor de acordo com as influências sofridas e acumuladas ao longo de suas experiências e amizades vividas. A peça Ionization (1929-1930), por exemplo, já havia sido composta há pelo menos uma década por Edgard Varèse, seu amigo pessoal dos tempos de Paris. A escolha do uso da madeira e do prato com ferro no *set* da percussão mostra a escolha de timbres metálicos para trazer a sonoridade particular de Nova York. A escolha da instrumentação orquestral com a adoção de saxofone alto, trompete e trompas (com surdina) também corrobora para retratar a ambiência dessa cidade.

A primeira participação de Villa-Lobos como compositor e regente convidado nos Estados Unidos da América se deu somente a partir de 1944; subsequentemente ele visitou os EUA todos os anos até sua morte, em 1959. Sem dúvida, a repercussão dessa obra por meio de revistas e jornais da época revelou a intenção de estreitamento de laços de amizade e de trabalho com os norte-americanos em 1939-1940.

Nos anos seguintes, Villa-Lobos estava envolto pela pujança de Nova York. Em entrevistas coletadas por sua companheira, Mindinha, documentadas no acervo do Museu Villa-Lobos, o maestro registrava os olhares mudos dessa metrópole pulsante com sua câmera 16 mm.

É importante ressaltar também que o ato da criação pode ser interpretado como "*uma sequência de recusas em meio a tantas possibilidades"* (BOULEZ, 1955b, p. 314, apud FERRAZ, 1998: 246). A influência externada pelo compositor a partir da concepção de sua obra torna possível averiguarmos as decisões tomadas em relação à forma e ao uso dos materiais apresentados ao longo do seu discurso musical.

Conforme salienta a seguir o compositor Silvio Ferraz, em referência ao espaço da composição, da escuta e da análise como um lugar feito de possibilidades, de modelos e de hábitos:

> (...) O ato de compor, de ouvir, de vir a ser é o ato do desvelar, a todo o momento, um novo território de possibilidades. Em vez de traçar um "ângulo convergente", o ato da criação é visto aqui como gerador de bifurcações incessantes. Nesse processo, delineia-se não só um, mas diversos territórios simultâneos. Retomamos aqui a ideia de que o espaço da composição, da escuta, ou mesmo da análise já vem virtualmente preenchido de modelos preestabelecidos, de hábitos. Desse modo, dentro do que nos propormos,

> compor, ouvir ou analisar significam divergir a todo o tempo daqueles espaços predeterminados que se apresentam de antemão; ver a obra como *"uma sequência de recusas em meio a tantas probabilidades"* (BOULEZ, 1955b, p. 314). É nesse sentido que falamos de multiplicidades, múltiplos estratos de eventos correndo em paralelo e compossíveis (FERRAZ, 1998: 246). [60]

O Método para Fixar a Melodia das Montanhas se confirma como uma ferramenta de caráter experimental, uma forma de gerar melodias espontaneamente a partir de imagens visuais. No caso específico da peça *New York Sky-Line Melody,* notamos que a essa composição tem origem a partir de um desafio proposto pelo jornalista Vicente de Pascal, da revista *Life*. Essa peça representou um desafio sugerido pela crítica de arte norte-americana, que buscava maior entendimento, para saber quem era aquele exótico compositor brasileiro que já havia causado certo furor na Europa na década de 1920 e quais eram as suas intenções políticas e estéticas nos Estados Unidos da América em pleno estopim da Segunda Guerra Mundial.

Essa obra revela a existência de elementos motívicos gerados por meio de um amálgama de um emaranhado de experiências e sensações da cidade, de seus habitantes e suas influências sonoras que o compositor Villa-Lobos externou no momento de sua concepção.

III.12 Uma proposta de edição em andamento

No apêndice da Tese encontra-se uma proposta para edição da partitura orquestral transcrita a partir do documento *New York Sky-Line Melod,* Rio de Janeiro, 1939 - cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL1993-21-0296 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (10 p.) para orquestra.

Nossa intenção é promover a *performance* da versão orquestral dessa peça pelas orquestras brasileiras. Para isso, será entregue uma cópia da versão digital transcrita para revisão musicológica no Projeto Villa-Lobos Digital, criado pela Academia Brasileira de Música (ABM).

---

[60] (BOULEZ, Pierre, 1955b, p. 314). Points de répère/ Imaginer. Paris, Bourgois. In: (FERRAZ, 1998: 246). **Música e Repetição**: a Diferença na Música Contemporânea. São Paulo EDUC.

IV - CAPÍTULO

Sinfonia No. 6 - sobre as linhas das montanhas

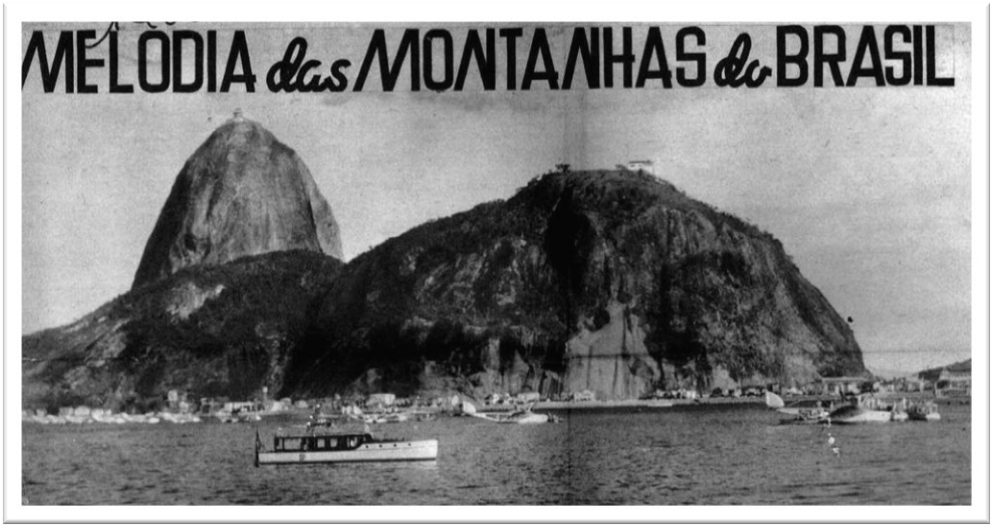


Fig. 58: A fotografia ilustra a matéria publicada pela revista O Cruzeiro. Em entrevista, Villa-Lobos revela ao público leitor três dos cinco temas resultantes dos gráficos extraídos dos contornos de serras brasileiras (PIRES, 1940).

Em entrevista publicada pela revista *Time* em 01 de abril de 1940, Villa-Lobos fala a respeito dos elementos temáticos originados de desenhos de contornos de montanhas brasileiras:

> Um dia ele olhou longamente através de sua janela no escritório do Rio de Janeiro e exclamou; *"Lá está a minha música, minha inspiração". "Aí estão o Corcovado e o Pão de Açúcar esperando esses milhões de anos por alguém capaz de ler e expressar música a partir de seus relevos originais. Achei uma fonte do meu novo e verdadeiro folclore brasileiro sem precisar procurar o povo ou outros compositores"* (VILLA-LOBOS, apud PASCAL, 1940). [61]

[61] Vicente de Pascal. Revista **TIME**, 01 de abril de 1940.

Neste capítulo apresentaremos uma série de documentos referentes ao processo criativo desenvolvido por Villa-Lobos na Sinfonia No.6 e frutos de pesquisa sobre sua técnica de extrair linhas melódicas dos contornos de relevos representativos do Brasil.

Nesse estudo, pudemos identificar grande parte dos materiais originais referentes a essa prática desenvolvida pelo compositor, bem como reorganizar as etapas do processo criativo empreendido, o que acreditamos ser uma contribuição inédita em relação à origem e à destinação dos materiais produzidos com esse método.

A estreia da *Sinfonia No. 6* se deu sob a regência do próprio autor, que conduziu a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 29 de abril de 1950.

De acordo com citação feita pelo musicólogo Manuel Negwer, a *Sinfonia No. 6* é uma obra tardia do compositor:

> Depois da obra da primeira fase criativa, influenciada pela música francesa, da fase "brasileira" em Paris, da retrospectiva neobarroca na Era Vargas e do estilo bastante agradável do *mainstream* do tempo de Nova York, revelou-se uma quinta fase criativa nos últimos anos. Villa-Lobos havia abandonado a necessidade de se orientar por Debussy ou Stravinsky, ou de estabelecer uma grande síntese do Novo e Velho Mundo, bem como os esforços de corresponder a um estilo de composição acessível às expectativas de comitentes ou do público. Nessa fase apareceram obras com uma atitude extremamente sóbria e reservada de Villa-Lobos, o que se observa em todos os seus gêneros, tanto na música de câmara quanto na sinfônica e na obra vocal. Uma das primeiras obras em que se revela o estilo tardio é a *Sinfonia No. 6*, de 1944 (NEGWER, 2009: 258).[62]

Em nossa pesquisa, averiguamos que ainda há desconhecimento das etapas de transformação dos desenhos do contorno de serras brasileiras, vertidos em gráficos a partir do uso de papel milimetrado, em linhas melódicas. Conforme revela a análise dos manuscritos do compositor, pudemos verificar ainda uma fase de harmonização dessas linhas melódicas, bem como um novo ciclo de adequações rítmicas e melódicas na partitura orquestral.

---

[62] NEGWER, Manuel. **Villa-Lobos. O Florescimento da Música Brasileira**. Tradução de Stéfano Paschoal. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2009, p. 258.

IV.1 Paisagens culturais brasileiras - montanha e simbolismo

As paisagens brasileiras em que Villa-Lobos se inspirou foram as do Pão de Açúcar, do Corcovado, da Tijuca, da Serra dos Órgãos e da Serra da Piedade, representadas pictoricamente nos dois primeiros movimentos dessa Sinfonia.

Constatamos o quanto essa prática composicional se transformava ao longo das etapas do processo criativo empreendido pelo maestro. Uma vez que observamos alterações entre as melodias iniciais obtidas a partir do modelo gráfico e as melodias finais apresentadas na grade orquestral da Sinfonia.

Villa-Lobos fez uso de material programático para a criação de pelo menos cinco dos grandes temas identificados nessa Sinfonia, conforme atestam os documentos recolhidos e exibidos a partir dos contornos do Pão de Açúcar, Corcovado, Tijuca, Serra dos Órgãos – Dedo de Deus e Serra da Piedade.

A combinação dos modelos de representação de cada uma das cinco paisagens possibilitou uma série de interpretações das paisagens sonoras desenvolvidas. O livre jogo desses elementos traz uma singularidade do uso de imagens aplicadas às seções orquestrais caracterizadas ao longo dos processos criativos representados na obra.

Em depoimento ao jornalista Vicente de Pascal para a revista *Time,* publicada em 01 de abril de 1940, a respeito dessa sinfonia, Villa-Lobos revelou seu interesse em representar elementos que sintetizassem a essência brasileira. Percebemos que as paisagens brasileiras escolhidas para ser vertidas em melodia revelavam o ambiente a que o compositor pertencia e admirava. Essa aspiração de promover a forma de objetos representativos da nossa cultura é revelada na análise musical dessa obra por meio de evidências de manipulação do ambiente, de permutação de relevos para o domínio sonoro com a justaposição de planos transformados ao longo das seções identificadas.

Sob o ponto de vista do método empreendido para esta análise, destacamos a relação apresentada por Paul Klee no que se refere à apropriação e à transformação da linha como um gesto melódico. Sob o aspecto do desenvolvimento das seções, utilizaremos a concepção dos planos sonoros discutidos no segundo capítulo desta Tese.

Observamos que as melodias resultantes desse processo composicional villa-lobiano apresentam variação dos elementos melódicos obtidos ao longo das etapas

de harmonização e orquestração. Destacamos também o acréscimo de dinâmicas, ligaduras, fórmulas de compasso, acentuação, bem como a escolha do efetivo orquestral para dar nova plasticidade ao movimento da linha transformada em linguagem musical.

Em seguida, apresentaremos também algumas particularidades históricas do período em que foi composta essa obra, evidenciando parte dos possíveis estímulos que teve o compositor para a realização desse modelo de criação. E, por fim, revelaremos os materiais transformados e apresentados ao longo da estrutura formal da sinfonia.

IV.2 Simbolismo e metáfora: Serra dos Órgãos e Dedo de Deus

> As paisagens servem como pano de fundo para as atividades humanas diárias. O cosmo do homem pré-moderno era lendário; a natureza era rica em símbolos, seus objetos podiam ser interpretados em diversos níveis e evocar respostas plenas de emoção. Estamos conscientes da ambiguidade na linguagem. A linguagem do discurso ordinário e a fortiori da poesia é rica em símbolos e metáforas. Ao contrário, a ciência procura evitar a possibilidade de múltiplas interpretações. O mundo tradicional tem a riqueza e a ambiguidade da linguagem ordinária e ritual. O mundo moderno, por outro lado, aspira ser transparente e literal (TUAN, 1980: 162). [63]

Uma das fotografias originais em que Villa-Lobos se inspirou mostra o relevo escarpado do Dedo de Deus em Teresópolis, modelo temático que possibilitou um momento de êxito na aplicação desse método de transposição de linguagem. Encontramos grande parte dos materiais originados desse processo composicional, desde as matrizes temáticas relacionadas na primeira seção do segundo movimento da Sinfonia até a apresentação do tema na versão orquestral, localizada no compasso 35 até o fim desse episódio, compasso 58.

No que se refere à criação desse método, temos a impressão de uma aventura poética, um jogo de transformar ideias visuais a partir de um plano técnico, cartesiano, pragmático. Nos materiais musicológicos do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e do Museu Villa-Lobos (MVL), pudemos verificar as etapas e as escolhas no uso dos procedimentos composicionais.

---

[63] Essa citação faz parte das discussões empreendidas no campo de estudo das paisagens. TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Difel Editora, São Paulo, 1980.

No contexto orquestral sinfônico são evidentes as intenções e as transformações temáticas propostas pelo compositor. Villa-Lobos estava compenetrado na criação dessa ideia e tinha como objetivo deixar como legado as melodias que simbolizavam as montanhas. A linha da silhueta do Pão de Açúcar transformada em linha melódica, por exemplo, é identificada no segundo tema do primeiro movimento *Allegro non troppo*, no. 04 de ensaio, compasso 43. A melodia é tocada primeiramente por fagote e trompas III e IV em uníssono.

IV.3 Matrizes composicionais pictóricas

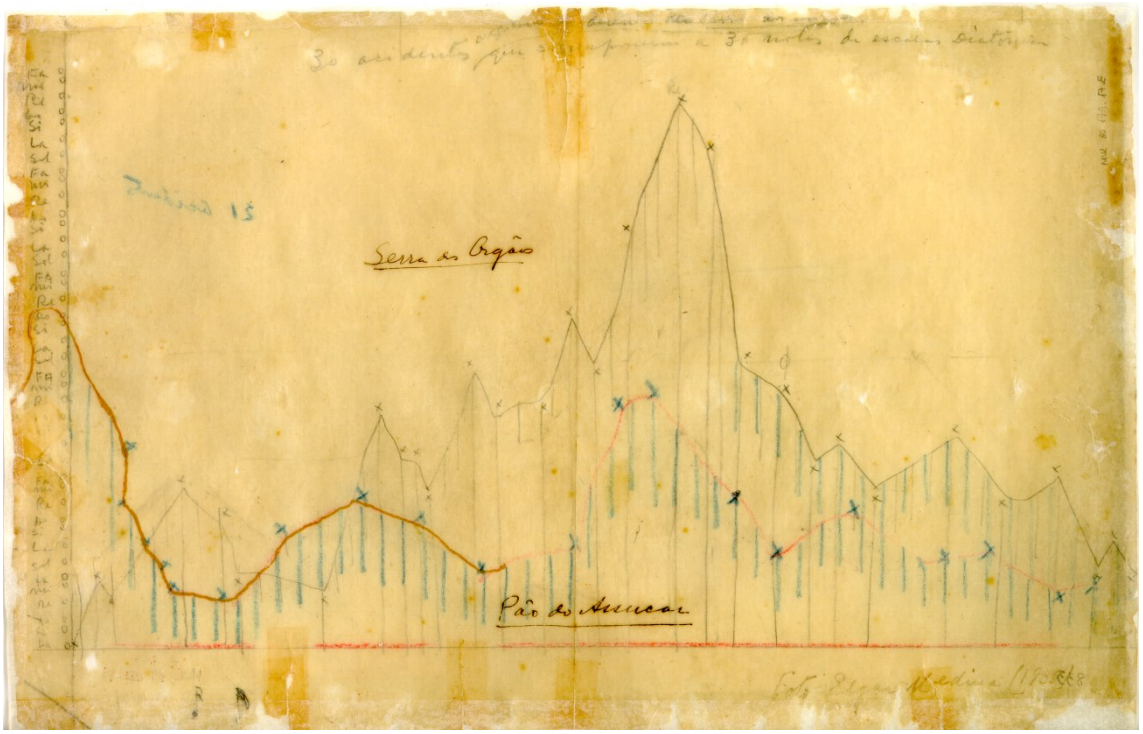


Fig. 59: Papel de seda: desenho de Villa-Lobos. Nota-se a concepção dos desenhos melódicos grafados pelo compositor com detalhamento e rigor na utilização da escala cromática localizada à esquerda do desenho. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 13- FE 833).
Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

O desenho ilustra um dos esboços do compositor no processo de aplicação do Gráfico pra Fixar a Melodia das Montanhas.

O tema foi escrito a partir do contorno do perfil topográfico do Pão de Açúcar. A apresentação dessa ideia, encontrada na exposição do segundo tema do primeiro movimento da Sinfonia com a introdução da melodia do relevo do Pão de Açúcar, foi gerada a partir das imagens pictóricas da Cidade do Rio de Janeiro.

O esboço do compositor (Fig. 59) evidencia o manuseio contínuo desse documento. Com diversas anotações a lápis, observamos a linha vertical com a escala diatônica, o uso de lápis vermelho e a sobreposição de duas silhuetas de montanhas: o Pão de Açúcar em cor vermelha, e ao fundo, a Serra dos Órgãos desenhada em grafite. Em cor azul, as linhas verticais menores demonstram a ordenação rítmica inicial estabelecida durante a etapa de transformação da linha. Notamos o uso de durex nas bordas do manuscrito. Na nota de rodapé, o crédito da fotografia de Elgar Medina (1908) 833.

Essas imagens foram extraídas em papel de seda das fotografias copiadas pelo compositor do Livro *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil, da Editora Kosmos, como veremos com o confrontamento dos desenhos de Villa-Lobos e as fotografias encontradas nesse livro localizado no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

De acordo com as etapas de criação realizadas a partir da organização do material inédito coletado neste estudo, faremos a reconstituição dos processos composicionais de Villa-Lobos.

IV.5 *Sinfonia No. 6* em quatro movimentos [64]

A ordenação do material programático recolhido e analisado seguirá uma cronologia estabelecida a partir da apresentação das seções temáticas desenvolvidas pelo compositor ao longo dos movimentos da Sinfonia. Dessa forma, será possível localizar as melodias temáticas apresentadas ao longo das seções do primeiro e do segundo movimentos.

À medida que os episódios forem apresentados, serão incluídos os documentos produzidos com a finalidade de ilustrar as etapas de criação estabelecidas pelo método do compositor, bem como a localização dos temas ao longo dos episódios

[64] Conforme Villa-Lobos registra em carta, enviada à editora francesa, relativa às suas anotações sobre os elementos motívicos de sua *Sinfonia No. 6 - sobre as linhas das montanhas*. MVL Documento: HVL 02.21.01 (obras anotações/ sinfonia No. 6, 2437, tradução nossa).
Sinfonia No. 6 - sobre as linhas das montanhas, (1944). Movimentos: I. Allegro non troppo/ II. Lento/ III Allegretto quasi animato/ IV. Allegro. Duração: 25 minutos. Orquestração: 4 flautas (2 piccoli), 2 oboés, 1 corne-inglês, 2 clarinetes, 1 clarinete baixo, 2 fagotes, 1 contrafagote. 4 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, 1 tuba. Tímpanos percussão (2). Bombos, caixa, pratos, surdo, tambor indiano, tam-tam, vibrafone, 2 harpas, celesta, cordas.

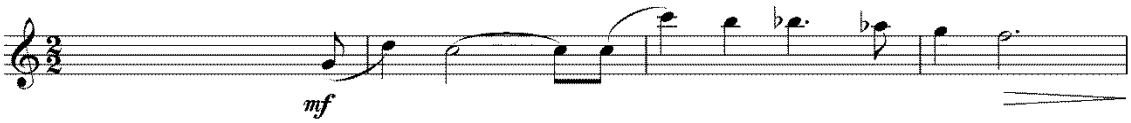
da Sinfonia. Portanto, as etapas e os documentos a seguir identificam os elementos extramusicais introduzidos nas seções orquestrais.

IV.5.1 I Movimento

O primeiro movimento da Sinfonia é formado por 200 compassos. Apresenta fórmula de compasso 2/2 com o pulso de mínima = 84. Dentre os quatro movimentos, ele é o mais extenso.

A partitura apresentada a seguir demonstra o primeiro tema de abertura da Sinfonia, tocado inicialmente pelo naipe dos segundos violinos e violoncelos. Esse episódio estende-se até o compasso 37, quando ocorre uma breve transição até o compasso 42.

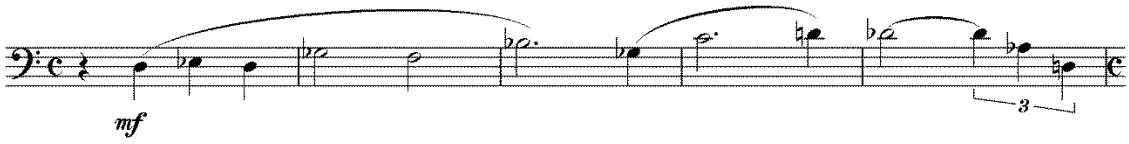
Primeiro Movimento – *Allegro non tropo*. O tema inicial:



Em carta para seu editor francês, Villa-Lobos descreve a composição da abertura da sinfonia:

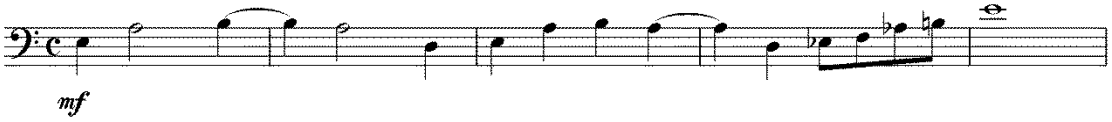
> Nos segundos violinos e cellos, apresentamos o principal motivo do primeiro movimento e também o significado subjetivo de uma célula geométrica de montanha. Esse tema está sempre em contraste com os acordes acrescidos de sétima, nona, décima e décima primeira, com notas acrescentadas e *apoggiaturas* e seu desenvolvimento. É muito curto até a entrada de novos episódios nos fagotes. (VILLA-LOBOS [s.d.], HVL 02.21.01).

No segundo episódio do primeiro movimento, temos a apresentação do tema originado a partir do contorno da silhueta do Pão de Açúcar, no No. 4 de ensaio, compasso 43. A melodia derivada da técnica Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas é tocada primeiramente pelo fagote e trompas III e IV.



Em relação à próxima seção, Villa-Lobos comenta:

> O tema, é apresentado em contraponto com outros excertos. As células melódicas apresentam-se mais curtas e incisivas ao longo dessa seção e são tocadas por um efetivo orquestral maior. O segundo episódio, também no mesmo estilo do tema inicial, é tocado pelo trombone (VILLA-LOBOS [s.d.], HVL 02.21.01).



> E sempre em contraponto, praticamente no mesmo sistema do tema principal e em preparação para a primeira entrada, novamente o tema principal é apresentado em outra tonalidade e, já na segunda exposição, tocado pelos violoncelos e fagotes (VILLA-LOBOS [s.d.], HVL 02.21.01).

No compasso 66, No. 7 de ensaio, uma seção solo em fugato a três vozes, interpretada por trombone I, fagote e trompa I, apresenta a melodia resultante do tema do Pão de Açúcar. No compasso 76, os fagotes e trompas I e II continuam a exposição do tema variado em uníssono, acompanhados em segundo plano por flauta, oboé, corne inglês e clarinete. As duas harpas e o naipe de cordas dão sustentação harmônica a essa seção com o uso de semínimas em *tercinas*. Os violinos tomam a liderança do tema principal com a sustentação de um pedal em Sol. No compasso 89, inicia-se uma transição até o compasso 107. A partir do compasso 108, inicia-se a seção temática do Corcovado.

Vista de Santa Teresa: a Glória e o Flamengo, com o Pão de Açúcar ao fundo

Fig. 60: *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 9 de 321) Paisagem do Pão de Açúcar. Extraído da fotografia de Carlos, (EICHNER, [s.d.]:38). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

A fotografia apresentada ilustra a primeira etapa do método villa-lobiano criado por meio de uma série de imagens originais que reconstituem o processo de transformação da linguagem visual para a sonora. Por meio de uma série de fotografias, que serão apresentadas ao longo deste capítulo, Villa-Lobos compilou um conjunto de cinco esboços de contornos do Pão de Açúcar feitos em papel de seda.

Praça Paris e o Monumento a Deodoro

Fig. 61: *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 99 de 321) Paisagem do Pão de Açúcar. Extraído da fotografia de Kikoler, (EICHNER, [s.d.]: 39). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Villa-Lobos usou esta fotografia para fazer o esboço que será visto logo adiante.

IV5.1.2 Esboços do Pão de Açúcar

No desenho de Villa-Lobos apresentado abaixo, verificamos duas silhuetas. A primeira, retirada da (figura 60), acompanha o perfil do Pão de Açúcar. A segunda linha, também representativa do Pão de Açúcar, foi retirada da (figura 61). As duas linhas horizontais do esboço simbolizam a linha do mar ou a nota Lá I. Foi a partir dessas informações que pudemos identificar as fotografias originais. No alto da folha à esquerda, lê-se o nome do autor da fotografia: Carlos. Abaixo à esquerda, o título Vista do Rio (831) e o crédito da fotografia: Kikoler.

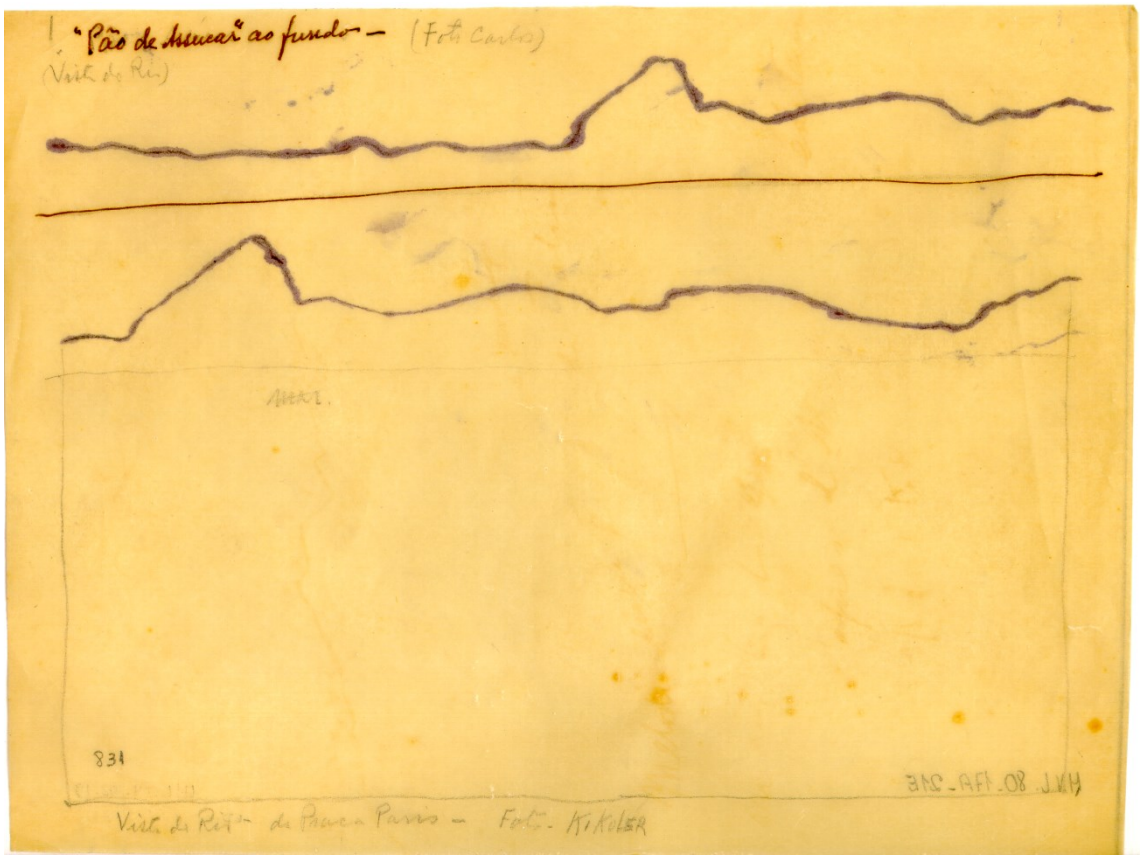


Fig. 62: O contorno do Pão de Açúcar ao fundo com a linha do mar, que, de acordo com as citações de Villa-Lobos, representa a nota Lá1 no pentagrama musical. VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 10- FE 831. Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

As duas próximas fotografias fazem referência à Baía de Guanabara e ao luar em Botafogo. Os créditos das fotografias são de Constantino e J. A. Whitmore respectivamente. Elas foram desenhadas pelo compositor em papel de seda, no qual encontramos a reprodução dos dois contornos das fotografias identificadas. A primeira silhueta representa a cadeia de montanhas da Baía de Guanabara.

A Cadeia de Montanhas que Cinge a Guanabara

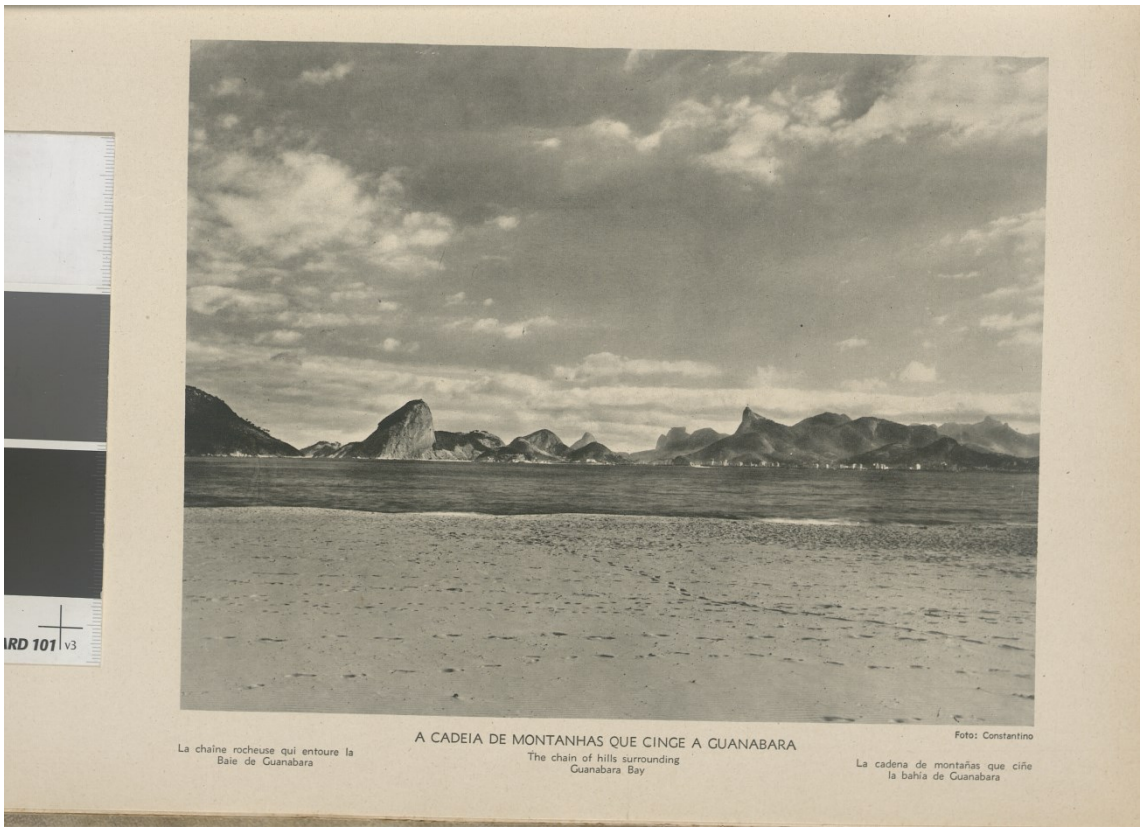


Fig. 63: *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 99 de 321) Paisagem de parte da Baía da Guanabara. Extraído da fotografia de Constantino, (EICHNER, [s.d.]: 34). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

A segunda representa o Pão de Açúcar com uma linha horizontal simbolizando o mar. Abaixo da folha, temos o título Vista do Rio - Pão de Açúcar.

A partir dessas informações foi possível localizar as duas fotografias usadas por Villa-Lobos.

