

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

REGINA ROCHA  
(REGINA CÉLIA ROCHA FELICE)

**Série *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos: um recorte do Modernismo no Brasil**

São Paulo

2022

REGINA ROCHA  
(REGINA CÉLIA ROCHA FELICE)

**Série *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos: um recorte do Modernismo no Brasil**

**Versão corrigida**

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Música pelo Programa de Pós-graduação em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo  
Cabraia Salles

São Paulo

2022

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.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pela autora

---

Rocha, Regina (Regina Célia Rocha Felice)  
Série *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos: um recorte do Modernismo  
no Brasil / (Regina Célia Rocha Felice) Rocha; orientador, Paulo de Tarso Camargo  
Cabraia Salles. – São Paulo, 2022.  
200 p.: il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de  
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Bachianas Brasileiras. 2. Villa-Lobos. 3. Modernismo no Brasil. 4.  
Desrecaque localista. 5. Movimento Antropofágico. I. Camargo Cabraia Salles, Paulo de  
Tarso. II. Título.

---

CDD 21.ed. – 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado – CRB-8/6194

Nome: ROCHA, Regina (Regina Célia Rocha Felice)

Título: Série *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos: um recorte do Modernismo no Brasil

Tese de autoria apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para o Exame de Defesa pelo Programa de Pós-graduação em Música, na área de concentração Musicologia.

Aprovada em: 4 de maio de 2022, pela comissão julgadora constituída, pelos doutores:

---

Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (Presidente)  
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo  
Julgamento: \_\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Cleisson de Castro Melo  
Universidade Federal de Campina Grande  
Julgamento: \_\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Fábio Cury  
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo  
Julgamento: \_\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Joel Miranda Bravo de Albuquerque  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Loque Arcanjo  
Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais  
Julgamento: \_\_\_\_\_



*Dedico este trabalho a Deus e à minha mãe Eunice Maria Felice.  
Meu amor e gratidão são eternos!*

## AGRADECIMENTOS

A Deus por seu amor, sabedoria, misericórdia e graça.

A meu orientador, Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles, por todo empenho, dedicação, incentivo, compreensão, conselhos e estímulo ao aprendizado. Minha eterna gratidão!

Ao Prof. Dr. Joel Miranda Bravo de Albuquerque e ao Prof. Dr. Loque Arcanjo, pelas preciosas observações feitas na ocasião da qualificação e por aceitarem ser membros da banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Cleisson de Castro Melo, por me fornecer partituras e pelas conversas sobre Villa-Lobos durante o *Simpósio Villa-Lobos*.

Ao Prof. Dr. Fábio Cury, por aceitar ler o meu trabalho e participar da minha defesa.

A meus pais, em especial, à minha amada mãe, Eunice Maria Felice, que me alfabetizou na infância e continua me inspirando a viver da melhor forma possível. Obrigada por seu amor e exemplo de bondade, dignidade e fé.

A meu amigo Juliano Alves dos Santos, pelo apoio e incentivo antes e durante a minha jornada acadêmica.

À preciosa amiga Luciana Thomaz de Aquino, que sempre está disposta a ajudar. Obrigada por tudo!

À equipe do Museu Villa-Lobos, que sempre me atende com muita simpatia e prontidão.

Ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), Código do Financiamento 001.

*“A música das modas e escolas passa – a da sinceridade vive”*  
(Villa-Lobos)

## RESUMO

Esta tese tem como questão central identificar como é realizado o diálogo entre as referências da cultura brasileira e o discurso musical de Bach na série *Bachianas Brasileiras*. Em nosso trabalho, analisamos alguns trechos dos 29 movimentos da série *Bachianas Brasileiras* com o intuito de selecionar os gestos de representação da cultura brasileira e da linguagem de Bach. De modo geral, tentamos não repetir as constatações já elucidadas em outras pesquisas. Na maioria dos casos, nós as citamos para que o leitor possa complementar as informações. Assim sendo, nosso objetivo foi trazer novos elementos que possam somar com as pesquisas anteriores. A título de exemplo, esta tese contribuiu para a identificação de mais duas citações de canções brasileiras nessa série: *O canto de Xangô* (*Bachianas Brasileiras n. 2*) e *A Casinha Pequeninha* (*Bachianas Brasileiras n. 3*). Portanto, a série possui quatro citações de canções brasileiras. Concluímos que essa série está fundamentada num recorte do movimento modernista desenvolvido no Brasil por meio de três vertentes: o futurismo, o desrecalque localista e o movimento antropofágico. O futurismo é observado nos *clusters* e ruídos; o desrecalque localista é um dos pilares da representação do nacional na série *Bachianas Brasileiras*; e a antropofagia é o veículo de apropriação e reedição da linguagem de Bach na série *Bachianas Brasileiras*. Em suma, a nossa visão é de que a série *Bachianas Brasileiras* é uma obra ousada, pois ela representa a sinergia entre uma cultura primitiva e o representante-mor da cultura musical europeia.

Palavras-chave: *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos, Modernismo Brasileiro, Desrecalque Localista, Movimento Antropofágico.

## ABSTRACT

This thesis aims to identify how it is performed the references of Brazilian culture in dialogue with Bach's musical discourse, in the *Bachianas Brasileiras* series. We conclude that this series is based on a clipping of the modernist movement developed in Brazil, through three strands: futurism, “desrecale localista” and the anthropophagic movement. Futurism is observed in clusters and noise. The “desrecale localista” is one of the pillars of the representation of the national in the *Bachianas Brasileiras* series. And anthropophagy is the vehicle for appropriating and re-editing Bach's language in the *Bachianas Brasileiras* series. In short, our view is that the *Bachianas Brasileiras* series is a daring work, as it represents the synergy between a primitive culture and the main representative of European musical culture.

Keywords: *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos, *Brazilian Modernism*, “Desrecale localista”, *Anthropophagic Movement*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Villa-Lobos no centenário do seu nascimento sendo lembrado como o “criador das <i>Bachianas</i> ”.....	23
Figura 2 –	Três vertentes do Modernismo no Brasil identificadas na série <i>Bachianas Brasileiras</i> .....	25
Figura 3 –	Capa da revista <i>O Capadócio: Método prático para aprender a tocar o violão</i> .....	28
Figura 4 –	<i>Choros n. 4</i> (1926). Motivo Bach descrito por Salles (2009, p. 153).....	38
Figura 5 –	O motivo Bach transposto na “ <i>Courante</i> ” da <i>Suíte n. 5</i> BWV 1011 de Bach e na <i>Three-Page Sonata</i> de Charles Ives.....	39
Figura 6 –	<i>Oratório Vidapura</i> de Villa-Lobos. Palíndromo.....	40
Figura 7 –	“ <i>Badinerie</i> ” da <i>Suíte n. 2</i> BWV 1067 de Bach.....	44
Figura 8 –	Alguns exemplos da melodia polifônica em Villa-Lobos e em Bach.....	45
Figura 9 –	<i>Quadrilha dos rapazes</i> op. 132 de Antônio José Santos Monteiro (avô de Villa-Lobos).....	47
Figura 10 –	Declaração de Villa-Lobos sobre o livro <i>História da Música Brasileira</i> de Francisco Acquarone.....	49
Figura 11 –	Foto de Pablo Casals com dedicatória à Villa-Lobos. Foto tirada por Nicolas	52
Figura 12 –	“Prelúdio n. 8” BWV 853 de <i>O Cravo bem temperado</i> . “Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> .....	56
Figura 13 –	“Prelúdio/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Tema em aumento com pequenas variações.....	57
Figura 14 –	“Prelúdio/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Mônada.....	57
Figura 15 –	“Fuga/Conversa” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Tema com o ritmo característico do Maracatu (SALLES).....	58
Figura 16 –	“Fuga/Conversa” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . <i>Stretto</i> .....	59
Figura 17 –	“Fuga/Conversa” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Citação do contrassujeito da Fuga.....	60
Figura 18 –	“Fuga” <i>Thema all’Imitatio Gallina Cucca</i> da <i>Sonata em Ré Maior</i> BWV 96360	
Figura 19 –	“Fuga/Conversa” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Mônada.....	61
Figura 20 –	“Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Introdução	62