Luar em Botafogo

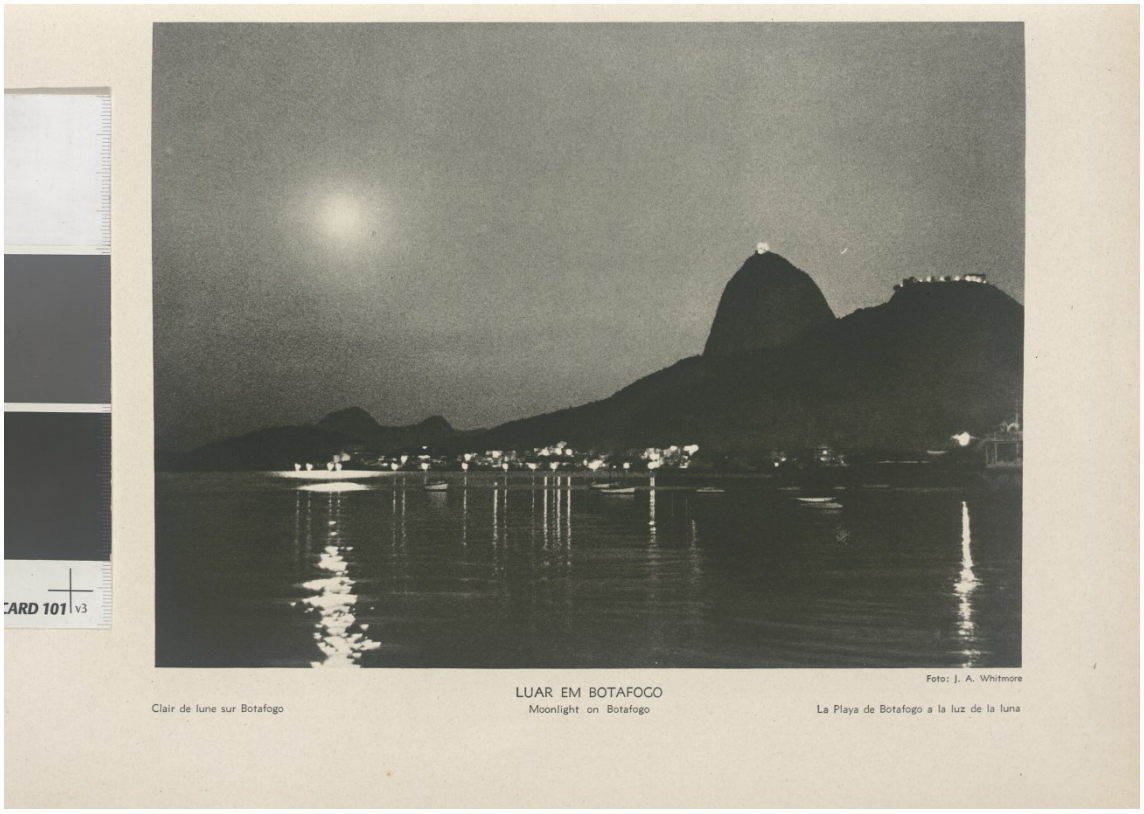


Fig. 64: *Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil. Livraria Kosmos Editora (exemplar 99 de 321) Paisagem do Pão de Açúcar. Extraído da fotografia de J. A. Whitmore, (EICHNER, [s.d.]: 37). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

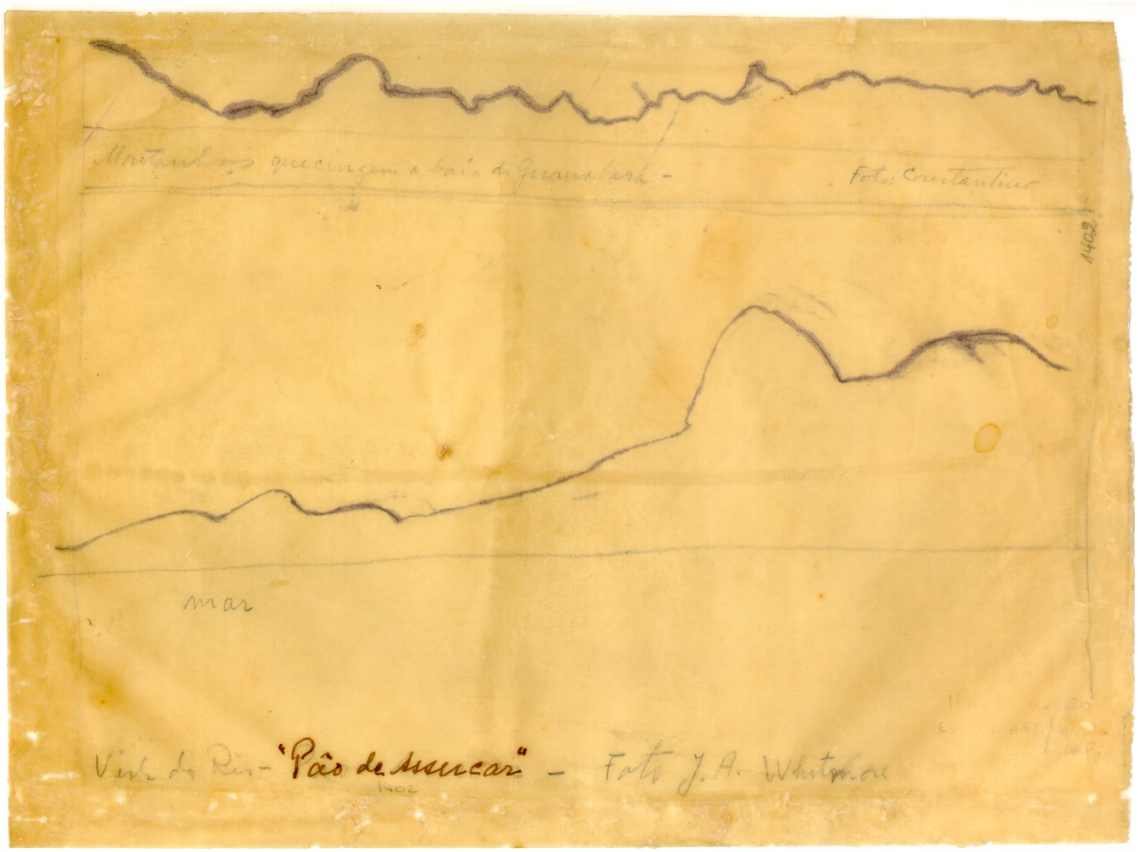


Fig. 65: Contorno do Corcovado em papel de seda. Extraído a partir da fotografia de Constantino (1925) Montanhas que cinjam a Baía de Guanabara. Fotografia sobre uma formação rochosa cristalina (1402). Vista do Rio – Pão de açúcar – fotografia J. A. Whitmore. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 5- FE 1402). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

IV5.1.3 A linha melódica do contorno do Pão de Açúcar

Abaixo destacamos a imagem que foi publicada pela revista o Cruzeiro (1940), na qual identificamos a primeira apresentação da transformação do contorno da silhueta do Pão de açúcar em linha melódica.

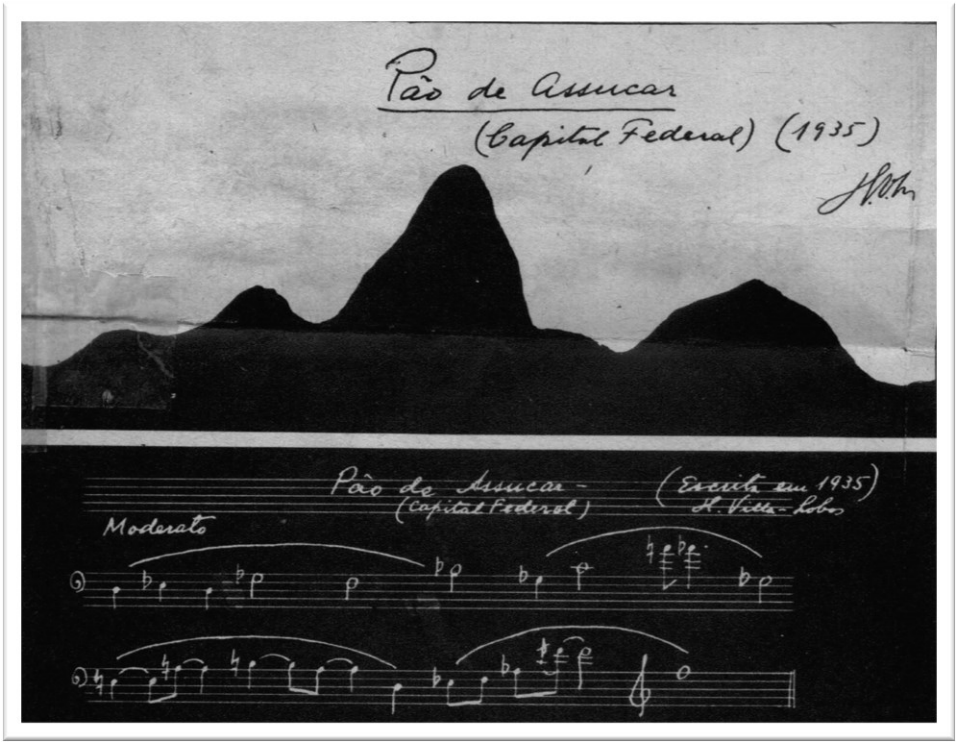


Fig. 66: Relevo do Pão de Açúcar e logo abaixo sua representação em escrita notacional no pentagrama. Imagem extraída da matéria da Revista o Cruzeiro, 1940, com a assinatura do compositor sobre o desenho e pentagrama musical.

A partitura a seguir ilustra fielmente a melodia extraída da matéria da revista o Cruzeiro. Notamos que o compositor não assinala indicações de fórmula de compasso, barra de compasso ou tonalidade. Essa melodia ainda não tinha passado pela etapa de harmonização e estruturação rítmica formal.

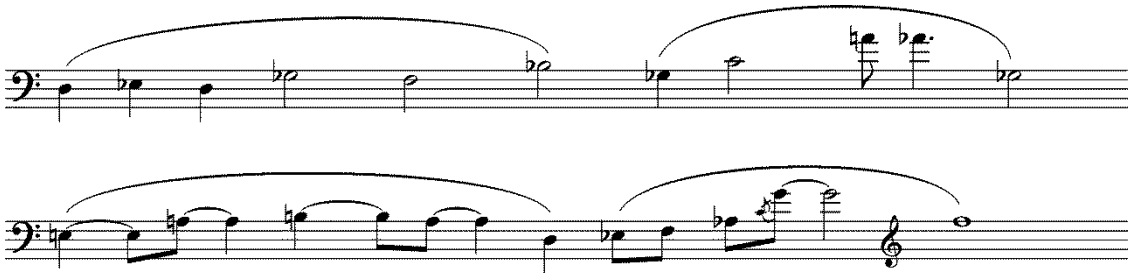


Fig. 67: Transcrição da melodia retratada na matéria da revista O Cruzeiro.
Villa-Lobos escreveu esta melodia sob um desenho da formação rochosa do Pão de Açúcar.

Conforme se verifica na grade orquestral a seguir, no primeiro movimento, compasso 43, No. de ensaio, o tema do Pão de Açúcar é apresentado em uníssono, tocado por fagote e trompas III e IV.

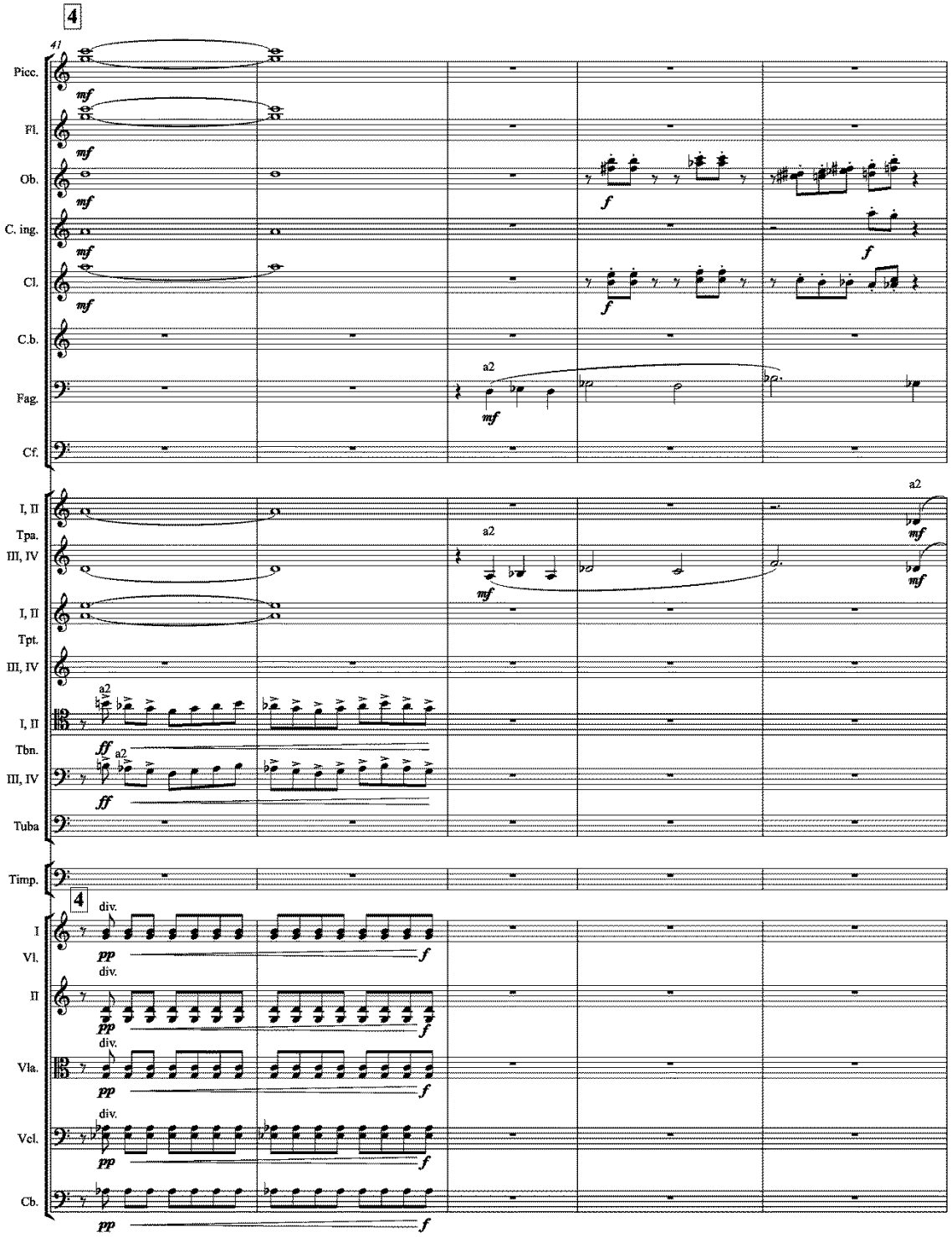


Fig. 68: Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 5. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6*. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

Continuação da exposição do tema do Pão de Açúcar: O tema é variado ao longo da seção, que é iniciada no compasso 43 e prolonga-se até o compasso 88,

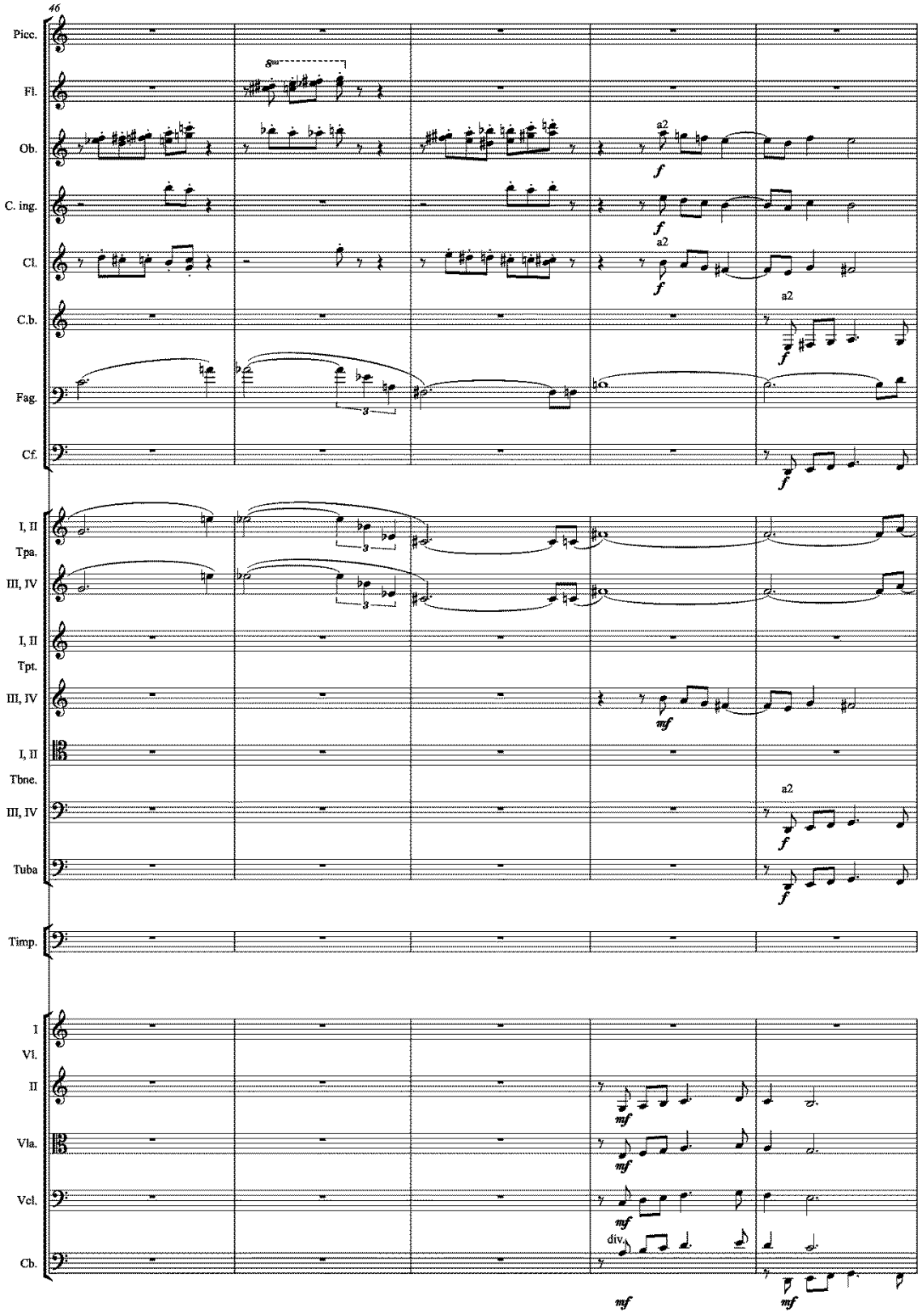


Fig. 69: Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 6. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6*. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

quando ocorre um movimento de transição para a apresentação de um novo episódio.

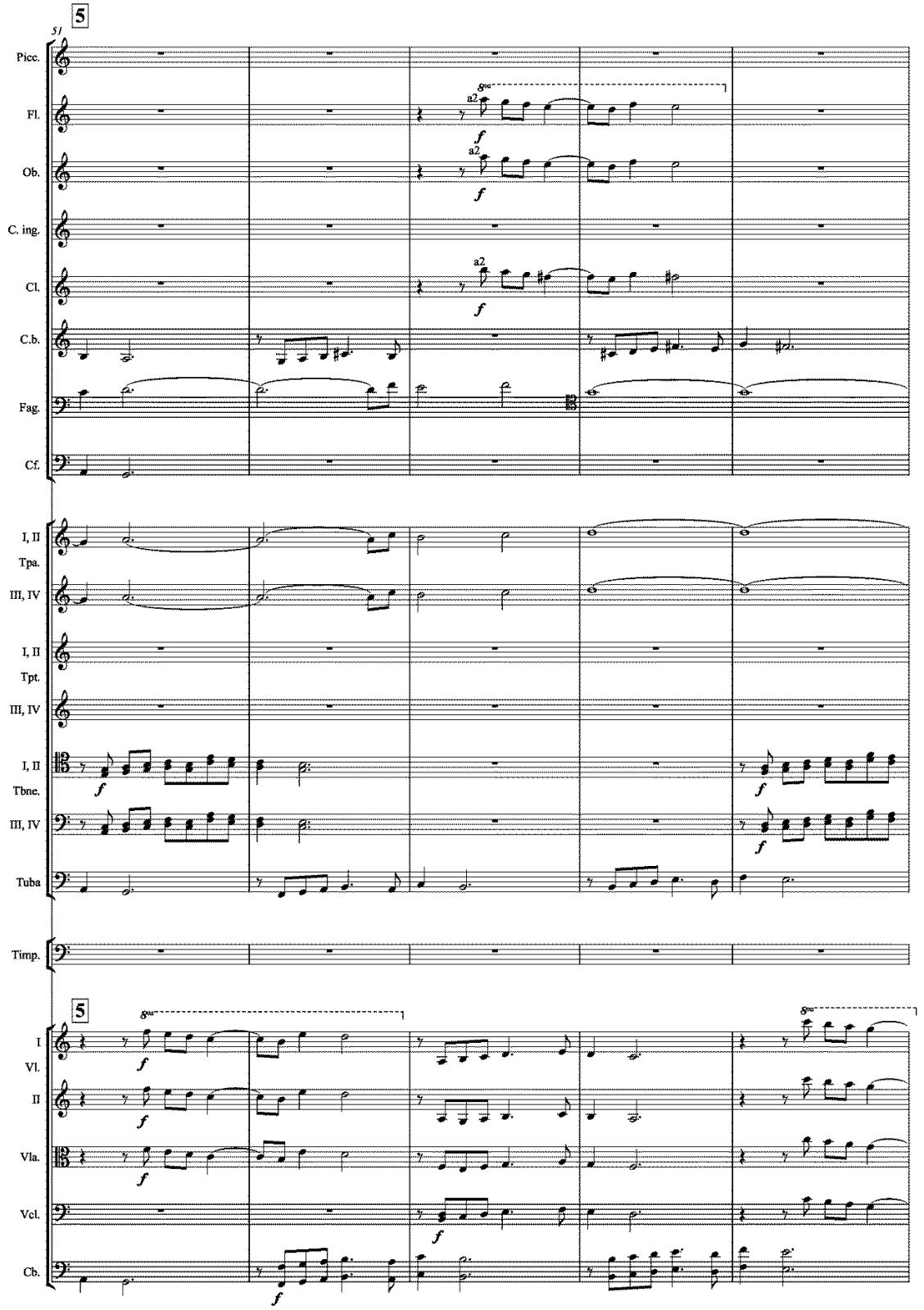


Fig. 70: Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 7. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6.* Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

IV.5.14 Esboço do Corcovado e do Pico da Tijuca

A seguir, na figura 71, verificamos o primeiro documento que atesta a incursão de Villa-Lobos na transformação de linhas de montanhas do Brasil em elementos temáticos na *Sinfonia No. 6*. O documento da figura 72 revela ainda a linha melódica resultante desse desenho, de 1934. As linhas melódicas do Corcovado e da Tijuca são representadas aí já harmonizadas. A fotografia correspondente, de Carlos Alberto e datada de 1925, ainda não foi localizada. Contudo, foi possível encontrar a seção orquestral em que Villa-Lobos apresenta o tema do Corcovado e da Tijuca, conforme veremos a seguir. Observamos no desenho marcações a lápis de pontos estabelecidos por meio das coordenadas do gráfico.

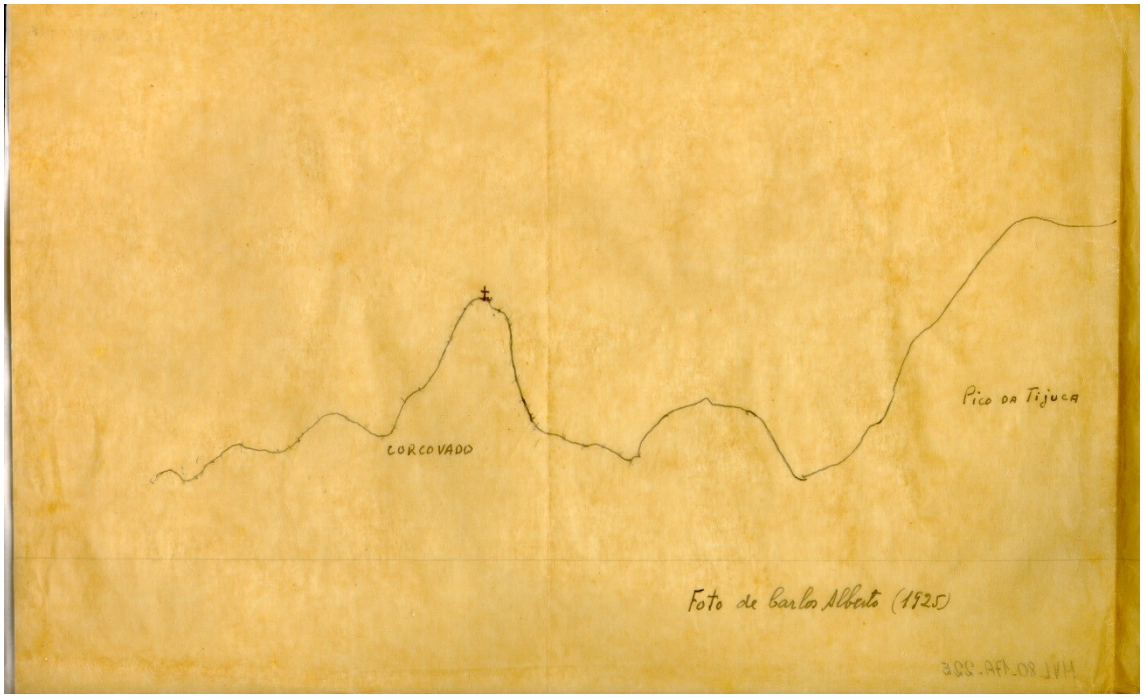


Fig. 71: O desenho apresenta a linha melódica extraída do contorno do Corcovado e do Pico da Tijuca. Extraído da fotografia de Carlos Alberto, (1925), (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 12- FE 832). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

De acordo com o documento (VILLA-LOBOS [s.d.], MVL Melodia das Montanhas [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082) encontrado no Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro, verificamos os primeiros esboços originados da transcrição do tema extraído do contorno do Corcovado da fotografia de Carlos Alberto (1925), conforme comprova o documento (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 12- FE 832).

A seção encontrada com o material melódico derivado do contorno da montanha do Corcovado está localizada no primeiro movimento da Sinfonia desde o compasso 108 até o compasso 119. Essa seção apresenta variações rítmicas e troca da primeira nota pedal da melodia original harmonizada, de acordo com o documento a seguir. A apresentação da melodia no segundo pentagrama da partitura apresentada abaixo faz referência à seção orquestral localizada entre os compassos 112 e 119. A melodia principal é tocada pelos trombones I e II e pelo naipe das violas.

Corcovado (escrita em 1934 por Heitor Villa-Lobos)

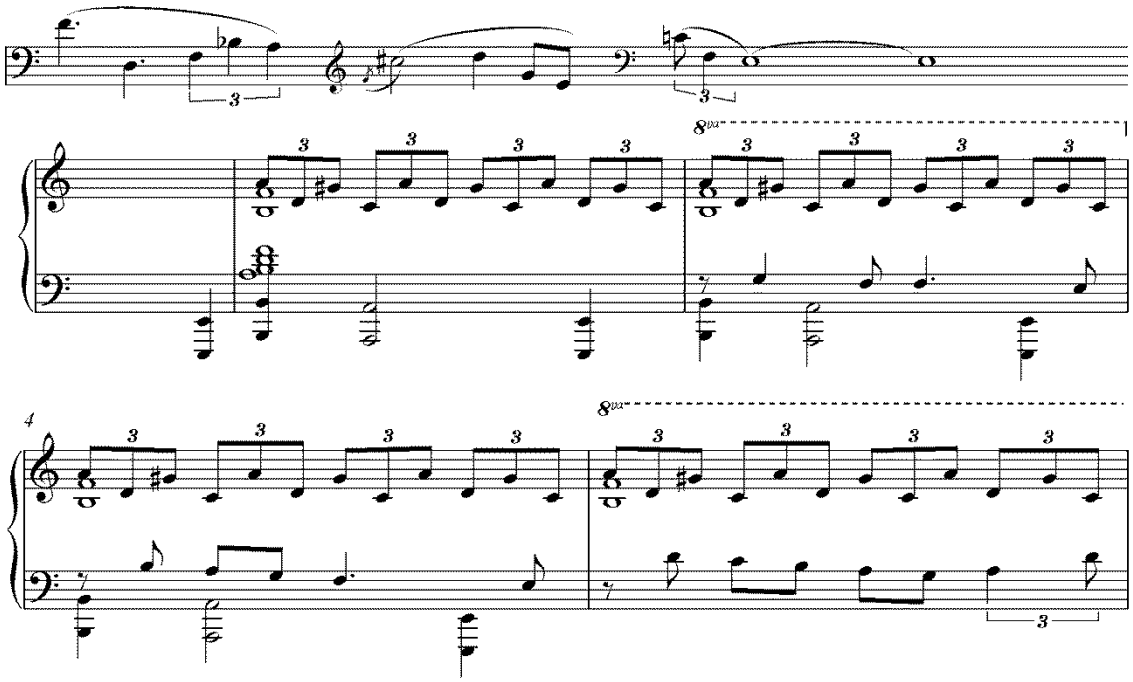


Fig. 72: Transcrição da partitura (VILLA-LOBOS [s.d.], MVL Melodia das Montanhas [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082). Documento do acervo Museu Villa-Lobos (MVL).

A seção orquestral em que há fragmentos originados do modelo do Corcovado com variações abrange a extensão que vai do compasso 108 ao 119. A citação literal desse tema é identificada entre os compassos 111 e 116. A condução da linha do baixo é preservada parcialmente e incorporada com o uso de colcheias em *tercinas* transcritas na harmonização do tema da Tijuca. Dessa forma, constatamos uma troca de elementos harmônicos com função de acompanhamento entre os temas da Tijuca e do Corcovado. No primeiro pentagrama da transcrição do tema do Corcovado, as notas escritas pelo compositor não foram reproduzidas na versão orquestral.

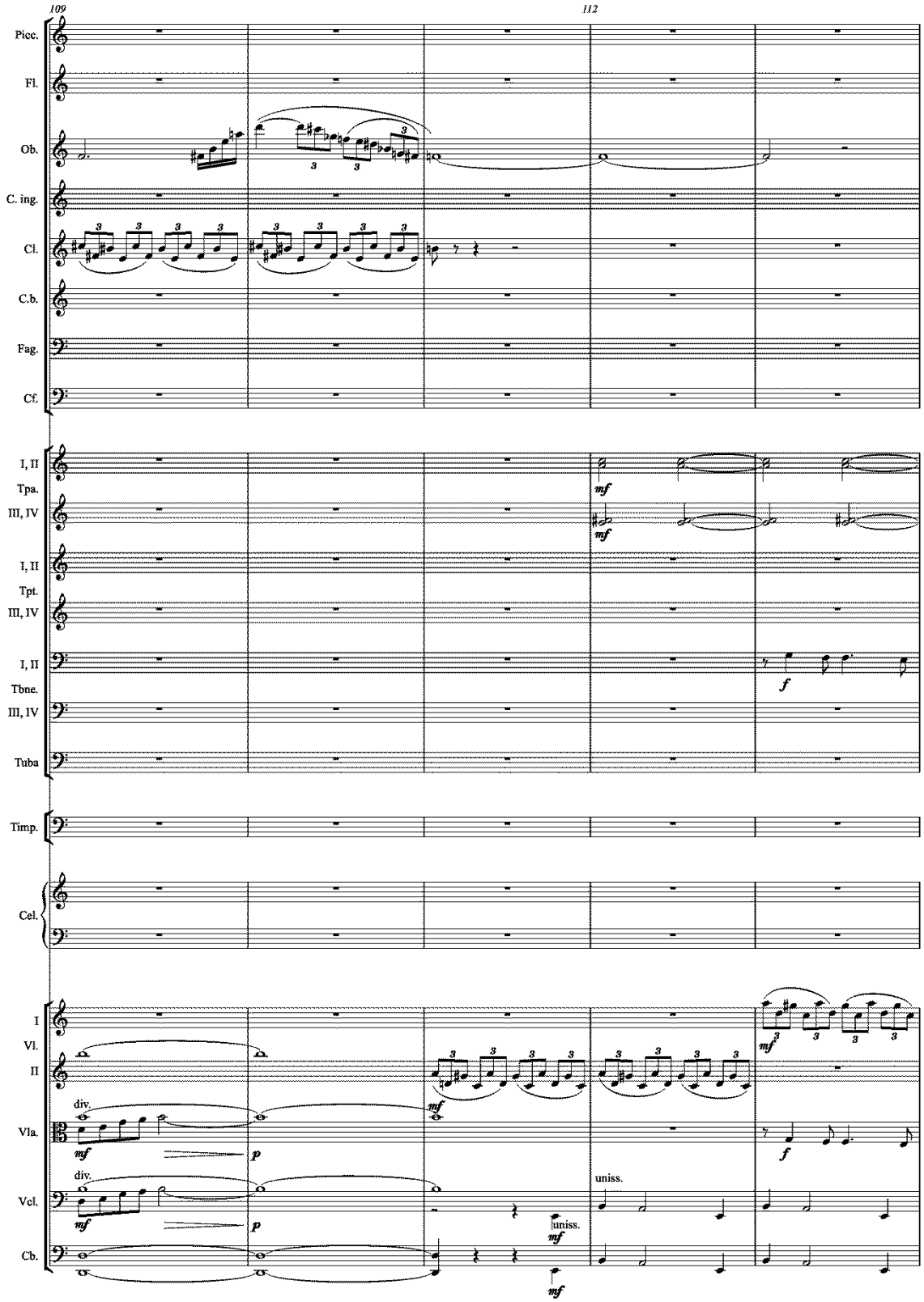


Fig. 73: Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, páginas 17-18. In: VILLA-LOBOS, Heitor. Sinfonia No. 6. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

O arpejo em *tercinas* segue a harmonização escrita em 1934 com função de acompanhamento, permeando toda a seção como elemento de unidade.

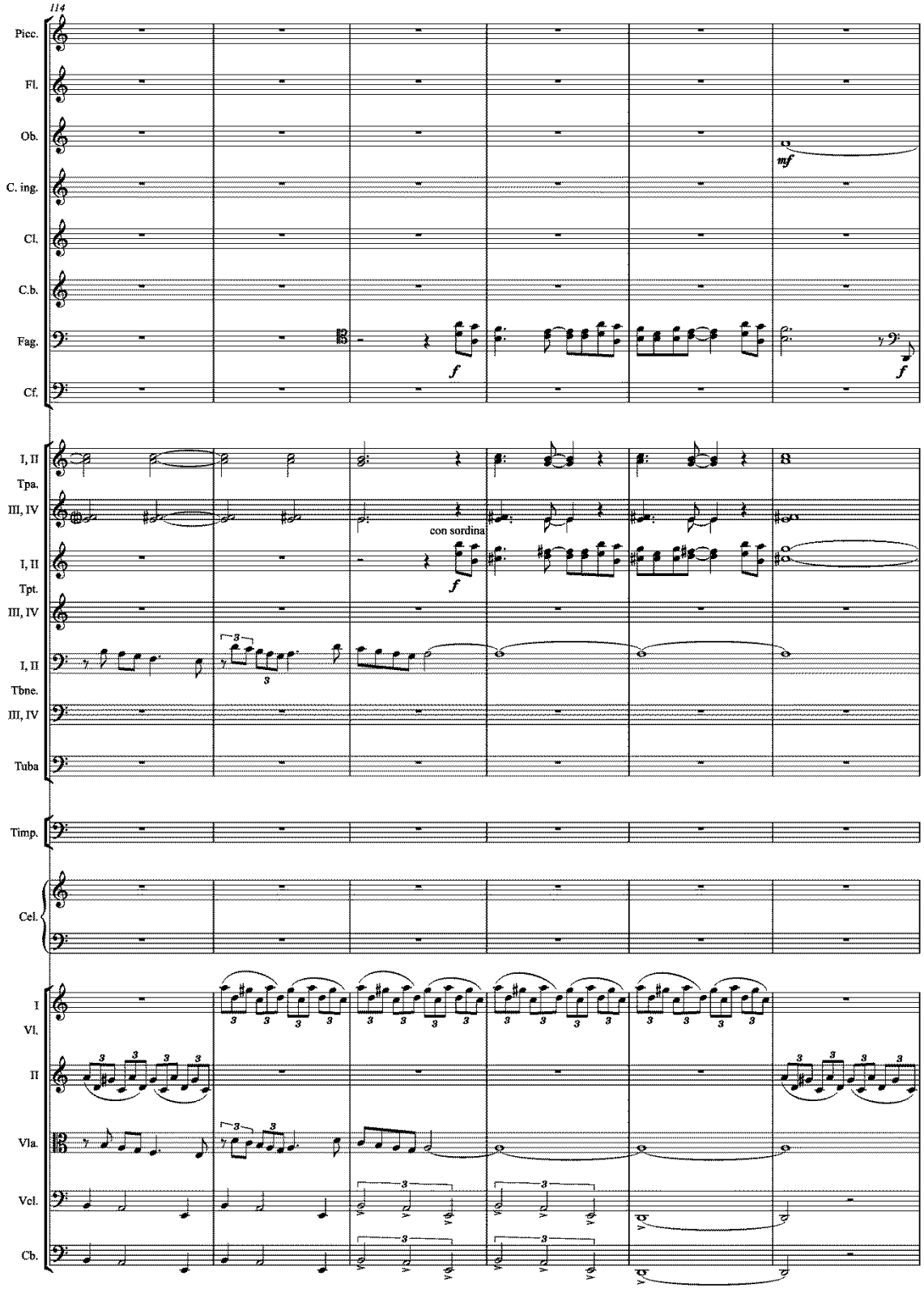
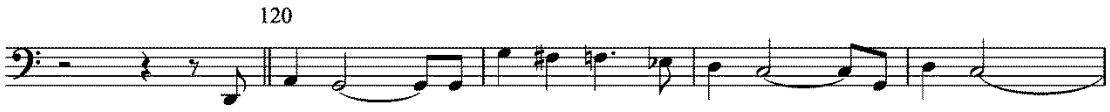


Fig. 74: Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 18. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6*. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

Após o episódio do Corcovado, há a apresentação de um contracanto tocado pelos fagotes em *divisi* e trompetes I e II. No compasso 120, o primeiro tema da Sinfonia é retomado pelos fagotes e pelo naipe dos violoncelos.