Figura 21 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Contratempo. Síncopa. Acentos enfatizando o deslocamento do tempo. Sucessivas mudanças da fórmula de compasso.....	63
Figura 22 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Tema e acompanhamento (“contraponto amistoso”).....	64
Figura 23 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Sequências	64
Figura 24 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Início da seção B.....	65
Figura 25 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Final da seção B.....	66
Figura 26 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Notas congeladas nos violinos e violas .....	66
Figura 27 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . <i>Ostinato</i> rítmico .....	67
Figura 28 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Simetria espelhada na entrada da Seção B. (cc. 55-62).....	67
Figura 29 – <i>Cristo jaz em sua mortalha</i> BWV 4 – Disposição em palíndromo.....	68
Figura 30 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Mônada ....	68
Figura 31 – “Aria/O canto da nossa terra” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Tema (cc.1-4)..	69
Figura 32 – “Aria/O canto da nossa terra” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Seção B. <i>Ostinato</i> no piano.....	70
Figura 33 – Acompanhamento da “Aria/O canto da nossa terra” na Seção B. Melodia <i>Canto de Xangô</i> harmonizada por Villa-Lobos .....	71
Figura 34 – Melodia da seção B da “Aria/O canto da nossa terra” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Melodia da canção <i>Canto de Xangô</i> .....	72
Figura 35 – “Aria/O canto da nossa terra” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Mônada.....	73
Figura 36 – “Dança/Lembrança do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Motivos em terças e imitação. Movimento em grau conjunto, articulação em <i>staccato</i> . Pedal na nota Mi.....	75
Figura 37 – “Dança/Lembrança do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Tema B .....	76
Figura 38 – “Dança/Lembrança do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Exploração do limite da tessitura da Flauta .....	77
Figura 39 – “Dança/Lembrança do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Imitação .....	77

Figura 40 –	“Tocata/O trenzinho do caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Naípe de percussão nos primeiros e últimos compassos .....	78
Figura 41 –	<i>Portato</i> e <i>staccato</i> percutido no reco-reco no poema sinfônico <i>Uirapuru</i> (1917).....	80
Figura 42 –	“Tocata/O trenzinho do caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Tímpanos. Mudança de afinação entre os compassos 41 e 57.....	81
Figura 43 –	“Tocata/O trenzinho do caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> .....	82
Figura 44 –	<i>Concerto de Brandenburgo n. 5</i> BWV 1050 - I Movimento. Primeiro registro histórico do cravo como instrumento solista (HARNONCOURT, 1993) .....	82
Figura 45 –	“Tocata/O Trenzinho do Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Paralelismo de 5 <sup>as</sup> somente nas teclas pretas do piano (mão esquerda) .....	83
Figura 46 –	“Tocata/O Trenzinho do Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Flauta no limite da tessitura aguda.....	83
Figura 47 –	“Tocata/O Trenzinho do Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Simultaneidade entre diatonismo e cromatismo .....	84
Figura 48 –	“Tocata/O Trenzinho do Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Inserção do cromatismo no piano. Imitação (celesta e piano) do motivo exposto no compasso 8 (sopros) .....	85
Figura 49 –	“Tocata/O Trenzinho do Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Diatonismo em todos os instrumentos a partir do compasso 79 .....	86
Figura 50 –	“Tocata/O Trenzinho do Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Diatonismo em todos os instrumentos.....	87
Figura 51 –	“Tocata/O Trenzinho do Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Acorde final diatônico em contraste com o ambiente cromático anterior .....	88
Figura 52 –	<i>Choros n. 12</i> – Villa-Lobos. Ritmo vago.....	89
Figura 53 –	“Dança/Miudinho” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Sobreposição da escala diatônica e cromática .....	90
Figura 54 –	“Dança/Miudinho” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Construção do total cromática (mão esquerda) por meio da junção de duas escalas pentatônicas e duas apojeturas. Alternância de teclas brancas e pretas .....	91
Figura 55 –	“Aria/Cantiga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Movimento descendente. Mescla de cromatismo e diatonismo .....	93
Figura 56 –	“Aria/Cantiga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Nota pedal .....	93
Figura 57 –	“Aria/Cantiga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Cadência varesiana.....	94



Figura 58 –	“Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Movimento cromático descendente (clarinete, clarone, viola, violoncelo e contrabaixo) .....	96
Figura 59 –	“Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Frase do piano desenvolvida a partir da variação do primeiro motivo.....	97
Figura 60 –	“Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Mônada .....	98
Figura 61 –	“Fantasia/Devaneio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Contorno melódico similar ao início do “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Piano.....	99
Figura 62 –	“Fantasia/Devaneio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Sensação de aceleração por meio da disposição rítmica.....	99
Figura 63 –	“Fantasia/Devaneio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . (c.32). Citação do motivo da <i>Valsa n. 1</i> op. 64 de Chopin .....	99
Figura 64 –	“Fantasia/Devaneio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Sequência e Textura Coral .....	101
Figura 65 –	“Fantasia/Devaneio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Primeira frase da canção: “A casinha pequenina”.....	102
Figura 66 –	“Fantasia/Devaneio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Baixo descendente em graus conjuntos .....	103
Figura 67 –	“Fantasia/Devaneio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Cadência em mônada ..	104
Figura 68 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Apresentação dos temas .....	105
Figura 69 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema A (Corne inglês, Trompa e Flauta I). .....	106
Figura 70 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema B. Nota pedal.....	106
Figura 71 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema C .....	107
Figura 72 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Variação do tema A.....	107
Figura 73 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema C na viola (pequenas variações de direcionalidade).....	108
Figura 74 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Final da Seção A. Cadência em Dó menor. Preâmbulo da mudança de caráter da seção seguinte .....	109
Figura 75 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Seção B. Tema B deslocado em relação ao tema B da seção anterior.....	110
Figura 76 –	<i>Concerto de Brandenburgo n. 6</i> BWV 1051 de Bach. Deslocamento de meio compasso entre o primeiro compasso e o último <i>tutti</i> .....	111

Figura 77 –	Primeira frase do coral <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> de Bach. Tema D da “Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> .....	112
Figura 78 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema D.....	113
Figura 79 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema D em uníssonos.....	114
Figura 80 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Retorno da seção A. Tema B.....	115
Figura 81 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . CCA do último acorde 5-21 com as duas versões do subconjunto 3-3.....	116
Figura 82 –	“Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Acordes finais. Terça de picardia CCA 5-21 com três disposições do tricorde maior-menor 3-3 como subconjunto.....	117
Figura 83 –	Tema do <i>Choros n. 3 (Nozani-ná)</i> . Tema A da “Tocata/Pica-pau” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> .....	117
Figura 84 –	“Tocata/Pica-pau” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema A.....	118
Figura 85 –	“Tocata/Pica-pau” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Tema em terças.....	119
Figura 86 –	“Tocata” de <i>Pour le Piano</i> (1901) de Debussy. <i>Tocata em Ré menor op. 11</i> (1912) de Prokofiev. “Tocata” de <i>Le Tombeau de Couperin</i> (1918) de Ravel. Semicolcheia em movimento contínuo.....	120
Figura 87 –	“Aria/Cantilena” da <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> . <i>Colla voce</i> . <i>Pizzicato</i> . Violoncelo II e IV em movimento contrário.....	122
Figura 88 –	“Aria” da <i>Suíte em Ré Maior</i> BWV 1068 de Bach (cc.1-7).....	123
Figura 89 –	“Aria/Cantilena” da <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> . Recitativo, Bordadura dupla.....	123
Figura 90 –	“Aria/Cantilena” da <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> . Retorno da parte A. Solo em <i>bocca chiusa</i> .....	124
Figura 91 –	“Aria/Cantilena” da <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> . Cadência em mônada.....	124
Figura 92 –	<i>Fuga em sol menor</i> e <i>Tocata em Dó maior</i> de Bach. Figuração idiomática dos instrumentos de teclado.....	126
Figura 93 –	“Prelúdio XVII” BWV 862 - <i>O Cravo bem temperado</i> . Duas escalas entrepostas (cc.23 e 24).....	126
Figura 94 –	<i>Tocata e Fuga n. 2</i> BWV 565 de Bach. Exemplo citado por Arcanjo (2008, p. 135).....	126