Conforme destaca Villa-Lobos em nota redigida em francês para o editor:

> Segue seu desenvolvimento normal, mas mais reduzido que a primeira parte (primeira exposição), até um stretto muito curto para a queda súbita na *Coda* final (VILLA-LOBOS [s.d.], HVL 02.21.01).

A seção de reapresentação do primeiro tema da Sinfonia se inicia no compasso 120 e estende-se até o compasso 150, No. de ensaio 14. Uma nova transição é iniciada no compasso 151 e se desenvolve até o compasso 159, quando há uma passagem para uma seção com material melódico derivado do contorno da montanha da Tijuca.

Apesar de não termos encontrado a fotografia original em que Villa-Lobos se inspirou para realizar a transposição do tema da Tijuca, encontramos um documento no Museu Villa-Lobos que apresenta a melodia transcrita e harmonizada. Porém, o documento não está identificado na relação dos documentos da *Sinfonia No. 6.* Sugerimos que a catalogação desse documento passe futuramente integrar a pasta relativa à Sinfonia na relação do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL). Esse documento foi crucial para identificarmos o material melódico associado ao único desenho da série Corcovado e Tijuca. A partir dele, pudemos localizar a seção na qual Villa-Lobos explora os elementos melódicos originários do contorno dessas montanhas.

A partitura apresentada a seguir é a transcrição desse documento supracitado, no qual encontramos a melodia já harmonizada escrita em redução para piano.

Tijuca

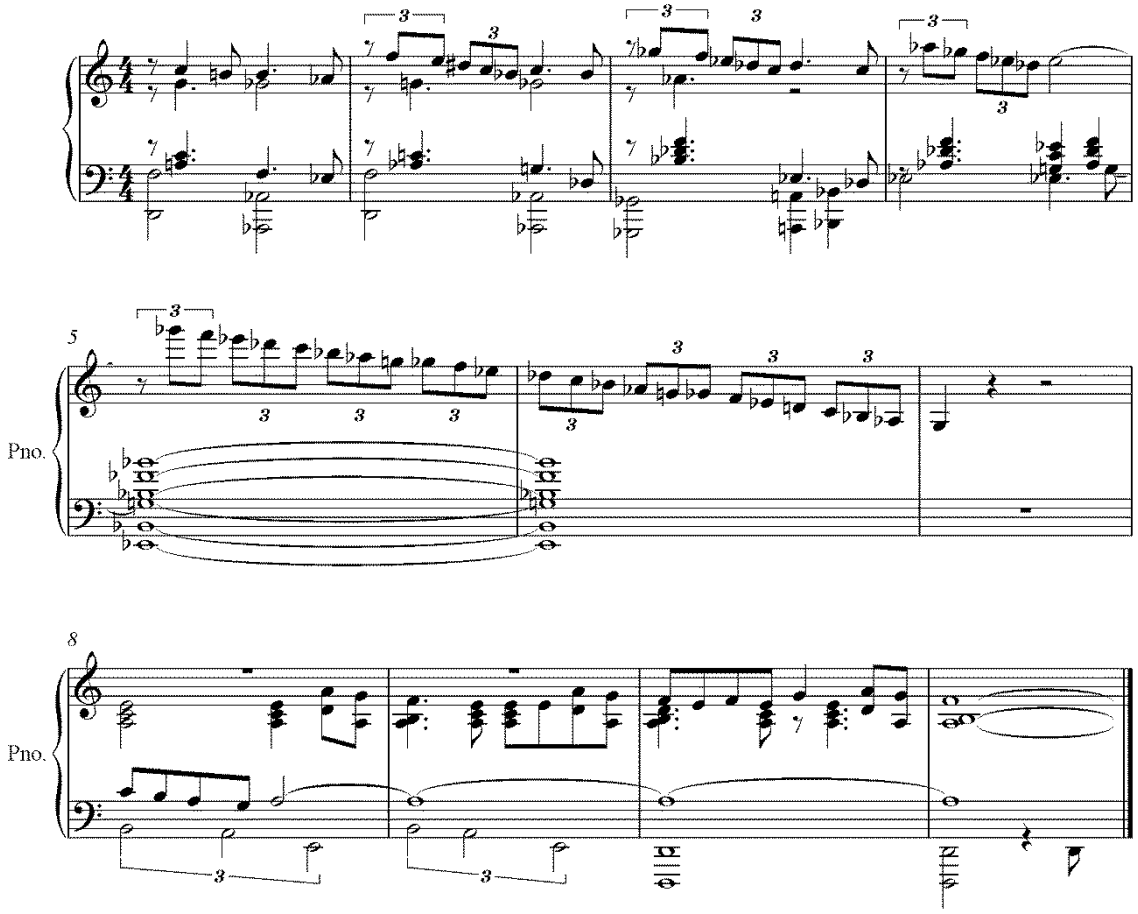


Fig. 75: Transcrição da partitura (VILLA-LOBOS [s.d.], MVL Melodia das Montanhas [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082). Documento do acervo Museu Villa-Lobos (MVL).

A seção orquestral que remete ao material melódico referente ao contorno da montanha da Tijuca é apresentada inicialmente no compasso 160, No. de ensaio 15, e é desenvolvida com variações sobre essa ideia até o compasso 188.

A apresentação da melodia principal extraída da técnica composicional Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas está agrupada entre os compassos 179 e 188.

A melodia de acompanhamento está modificada em relação ao primeiro documento encontrado transcrito e harmonizado; contudo, o tema original é tocado por flauta *piccolo*, oboé, corne inglês, trompete I e II e violinos I.

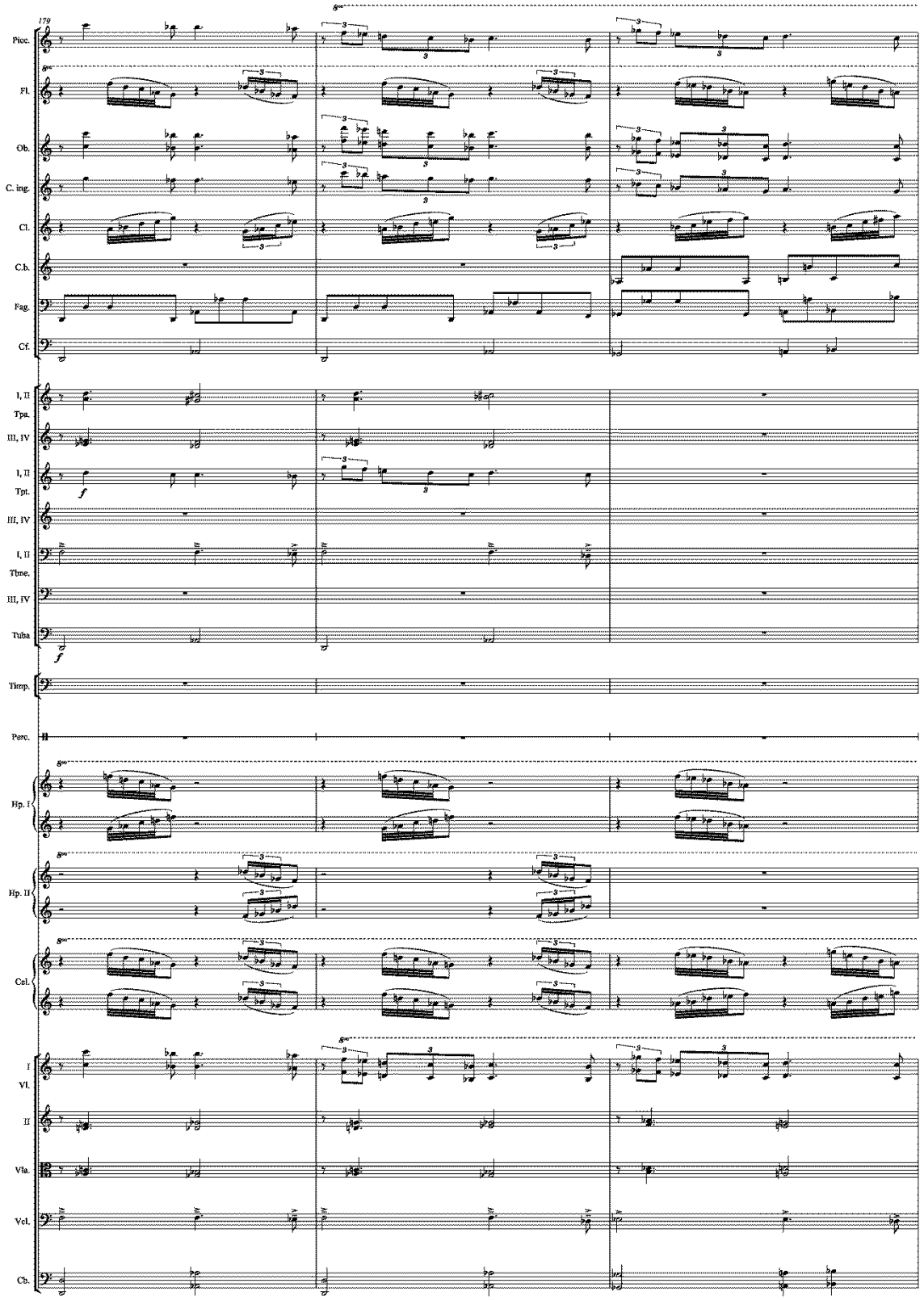


Fig. 76: Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, páginas 30-31. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6.* Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

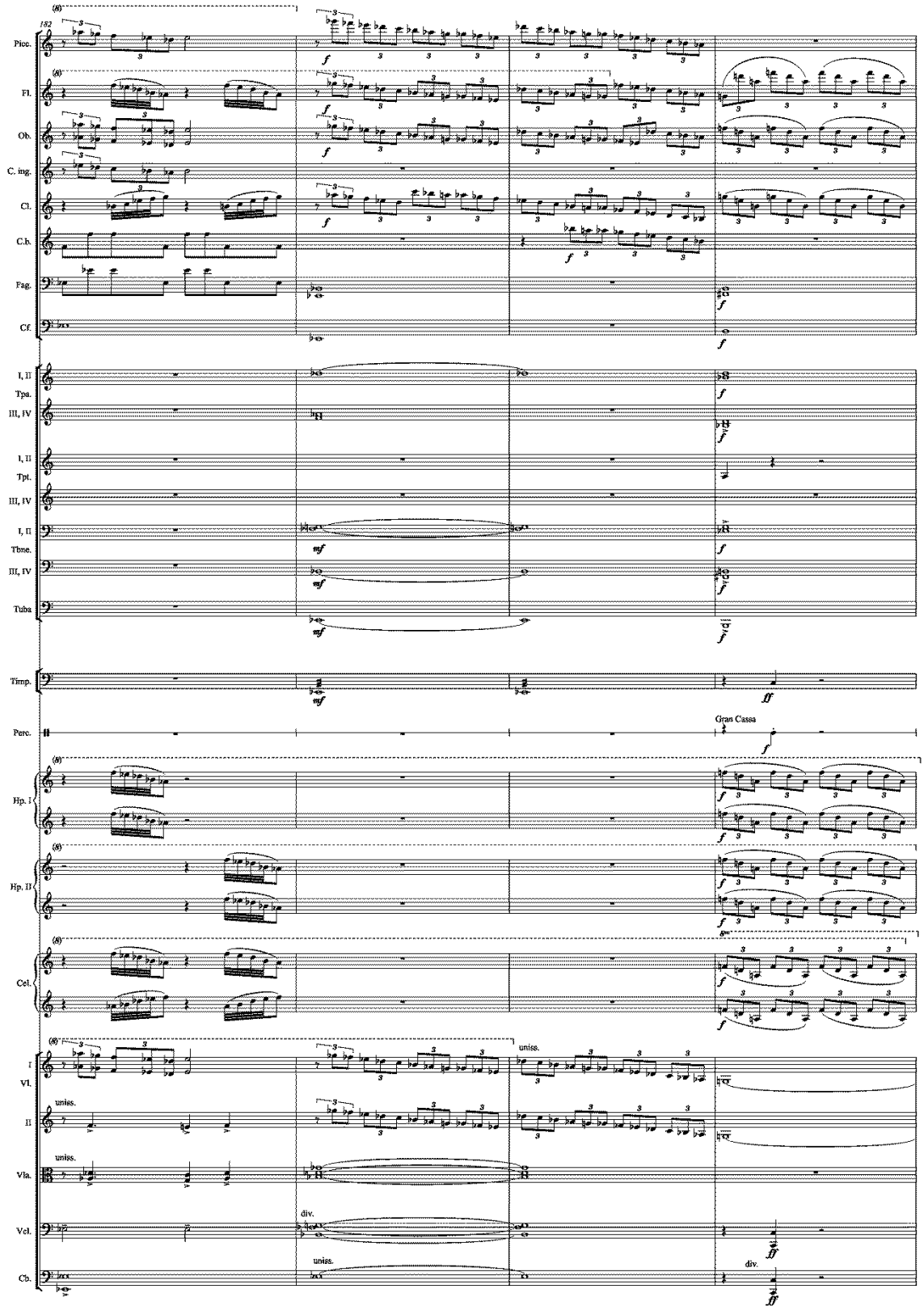


Fig. 77: Transcrição da grade orquestral, primeiro movimento, página 31. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia No. 6.* Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

A partir do compasso 189, No. de ensaio 19, há uma transição de sete compassos antes de chegar à *Coda* estrutural no compasso 196, No. de ensaio 20. Depois de mais cinco compassos de cadência, chegamos ao desfecho final do primeiro movimento, compasso 200.

IV5.2 II Movimento: no ar rarefeito

O segundo movimento da *Sinfonia No. 6* apresenta indicação de andamento lento e é constituído de 140 compassos. Uma introdução inicia a apresentação variada do tema resultante da série Serra dos Órgãos transposto em uma 4ª Justa acima (dó). Saltos de 5ª Justa irão permear toda essa seção temática. O uso de *glissandos* no naipe das cordas ilustra a proposta a partir do simbolismo da melodia transformada pelo contorno da Serra dos Órgãos. A representação do Dedo de Deus e da Serra da Piedade são os dois principais temas apresentados nesse movimento.

De acordo com os documentos recolhidos e identificados sobre esse movimento, pudemos observar que Villa-Lobos obteve grande êxito no que se refere à aplicação do método Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas. A ambientação dos planos orquestrais propostos ao longo das seções, bem como o caráter descritivo da Serra dos Órgãos e da Serra da Piedade nos levam a um estado contemplativo. Uma vez identificados os temas representativos nas seções desse movimento, compreende-se como Villa-Lobos estruturou o discurso da partitura orquestral.

A melodia inicial é apresentada com o solo do corne inglês (som real) em movimento ascendente de uma oitava, estabelecendo um arpejo de Dó menor com 7ª menor. Logo em seguida um movimento descendente inicia-se para a sustentação de um pedal em Sol e então um salto de 5ª justa é apresentado pelo solo da flauta. Violas e violinos I e II contrastam com objetos sonoros blocados, introduzidos na forma de gestos em *glissandos* ascendentes com saltos de 4ª Justa, 3ª Maior e 5ª justa.

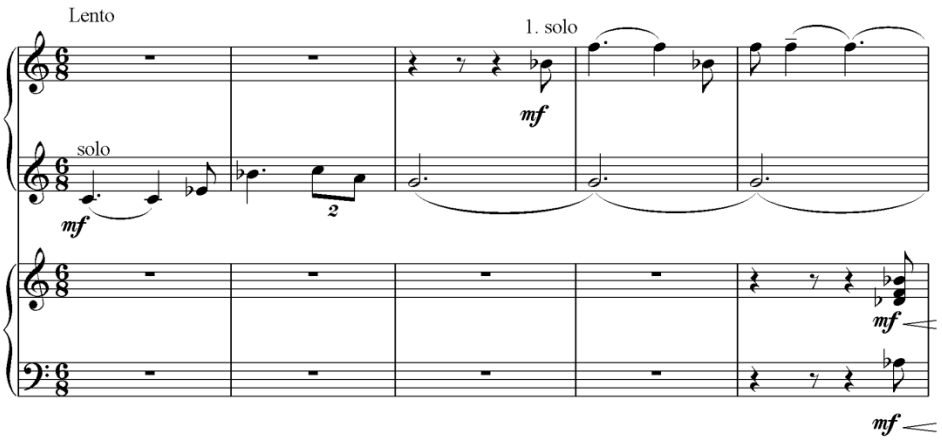


Fig. 78: Redução para piano a quatro mãos da introdução do segundo movimento da *Sinfonia No. 6* (compassos 1-5).

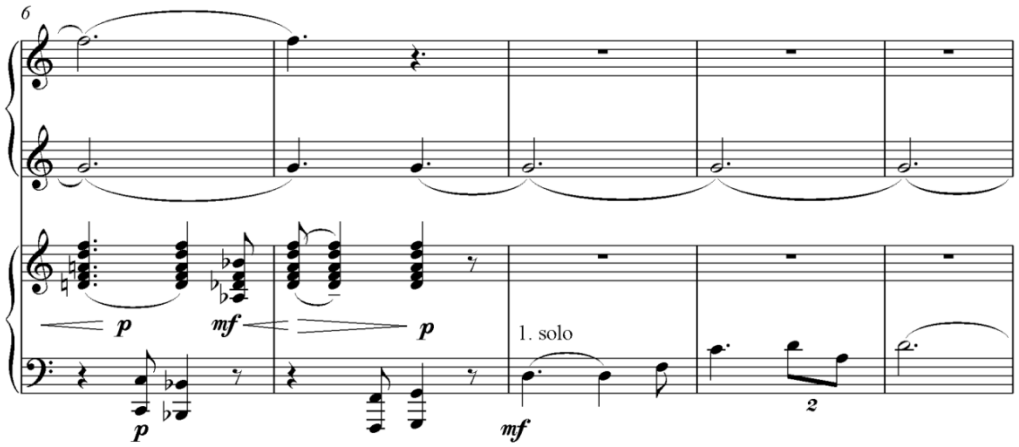
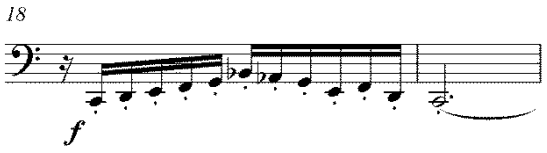


Fig. 79: Redução para piano a quatro mãos da introdução do segundo movimento da *Sinfonia No. 6* (compassos 6-10).

Tão logo o solo do fagote em movimento ascendente se estabiliza num pedal em Ré, verifica-se um jogo de saltos consonantes e efeitos em *glissandos* recorrentes. Estes geram um efeito descritivo dos objetos sonoros apresentados como que descrevendo patamares ou cotas de montanhas, se considerarmos o interesse do compositor em explorar ao máximo o valor paisagístico.

> O segundo movimento é LENTO, e o corne inglês toca um tema... E segue a flauta encabeçando o tema antecedente, que é respondido pelo quinteto de cordas até a entrada em um novo episódio tocado pelo fagote.



> Em seguida, a melodia é tocada por clarinete, trompa, clarinete baixo, concluindo a seção com a flauta para o encadeamento do segundo episódio pelos baixos.
> No desenvolvimento desse segundo episódio, o tema principal retorna sempre pela flauta. Depois vem o terceiro episódio em uma melodia muito longa e bem lânguida tocada pelo clarinete solo, respondido pelo solo de viola e sempre seguido pelo tema da flauta até a segunda parte desse segundo movimento. Essa parte é muito curta para preparar a entrada da terceira parte *piu mosso*.
> No final do *piu mosso* se apresenta um *Adagio* MUITO DRAMÁTICO E VIGOROSO e segue a reexposicão do *molto lento* que é realizado em síntese. Apresenta-se então o desenvolvimento, o *stretto* e o final. [65]

A série de estudos do contorno da linha da Serra dos Órgãos

Apresentamos a seguir reproduções fotográficas, que integram o Livro *A Joia do Brasil,* presentes no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). O desenho do contorno da Serra dos Órgãos com traço em tinta (Fig. 81) possui um borrão justamente na formação chamada O Dedo de Deus. Em nota de rodapé estão as anotações: "Teresópolis - Serra dos Órgãos - Fotografia de Sessler 828. MVL 08.17A.18E". A fotografia original na qual Villa-Lobos se inspirou apresenta uma escala ampliada da formação geológica da Serra dos Órgãos com o símbolo geológico da porção escarpada reconhecida como Dedo de Deus.

[65] Conforme carta de Villa-Lobos enviada à editora francesa. Carta relativa às suas anotações sobre os elementos motívicos de sua *Sinfonia No. 6* - sobre as linhas das montanhas. Documento: MVL-HVL 02.21.01 (obras anotações/ sinfonia No. 6, 2437, tradução nossa).

Várzea de Teresópolis

Fig. 80: Várzea de Teresópolis. Paisagem da Serra dos Órgãos.
Extraído da fotografia de Sessler, (EICHNER, [s.d.]: p.154).
Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Apresentamos a seguir o desenho de Villa-Lobos com o título: Fotos do livro *Cidade e arredores do Rio de Janeiro*: A Joia do Brasil, da Livraria Kosmos. O desenho deste relevo com traços de tinta mostra um borrão justamente na formação Dedo de Deus. Em nota de rodapé, as anotações: Teresópolis – Serra dos Órgãos – Fotografia de Sessler. 828. MVL-HVL 08.17A.18E.

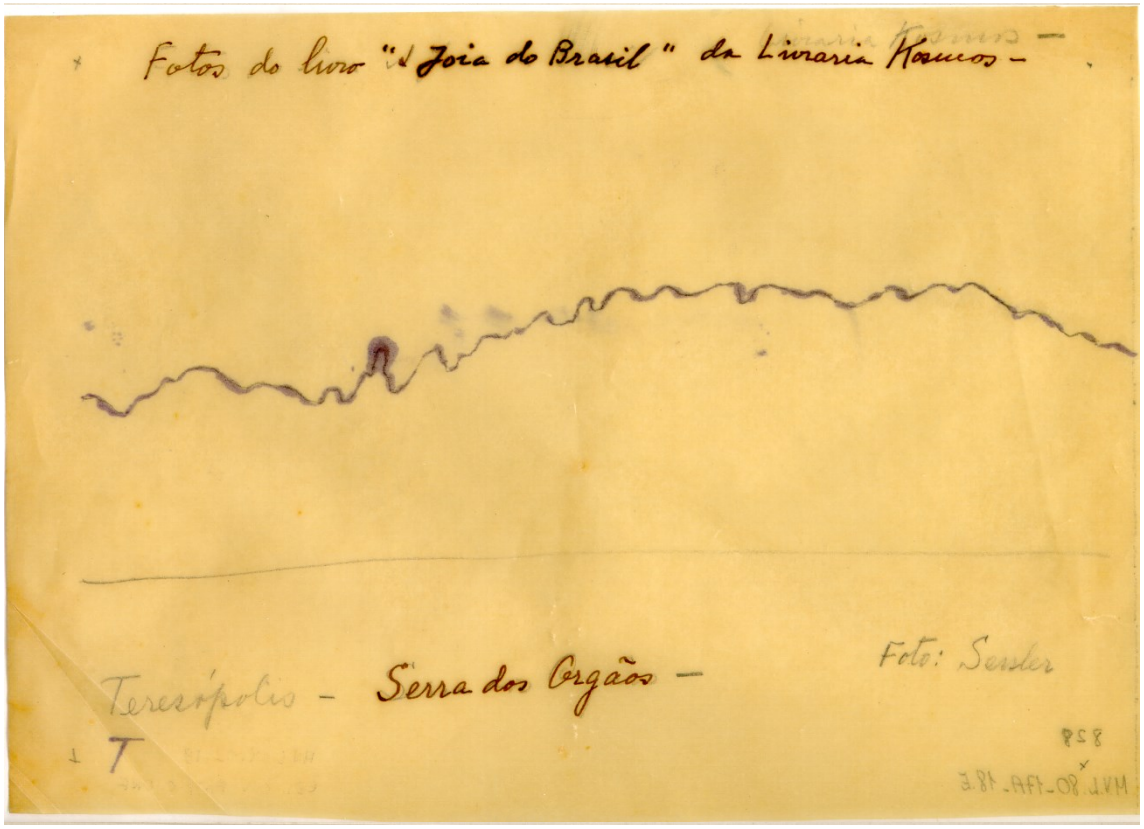


Fig. 81: A Serra dos Órgãos em um esboço realizado por Villa-Lobos a partir da fotografia 858 de Sessler (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL Escala Milimetrada 11- FE 828). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

As anotações de Villa-Lobos nesse esboço nos possibilitou encontrar o livro em que constam as fotografias utilizadas pelo compositor como material da série de esboços temáticos das melodias transformadas do Pão de Açúcar e Serra dos Órgãos.

As próximas imagens (Fig. 82 e 83) trazem o contorno da silhueta de uma porção da formação cristalina da Serra dos Órgãos. Em nota de rodapé, na Fig. 83, verificam-se as anotações: “Teresópolis - Serra dos Órgãos - Vista do Rancho no Mato Azul - Fotografia: W. Geyerhahn. MVL 08.17A.19E”.

Teresópolis - Rancho no Mato Azul

Fig. 82: Serra dos Órgãos, em Teresópolis, vista do Rancho no Mato Azul. Paisagem da Serra dos Órgãos. Extraído da fotografia de W. Geyerhahn, (EICHNER, [s.d.]: p.152).
Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Desenho da Serra dos Órgãos: *"Rancho no Mato Azul"*

Abaixo, o contorno da silhueta de uma porção da formação cristalina da Serra dos Órgãos. Em nota de rodapé, verificam-se as anotações Teresópolis – Serra dos Órgãos – Vista do Rancho no Mato Azul – Fotografia: W. Geyerhahn. MVL-HVL 08.17A.19E.

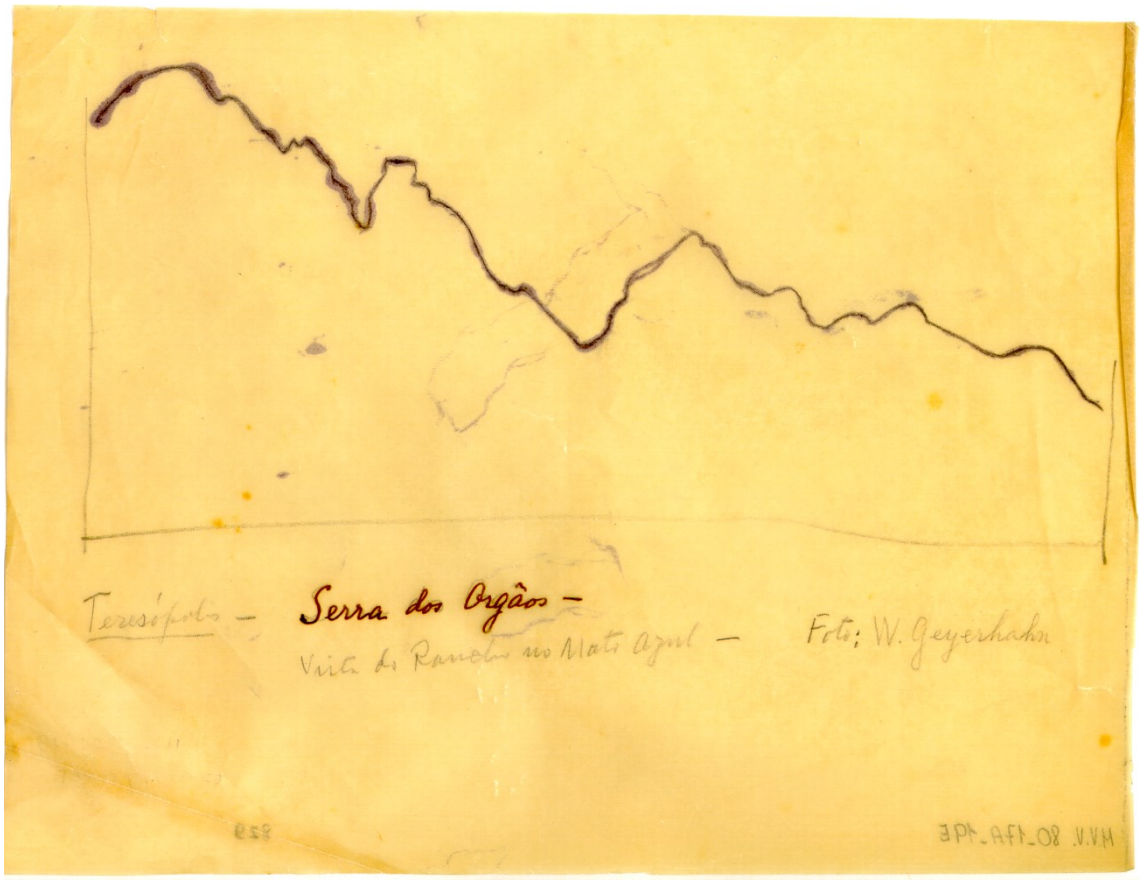


Fig. 83: Esboço de Villa-Lobos com escala aproximada da Serra dos Órgãos, na região de Teresópolis, desenhado a partir da fotografia com título Vista do Rancho no Mato Azul. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 9- FE 829). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

As imagens que seguem (Fig. 84 a 87) trazem desenhos mais aproximados do esboço do contorno escarpado do Dedo de Deus. Na margem esquerda da Fig. 85, há a numeração 454; em nota de rodapé, verificam-se as anotações: “Teresópolis - Dedo de Deus - Serra dos Órgãos - Fotografia: Eric Hess”.

Fig. 84: Dedo de Deus, da Serra dos Órgãos. Extraído da fotografia de Eric Hess, (EICHNER, [s.d.]: p.153). Documento do acervo do (IEB-USP).

Desenho do contorno da Serra dos Órgãos – Dedo de Deus

O desenho aproximado com a apresentação do esboço bem delineado do Dedo de Deus. Na margem esquerda uma numeração 454. E em nota de rodapé verificam-se as anotações Teresópolis – Dedo de Deus – Serra dos Órgãos – Fotografia: Eric Hess.

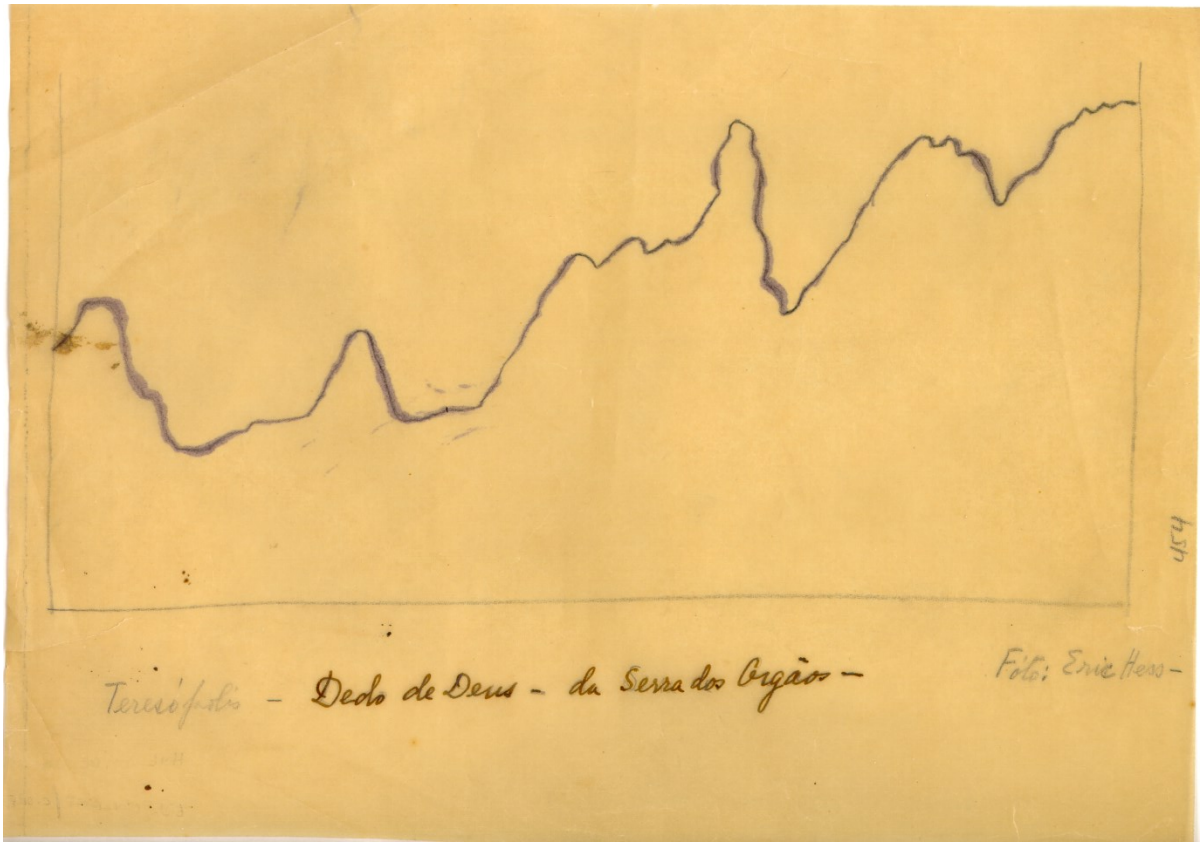


Fig. 85: Contorno do Dedo de Deus realizado por Villa-Lobos em escala aproximada. (VILLALOBOS, [s.d.], MVL Escala Milimetrada 3- FE 454). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

Desenho do contorno da Serra dos Órgãos: escala aproximada

A fotografia original em que Villa-Lobos se inspirou apresenta uma escala ampliada desta formação da Serra dos Órgãos com o símbolo da porção escarpada reconhecida como Dedo de Deus. É possível verificar que Villa-Lobos se aproxima do elemento simbólico temático apresentado no compasso 35, segundo movimento (clarinete solo). Uma linha horizontal bem demarcada e sucessivas linhas verticais em traços mais suaves também é identificada neste desenho.

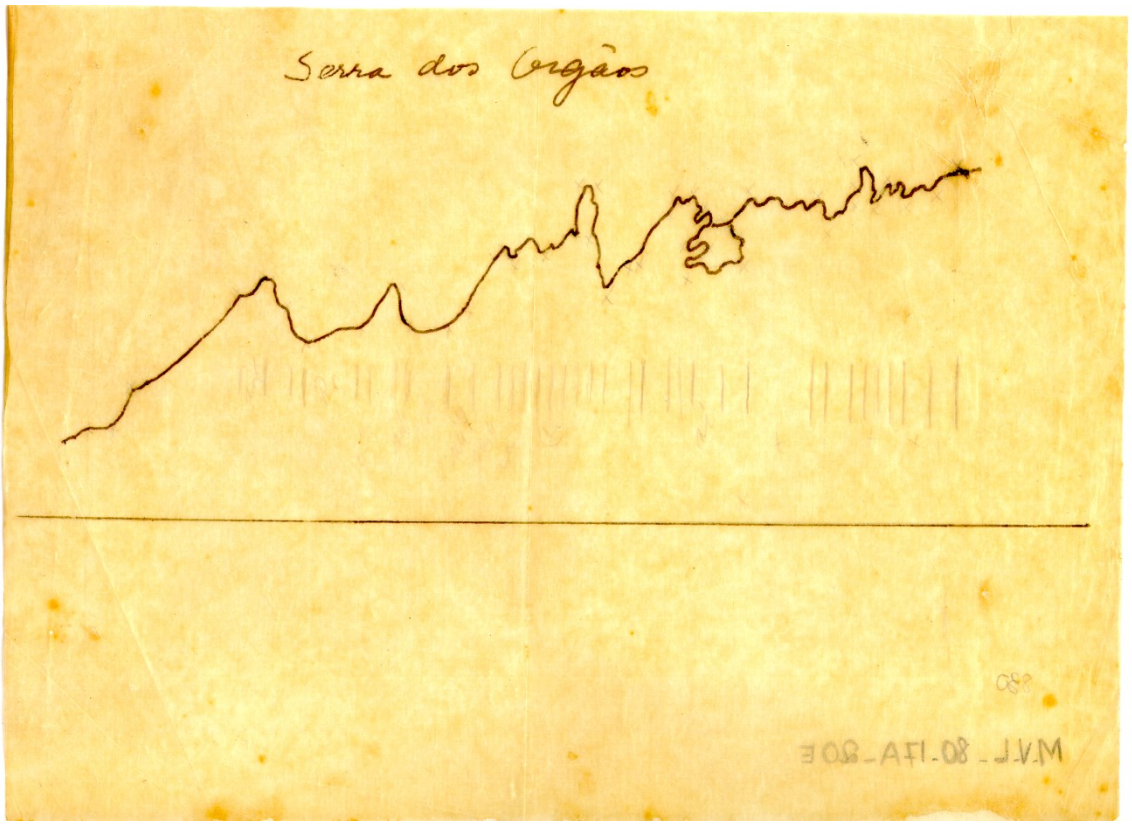


Fig. 86: Desenho que dá origem ao perfil melódico da Serra dos Órgãos apresentado na *Sinfonia n. 6* (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 8- FE 830).
Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

Desenho da Serra dos Órgãos com o tema melódico resultante

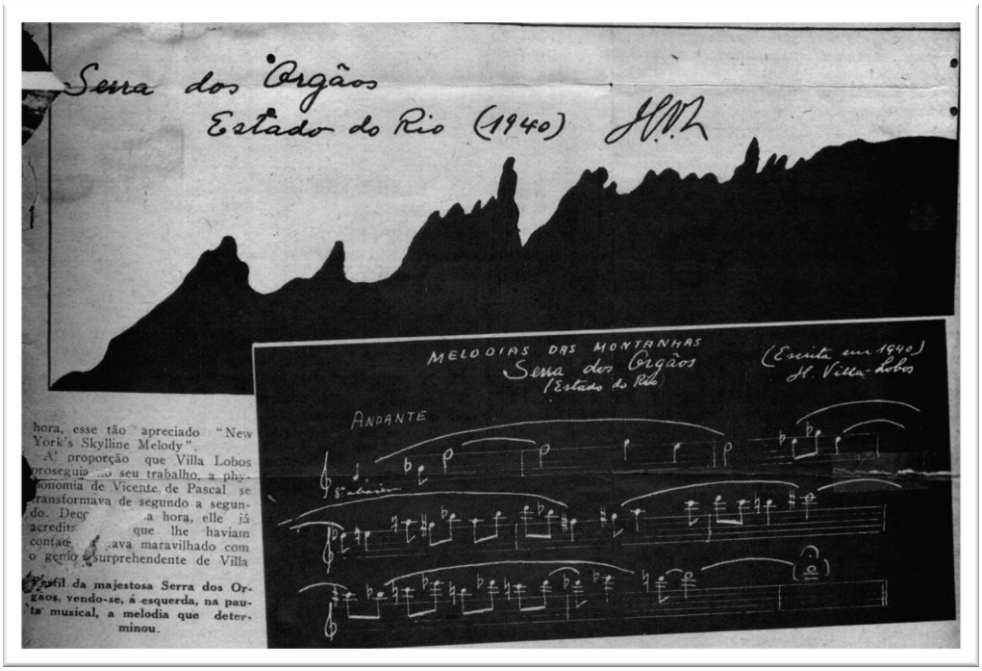


Fig. 87. Tema Melódico Resultante. Recorte da matéria da revista *O Cruzeiro* (PIRES, 1940). Documento do acervo do MVL.

O delineamento sonoro foi proposto por meio desse relevo montanhoso e escarpado representado pelo maciço de Teresópolis, uma macroestrutura geológica do relevo da Serra dos Órgãos, que tem o Dedo de Deus como principal símbolo. A apresentação deste tema na *Sinfonia No. 6* pode ser encontrada no II Movimento – Lento, No. 3 de Ensaio, compasso 35, conforme consta na edição OSESP. O tema aparece levemente variado a partir do solo do clarinete, uma espécie de derivação da estrutura inicial esboçada pelo compositor, como se pode verificar nos desenhos das páginas anteriores por intermédio dos manuscritos do compositor cedidos pelo Museu Villa-Lobos (MVL). Esse momento parece ser o mais introspectivo da Sinfonia, no qual o clarinete toca o tema sinuoso. Logo após, é iniciado em pequeno stretto a aparição do tema na seção das cordas com as violas e seguido pelas trompas III e IV, como pode ser evidenciado nas partituras a seguir:

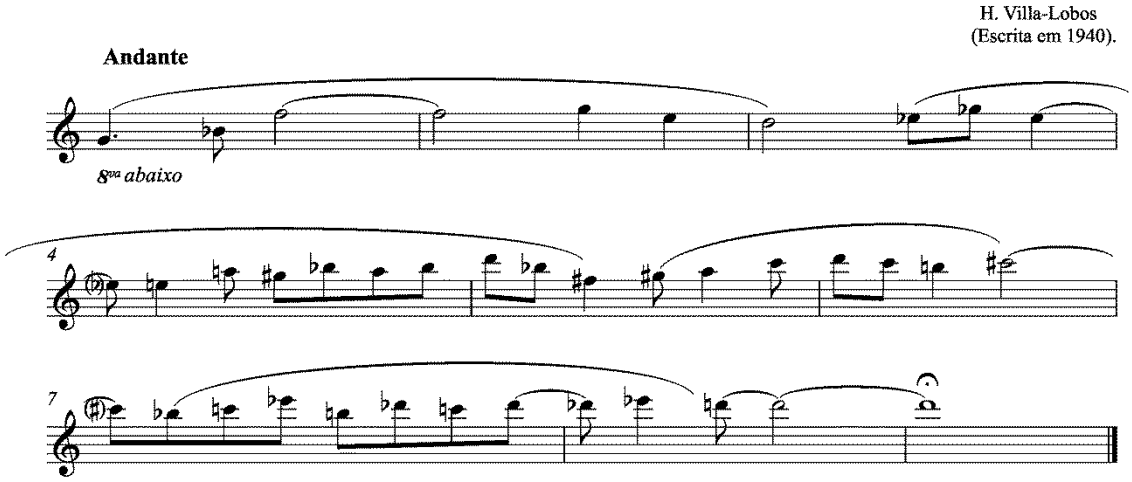


Fig. 88: Transcrição da melodia retratada na matéria da revista O Cruzeiro. Villa-Lobos escreveu esta melodia sob um desenho da formação rochosa da Serra dos Órgãos.

A Fig. 88 traz uma transcrição da versão final da melodia decupada por Villa-Lobos a partir da fotografia da Serra dos Órgãos, mostrada na Fig. 87. Para compreender com profundidade o processo de transposição realizado pelo compositor, produzimos nossa própria versão, desenhando os mesmos pontos topográficos no gráfico, naturalmente com os mesmos eixos. Abaixo (Fig. 89), encontra-se a imagem do contorno do resultado em papel milimetrado. Já é possível observar variações marcantes no desenho, se comparado àquele produzido por Villa-Lobos (Fig. 86 e 87).

Na Fig. 89 percebemos que, ao privilegiar as notas do compositor, deixamos de mencionar pontos relevantes da topografia da Serra dos Órgãos. Em vários momentos tivemos de realizar escolhas subjetivas, como, por exemplo, optar por uma linha reta ou por uma superfície côncava ou convexa ao ligar dois pontos.

Já no primeiro compasso notamos que a nota Fá, com a duração de duas mínimas ligadas, não retrata o relevo acidentado da topografia no trecho inicial da serra. Sabemos que o compositor estabelece a nota Ré5 para o ponto relacionado ao Dedo de Deus; contudo, verificamos que não existe uma medida exata que o justifique. A princípio Villa-Lobos definiu 30 pontos, dos quais utilizou apenas os que lhe convieram musicalmente.

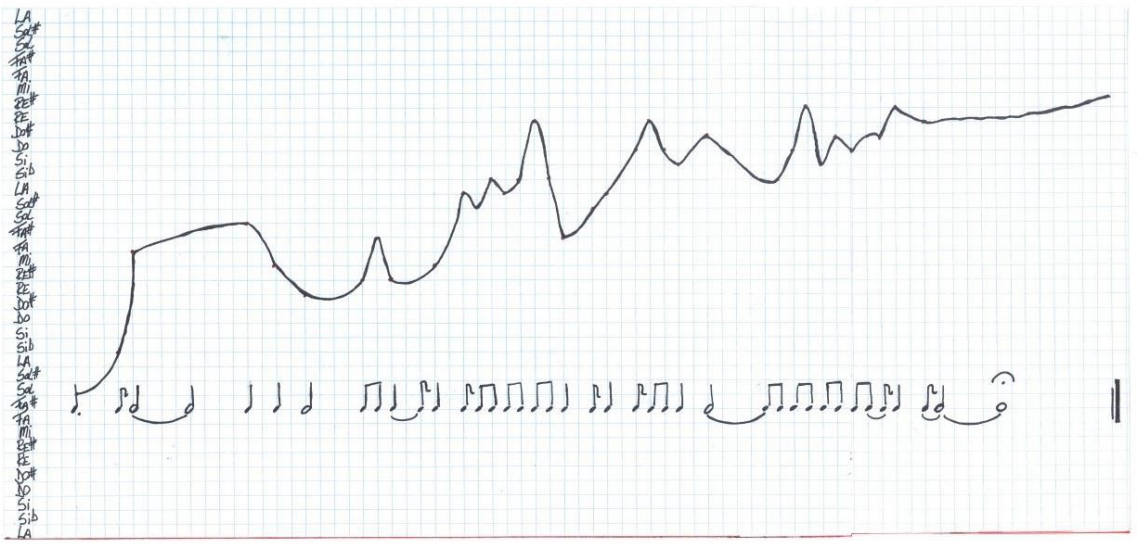


Fig. 89: O gráfico acima foi realizado fixando-se os pontos segundo as notas da melodia obtida por Villa-Lobos. Nossa versão foi feita percorrendo o caminho inverso do compositor.

Fig. 90: Gráfico realizado a partir das notas da melodia obtida por Villa-Lobos na transposição da Serra dos Órgãos. Nossa versão revela o desenho resultante da simples justaposição das notas.

Como consequência desse estudo, fomos levados a produzir outra experiência que nos assegurasse maior precisão dos valores gráficos estabelecidos, utilizando novamente a melodia obtida por Villa-Lobos. Dela, extraímos o que chamamos de gráfico planimétrico absoluto (Fig. 90).

O gráfico planimétrico absoluto nos mostra a melodia construída por Villa-Lobos com suas frequências e durações justapostas. Naturalmente não há declives nem aclives. É importante dizer que na partitura orquestral do segundo movimento da

Sinfonia No. 6 (Fig. 91) existem *glissandos* nas cordas e arpejos nas madeiras (sopros) que ajudam a instalar uma ambiência que acreditamos ter uma função lúdica e descritiva. Tais procedimentos acontecem sempre nos repousos de notas da melodia principal.

O clarinete solo em *mezzo forte* introduz a melodia extraída a partir dos contornos da Serra dos Órgãos com as cordas em *background,* que realizam gestos em *glissandos* ascendentes e descendentes, criando um efeito de ambientação ao tema principal com sustentação de um pedal tocado pelo corne inglês.

A seguir, a introdução do tema no segundo movimento, compasso 35. A exposição do tema pictórico da Serra dos Órgãos é iniciada com o solo do clarinete (Si bemol).

II Movimento – apresentação do tema da Serra dos Órgãos

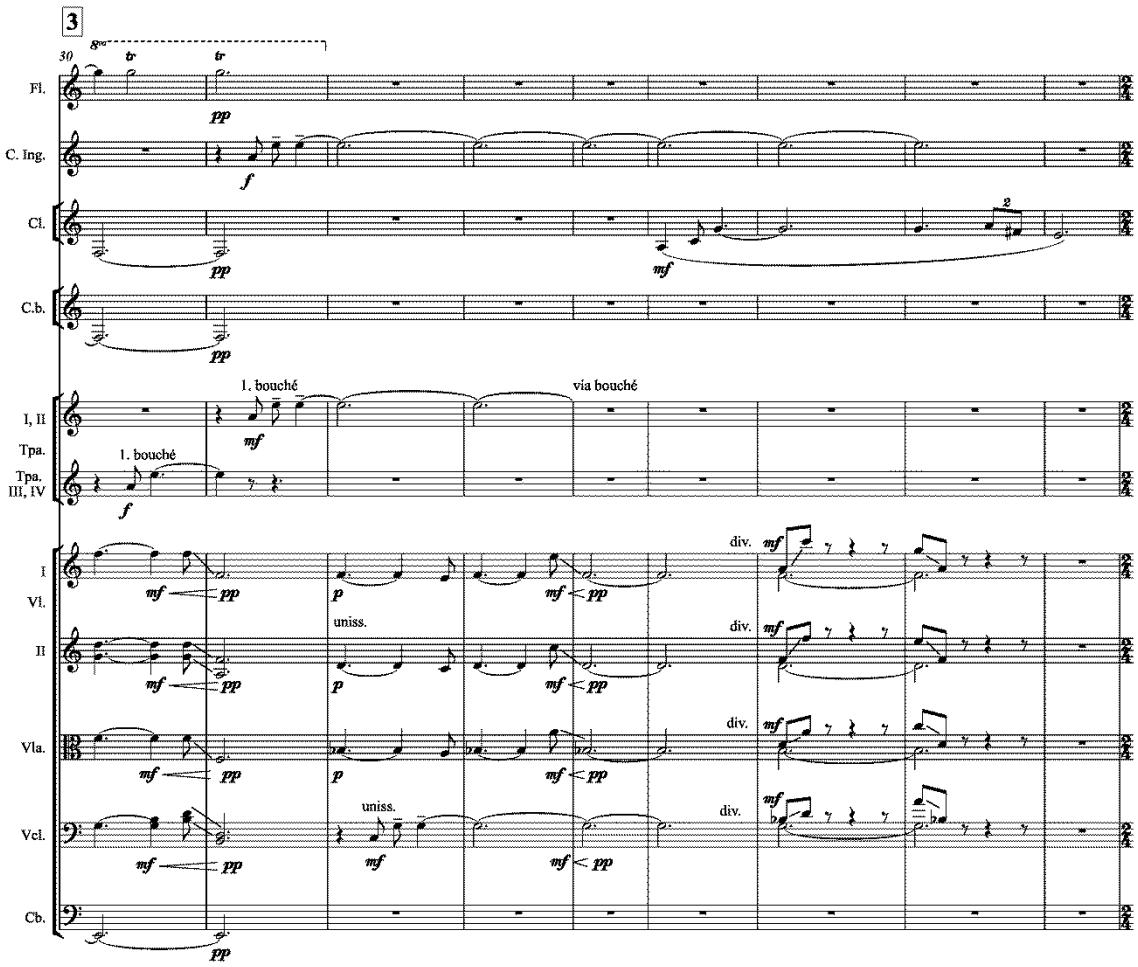


Fig. 91: O solo tocado pelo clarinete cita o tema da Serra dos Órgãos. Villa-Lobos, *Sinfonia No. 6* (comp. 35-58). Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos, p. 40. Museu Villa-Lobos – MVL – Bb.

A seguir, a Viola em solo contrapõe uma espécie de *canon* com variação reduzida do tema original apresentado pelo clarinete solo.

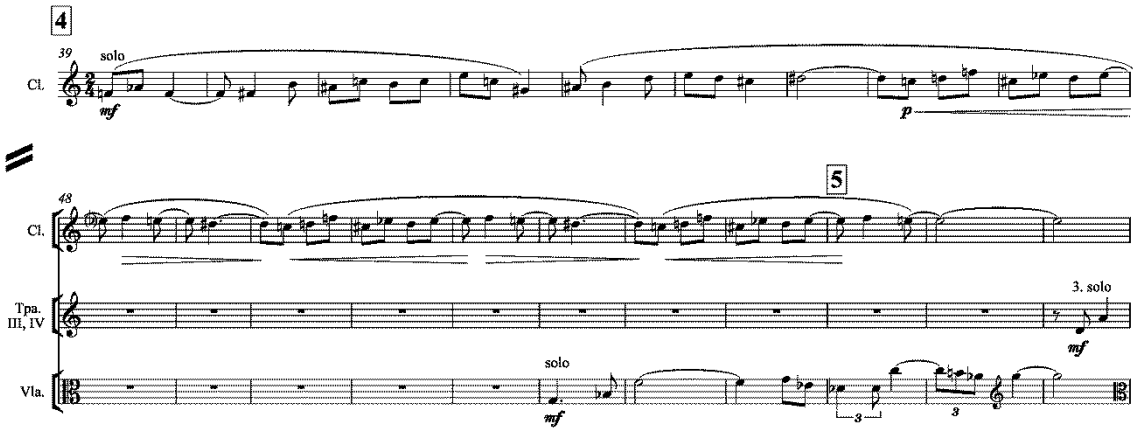


Fig. 92: Em seguida, temos a introdução do segundo solo tocado pela viola, logo o terceiro solo é apresentado pelas trompas III, IV.

No compasso 58, a trompa II (Fá) inicia a terceira voz do solo em contracanto com a melodia iniciada a partir de um salto de 5ª Justa com variações. Um movimento de transição se inicia com ambientação orquestral criada por meio de dois elementos sobrepostos: flauta *piccolo*, flauta e clarinete em gestos *tercinados* em arpejos com dinâmica em *piano* e a trompa executando a linha melódica do terceiro solo. As cordas participam dessa trama sonora com movimentos de *septinas* cromáticas ascendentes. Essa passagem é a transição orquestral empreendida por Villa-Lobos para apresentar o último tema da Sinfonia que faz menção à técnica composicional Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas.

No No. 7 de ensaio, compasso 76, temos a apresentação do tema extraído do contorno da silhueta da Serra da Piedade de Minas Gerais.

A seguir apresentaremos os materiais encontrados no acervo do Museu Villa-Lobos que fazem menção ao processo de criação de Villa-Lobos sobre esse tema, bem como às etapas empreendidas até a orquestração final.

Esboço da Serra da Piedade

O desenho a seguir representa o contorno da Serra da Piedade, que compreende uma formação rochosa situada na microrregião de Belo Horizonte, no Município de Caeté, Estado de Minas Gerais. A serra atinge uma altitude de 1.751 metros. Nos documentos que fazem referência a essa serra, ainda não foi possível localizar a fotografia original que Villa-Lobos utilizou para a aplicação desse modelo composicional.

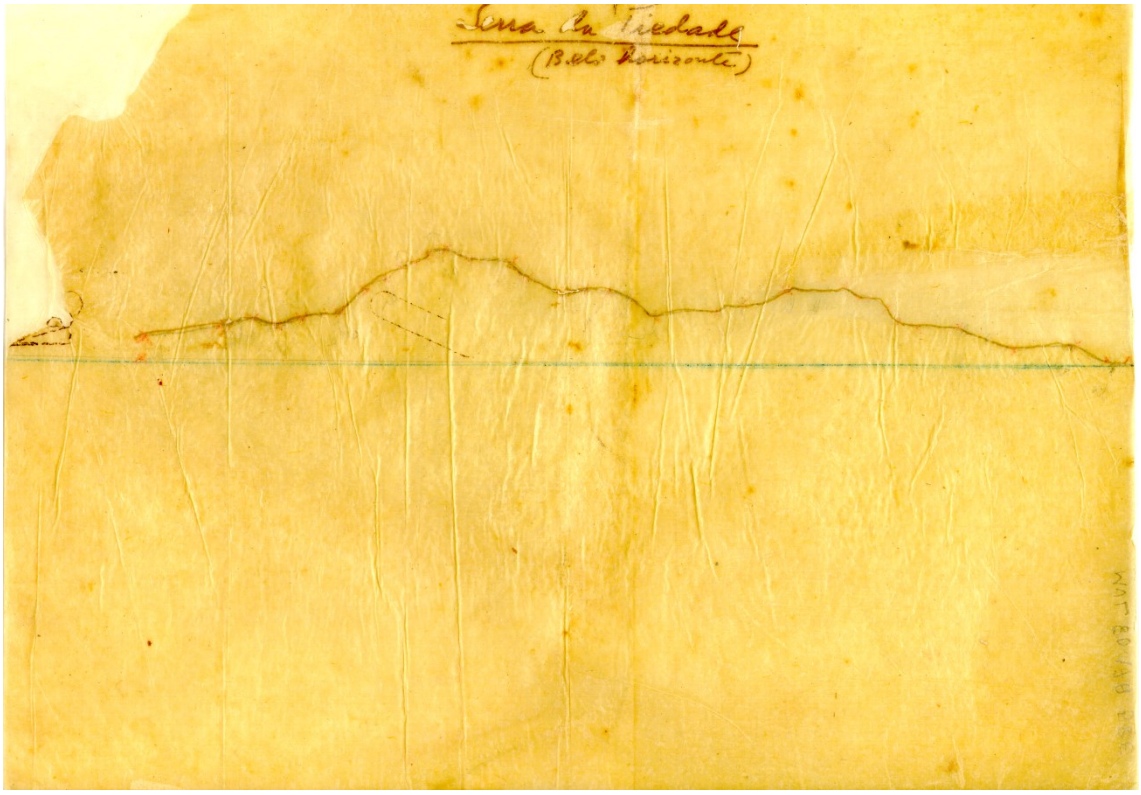


Fig. 93: Esboço do compositor em papel de seda sobre o relevo da Serra da Piedade (MG).
(VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 7- FE 210).
Documento do acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

O modelo da Serra da Piedade foi publicado por Nicolas Slonimsky em cooperação com a *Music Division of the Pan American Union,* em 1942. A apresentação do processo gráfico também serviu de modelo para as aulas de composição do SEMA. Um modelo de harmonização da melodia resultante do contorno dessa serra também foi publicado pela revista O Cruzeiro, que apresentou o modelo de permutação abaixo extraído do desenho de Villa-Lobos:

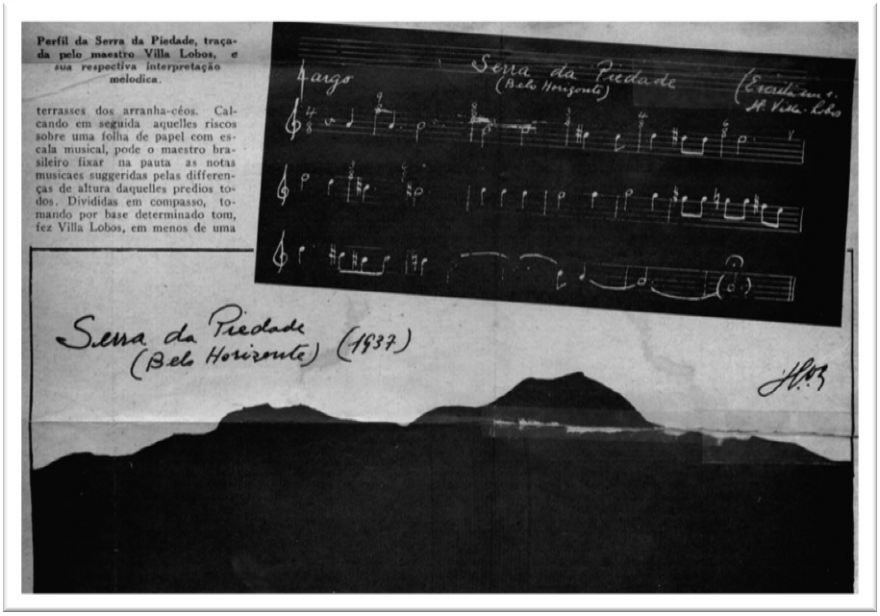


Fig. 94: Extraída da revista O Cruzeiro, 04 de maio de 1940, acervo do Museu Villa-Lobos (MVL).

Documentos musicológicos: *Sinfonia No. 6* - II Movimento - Lento.

A seguir, a transcrição da melodia criada por Villa-Lobos em 1937 a partir do delineamento da topografia da Serra da Piedade, Minas Gerais.

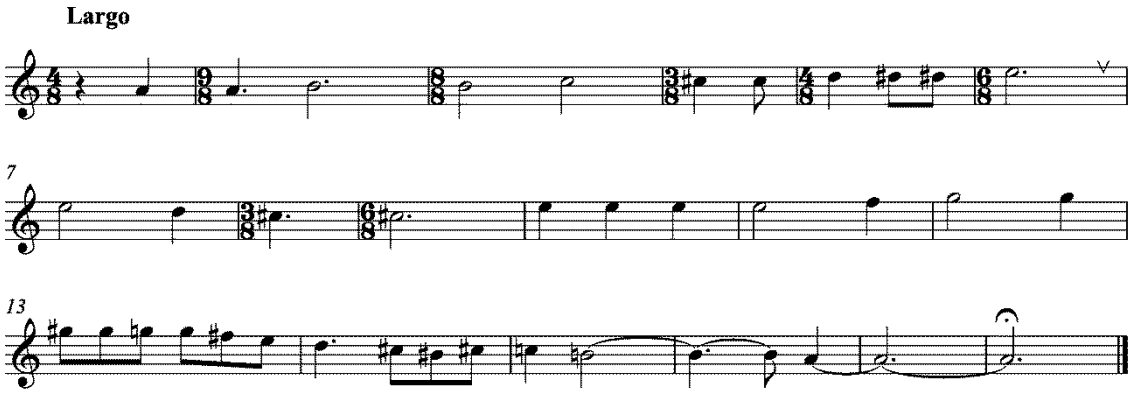


Fig. 95: Nossa transcrição foi feita a partir do documento MVL-HVL. Melodia das Montanhas [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082.

O tema está localizado no segundo movimento *Largo*. A seção é iniciada no compasso 76, tocada por flauta e oboé e corne inglês. A reexposição do tema é apresentada pelo clarinete baixo em uníssono com a segunda trompa e as violas no compasso 92, de acordo com a versão manuscrita da obra.

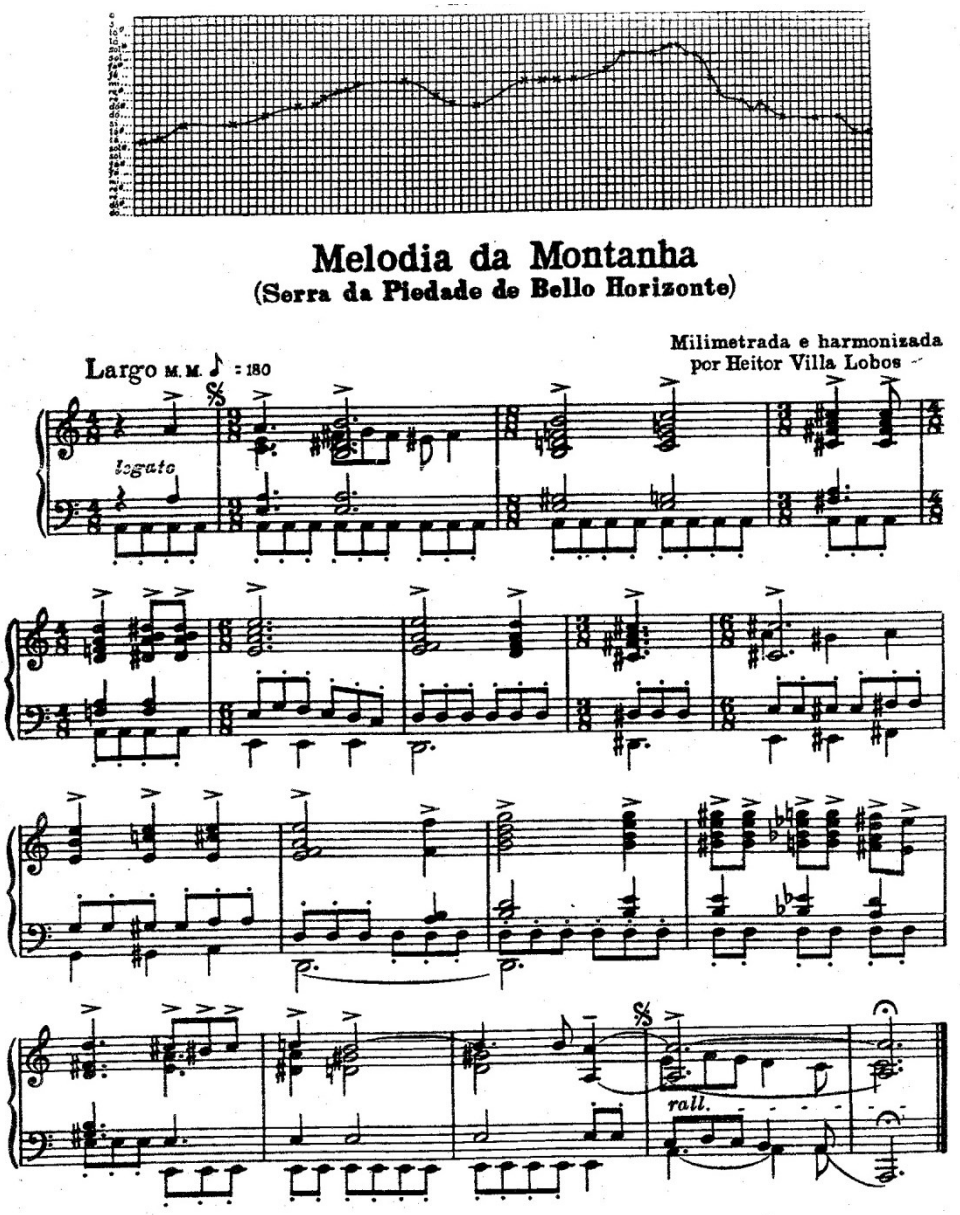


Fig. 96: A partitura ilustra o processo criativo Melodia das Montanhas e a harmonização da Serra da Piedade. Extraído da Coletânea de Música Brasileira para Piano publicada por Nicolas Slonimsky em cooperação com a *Music Division of the Pan American Union*, 1942.

O tema é apresentado por flauta, oboé, corne inglês e clarinete baixo:

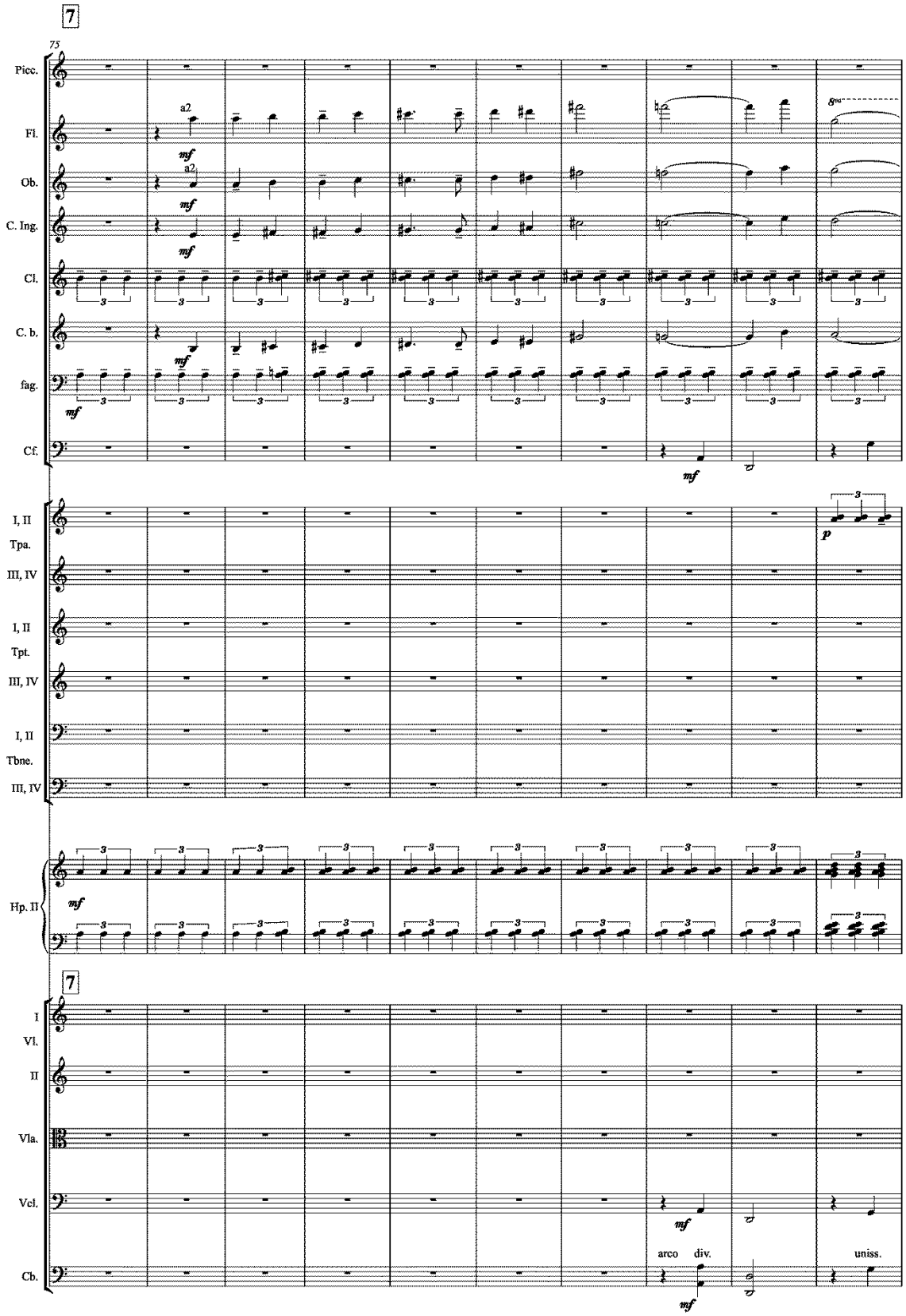


Fig. 97: II Movimento Lento, No. de Ensaio 7, compasso 76. Apresentação do tema gerado a partir do contorno topográfico da Serra da Piedade (MG), em destaque na cor amarelo a partir da nota Lá, tocada por flauta, oboé, corne-inglês e clarinete baixo.

Em segundo plano, apresenta-se uma textura de acompanhamento com semínimas em *tercinas* tocadas por clarinete, fagote, trompas, harpa II, vls, vla e vcl.