Figura 95 –	“Aria/Chôro” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6. Tocata e Fuga n. 2</i> BWV 565 (cc.13-15). Idiomatismo dos instrumentos de teclado. Duas escalas descendentes intercalas (c.1).....	127
Figura 96 –	Tema da “Sinfonia” da <i>Cantata</i> BWV 156. Tema da “Aria/Chôro” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> .....	128
Figura 97 –	“Aria/Chôro” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Sequências e terças descendentes construídas a partir de duas escalas entrepostas .....	129
Figura 98 –	“Aria/Chôro” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Flauta (c. 15) imitando o tema do fagote (c.3) .....	129
Figura 99 –	“Aria/Chôro” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Padrão sequencial realizado pela flauta (cc.15-23).....	130
Figura 100 –	“Aria/Chôro” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Variação do tema (flauta) .....	131
Figura 101 –	“Aria/Chôro” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Terças descendentes decorrentes de duas escalas intercaladas. Reminiscência do tema apontada por Cury (2017). Cadência em mônada .....	131
Figura 102 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Imitação e Sequência .....	132
Figura 103 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Sequência e movimento contrário.....	133
Figura 104 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Variação c.1. Sequência e movimento contrário .....	133
Figura 105 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Imitação, sequência e variação ....	133
Figura 106 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Sequência no fagote.....	134
Figura 107 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Tema B (fagote).....	134
Figura 108 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Solo (Flauta) .....	135
Figura 109 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Imitação .....	135
Figura 110 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Terças descendentes nos moldes de Bach (flauta). Cromatismo no fagote.....	136
Figura 111 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Sequências .....	136
Figura 112 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Sobreposição do tema A e B.....	137
Figura 113 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Sequência e imitação .....	137
Figura 114 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Motivo similar na “Dança/Martelo” da <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> .....	138
Figura 115 –	“Fantasia” da <i>Bachianas Brasileiras n. 6</i> . Sequência e cadência em mônada.....	138
Figura 116 –	“Introdução/Embolada” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> .....	140
Figura 117 –	“Introdução/Embolada” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Imitação.....	141

Figura 118 – “Introdução/Embolada” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Mônada.....	142
Figura 119 – (A) Tema do <i>Ricercar a 6</i> da <i>Oferenda Musical</i> BWV 1079. (B) Tema da “Introdução/Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n° 4</i> distribuído entre duas vozes .....	143
Figura 120 – “Prelúdio/Introdução” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Arpejo do compasso 4 na 1ª voz em retrógrado e aumentação nas primeiras notas da 2ª voz (cc. 1-4)..	144
Figura 121 – (A): “ <i>Canon a 2</i> ” da <i>Oferenda Musical</i> de Bach. (B): “ <i>Canon a 2</i> ” da <i>Oferenda Musical</i> de Bach – Solução dada por Kirnberg .....	145
Figura 122 – “Coral/Canto do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n° 4</i> . Temas.....	146
Figura 123 – “Coral/Canto do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n° 4</i> .....	146
Figura 124 – “Coral/Canto do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n° 4</i> . Frases que começam com a reiteração da última nota da frase anterior .....	147
Figura 125 – “Coral/Canto do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n° 4</i> . Cânone em terças ..	147
Figura 126 – “Coral/Canto do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n° 4</i> . Cânone imitativo direto (cc. 75-79) em relação aos compassos 71 e 75 .....	148
Figura 127 – “Coral/Canto do Sertão” da <i>Bachianas Brasileiras n° 4</i> . Ressonância por simpatia.....	148
Figura 128 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . temas .....	150
Figura 129 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Melodia começando com a rearticulação da última nota da melodia anterior. Acompanhamento com a sugestão do aquecimento dos violinistas seresteiros .....	151
Figura 130 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Início da frase (tema B) com a rearticulação da última nota da frase anterior .....	152
Figura 131 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . (c. 1-2). Somente as alturas. ....	152
Figura 132 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Terças entre acompanhamento e melodia (cc. 8-10). Bordadura (Fl. Ob. Cl.).....	153
Figura 133 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Tema C. Sequências de quartas e quintas paralelas no acompanhamento .....	154
Figura 134 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Seção B. Tema D em terças .....	155
Figura 135 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Seção B. Fragmento do Tema C.....	156