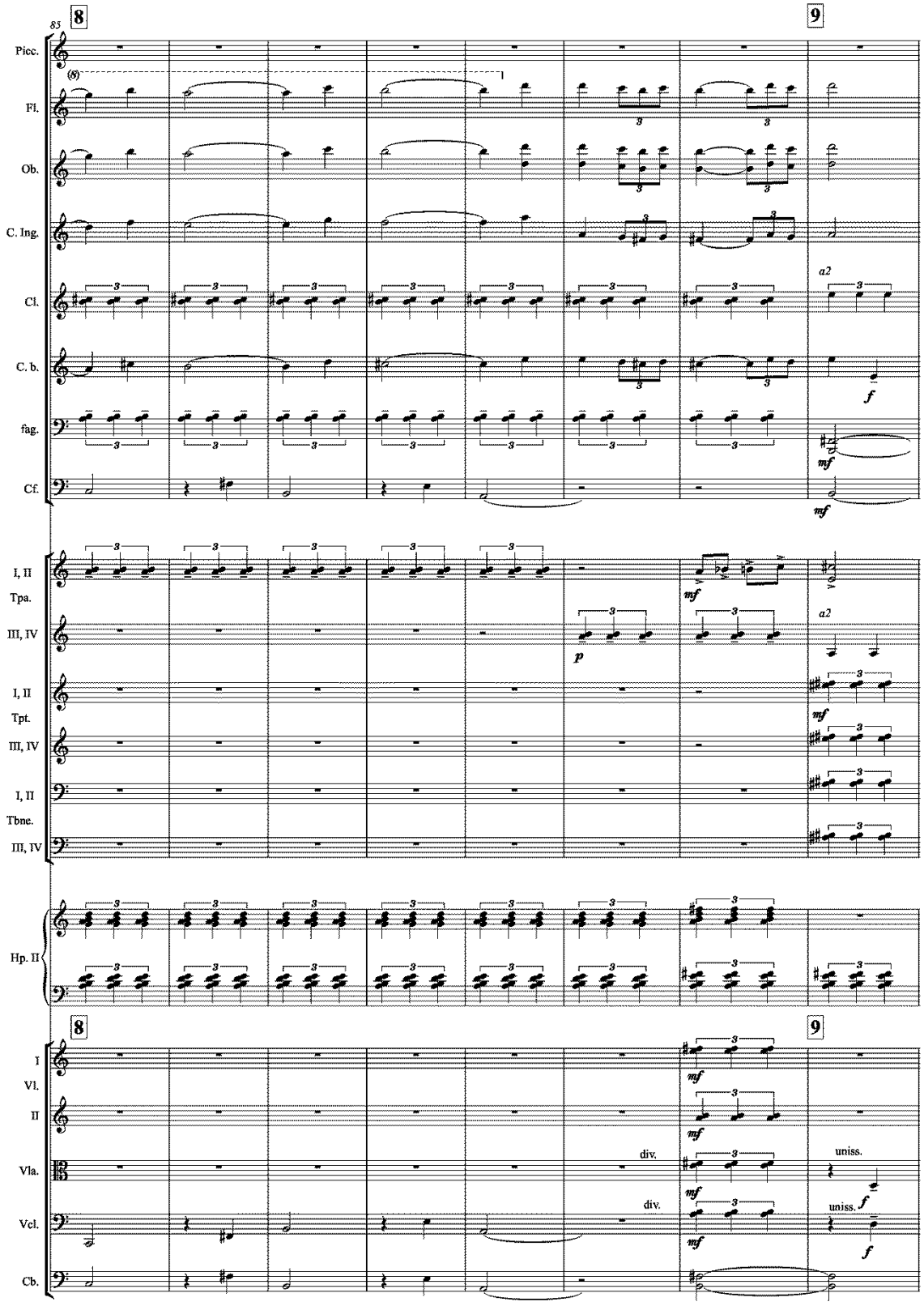


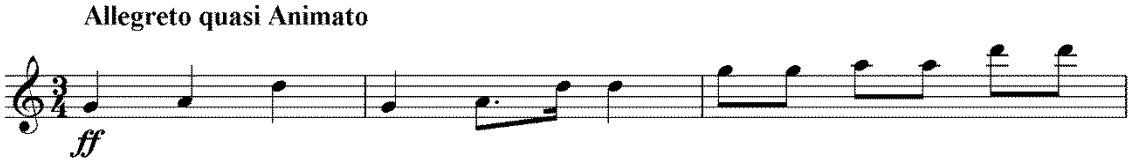
Fig. 98: II Movimento Lento, No. de Ensaio 8, compasso de No. 85. Apresentação do tema gerado a partir do contorno topográfico da Serra da Piedade (MG) em destaque na cor amarelo continuando a partir da nota Sol tocada por flauta, oboé, corne-inglês e clarinete baixo.

IV5.3 III Movimento

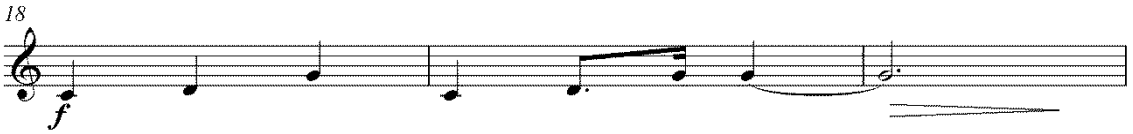
O terceiro movimento inicia-se em *allegreto quase Animato* com fórmula de compasso 3/4 apresentada nos três primeiros compassos. A apresentação do tema principal desse movimento é feita por meio da forma [ABA].

A seguir, Villa-Lobos comenta a estruturação do terceiro movimento da sinfonia:

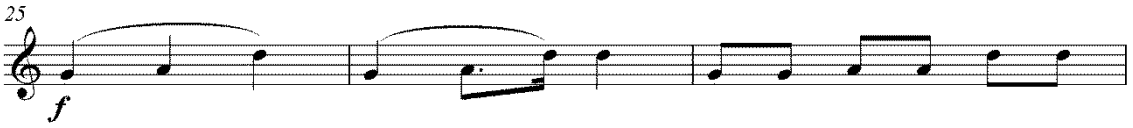
> O terceiro movimento *Allegretto quase animato* é composto quase na forma de um *scherzo*, mas ele tem ainda assim uma estrutura menos jocosa. (VILLA-LOBOS [s.d.]). [66]



O tema principal da parte A irá permear todas as seções de A do movimento, apresentando variações rítmicas e tonais ao longo das seções, conforme se pode verificar. A seguir, destaca-se a segunda exposição do tema exibido na tonalidade de dó Maior, compasso 18.



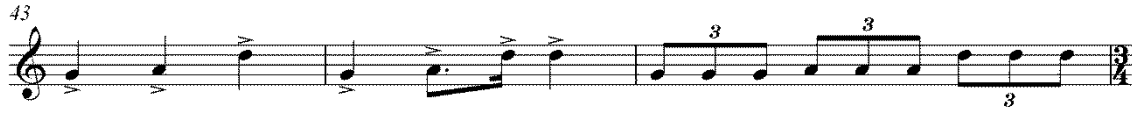
Uma breve transição ocorre antes da nova exibição do tema principal de A, que é tocado na tonalidade de Sol Maior e acrescido de ligaduras.



Uma nova transição em tempo binário é destacada com vigor rítmico, caracterizando essa breve seção. Enovamente o tema A é reapresentado com acréscimo de *marcatos* e *tercinas* a partir do compasso 43.

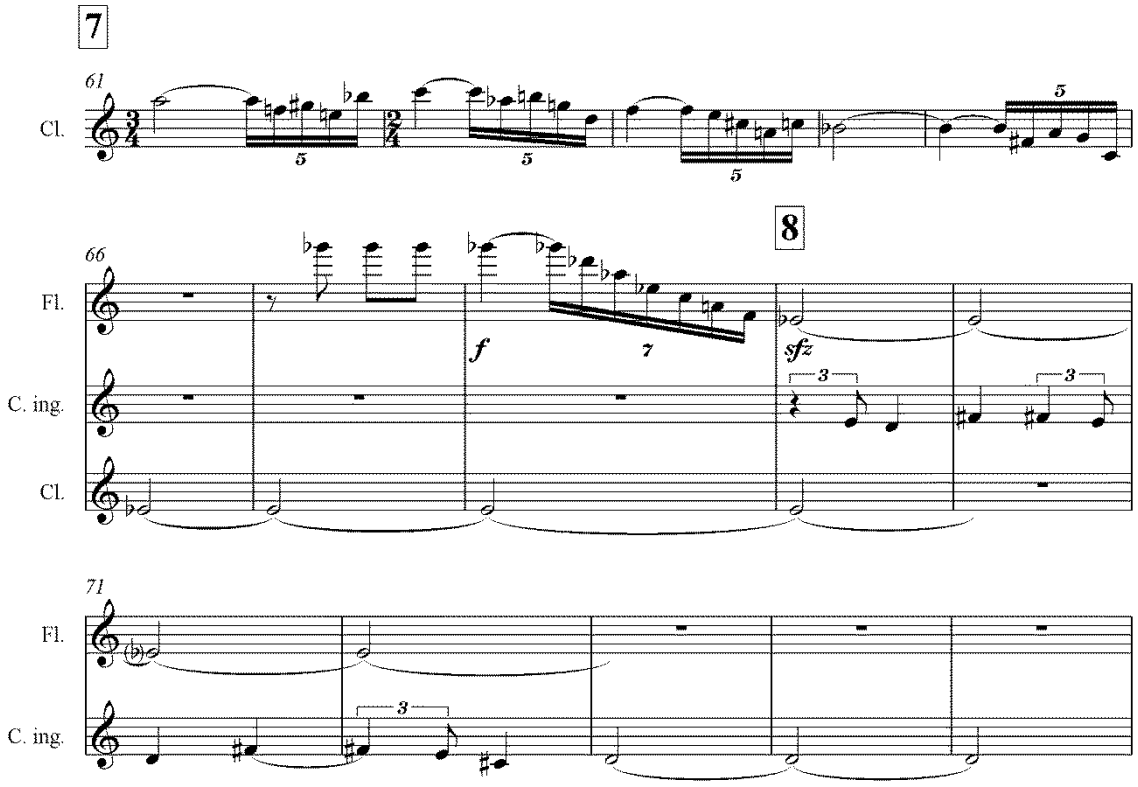
---

[66] Conforme carta de Villa-Lobos, enviada à editora francesa em referência às suas anotações sobre os elementos motívicos de sua *Sinfonia No. 6* - sobre as linhas das montanhas. Documento: MVL-HVL 02.21.01 (obras anotações/ sinfonia No. 6, 2437, tradução nossa).



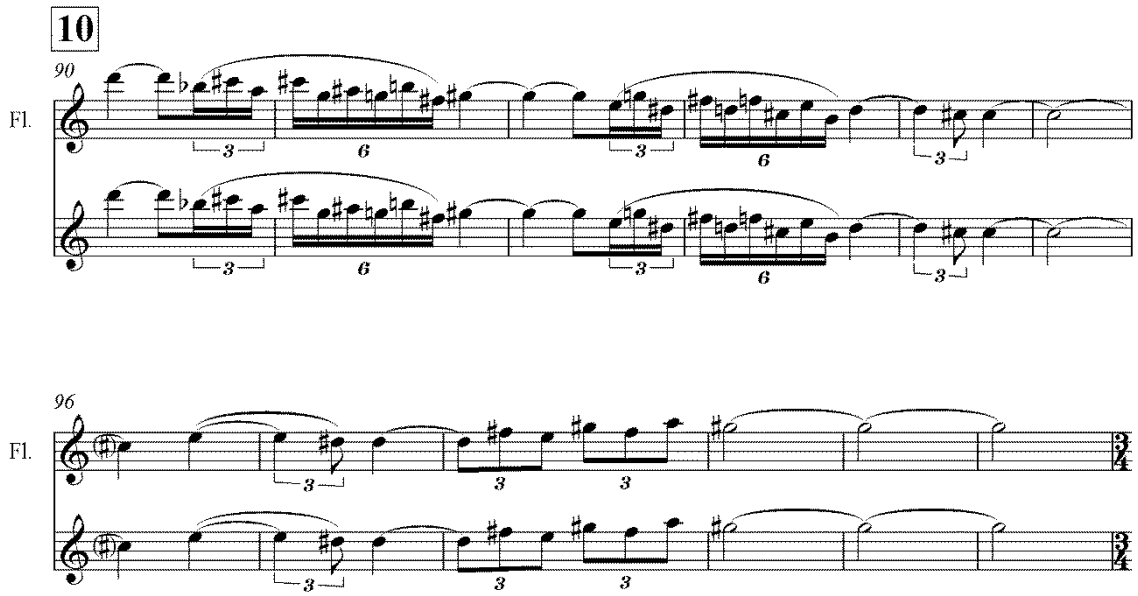
Neste momento a seção de A evolui para uma transição com material que será apresentado por *quintinas* em semicolcheias e tocado por flauta, clarinete, celesta e violinos. Essa grande ponte irá conduzir a apresentação de um novo material melódico evidenciado pela parte B antecedente a partir do compasso 61, tocada em trio por clarinete, flauta e corne inglês.

Percebemos na parte B uma seção diferenciada com o uso de *septinas, quintinas* e *tercinas* com contraponto em três vozes permeando o primeiro plano dessa seção temática. O tema antecedente é tocado por clarinete, flauta e corne-inglês.

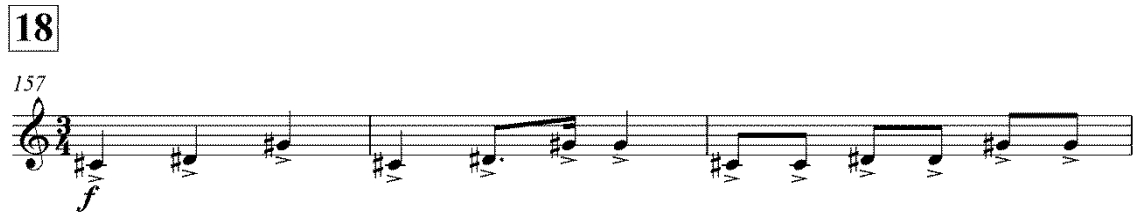


Esta seção apresenta uma escrita de caráter arrojado e moderno em relação à exibição do material associado ao tema principal da parte A desse movimento. O uso de dissonâncias e variações rítmicas empreendidas ao longo do discurso musical desenvolvido pelo compositor nesse trecho nos remete à escrita camerística de Villa-Lobos da fase francesa (1927-1930).

Logo no compasso 90 verificamos em uníssono o tema consequente da parte B tocado por flauta e violino, seguindo o mesmo caráter da seção anterior. O desenvolvimento dessa seção apresenta um diálogo empreendido por pequenas seções temáticas agrupadas e apresentadas em contraste nos naipes. Os timbres das madeiras, dos metais e das cordas se fundem num fraseado em colcheias *tercinadas*.



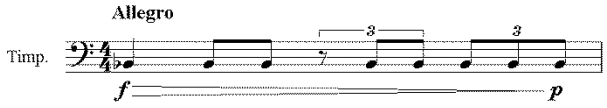
O retorno para o tema inicial da parte A é apresentado no compasso 157 na tonalidade de Dó# Maior.



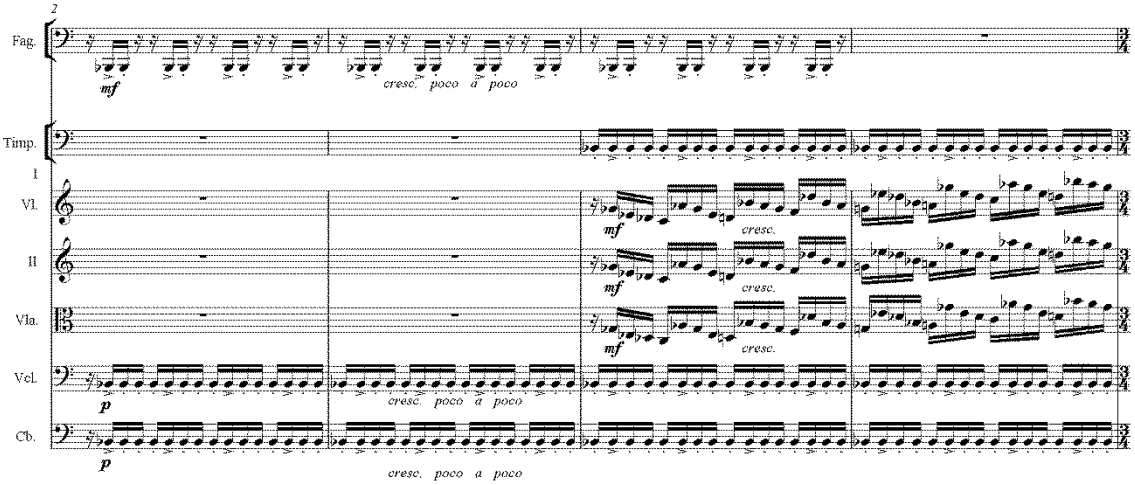
O tema antecedente é reapresentado mais duas vezes, meio tom acima, e desenvolvido com variação até a *Coda* estrutural do movimento, apresentada a partir do compasso 175 até 185.

IV.5.4 IV Movimento

No início do movimento, o tímpano introduz um *ostinato* rítmico que permeará todo o efetivo da orquestra ao longo das seções apresentadas neste quarto movimento da Sinfonia.



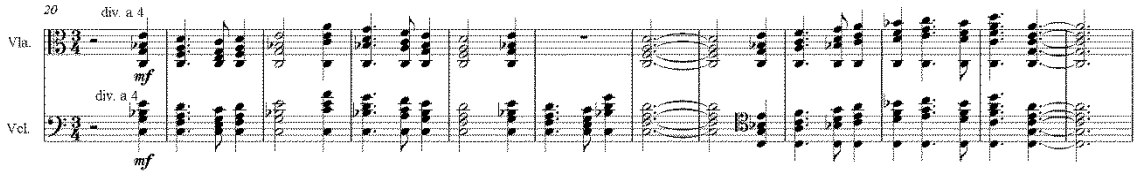
O primeiro episódio da Sinfonia é repleto de adensamento rítmico e sonoro, com acentuações deslocadas dos tempos fortes e com o uso de pedal em Si bemol.



A partir do compasso 7 ocorre a introdução de uma seção repleta de *tercinas* bem marcadas e apresentadas em três diferentes planos sonoros por cordas, metais e madeiras sucessivamente, tocando em movimento de contraponto até uma breve transição que atinge a melodia do folclore brasileiro citada por Villa-Lobos aos editores franceses, conforme destacamos a seguir:

> O quarto movimento *Allegro* é composto na mesma estrutura formal dos outros movimentos, mas representa, muito mais que os outros, uma obstinação rítmica mais acentuada. Os temas são sempre mais curtos em comparação com os outros movimentos. No segundo episódio, exposto pelas violas e cellos em *divisi,* encontra-se uma melodia mais característica do folclore do interior do Brasil, bem diferente de todas as melodias da sexta sinfonia (VILLA-LOBOS [s.d.]). [67]

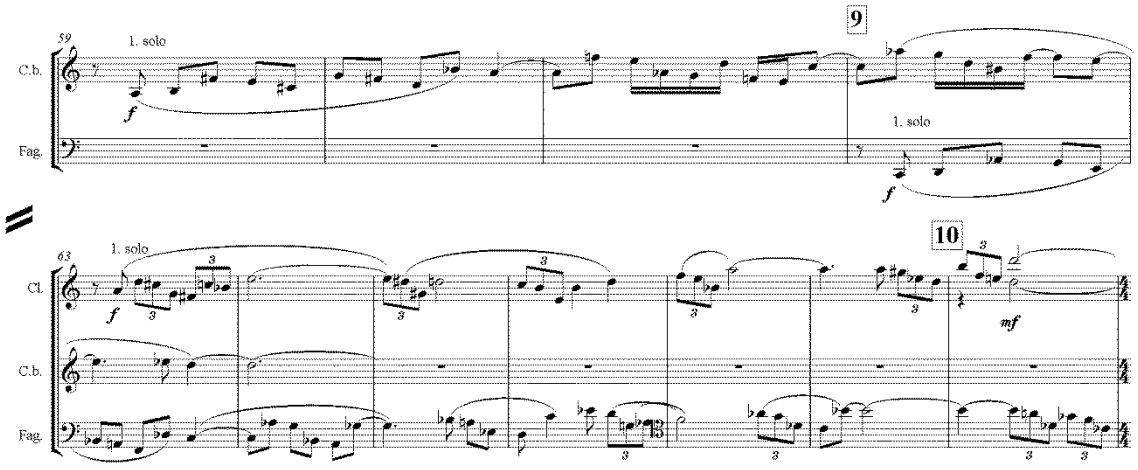
A melodia citada pelo compositor e transcrita abaixo é apresentada mais três vezes ao longo desse movimento. Primeiramente ela é apresentada pelos violoncelos e violas entre os compassos 20 e 31, conforme partitura a seguir:



A partir do compasso 32 até o compasso 49, a melodia é entoada por trompas, trompetes e trombones com mais dois planos sonoros bem destacados pelas madeiras. Observa-se o uso de uma trama em *tercinas* e ainda um terceiro plano tocado pelas cordas em semicolcheias. O bombo também permeará essa seção tocando em contratempo espaçadamente. A partir do compasso 39, a resposta desse tema folclore também é apresentada pelo naipe das madeiras.

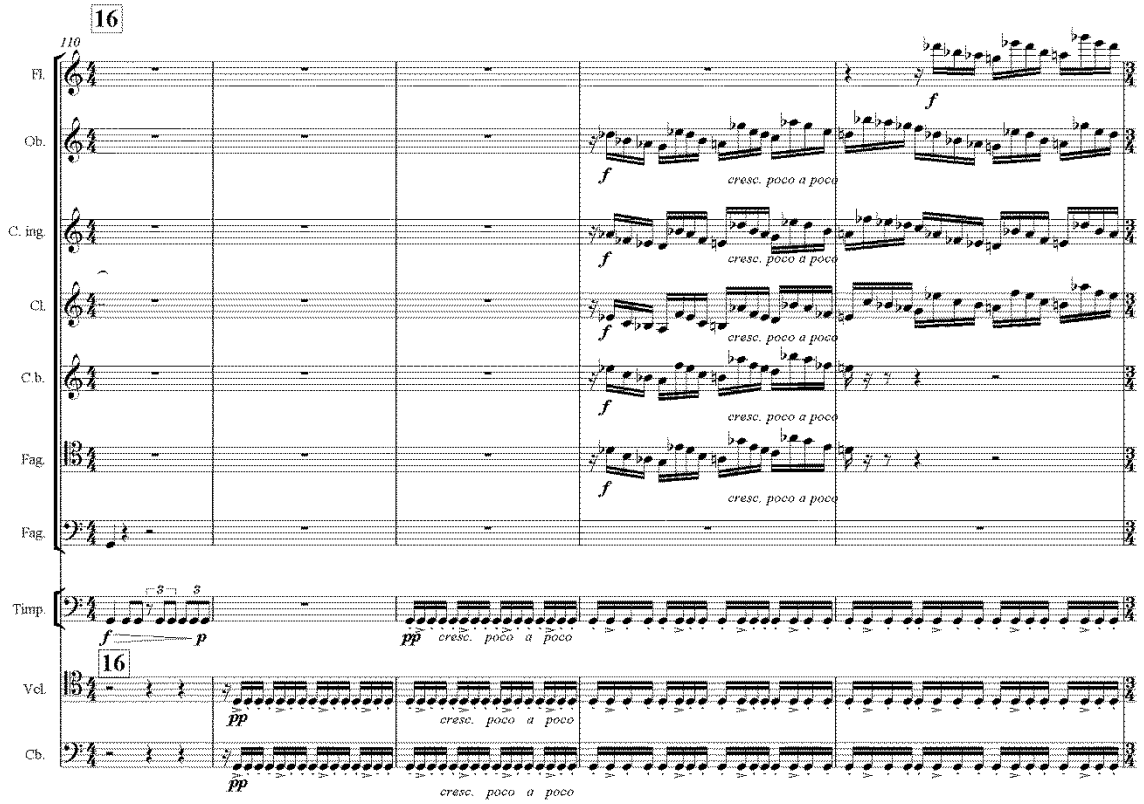
No compasso 52 ocorre uma nova transição bem destacada para a apresentação de um novo episódio que é iniciado com o solo do clarinete baixo em Si bemol no compasso 59, conforme verificamos a seguir:

[67] Conforme carta de Villa-Lobos enviada à editora francesa sobre suas anotações acerca dos elementos motívicos de sua *Sinfonia No. 6* - sobre as linhas das montanhas. Documento: MVL-HVL 02.21.01 (obras anotações/ sinfonia No. 6, 2437, tradução nossa).



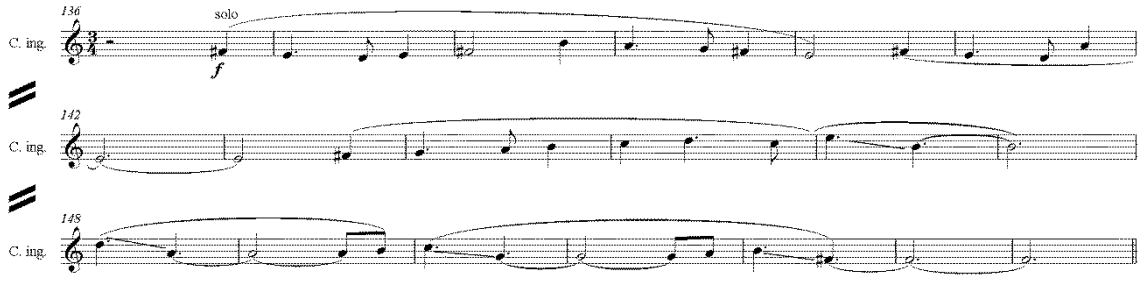
Ao longo dessa seção temos um trio em solo tocado por clarinete baixo, fagote e clarinete em Si bemol. Essa seção é expandida a um novo efetivo orquestral bem demarcado pelo uso de *ostinatos* em colcheias *tercinadas*. Essa transição é iniciada no compasso 69 e vai sobrepor um adensamento rítmico e sonoro até o compasso 85, quando se apresenta um novo material melódico com fórmula de compasso alterada para 9/8. Nessa seção aparecem pelo menos quatro elementos melódicos distintos evidenciados entre os naipes da orquestra. O desfecho da seção é atingido no compasso 99, quando se instaura uma nova fórmula de compasso em 4/4.

Um movimento de transição é caracterizado com uso de homofonia a partir dos elementos rítmicos iniciais apresentados nesse movimento. No compasso 110, ocorre uma recapitulação do primeiro episódio, porém desta vez com pedal em Sol (uma 3ª menor da apresentada inicialmente), conforme destacamos a seguir:



Desta vez as madeiras são destacas em primeiro plano ao longo do processo de adensamento rítmico e harmônico realizado.

No compasso 134, após um movimento de transição, verifica-se uma nova ambiência proposta com o uso de harmônicos pelas cordas para dar ambiência orquestral para o solo do corne inglês que se inicia a partir do compasso 137.



Neste momento há novamente a apresentação do tema folclore, desta vez mais introspectivo. Com acompanhamento e dinâmica diferenciados dos anteriores, o

que possibilita o destaque desse solo, no compasso 155 inicia-se o desfecho conclusivo da Sinfonia com o anúncio da *Coda* estrutural que culmina no acorde de dó Maior tocado em *tutti,* no compasso 172.

* * *

A *Sinfonia No. 6* foi realizada em dez anos (1934-1944), de acordo com as informações que coletamos a partir dos documentos encontrados e das informações publicadas no catálogo de obras do compositor. Os primeiros rascunhos das melodias extraídas a partir do contorno das silhuetas do Corcovado e da Tijuca, com fotografia de Carlos Alberto, de 1925, atestam para o início desse projeto. A conclusão dessa obra ocorreu em 1944, conforme informa a cópia manuscrita do compositor.

Observamos que os modelos referentes às melodias temáticas resultantes da técnica Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas foram localizados no primeiro e no segundo movimentos da Sinfonia.

O terceiro movimento apresenta dois materiais bem distintos entre si, introduzidos a partir do uso da forma ABA, conforme averiguamos neste estudo.

O quarto movimento decorre de elementos temáticos originários principalmente do folclore brasileiro, de acordo com nota do compositor em carta para a editora francesa. Os elementos temáticos são mais curtos e trabalhados em seções menores. De qualquer maneira, foi importante destacar as seções significativas dos episódios analisados.

Nossa intenção neste capítulo foi priorizar os elementos temáticos reconhecidos como transpositores de linguagem, identificados a partir dos modelos demonstrados na Tese. Há outras formas de análise dos materiais apresentados; contudo, esta é a que expõe o processo criativo do compositor.

Considerações Finais

Os processos de criação demonstrados ao longo desta Tese apresentam uma série de modelos com correspondências na forma de organização entre alturas (frequências) e tempos (durações rítmicas) e partem da construção de gráficos para realizar a transposição entre as linguagens. A representação do texto musical vertida em gráfico nos traz a noção de espacialidade, representada com o desenho pictórico, enquanto as silhuetas das montanhas e da cidade de Nova York se tornam paisagens sonoras.

Ambos os processos utilizam dois eixos para decodificar desenhos e música. Contudo, no método empreendido por Villa-Lobos, pudemos observar que a tessitura utilizada no eixo das alturas (frequências) abrange maior amplitude, com 85 notas, de Lá1 a Lá6.

A diferença das tessituras apresentadas revela o pensamento orquestral do compositor enquanto que os outros artistas tinham a limitação do modelo: as composições de J. S. Bach.

Ao comparar o método gráfico desenvolvido por Paul Klee com a proposta composicional villa-lobiana, observamos que o método gerado a partir da notação musical (Klee) evidencia maior exatidão no que tange aos valores gráficos transformados, uma vez que o jogo de relações adotado pelo artista é reorganizado em gráfico escalar com valores notacionais praticamente absolutos, definidos pelas frequências da obra de J. S. Bach. Vale a pena frisar que a decodificação dos valores rítmicos e das alturas melódicas resultantes do *Adagio da Sonata em Sol Maior* BWV 1019 revelaram a supressão de seis notas na transposição para as coordenadas gráficas. No caso da permutação feita por Neuegeboren na *Representação Plástica dos Compassos 52-55 da Fuga VIII em Mib menor*, BWV 853, verificamos a adoção da transformação literal da linha do baixo da Fuga a três vozes e a omissão das linhas melódicas do soprano e do contralto.

Embora os processos criativos propostos por Klee e Villa-Lobos tenham fundamentado a transposição entre linguagens com a utilização de estruturas medidas, ou seja, gráficos construídos por unidades definidas em dois eixos, o resultado artístico das obras contou com parâmetros determinantes não arrolados nesses processos. Estamos nos referindo às escolhas relativas a timbre (instrumentação), cores, dinâmicas

sonoras ou intensidades de tons, harmonias e polifonias inerentes ao trato sonoro e pictórico.

A experiência villa-lobiana pode ser apreciada de forma mais abrangente, uma vez que conhecemos as obras compostas em suas versões finais (*New York Sky-Line Melody e Sinfonia n. 6*), enquanto que o desenho gráfico de Paul Klee nos revela apenas o processo de permutação concebido. Evidentemente, esse método estendeu as possibilidades de novas experiências no campo das artes plásticas, como pudemos verificar com a projeção da Fuga de Neuegboren .

É importante citar as palavras do compositor Silvio Ferraz durante palestra proferida no Chile, em julho de 2006, ao se referir a algumas fórmulas composicionais que utiliza. Em nosso entender, suas considerações corroboram a nossa pesquisa sobre o uso do desenho como ferramenta para elaboração das matrizes composicionais no estágio inicial do processo de criação.

> São três fórmulas principais que utilizo: a do desenho, a do som e a do gesto instrumental. Grande parte das ideias que tenho nasce de desenhos. Não é preciso que esses desenhos sejam feitos em algum pedaço de papel, na maior parte das vezes esses desenhos podem ser imaginários, e às vezes é difícil representá-los de outra maneira que não seja em uma partitura grosseira, sem detalhes. E, quando desenho alguma coisa, encontro sempre nesses desenhos as ideias musicais que tento escrever (FERRAZ, 2006).

Segundo Ferraz, o desenho o auxilia na estruturação do pensamento musical. O desenho, nesse caso, ajuda-o a organizar as ideias com simplicidade, criando correspondências entre a substância espacial, inerente à linguagem pictórica, e a dimensão sonora do discurso musical propriamente dito. O compositor revela que a gênese do ato composicional pode estar ligada a estímulos extramusicais - no caso, o desenho no papel ou mesmo imaginário -, o que nos possibilita constatar sua crença em que tais estímulos podem gerar ideias sonoras, texturas, ambiências e motivos nos quais desenvolverá a sua composição. Nesse caso, a partitura criada será fruto da interface ou mesmo da simbiose entre suas referidas técnicas, ou seja, a espacialidade do desenho conduzirá ao gesto sonoro, às possibilidades de emissão de cada instrumento, gerando a construção do discurso musical pretendido.

Ao longo desta Tese, pudemos expor a correspondência entre os desenhos originais de Villa-Lobos e as respectivas fotografias que ele utilizou como inspiração temática. A compilação e a reorganização de materiais inéditos nos permitiram a localização dos temas utilizados em *New York Sky-Line Melody* e na *Sinfonia No. 6*,

esclarecendo as etapas do processo criativo. Sabemos que a escolha é sempre um ponto crucial para os compositores, conforme pudemos verificar ao longo deste estudo. A prerrogativa de se praticar tal método criativo sugere a ação do compositor em busca do alargamento das possibilidades na elaboração artística musical.

Acreditamos que a contribuição desta Tese se dá principalmente ao revelar diversos documentos extraordinários apresentados ao longo dos seus cinco capítulos e também ao avançar nas discussões sobre as relações entre os processos criativos de Paul Klee, Henrik Neuegeboren e Villa-Lobos.

A discussão do processo criativo da obra sinfônica de Villa-Lobos pode vir a ser um estímulo para novas concepções interdisciplinares. Outro fator a ser considerado é o incentivo à produção de esculturas brasileiras a partir dessa ideia. A paisagem cultural da Serra da Piedade, assim como as paisagens de outros marcos geográficos das estruturas geomorfológicas brasileiras destacadas pelo compositor através da Sinfonia, pode vir a estimular a produção de esculturas projetadas a partir das interfaces estabelecidas entre as técnicas de criação de Klee, Neuegeboren e Villa-Lobos.

A análise desses materiais apresentados ao longo desta Tese não abrange somente o caminho percorrido por Villa-Lobos na estruturação dos temas melódicos programáticos do processo criativo, mas torna-se condição *sine qua non* para uma análise interpretativa condizente com a proposta composicional dessas obras.

Sem o devido estudo desses materiais, é improvável o entendimento dos processos que revelam a intenção experimental de Villa-Lobos.

Os desenhos e diagramas parecem adquirir um papel norteador ao artista durante as etapas de constituição do material programático almejado. De certa maneira, esses materiais parecem estabelecer uma espécie de território entre o pensar subjetivo do compositor e o processo de constituição da obra em si. Possivelmente, origina-se como um planejamento para as etapas de adequação do projeto composicional.

Sob o ponto de vista da análise interpretativa, os diagramas em estudo aproximam o pesquisador da síntese do método e dos processos realizados pelo compositor para a conclusão das obras pesquisadas.

Ao considerarmos tais diagramas, concluímos que a análise apenas fundamentada em princípios convencionais (tonais ou não tonais) podem não ser suficientes para abraçar todo o processo de criação de obras que resultaram desses

procedimentos. É preciso considerar as pesquisas metodológicas apresentadas por Edgard Varèse e Villa-Lobos. As melodias extraídas de fotografias, desenhos e diagramas adquirem, na forma de coordenadas[68], uma representação de espaço e tempo na música moderna, uma relação de imagens sonoras.

A partir da publicação do livro **Sons e Lumières** (2004), obra organizada por Bruno Racine, do *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), verificamos os avanços no entendimento da cronologia das principais obras que configuraram uma intersecção entre as linguagens das artes visuais e da música. De acordo com esse compêndio das principais associações estabelecidas por artistas e compositores a partir da primeira metade do século XX, podemos observar o quanto esses campos de atuação ainda têm a colaborar um com o outro e que ainda existe uma série de inovações a serem reveladas, inclusive as contribuições de Villa-Lobos, ainda pouco discutidas no âmbito nacional e internacional por compositores e artistas contemporâneos.

Conforme revela Racine, de maneira clara e conclusiva:

> Com o progresso da abstração em 1910, a pintura procurou encontrar uma correspondência com uma arte abstrata por excelência, que é a música. Os novos meios nascidos do desenvolvimento da eletricidade possibilitaram a transformação desse meio. As artes visuais, o cinema e o vídeo oferecem, ao longo do século, um terreno de investigações entre a imagem e som. Paralelamente, as práticas criativas se nutrem de uma reflexão crítica sobre as possíveis equivalências entre a visão e o ouvido. A destreza desses processos artísticos incluem as noções do acaso, do barulho não hierarquizado e do silêncio. As novas abordagens da música estão ligadas à *performance,* põem em questão o ideal de correspondências, contrapondo o debate imposto pela estética romântica e a geração simbolista << Poderiam as imagens ser traduzidas em som ou reciprocamente? >> A arte do século XX oferece respostas múltiplas e contrastantes, seguindo uma utopia, aquela que resulta do puro prazer de aguçar os sentidos (RACINE, 2004: 13). [69]

[68] O termo coordenada, nesse caso, aplica-se para determinar um ponto relacionado a espaço e tempo.

[69] Il est courant, dans les pratiques artistiques contemporaines, de voir associés arts sonores et arts visuels: le son est désormais un élément du vocabulaire de l'artiste, au même titre que l'étaient, dans um passé encore assez proche, la peinture ou le crayon.
Evoque les préssisses de cette histoire du croisement des arts, aujourd´hui bien assimilée, à travers um parcours em trois parties thématiques, qui permettent de rendre compte de la complexité des affinités entre sonore et visuel, laissant la place à de futures interprétations de ce vaste sujet.
Tandis qu'avec l'essor de l'abstraction, autor de 1910, la peinture cherche une correspondance avec cet art abstrait par excellence qu'est la musique, les nouveaux médias, nés du dévelopement de l'électricité, prennent le relais de ce mythe ancestral. Les arts de la lumière, le cinema et la vidéo offrent tout au long du siècle um terrain d'investigation particulièrement fertile aux confrontations entre l'image et le son. Parallèlement, les pratiques créatrices se nourrissent d'une réflexion critique sur les possibles équivalences entre la vue et l'ouïe: à ártir de processos artistiques incluant des notions telles que le

Conforme contextualização feita por Racine, observamos que Villa-Lobos foi um representante nato do seu tempo e das circunstâncias investigativas que possibilitaram aos artistas desse período empreender tais processos de criação.

Ao longo das homenagens ao compositor nos cinquenta anos de sua morte (em 17 de novembro de 2009), houve uma série de encontros promovidos por instituições de fomento à pesquisa, universidades e orquestras brasileiras, que se imbuíram da tarefa de discutir o legado imaterial que nos foi deixado.

O Primeiro Simpósio Internacional Heitor Villa-Lobos ocorrido no MASP em São Paulo, de 16 a 21 de novembro de 2009, possibilitou-nos presenciar uma série de palestras, mesas redondas, concertos e lançamentos de livros relativos à vida e à obra do autor. Após o simpósio, notamos uma necessidade latente de se empreender mais encontros para incentivar a formação de grupos de pesquisa que contribuam com a produção sistemática de estudos, análises, revisões críticas e novas edições das obras do catálogo villa-lobiano.

---

hasard, le bruit non hierarchisé et le silence, les nouvelles approches de la musique liées à la *performance* mettent em doute l'ideal des correspondances. À la question posée par l'esthétique romantique, puis par la génération symboliste: << Peut-on traduire les images em son et réciproquement? >>, l'art du XXe siècle offre des réponses multiplex et contrastées, suivant tantôt le fil de l'utopie, tantôt celui d'une pure jouissance des sens (RACINE, 2004: 13, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Primárias

EICHNER, Erich. **Cidade e arredores do Rio de Janeiro** - a joia do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, [s.d.]. Exemplar 99 de 321 cópias publicadas. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP.

MVL-HVL 02.21.01. **Documento: Melodia das Montanhas**. Manuscrito do compositor. Documento do acervo. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL 02.05.02. **Documento: Gráficos para Fixar a Melodia das Montanhas**. Manuscrito do compositor. Documento do acervo Obras anotações/ melodia das montanhas. F.E. 827. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL 02.05.02. Documento: **Escala Milimetrada**. F.E. 828. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL 02.05.13. Documento: **Gráficos para Fixar a Melodia das Montanhas**. Manuscrito do compositor. Documento do acervo Obras anotações/ melodia das montanhas. F.E. 2278. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL 04.02.14. Documento: **Educação Cívica Artística**/ CNCO. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. Escala Milimetrada 10- FE 831. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. Escala Milimetrada 12- FE 832. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. Escala Milimetrada 13- FE 833. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. Escala Milimetrada 5- FE 1402. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. 08.17A.19E. Escala Milimetrada 9 - FE 829. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. 08.17A.20E. Escala Milimetrada 8 - FE 829. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. 80.179.17E. Escala Milimetrada 13-FE 833. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

MVL-HVL. Documento: **Obras Anotações/ Melodia das Montanhas**. 454. Escala Milimetrada 3 – FE 454. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. Folha de seda.

MVL-HVL. Documento: **Melodia das Montanhas** [Corcovado]; obra não identificada MVL 2000-21-0082.

Cartas e Documentos [s.d.] de Edgard VARÉSE, Florent SCHMITT, Leopold STOKOWISKI, Walter BURLE MARX e H. VILLA-LOBOS.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Sinfonia No. 6**: sobre as linhas das montanhas. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

_____. **New York Sky-Line Melody**. Rio de Janeiro, 1939. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1993-21-0293 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (9 p.) para orquestra.

_____. **New York Sky-Line Melody**. Rio de Janeiro, 1939. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL MVL 1993-21-0294 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (10 p.) para orquestra.

_____. **New York Sky-Line Melody**. Rio de Janeiro, 1939. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1993-21-0295 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (22 p.) partes completas.

_____. **New York Sky-Line Melody**. Rio de Janeiro, 1939. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL1993-21-0296 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (10 p.) para orquestra.

_____. **New York Sky-Line Melody**. Rio de Janeiro, 1939. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1993-21-0291 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (03 p.) redução para piano.

Outras Referências

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. (Second Edition) W.W. Norton & Company, Inc. Nova York, 1989.

ALBRECHT, Donald. **The Mythic City**: Photographs of New York by Samuel H. Gottscho, 1925-1940. Publicada em associação com o Museu da Cidade de Nova York. Princeton Architectural Press. Nova York, 2005.

BACH, Johann Sebastian. **6 Violin Sonatas***:* **Sonata No. 6**, em Sol Maior BWV 1019. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860. Disponível em: <www.imslp.org/wiki/Category Bach>. Acesso em: 24 ago. 2012. 1 partitura.

BERNSTEIN, Leonard (1982, p. 119). **Presença de Villa-Lobos** 2^0 Volume, 2ª Edição Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró Memória.

BOULEZ, Pierre. **Le Pays Fertile**. Pour la reproduction des eouvres de Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989.

_____. **Le modèle du Bauhaus** based on an interview with Maryvonne Kenderigi (19 March 1970), published under the titles *"Pierre Boulez interrogé"*. In Cahiers Canadiens de Musique, Spring-Summer 1971, p. 31-48. Rewritten by Boulez in 1980.

BRUYNE, Paul de. **Dinâmica da Pesquisa em Ciências Sociais**: os pólos da prática metodológica. Pr Paul de Bruyne, Jaccques Herman e Marc Schoutheete;. tradução de Ruth Joffily, 2ª Edição. Editora Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1977.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO. **Viva Villa!** Homenagem ao Maestro e Compositor Villa-Lobos. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro de 12 de outubro de 2009 a 5 de janeiro de 2010. Tiragem: 2000 exemplares. Clan Design. Rio de Janeiro, 2009.

DUARTE, Roberto. **Villa-Lobos errou?***:* (subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos). São Paulo: Algol Editora, 2009.

DÜCHTING, Hajo. **Paul Klee Painting Music**. Munique: Prestel Verlag, 2002.

FELICISSIMO, Rodrigo; JARDIM, Gilmar Roberto. Interface entre os processos criativos de Paul Klee e H. Villa-Lobos: gráficos para gravar as Melodias das Montanhas. **Opus**, Porto Alegre, v.19, n. 1, p. 47-70, jun. 2013.

_____. Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Atribuída a Música Orquestral *"New York Skyline Melody,"* de Heitor Villa-Lobos. **Simpósio Internacional Villa-Lobos**. Universidade de São Paulo, 2009 páginas 89-96.

_____. Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizadas nas peças orquestrais: "New York Sky-Line Melody" e "Sinfonia No. 6" de Heitor Villa-Lobos. **XXII Congresso da ANPPOM** - João Pessoa/PB > XXII Congresso da ANPPOM, 2012.

FERRAZ, Silvio. **Segundo livro: páginas sobre tempo e espaço na composição musical. Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho.** Tese (Livre-docência). Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2008.

_____. **Música e Repetição**: a Diferença na Música Contemporânea. São Paulo EDUC, 1998.

_____. Algumas fórmulas composicionais. In: Palestra apresentada no **II Encuentro de Compositores** em Santiago em julho de 2006. Disponível em: <www.iar.unicamp.br/pesquisas/silvioferraz/chile-palestra>. Acesso em: 24 set. 2012.

_____. **Cinco invenções sobre diferença e repetição: composições e análises**. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Cultura – Governo Federal. **A Paisagem Cultural Brasileira** - IPHAN, 2009.

JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos**: Bach e Stravinsky na obra do compositor. Santana de Parnaíba: Philarmonia Brasileira, 2005.

_____. **Bachianas Brasileiras No. 7**: O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos. CMU ECA USP, São Paulo, 2002.

_____. O que foi feito de Villa? Dos sonhos educacionais villa-lobianos ao contexto atual. **Revista USP**, São Paulo, No.84, p. 76-86, dezembro/fevereiro 2009-2010.

KATER, C. Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira. **Latin American Music Review**, v. 5, n, 1. University of Texas at Austin, p. 102-105, 1984.

KLEE, Paul. **Pedagogical Sketchbook**. Londres: Faber & Faber, 1968.

_____. **Das bildnirische Denken**. Basel: Schwabe, 1990.

_____. **Beiträge zur bildnerischen Formlehre**. Basel: Schwabe, 1999.

_____. **Die Kunst des Sichtbarmachens**. Berna: Benteli, 2000.

_____. **Unendliche naturgeschiste**, form und gestaltungslehre II, or. Jürg Spiller, Balei Stutgart, Schwabe & Co. (trad. franc. Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1977).

KOELLREUTTER, H. J. **Harmonia Funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. 3ª Edição. Ricordi Brasileira S. A. 1986.

MACDONALD, Malcolm. **Varèse:** astronomer in sound. Michigan: Kahn & Averill, Universidade de Michigan, 2003.

MALINOWSKY, Stephen. **Music Animation Machine.** Disponível em: <http://www.kunstderfuge.com/theory/malinowski.htm>. Acessado em 03/11/2010.

MARX, Walter Burle. **Na Morte de Villa-Lobos**; tradução de Marcos Romero. Presença de Villa-Lobos 1^0 Volume, 2ª Edição MEC/DAC Museu Villa-Lobos, 1977, p. 230-231.

MENEZES, Flo (Org.). **Música Eletroacústica:** História e Estéticas. VARÈSE, Edgard. Novos Instrumentos e Nova Música. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2009. Páginas 57-58.

MESSIAEN, Olivier. **Traté de rythme, de coleur e d'ornithologie**. Tomo I. Paris: Alphonse Leduc & Cia, 1994.

MoMA. **Toward the Heart of Creation** (reviewed works): The Museum of Modern Art, No. 42 (Winter, 1987), p. 1-3. The Museum of Modern Art. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/4381008>. Acessado em 12/02/2011.

NEGWER, Manuel. **Villa-Lobos: O Florescimento da Música Brasileira.** Tradução de Stéfano Paschoal. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2009.

NEUEGEBOREN, Henrik. Ein Bach Fugue im Bild. **Baushaus**, **Zeitschrift für Gestaltung**. Edição No. 1. Weimar, 1929. Disponível em: http://www.floraberlin.de/soundbag/sbimages/hn.htm, acessado em 05/01/2014.

OLIVEIRA, Willy Correa de. (2010, p. 103). Extraído do artigo de HAAG, Carlos. "Muito além da vitória-régia e do vatapá". **Revista de Ciência e Tecnologia no Brasil**: Pesquisa FAPESP, São Paulo – fevereiro 2010 – N^0 168, p.100-103.

PEPPERCORN, Lisa. **The World of Villa-Lobos** in Picture and documents. Scolar Press. England, 1996.

_____. **The Villa-Lobos Letters.** Toccata Press. London, 1994.

PIRES, Júlio. Melodias da Montanha do Brasil. Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 4 maio.1940. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

RACINE, Bruno (Org). **Sons e Lumières. Une histoire du son dans lárt du XXe siècle**. Paris: Centre Pompidou, 2004.

RAMOS, Álvaro. **Villa Lobos - O Índio de Casaca** [DVD]. Descrição. Direção: Roberto Feith Roteiro e Texto: Álvaro Ramos Duração: 120 min. Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Cinemateca do MAM, Embrafilme, Arquivo Geral da Cidade, Radio e TV Cultura - SP, Instituto Histórico e Geográfico TV Manchete Pesquisa Álvaro Ramos, Maria Monteiro, Isabel Martins, Gustavo Teixeira. Roteiro e Texto Álvaro Ramos. Direção de Roberto Feith, 1987.

RATTLE, Simon. Música Orquestral do século XX. **Leaving Home - Orchestral Music in the 20th Century.** II: RHYTHM, (vídeo documentário), Arthaus Musik, 1996.

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

SHAFER, Robert Murray. **A Afinação do Mundo**: uma Exploração Pioneira pela História Passada pelo Atual Estado do mais Negligenciado Aspecto do nosso Ambiente: A Paisagem Sonora; tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora UNESP, 2001. Título Original: The Tuning of the World.

SLONIMSKY, Nicolas. A Visit With Villa-Lobos. **Musical América**, p. 9-10, out.1941.

SLONIMSKY, Nicolas. **Heitor Villa-Lobos**. Presença de Villa-Lobos, 6^0 Volume, 1ª Edição MEC – Museu Villa-Lobos, Departamento de Assuntos Culturais, 1971.

STOKOWISKI, Leopoldo. **Presença de Villa-Lobos**, 1^0 Volume 2ª Edição. MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977, p. 137.

THÉBERGE, PAUL. Any Sound You Can Imagine (chapter XII): **Making Music/ Consuming technology**. Wesleyan University Press. Published by University Press of New England, 1997.

TRIEB, Marc. **Space Calculated in seconds:** the Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse. Nova Jersey: Princeton University Press, 1996.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Difel Editora, São Paulo, 1980.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP**: documento eletrônico e impresso Parte I (ABNT) / Sistema Integrado de Bibliotecas da USP; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora... [et al.] . - 2. ed. rev. ampl. - São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009. 102 p. - (Cadernos de Estudos; 9).

VARÈSE, Edgard. In: Tunes are merely the gossips in music. **Leaving Home - Orchestral Music in the 20th Century**. II: RHYTHM, p. 7 Arthaus Musik, 1996.

VARÈSE, Edgard; ALCOPLEY. **Edgard Varèse on Music and Art:** A Conversation between Varèse and Alcopley. *Leonardo,* Vol. 1, No. 2 (abril, 1968), p. 187-195. Massachusetts: MIT Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1571960> acessado em: 10/10/2013.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia n. 6**: sobre as linhas das montanhas. Revisão musicológica de Thomas Hansen, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Ricciardi, de acordo com a cópia manuscrita de Arminda Villa-Lobos cedida pelo Museu Villa-Lobos. Catálogo OSESP CBra010. São Paulo: Criadores do Brasil, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2002. 1 partitura (104 p.) para orquestra.

_____. Educação Musical. In: **Boletim Latino-Americano de Música**. Rio de Janeiro, 6: 531, abril, 1946. PRESENÇA DE VILLA-LOBOS. Rio de Janeiro, MEC, DAC, MVL, 1972. p. 89.v.7. 64.

_____. Melodia das Montanhas (Serra da Piedade de Belo Horizonte) - da Coletânea de Música Brasileira para Piano, publicada por Nicolas Slonimsky em cooperação com a ***Music Division of the Pan American Union***, 1942.

_____. Serra da Piedade. **Coletânea de Música Brasileira para Piano**, publicada por Nicolas Slonimsky com a cooperação da Divisão de Música da União Pan-americana, 1942.

_____. **New York Sky-Line**. Max Eschig, Paris, 1957. 1 partitura (4 p.) para piano.

_____. **Presença de Villa Lobos** 3^0 Volume MEC – Museu Villa-Lobos, 1969, p. 119-120.

_____. **Presença de Villa Lobos** 3^0 Volume MEC – Museu Villa-Lobos, 1969, p. 119-120.

_____. **A Organização do Ensino de Canto Orfeônico**, 1971, p. 115 referente a criação em 26 de novembro de 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Presença de Villa-Lobos, 6^0 Volume, 1ª Edição MEC – Museu Villa-Lobos, Departamento de Assuntos Culturais, 1971.

WEN-CHUNG, Chou. Varèse: A Sketch of the Man and his Music. **The Music Quaterly**, Vol 52, No. 2 (abril, 1966), p. 151-170. Nova York: Oxford University Press. Disponível em <http://www. jstor.org/stable/741034> acessado em: 10/10/2013.

ZUBEN, Paulo Roberto von. **Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX**. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Discografia

Heitor **VILLA-LOBOS**. **Sinfonia No. 6** [CD]. Orquestra da Rádio de Stuttgart (SWR) sob a regência de Carl St. Clair. Editora/ selo CPO, 2009.

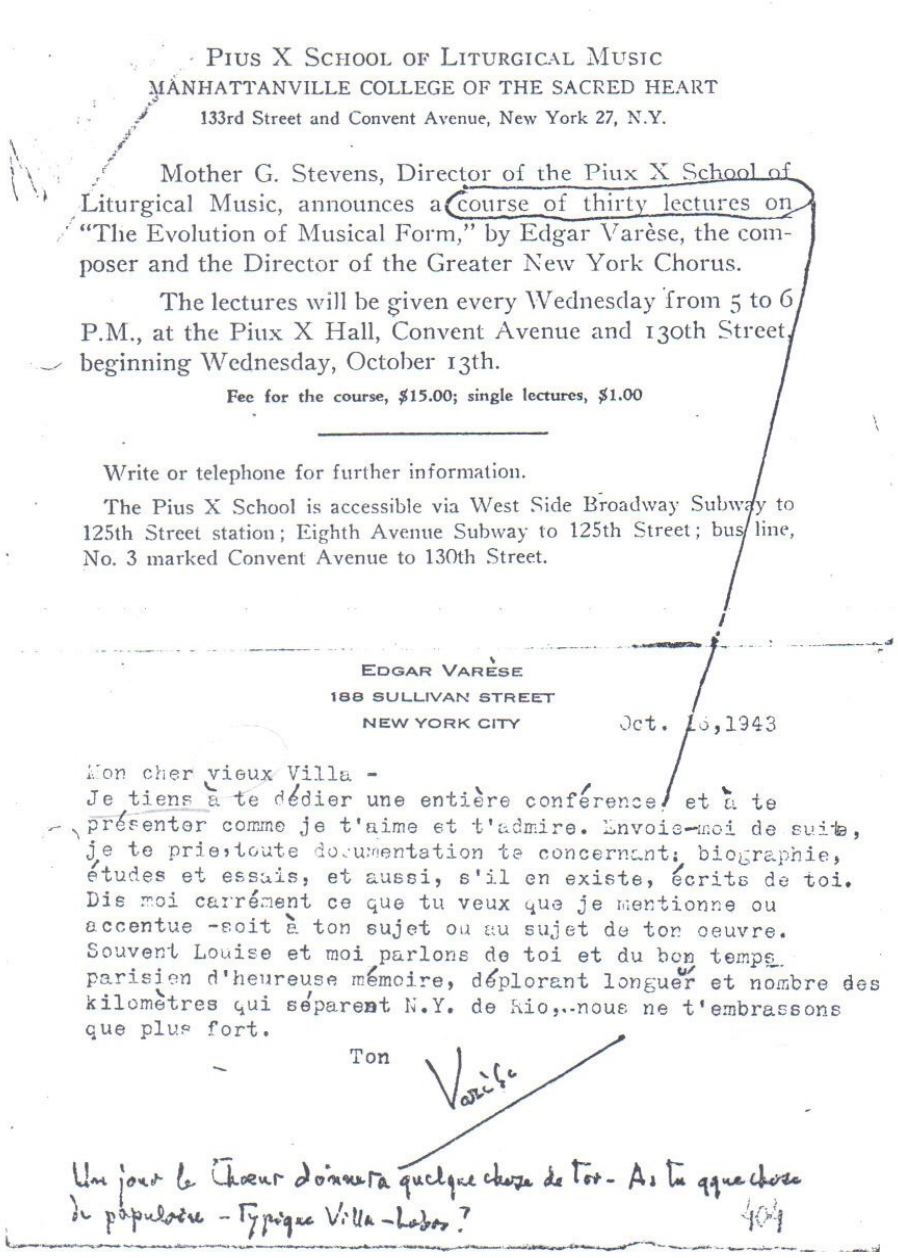
Heitor VILLA-LOBOS. Sinfonia No. 6 - sobre a Linha das Montanhas [CD]. **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo** sob a regência de **Isaac Karabtchevsky. Gravadora/ selo** Naxos. São Paulo, 2012.

Heitor **VILLA-LOBOS**. **New York Skyline Melody** [CD]. Orquestra da Rádio de Stuttgart (SWR) sob a regência de Carl St. Clair. Selo/ Editora CPO, 2010.

APÊNDICE

A.1 Documentos musicológicos: cartas de E. Varèse e F. Schmitt

Documento 1: Fotografia com Edgard Varèse - Recepção na Residência do Consul Geral Dora Vasconcelos, em homenagem a Villa-Lobos. Nova York, 1957.
Museu Villa-Lobos (MVL).



PIUS X SCHOOL OF LITURGICAL MUSIC
MANHATTANVILLE COLLEGE OF THE SACRED HEART
133rd Street and Convent Avenue, New York 27, N.Y.

Mother G. Stevens, Director of the Piux X School of Liturgical Music, announces a course of thirty lectures on "The Evolution of Musical Form," by Edgar Varèse, the composer and the Director of the Greater New York Chorus.

The lectures will be given every Wednesday from 5 to 6 P.M., at the Piux X Hall, Convent Avenue and 130th Street, beginning Wednesday, October 13th.

Fee for the course, $15.00; single lectures, $1.00

Write or telephone for further information.

The Pius X School is accessible via West Side Broadway Subway to 125th Street station; Eighth Avenue Subway to 125th Street; bus line, No. 3 marked Convent Avenue to 130th Street.

EDGAR VARÈSE
188 SULLIVAN STREET
NEW YORK CITY Oct. 16,1943

Mon cher vieux Villa -
Je tiens à te dédier une entière conférence et à te présenter comme je t'aime et t'admire. Envoie-moi de suite, je te prie, toute documentation te concernant: biographie, études et essais, et aussi, s'il en existe, écrits de toi. Dis moi carrément ce que tu veux que je mentionne ou accentue -soit à ton sujet ou au sujet de ton oeuvre. Souvent Louise et moi parlons de toi et du bon temps parisien d'heureuse mémoire, déplorant longueur et nombre des kilomètres qui séparent N.Y. de Rio,..nous ne t'embrassons que plus fort.

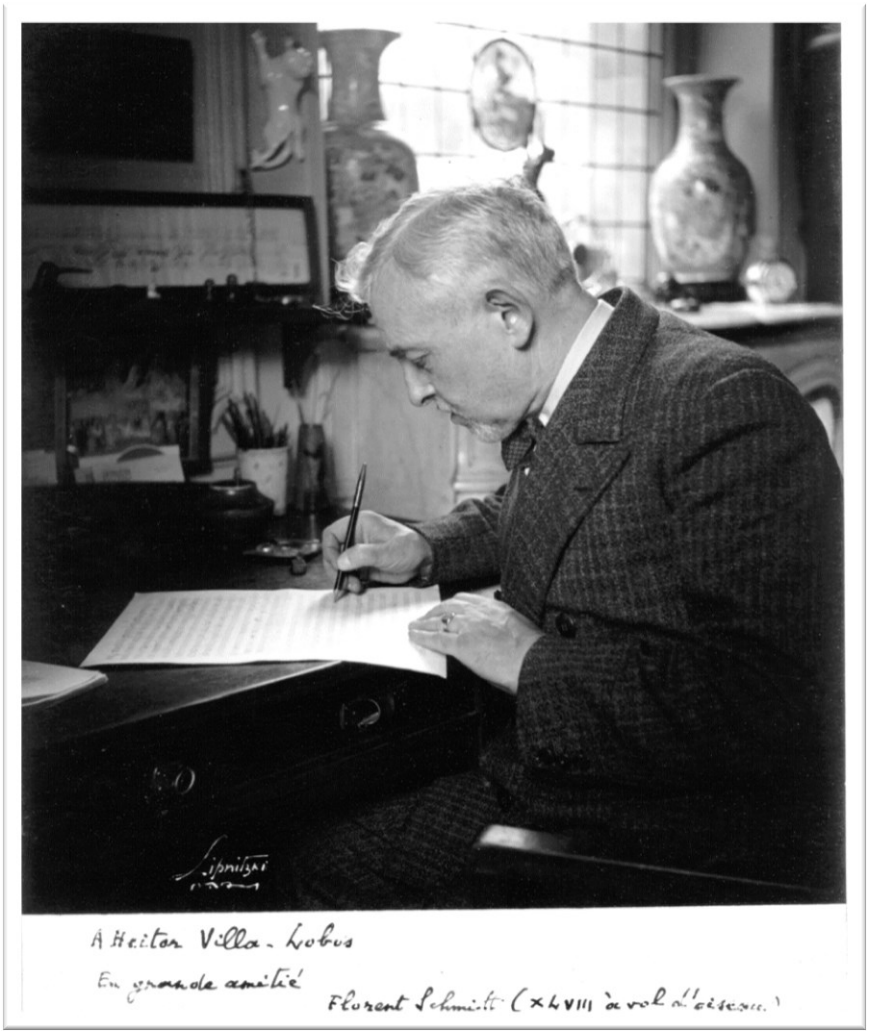
Ton Varèse

Un jour le Chœur donnera quelque chose de toi - As tu quelque chose de populaire - Typique Villa-Lobos ?

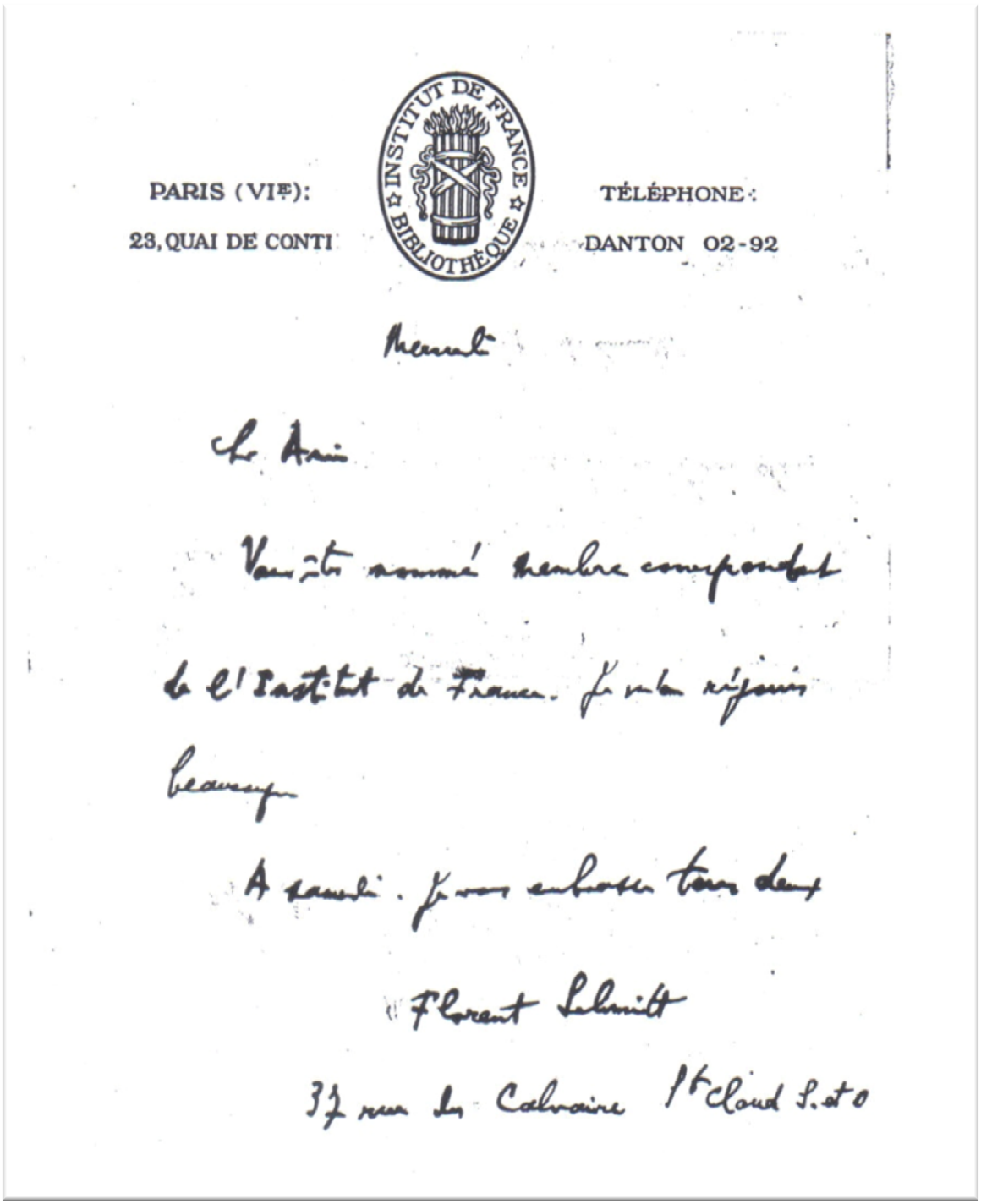
Documento 2: Carta 16 de outubro de 1943.
Museu Villa-Lobos (MVL).

Meu querido companheiro Villa,
Faço questão de dedicar a você uma conferência inteira e de mostrar minha admiração e carinho por você. Envie-me assim que possível, por favor, toda a documentação sobre você: biografia, estudos e ensaios, e também, se é que existem, escritos seus.
Diga-me claramente o que você quer que eu mencione, ou enfatize – seja a seu respeito ou a respeito de sua obra. Louise e eu falamos muito de você e dos bons tempos em Paris dos quais guardamos lembranças felizes, lamentando a distância e os numerosos quilômetros que separam Nova York do Rio de Janeiro... Nós te deixamos um abraço mais forte ainda.
Seu Varèse.
Um dia o coro cantará alguma coisa tua. Você teria algo popular – típico de Villa-Lobos?

Cartas de Florent Schmitt para H. Villa-Lobos



Documento 3: Foto (1977-16-095) SCHMITT, Florent.
Com dedicatória para Villa Lobos.
Museu Villa-Lobos (MVL).


PARIS (VIe):
23, QUAI DE CONTI

INSTITUT DE FRANCE
BIBLIOTHÈQUE

TÉLÉPHONE :
DANTON 02-92

Mercredi

Cher Ami

Vous êtes nommé membre correspondant
de l'Institut de France. Je vous réjouis
beaucoup

A samedi. Je vous embrasse tous deux

Florent Schmitt

37 rue du Calvaire St Cloud S. et O

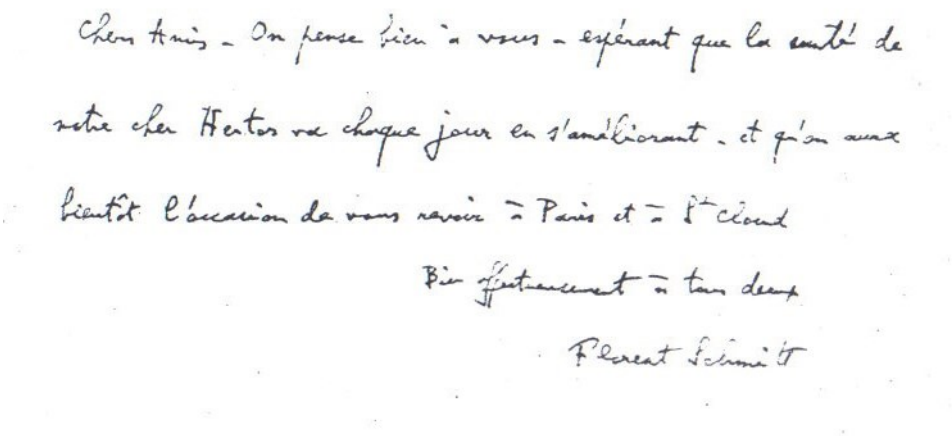
Documento 4: carta SCHMITT, Florent s/d.
Envelope n^{0} 77. Museu Villa-Lobos (MVL).

Caro amigo,

Fostes nomeado membro integrante do Instituto da França. Isso me alegra muito.

Até sábado. Um abraço aos dois.

Florent Schmitt

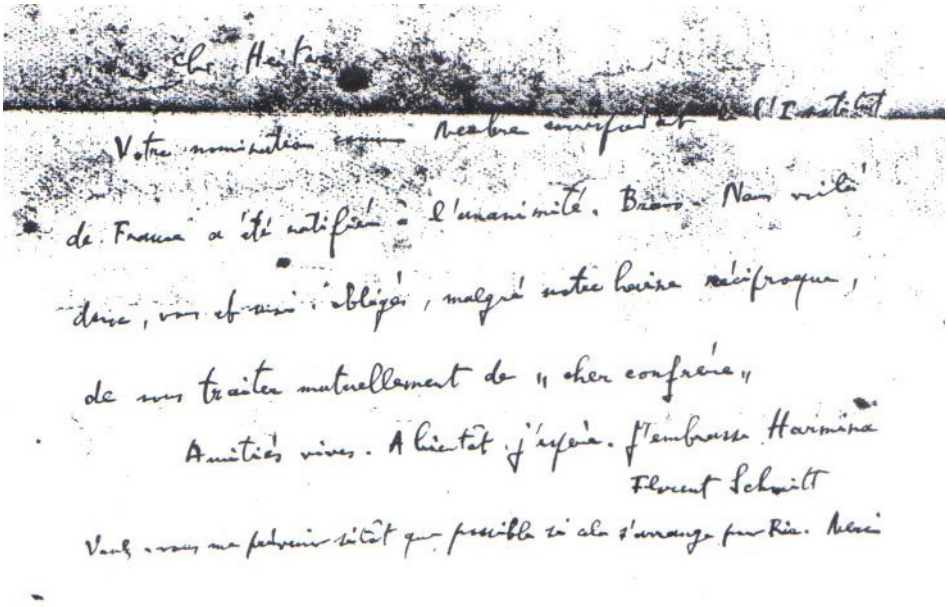

Chers Amis – On pense bien à vous – espérant que la santé de
notre cher Heitor va chaque jour en s'améliorant – et qu'on aura
bientôt l'occasion de vous revoir à Paris et à St Cloud
Bien affectueusement à tous deux
Florent Schmitt

Documento 5: Carta SCHMITT, Florent.
Carta n^{0} 3577, 28 de outubro de 1948.
Museu Villa-Lobos (MVL).

Queridos amigos – Pensamos muito em vocês e esperamos que a saúde do nosso querido Heitor melhore a cada dia, e que nós teremos em breve a ocasião de rever-nos em Paris e em Saint Cloud.

Um abraço afetuoso aos dois

Florent Schmitt



Documento 6: Carta SCHMITT, Florent.
Carta No. 50. 08 de Maio 1949.
Museu Villa-Lobos (MVL).

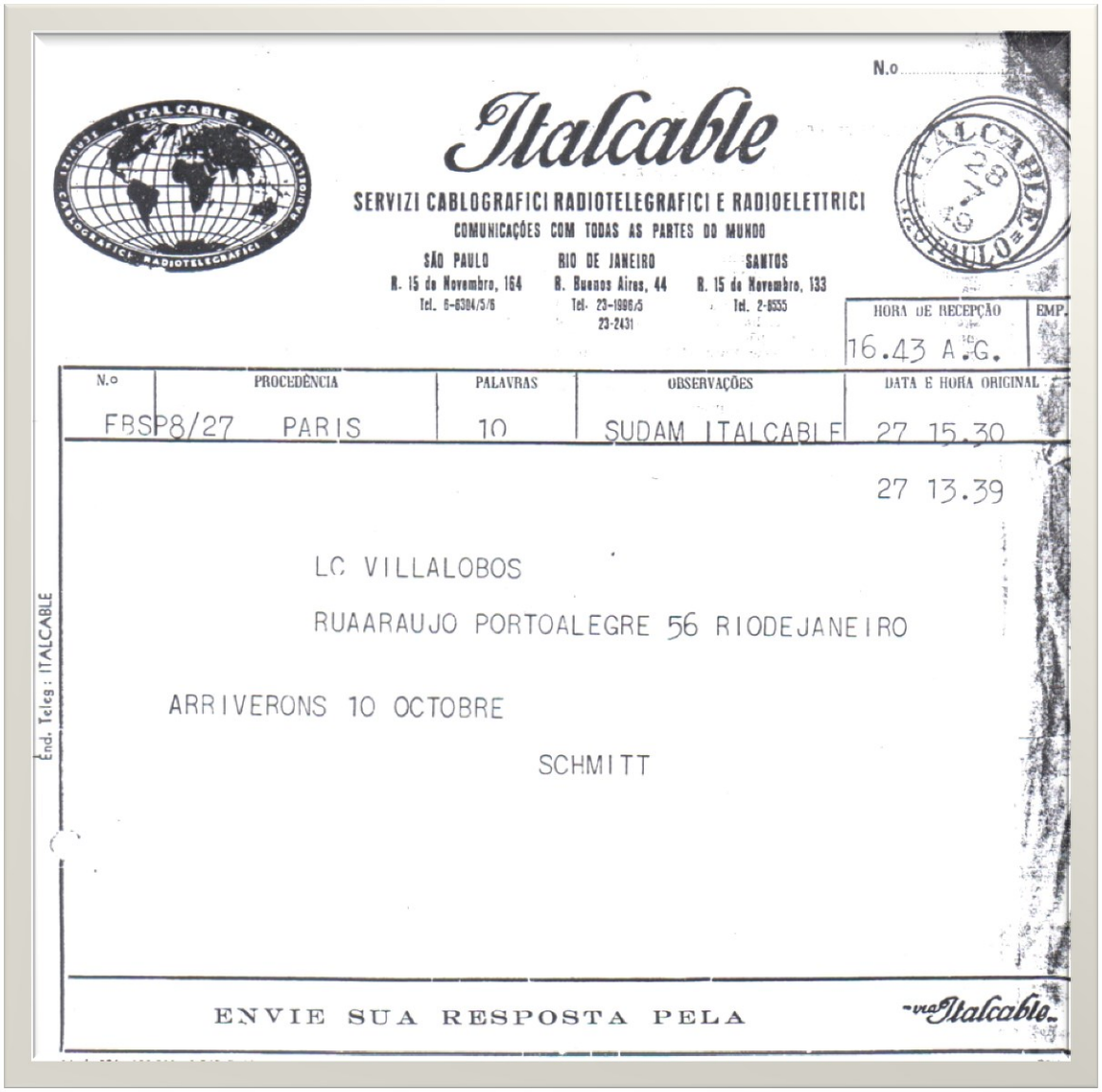
Caro Heitor,

A sua nomeação como membro estável do Instituto da França foi ratificada à unanimidade. Parabéns. Eis que nos veremos então obrigados, você e eu, apesar do nosso "ódio", a nos tratar como queridos compadres.

Saudações e até breve espero.

Um abraço para a Arminda.

PS – Você deve me avisar assim que possível se der certo em relação ao Rio. Obrigado.



N.o

Italcable

SERVIZI CABLOGRAFICI RADIOTELEGRAFICI E RADIOELETTRICI

COMUNICAÇÕES COM TODAS AS PARTES DO MUNDO

SÃO PAULO R. 15 de Novembro, 164 Tel. 6-6304/5/6

RIO DE JANEIRO R. Buenos Aires, 44 Tel. 23-1996/5 23-2431

SANTOS R. 15 de Novembro, 133 Tel. 2-6555

HORA DE RECEPÇÃO 16.43 A.G.

EMP.

N.o	PROCEDÊNCIA	PALAVRAS	OBSERVAÇÕES	DATA E HORA ORIGINAL
FBSP8/27	PARIS	10	SUDAM ITALCABLE	27 15.30

27 13.39

LC VILLALOBOS

RUAARAUJO PORTOALEGRE 56 RIODEJANEIRO

ARRIVERONS 10 OCTOBRE

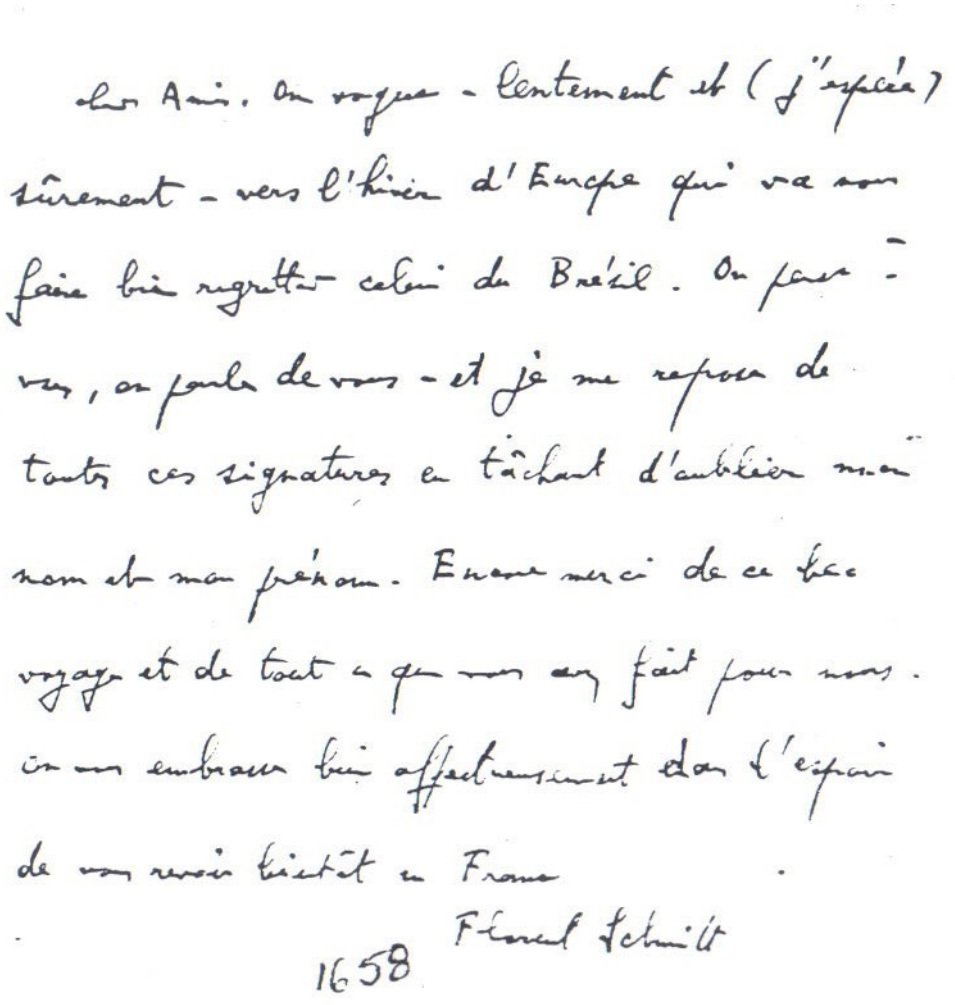
SCHMITT

End. Teleg: ITALCABLE

ENVIE SUA RESPOSTA PELA

via Italcable

Documento 7: Carta SCHMITT, Florent.
Telegrama No. 166. 28 de julho de 1949.
Museu Villa-Lobos (MVL).


Chers Amis. On voyage - lentement et (j'espère) sûrement - vers l'hiver d'Europe qui va nous faire bien regretter celui du Brésil. On parle - vous, on parle de vous - et je me repose de toutes ces signatures en tâchant d'oublier mon nom et mon prénom. Encore merci de ce beau voyage et de tout ce que vous avez fait pour nous. Je vous embrasse bien affectueusement dans l'espoir de vous revoir bientôt en France

Florent Schmitt

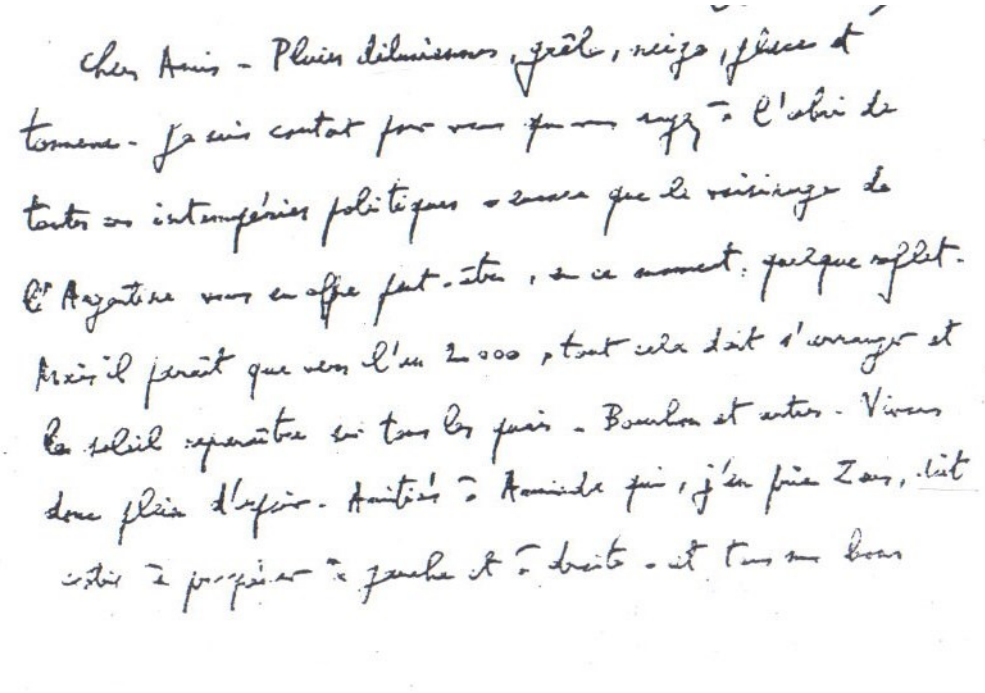
1658

Documento 8: Carta SCHMITT, Florent.
Carta n^{0} 1658, 14 de novembro de 1949.
Museu Villa-Lobos (MVL).

Queridos amigos. Caminhamos – lentamente e (eu espero) seguramente – para o inverno da Europa que nos fará sentir a falta do calor brasileiro. Pensamos em vocês, falamos de vocês – e eu estou descansando de todas essas assinaturas, tentando esquecer o meu sobrenome e o meu nome.

Mais uma vez obrigado por esta bela viagem e por tudo que vocês nos fizeram. Eu os abraço afetuosamente na esperança de poder revê-los em breve na França.

Florent Schmitt



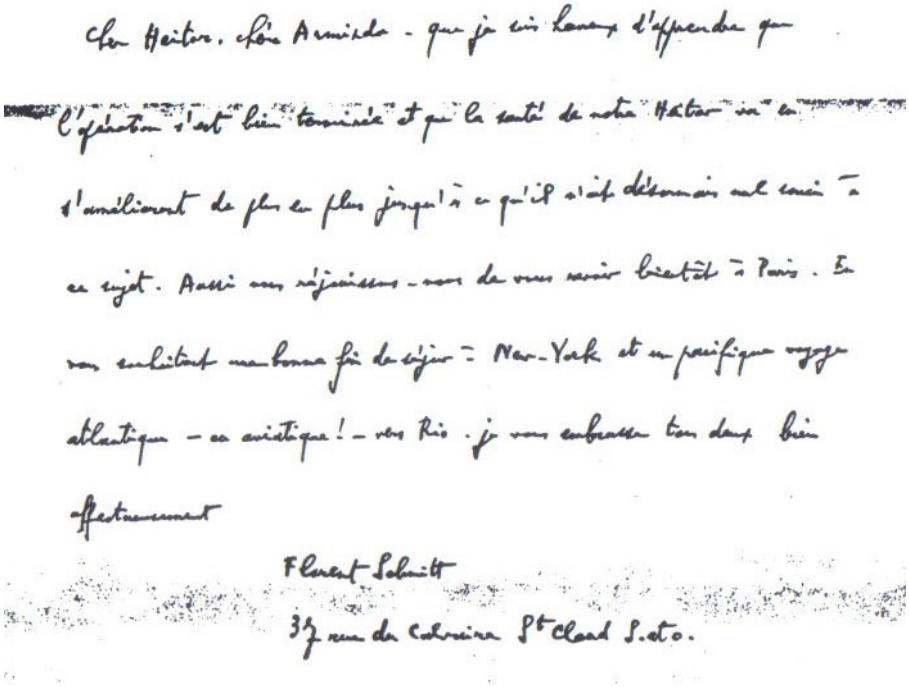
Documento 9: Carta SCHMITT, Florent.
Carta 3576, outubro de 1952.
Museu Villa-Lobos (MVL).

Caros Amigos,

Chuvas torrenciais, granizo, gelo e tormenta. Eu estou contente por você estar protegido de todas as intempéries políticas. Que a vizinhança da Argentina te ofereça talvez neste momento algum conforto.

Parece que lá pelo ano 2000 tudo isso deve se arranjar e o sol reaparecerá em todos os portos. Vivamos então cheios de esperança. Amizades a Arminda eu rogo a Zeus...

...À esquerda e a direita e todos são bons.

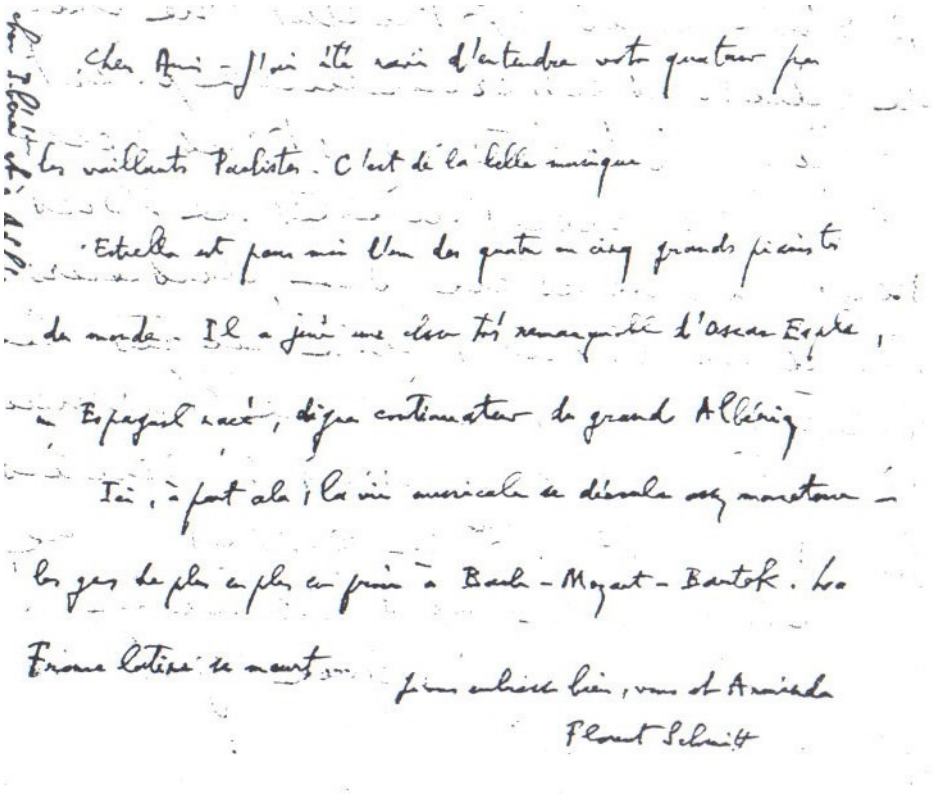

Cher Heitor, chère Arminda - que je suis heureux d'apprendre que
l'opération s'est bien terminée et que la santé de notre Heitor va en
s'améliorant de plus en plus jusqu'à ce qu'il n'ait désormais aucun souci à
ce sujet. Aussi nous réjouissons-nous de vous revoir bientôt à Paris. En
vous souhaitant un bon fin de séjour à New-York et un pacifique voyage
atlantique - ou asiatique ! - vers Rio, je vous embrasse tous deux bien
affectueusement
Florent Schmitt
34 rue du Colonel Pt Cloud S.et O.

Documento 10: Carta SCHMITT, Florent s/d.
Carta n^{0} 88. Museu Villa-Lobos (MVL).

Caro Heitor e Cara Arminda – Como eu estou feliz em saber que a operação terminou bem e que a saúde do nosso Heitor melhora a cada vez mais até que ele não tenha mais nenhuma preocupação a este respeito. Também ficamos muito contentes ao saber que nos veremos em breve em Paris.

Desejamos um bom fim de estadia em Nova Iorque e uma pacífica viagem atlântica – ou asiática! – Para o Rio, eu os abraço afetuosamente

Florent Schmitt



Documento 11: Carta SCHMITT, Florent s/d.
Carta n^{0} 1661. Museu Villa-Lobos (MVL).

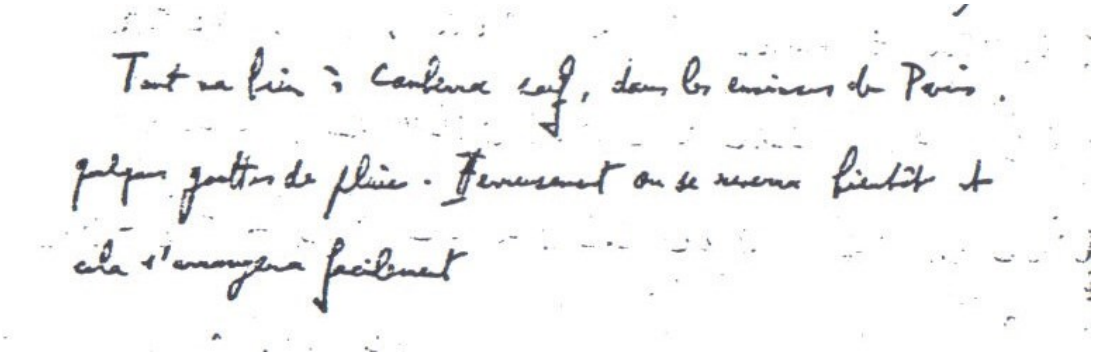
Queridos Amigos – eu fiquei feliz em ouvir o seu "quatuor" tocado pelos valentes paulistas. É uma bela música. Estela é para mim uma das quatro melhores pianistas do mundo. Ela fez uma execução notável da Odisséia do espanhol digno do sucessor do grande Albeniz.

Aqui fora o Ala a vida musical se desenvolve de modo monótono.

As pessoas cada vez mais ouvem Bach – Mozart – Bartok. A França latina está morrendo.

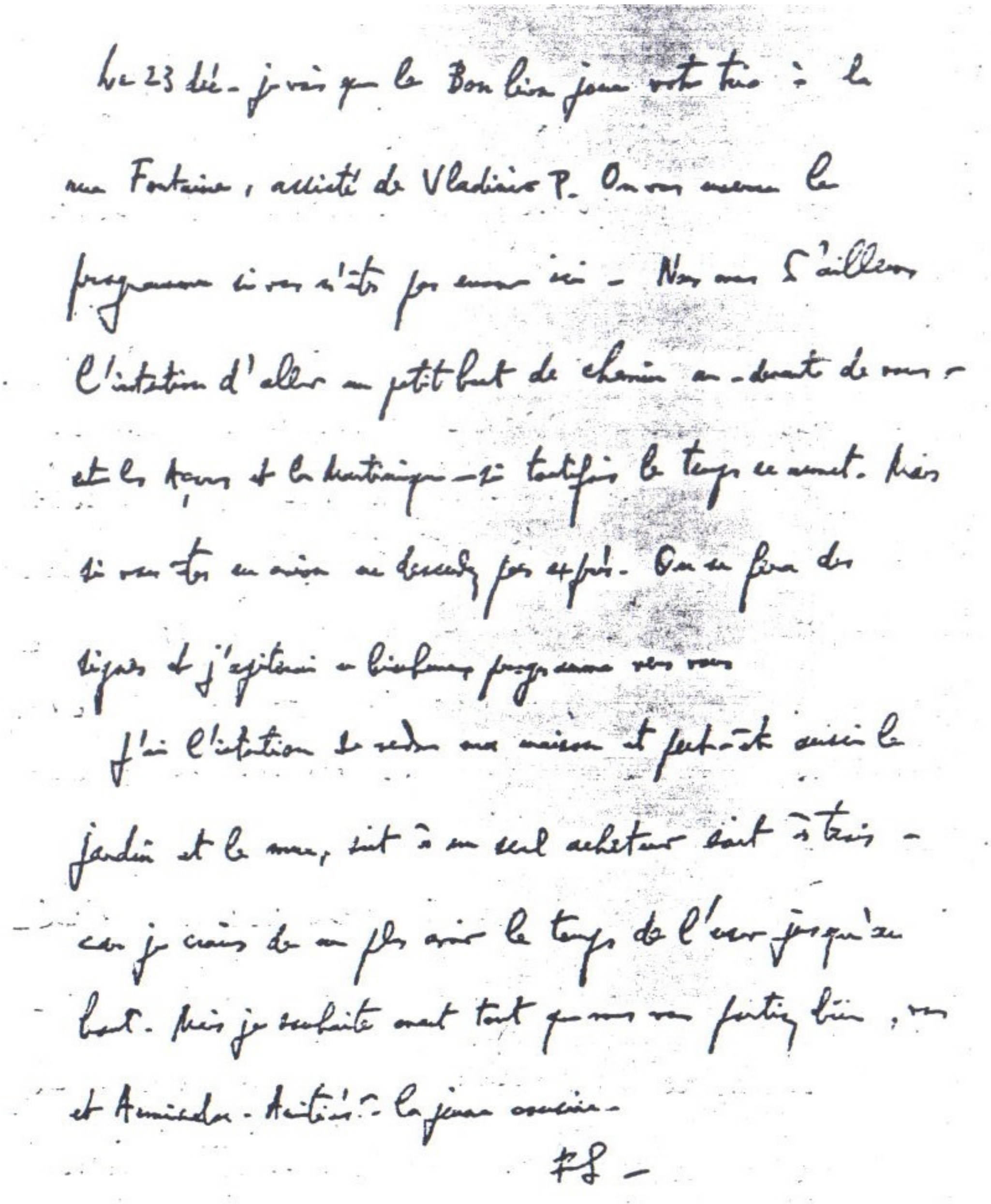
Um abraço pra você e Arminda

Florent Schmitt



Documento 12: Carta SCHMITT, Florent s/d.
Carta n^0 3168. Museu Villa-Lobos (MVL).

Tudo vai bem em "Carolina", nos arredores de Paris algumas gotas de chuva. Felizmente nós nos veremos em breve e isso se resolverá facilmente.



Le 23 déc. - je veux que le Bon Lion joue votre trio à la
rue Fontaine, assisté de Vladimir P. On vous mènera le
programme si vous n'êtes pas encore ici - Nous avons d'ailleurs
l'intention d'aller un petit bout de chemin au-devant de vous -
et les Açores et la Martinique - si toutefois le temps se remet. Mais
si vous êtes en avion ne descendez pas en vain. On se fera des
signes et j'exécuterai un bienheureux programme pour vous
J'ai l'intention de vendre ma maison et peut-être aussi le
jardin et la mer, soit à un seul acheteur soit à trois -
car je crains de ne plus avoir le temps de l'écrire jusqu'au
bout. Mais je souhaite avant tout que vous partiez bien, vous
et Arminda - Amitiés à la jeune ...

F.S. -

Documento 13: Carta SCHMITT, Florent s/d.
Carta n^0 3168. Museu Villa-Lobos (MVL).

Dia 23 de dezembro. Eu quero que o Bom "leão" toque o seu trio na rua Fontaine, assistido por Vladimir P. Nós vamos escolher o programa caso você ainda esteja aqui. Nós temos inclusive a intenção de fazer uma breve viagem passando por você, os Açores e a Martinica se toda via o bom tempo se restabelecer.

Mas se você for de avião não desça em vão a gente pode se comunicar e eu organizarei um ótimo programa para você. Eu tenho a intenção de ...

Eu temo não ter mais tempo para escrevê-lo até o fim. Mais eu desejo antes de tudo que vocês partam bem, você e a Arminda. A jovem...

F.S.

Documento 14: SCHMITT, Florent s/d.
Desenho n^{0} 1387. Museu Villa-Lobos (MVL).

A.2 Por uma proposta de edição da peça Orquestral

New York Sky-Line Melody

H. Villa-Lobos

New York Sky-Line Melody

Instrumentação

2 Flautas
1 Oboé
1 Cor Anglais
1 Clarinet (Sib)
1 Fagote 1
Saxophone Alto (Mib)
2 Trompas (em Fá)
1 Trompete (em Dó)
1 Trombone
Timpano
Baterie
Tam Tam
Xilofone
Vibrafone
Celesta
Harpa
Violinos I, II
Violas
Cellos
Contrabaixos

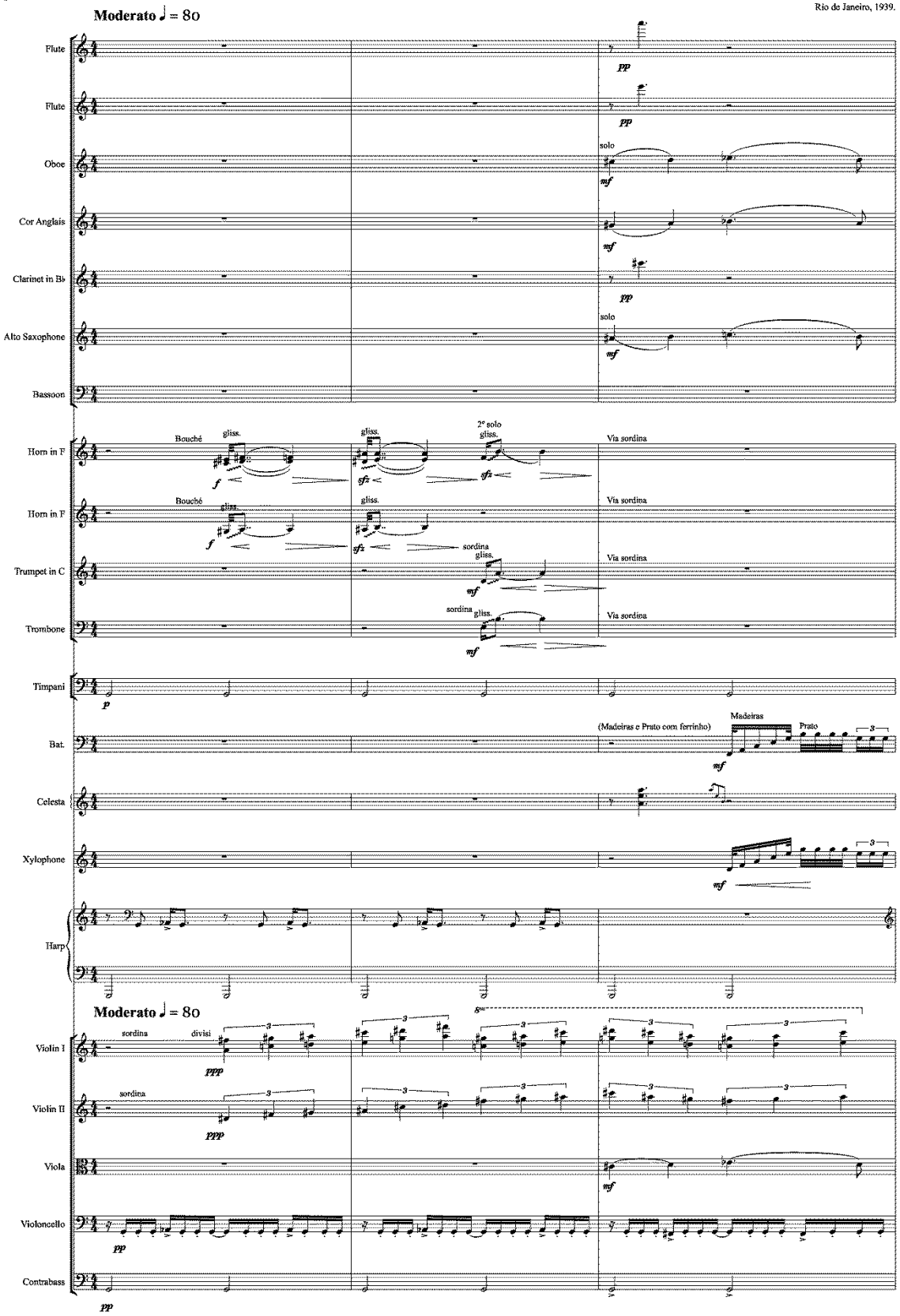
Nossa transcrição, 2013.

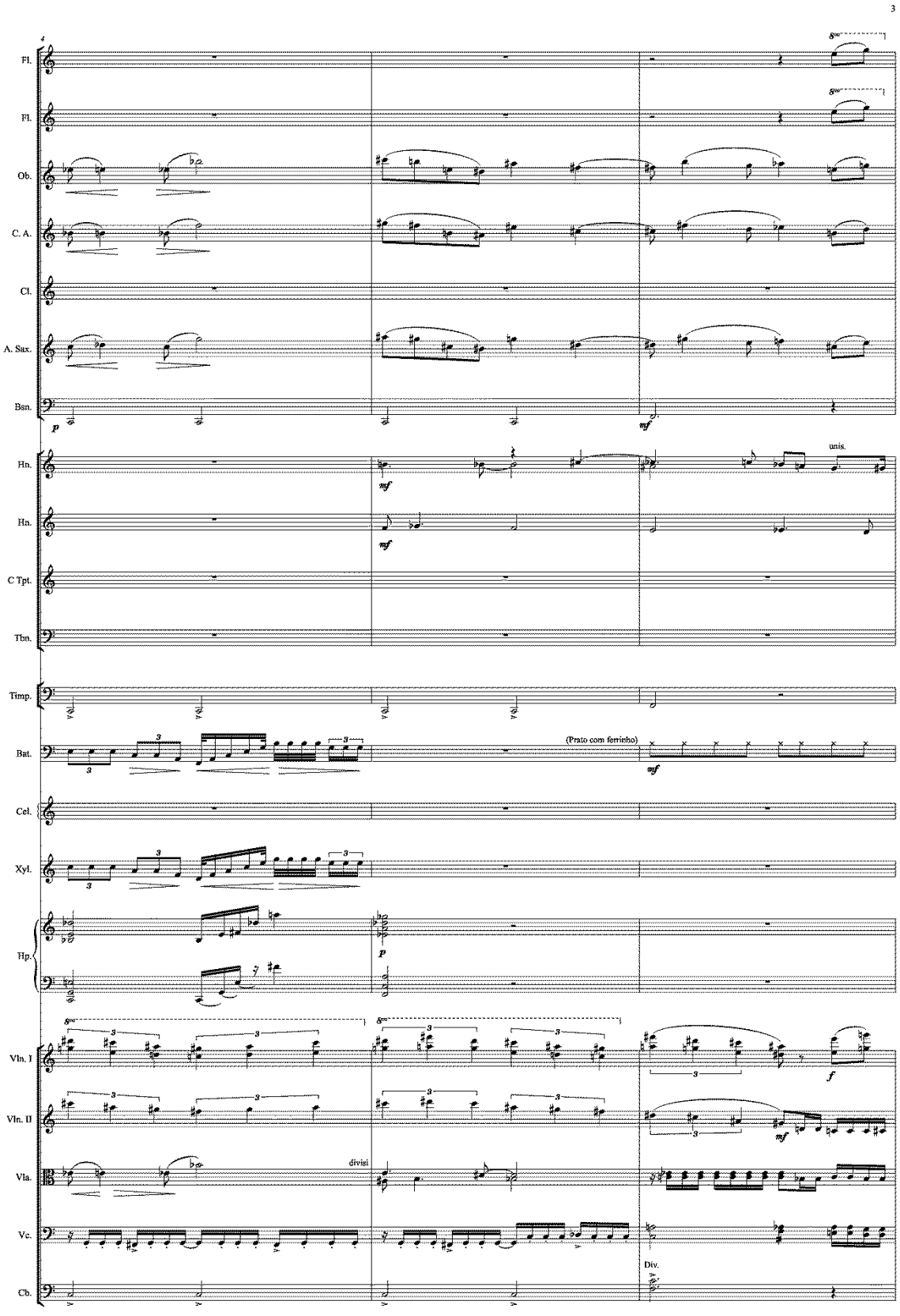
A Williams Morris

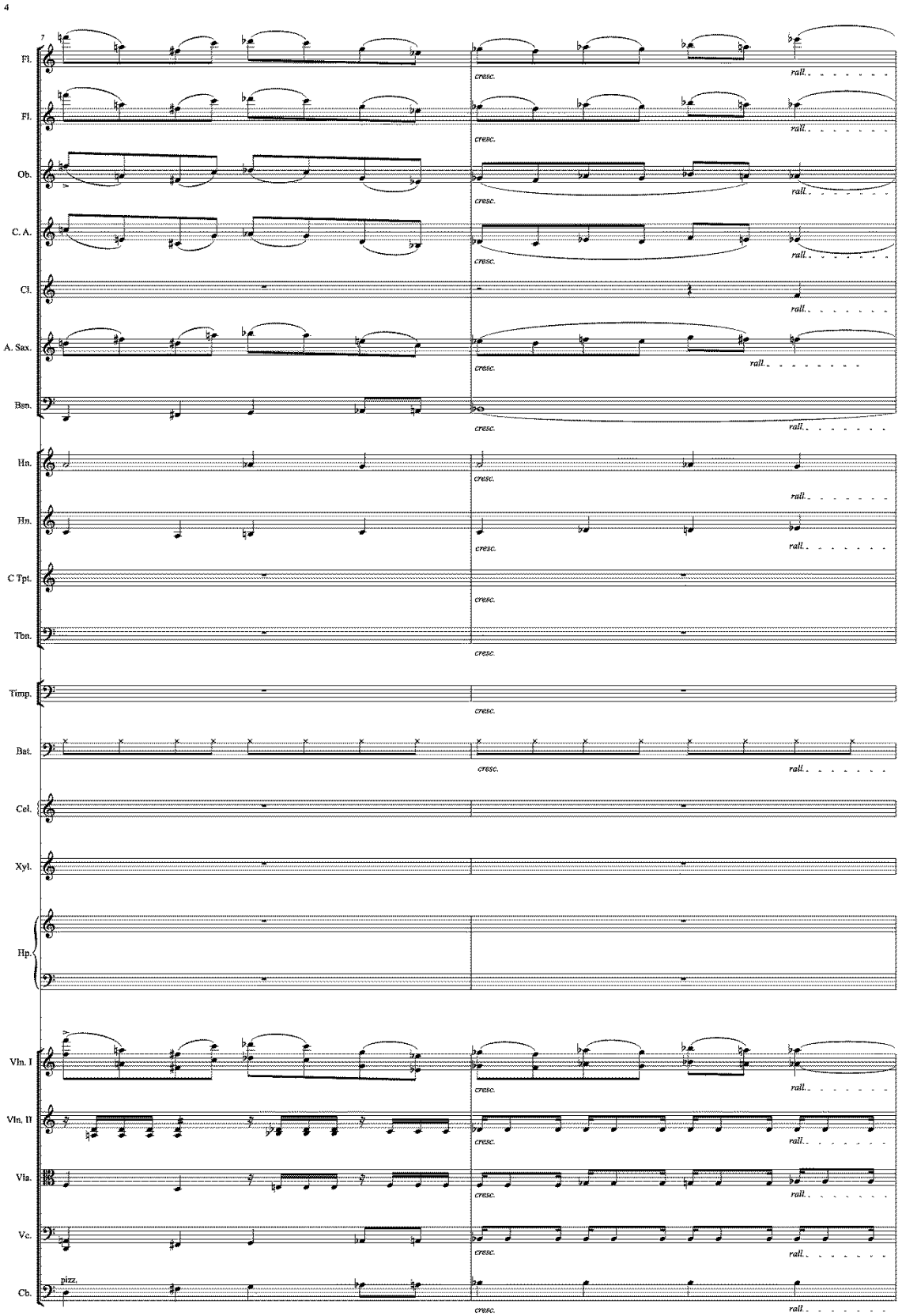
New York Sky-Line Melody

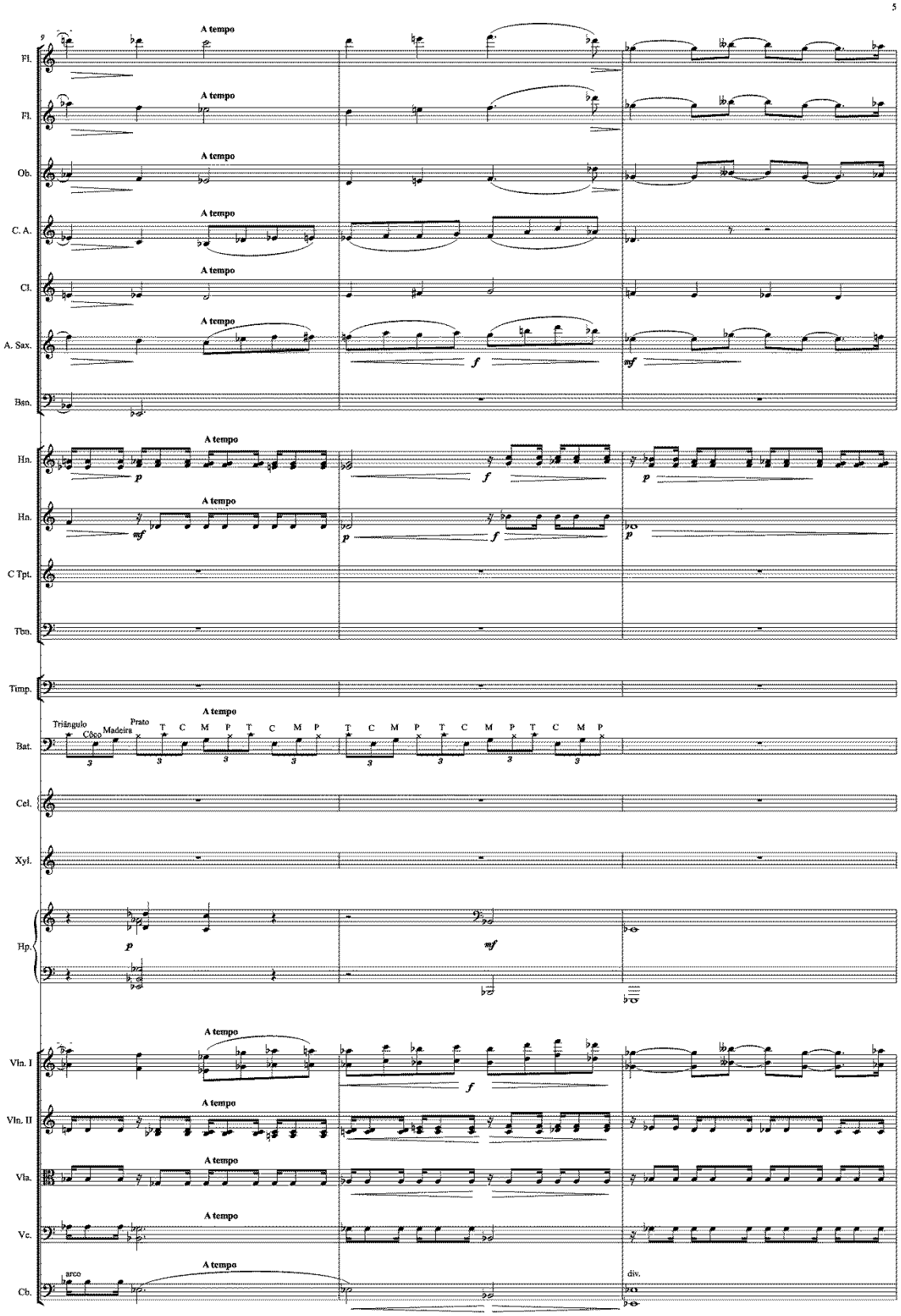
Melodia dos arranhacéus de Nova York

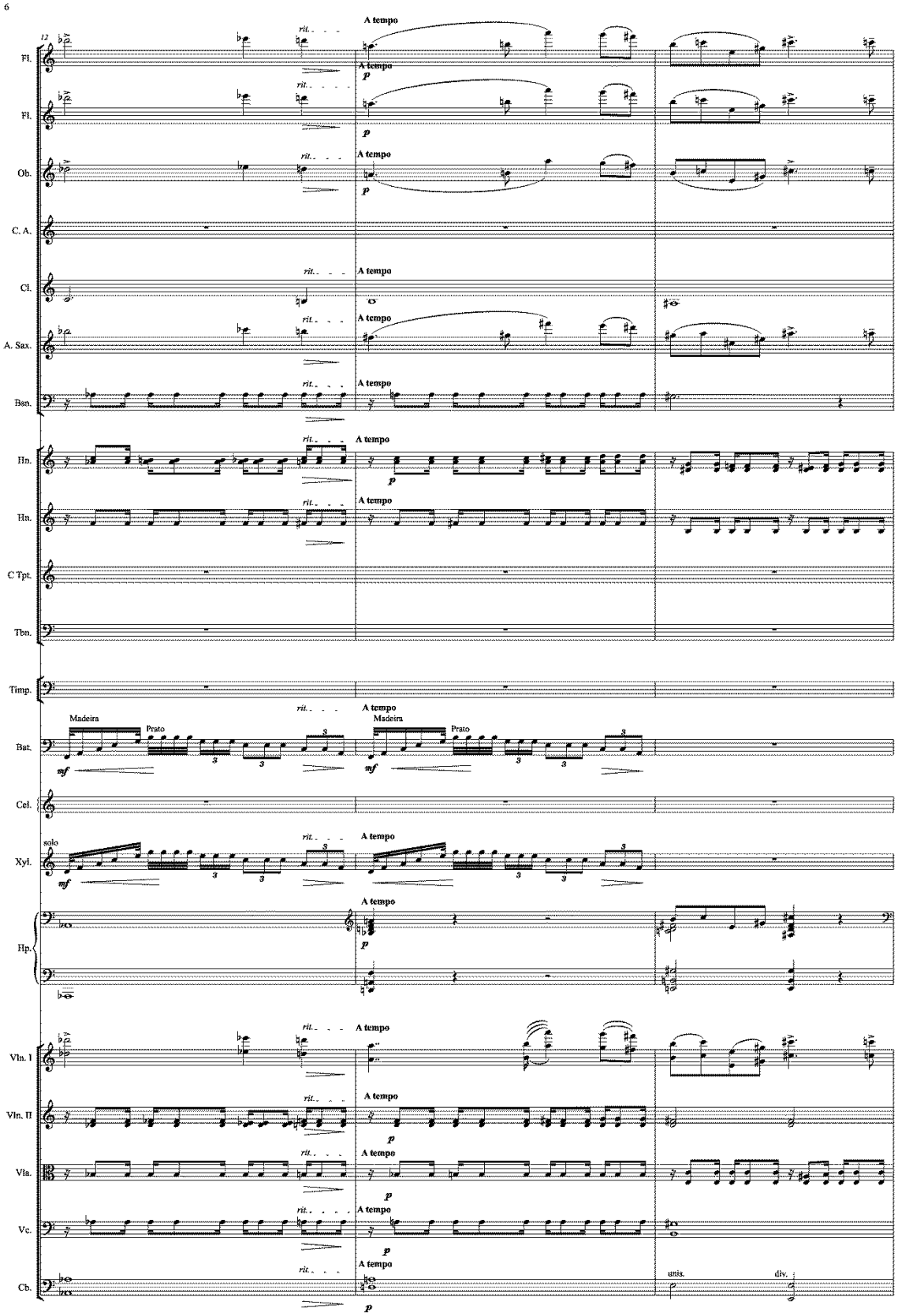
Heitor Villa-Lobos
Rio de Janeiro, 1939.

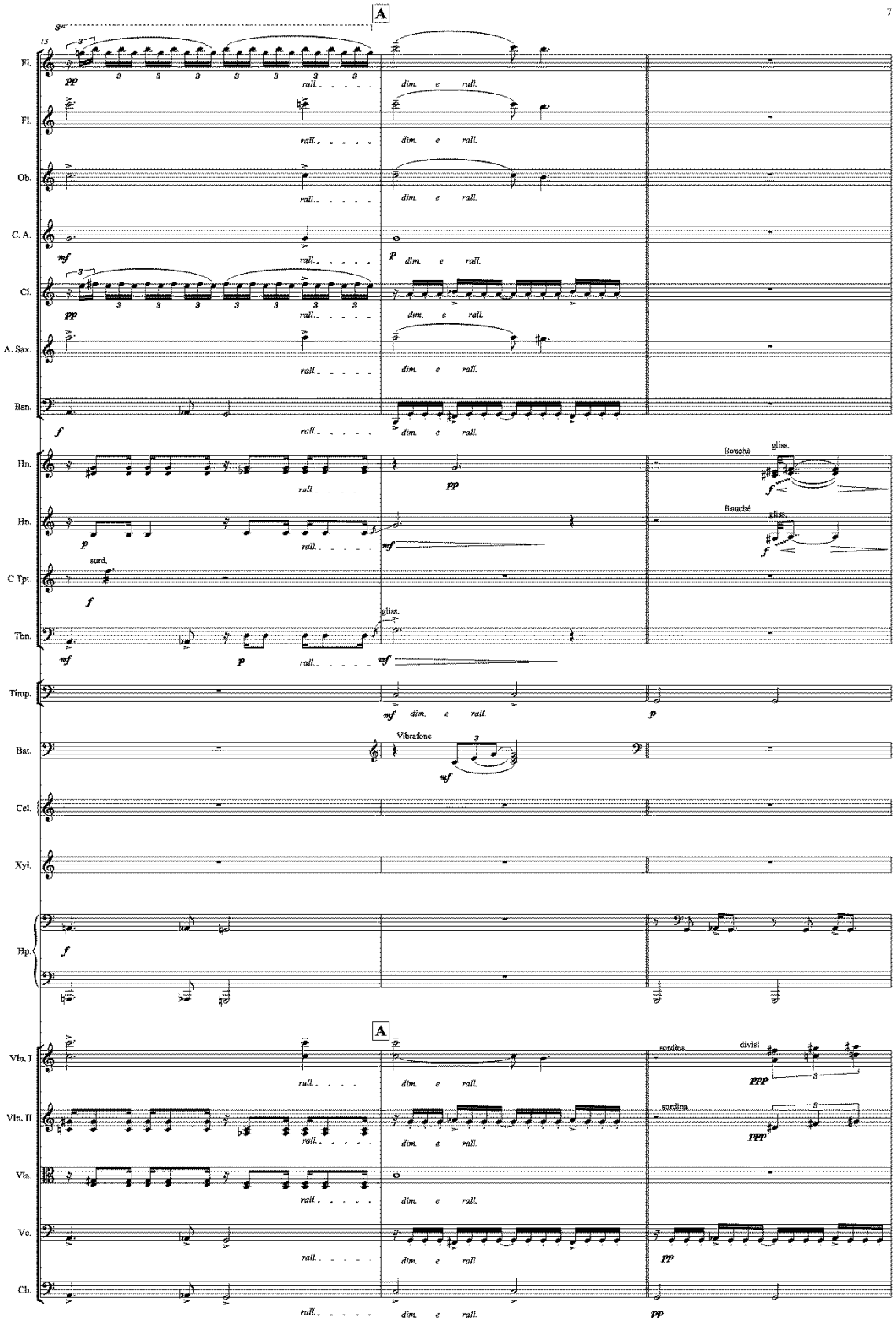


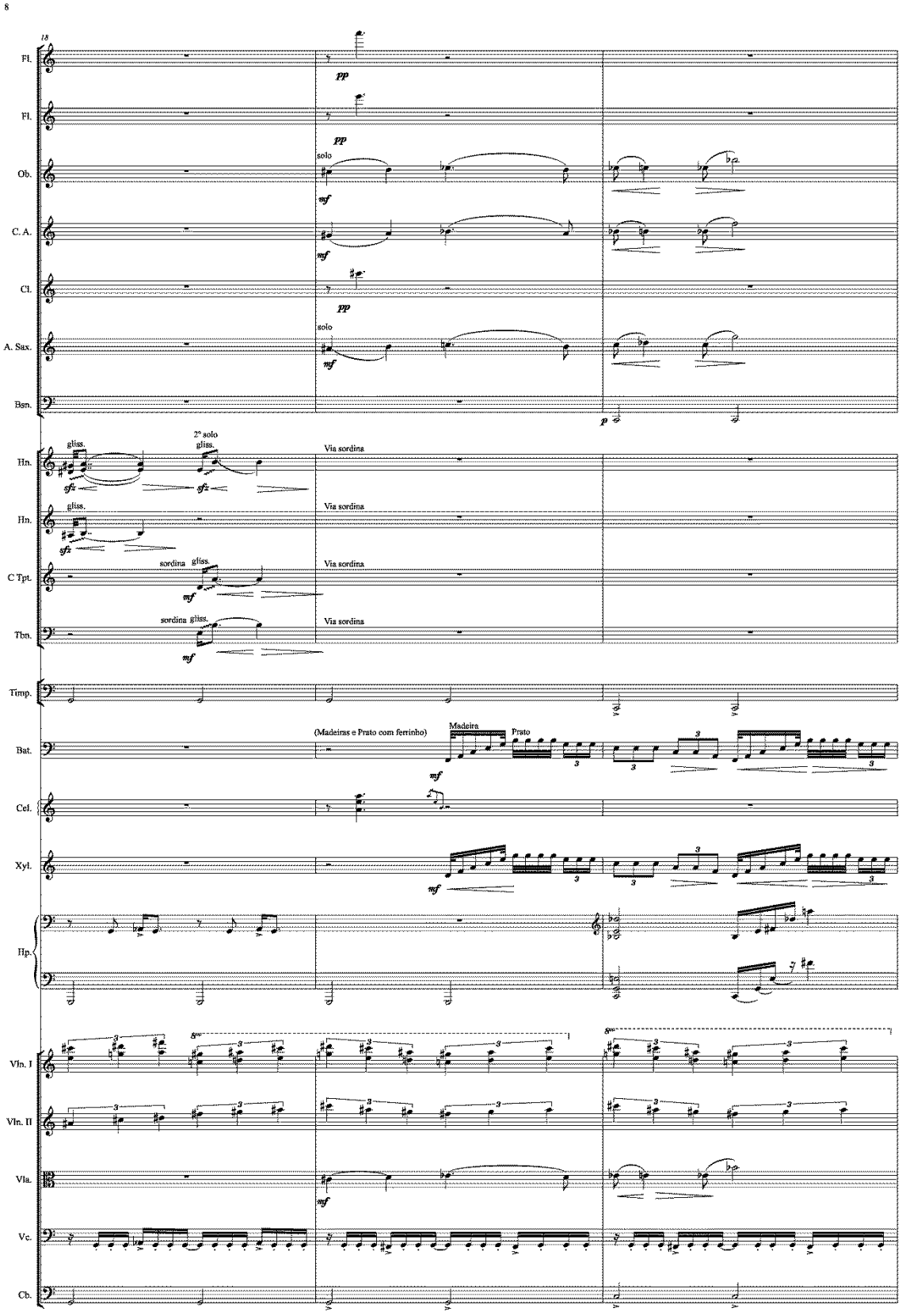

3
4
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
p
mf
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
unis.
Timp.
Bat.
(Prato com ferrinho)
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
divisi
Vc.
Div.
Cb.
f

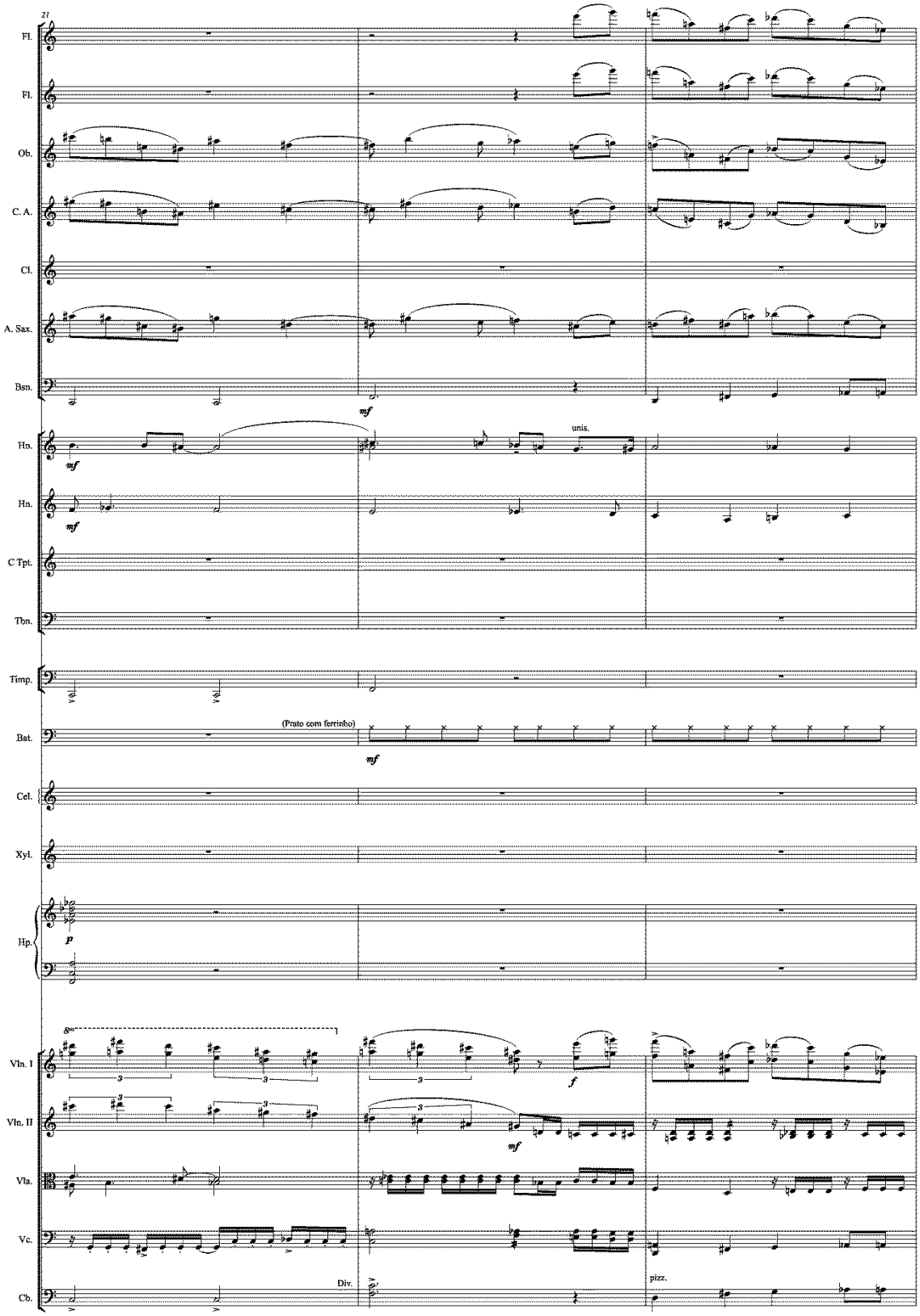

4
7
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
rall.
pizz.

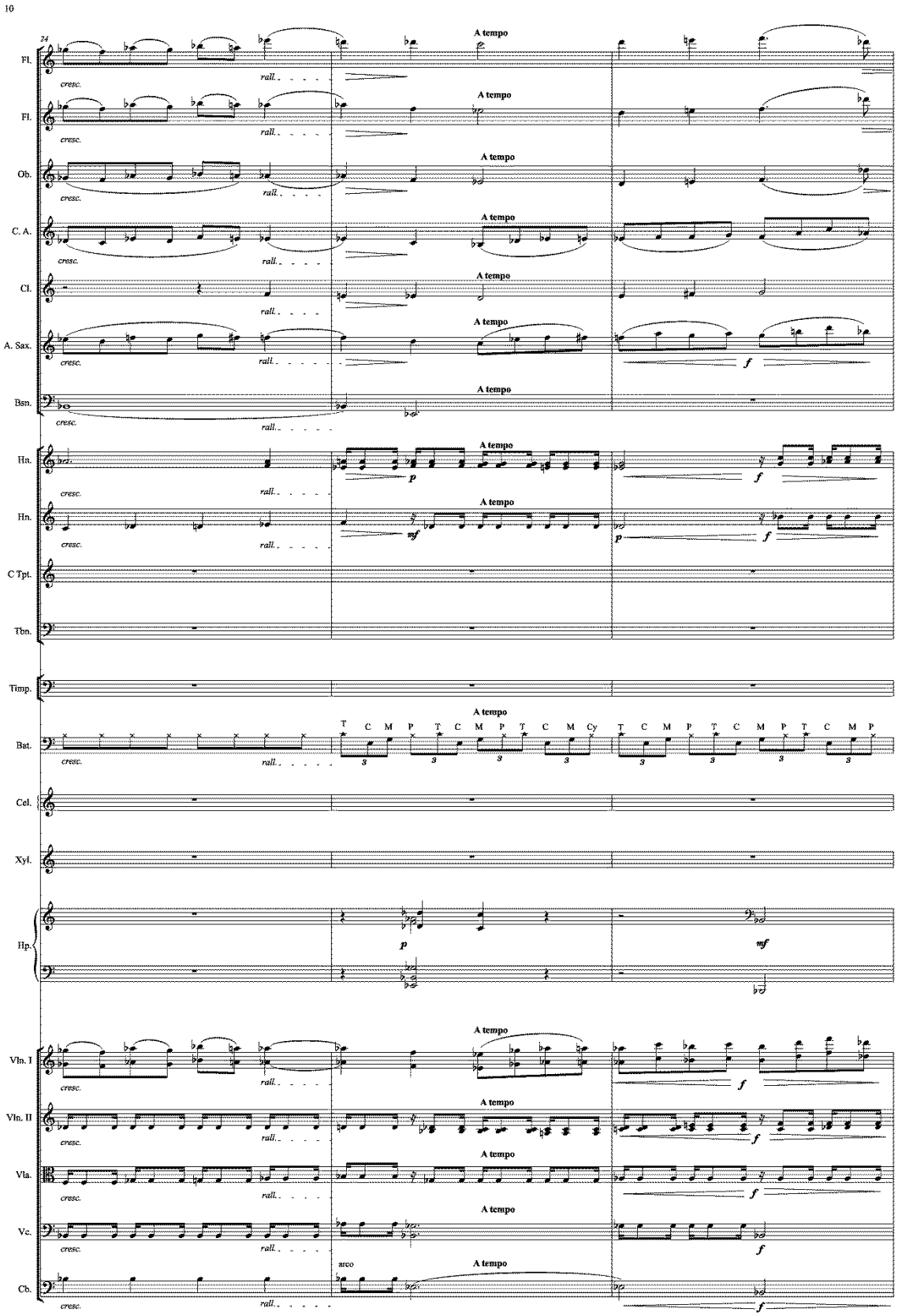

5
9
A tempo
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Triângulo
Côco
Madeira
Prato
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
div.
p
mf
f

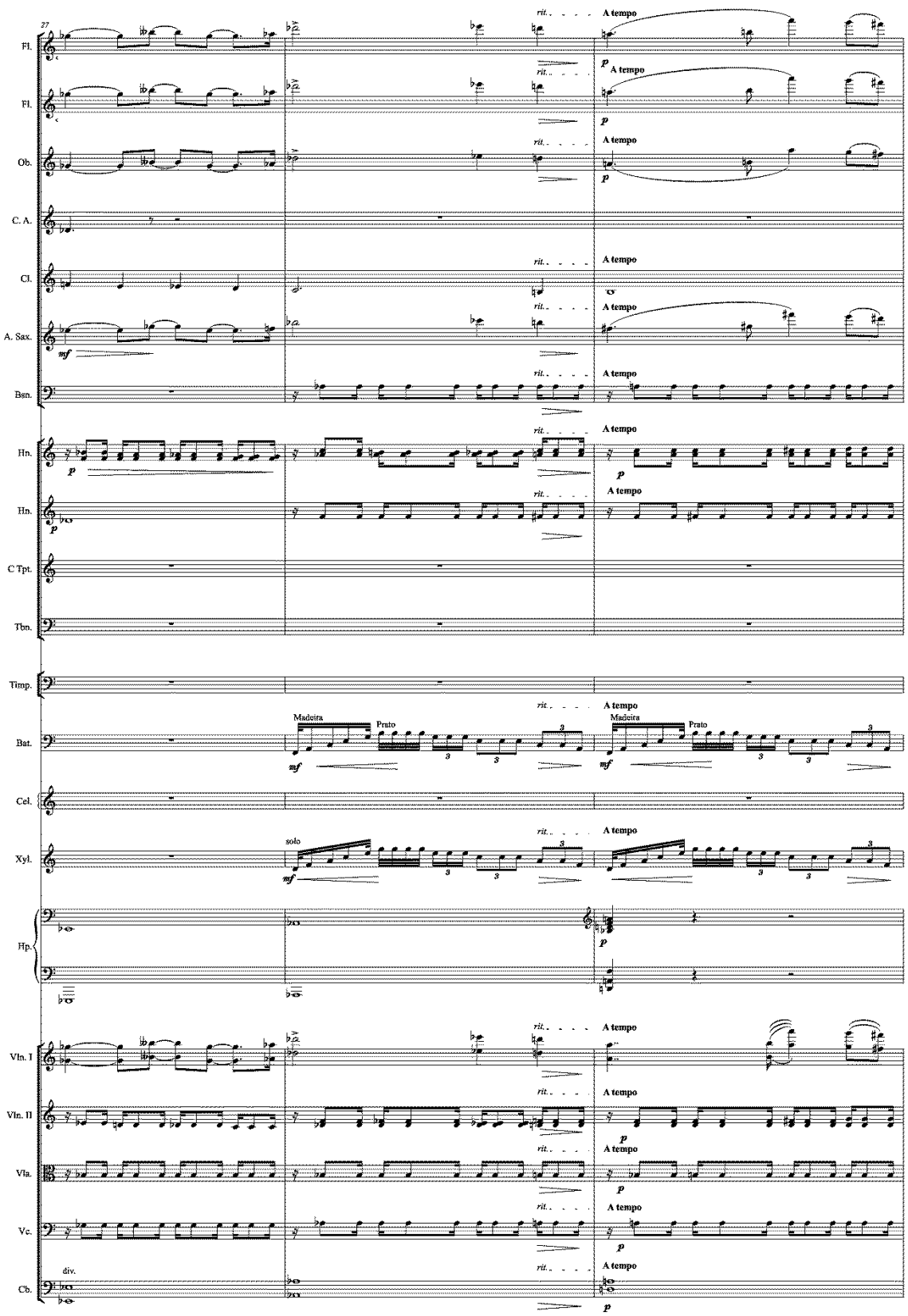

6
12
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
rit.
A tempo
p
mf
Madeira
Prato
solo
unis.
div.

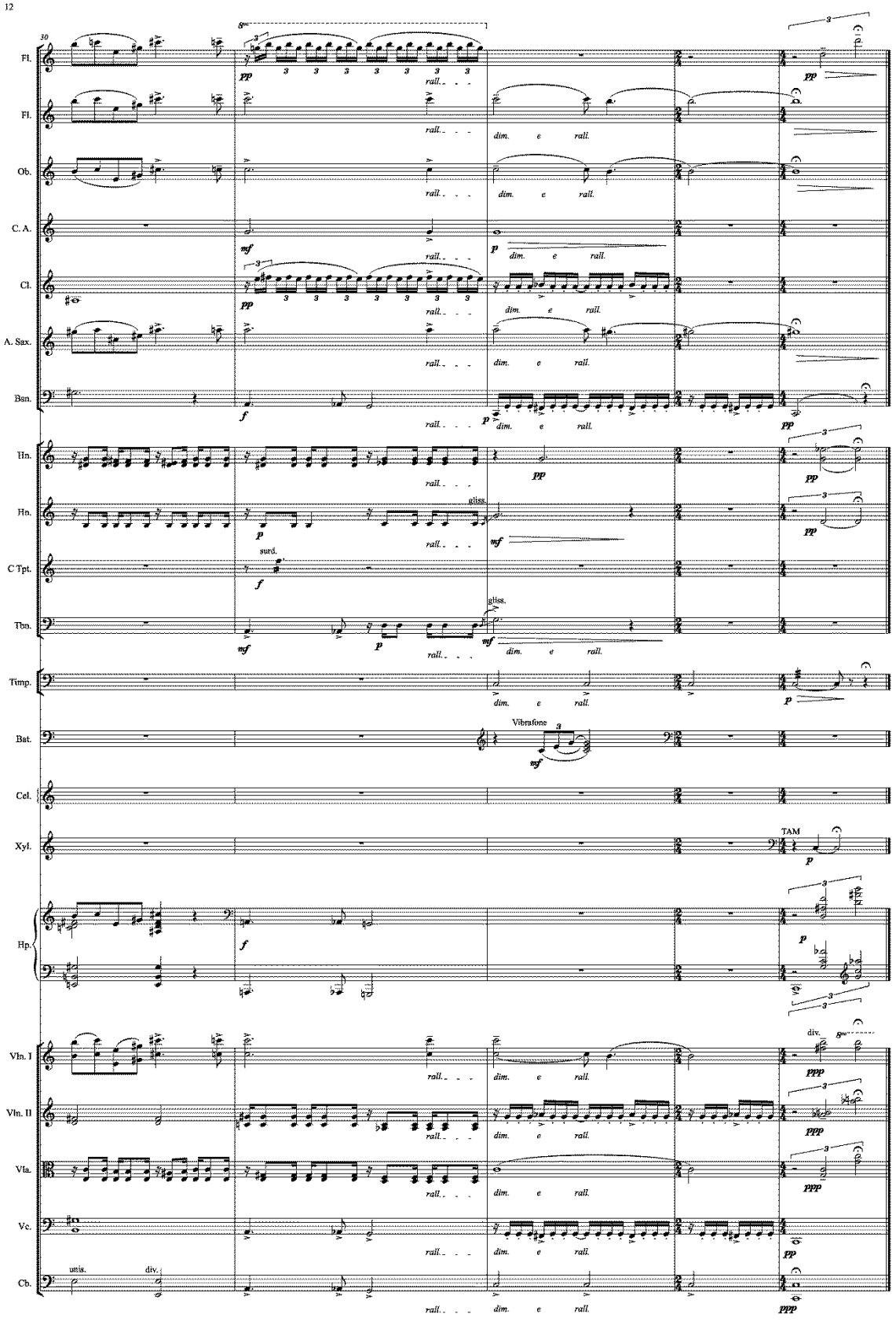

A
7
8va
15
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Cel.
Xyl.
Hp.
A
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
rall.
dim. e rall.
Bouché
gliss.
surd.
Vibrafone
sordins
divisi
sordina


8
18
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
solo
mf
p
gliss.
2° solo
sfz
Via sordina
sordina
(Madeiras e Prato com ferrinho)
Madeira
Prato
8va


27
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
mf
Hn.
mf
unis.
Hn.
mf
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
(Prato com ferrinho)
mf
Cel.
Xyl.
Hp.
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
Div.
pizz.


10
24
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
A tempo
cresc.
rall.
T C M P T C M P T C M Cy T C M P T C M P T C M P
arco
Heitor Villa-Lobos


11
27
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
rit.
A tempo
p
mf
cresc.
Madeira
Prato
solo
div.


12
30
Fl.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Bat.
Cel.
Xyl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
rall.
dim.
e
pp
p
mf
f
ppp
surd.
gliss.
Vibrafone
TAM
div.
unis.

A.3 Links de referencias adicionais em:

https://www.dropbox.com/sh/gis4b0fsltwt6es/zhQZwfXM8l

Discografia para consulta disponível para *download*

Heitor **VILLA-LOBOS**. **Sinfonia No. 6** [CD]. Orquestra da Rádio de Stuttgart (SWR) sob a regência de Carl St. Clair. Editora/ selo CPO, 2009.

Heitor **VILLA-LOBOS**. **New York Skyline Melody** [CD]. Orquestra da Rádio de Stuttgart (SWR) sob a regência de Carl St. Clair. Selo/ Editora CPO, 2010.

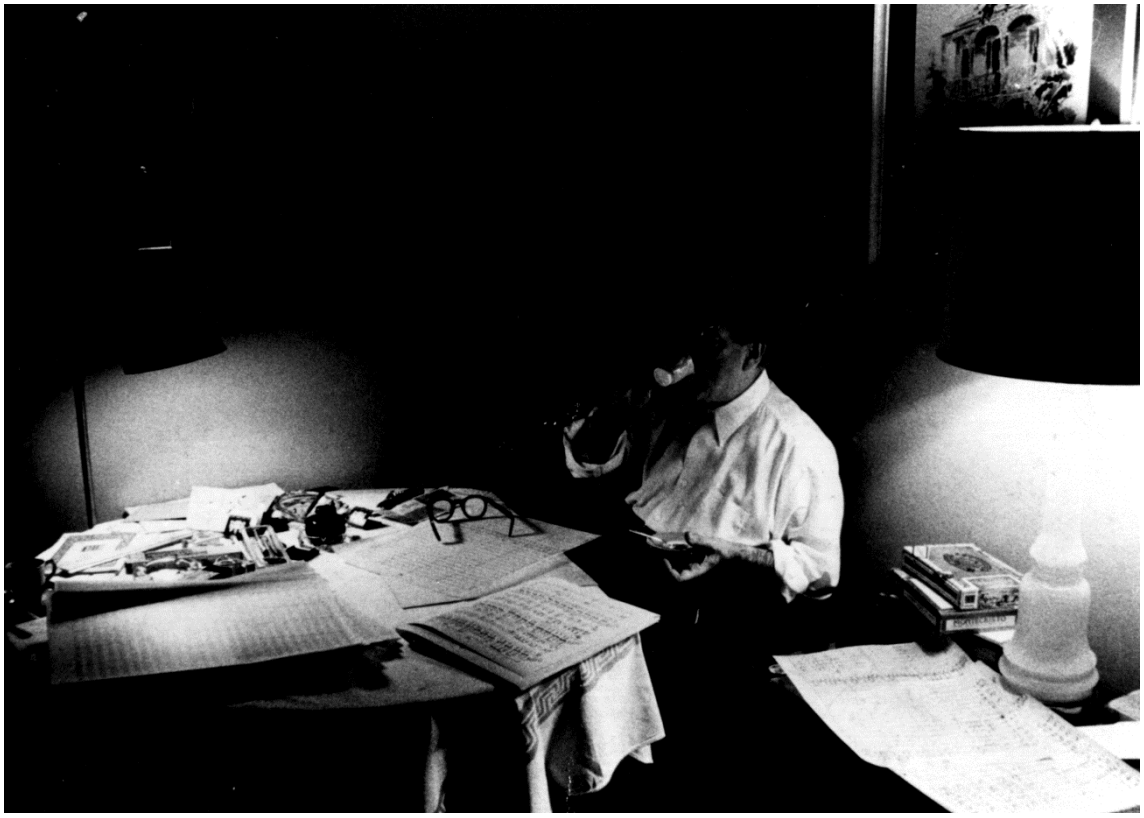
Partitura para consulta disponível para *download*

VILLA-LOBOS, Heitor. **Sinfonia No. 6**: sobre as linhas das montanhas. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0147 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (120 p.) para orquestra.

VILLA-LOBOS, Heitor. **New York Sky-Line Melody**. Rio de Janeiro, 1939. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL MVL 1993-21-0296 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (10 p.) para orquestra.

Vídeo em barra gráfica (MAM) disponível para *download*

No *link* disponível é possível baixar um vídeo que criamos da versão orquestral da peça *New York Sky-Line Melody* gerado a partir do *software Music Animation Machine (MAM)*.



Documento 15: Villa-Lobos tomando café, enquanto trabalha em uma de suas partituras, num quarto de hotel - Nova York - [1959]. Fotografia cedida pelo Museu Villa-Lobos (MVL) (Cat. 1982-16-004).