Figura 136 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Textura coral, movimento descendente em grau conjunto e sequência .....	157
Figura 137 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Mônada. ....	158
Figura 138 – “Giga/Quadrilha Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> de Villa-Lobos. Entradas do tema na seção A por meio da relação de quintas. ....	160
Figura 139 – “Giga/Quadrilha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Tema em aumentação.....	161
Figura 140 – “Giga/Quadrilha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Terças paralelas como representação do estilo caipira .....	162
Figura 141 – “Giga/Quadrilha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> de Villa-Lobos. Entrada da Seção B. Alternância de compasso simples e composto sem a mudança escrita da fórmula de compasso.....	162
Figura 142 – “Giga/Quadrilha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> de Villa-Lobos. Sobreposição de temas na entrada da seção A. ....	163
Figura 143 – “Giga/Quadrilha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Mônada.....	163
Figura 144 – “Tocata/Desafio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Tema no trompete. Acompanhamento com uma figuração típica da Tocata do século XX (hp., perc., xil., viol. I) .....	164
Figura 145 – “Tocata/Desafio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Resposta no trombone .....	165
Figura 146 – “Tocata/Desafio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Cânone estrito .....	166
Figura 147 – “Tocata/Desafio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Figuração típica de Bach ..	166
Figura 148 – “Tocata/Desafio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Mônada .....	167
Figura 149 – “Fuga/Conversa” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Exposição do tema.....	168
Figura 150 – “Fuga/Conversa” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Entradas do tema sempre uma quinta acima (Vcl. - lá, Vla. - mi, Vl. II -si, Vil. I - Fá#).....	169
Figura 151 – “Fuga/Conversa” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Cadência em Ré Maior.....	169
Figura 152 – “Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Perfis melódicos ondulantes .....	170
Figura 153 – “Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Motivo de tercinas em sequência. Ondulação melódica.....	171
Figura 154 – “Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Tema ondulante .....	171
Figura 155 – “Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Variação da melodia do compasso 1 .....	172
Figura 156 – “Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Cadência final em mônada .....	173

Figura 157 – “Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Tema com perfil ondulante. Palíndromo melódico .....	174
Figura 158 – “Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Seção B. Sequência em tercinas. Deslocamento de acento no acompanhamento .....	175
Figura 159 – “Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Cadência em mônada .....	175
Figura 160 – “Tocata/Catira Batida” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Estilo caipira. Terças descendentes à maneira de Bach (duas escalas intercaladas) .....	176
Figura 161 – “Tocata/Catira Batida” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Compasso ternário simples e binário composto simultâneos.....	177
Figura 162 – “Tocata/Catira Batida” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Cadência em mônada.....	178
Figura 163 – “Fuga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> .....	179
Figura 164 – “Fuga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> . Exposição do tema (fg. e tpa.). .....	180
Figura 165 – “Dança/Martelo” da <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> . Terças descendentes como resultado de duas escalas interpostas. Exemplo citado por Arcanjo (2008, pp. 135-136).....	182
Figura 166 – “Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 9</i> .....	183
Figura 167 – “Fuga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 9</i> . Palíndromo.....	184
Figura 168 – “Fuga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 9</i> . Cadência em Mônada.....	184

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Movimentos da série <i>Bachianas Brasileiras</i> de acordo com a data da composição.....	30
Tabela 2 – Instrumentação das <i>Bachianas Brasileiras</i> compostas para orquestra.....	31
Tabela 3 – Grupo 4 da classificação da obra de Villa-Lobos feita pelo próprio compositor: “com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach”.....	40
Tabela 4 – Sugestão dada por Mário de Andrade para substituir os nomes das danças europeias pelas brasileiras nas suítes nacionais .....	46
Tabela 5 – Movimentos da série <i>Bachianas Brasileiras</i> compostas em 1930.....	51
Tabela 6 – “Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> . Forma ABA .....	54
Tabela 7 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Forma ABA .....	62
Tabela 8 – “Aria/O canto da nossa terra” da <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> . Forma ABA. ....	69
Tabela 9 – “Aria/Cantiga” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Divisão formal .....	92
Tabela 10 – Oito movimentos da série <i>Bachianas Brasileiras</i> escritos em 1938.....	95
Tabela 11 – Tabela comparativa da orquestração entre a <i>Bachianas Brasileiras</i> n <sup>os</sup> 1, 2 e 3.....	95
Tabela 12 – “Aria/Modinha” da <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> . Distribuição dos temas nas seções .....	105
Tabela 13 – “Introdução/ Prelúdio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> . Forma ABA .....	143
Tabela 14 – <i>Bachianas Brasileiras</i> que começam com um Prelúdio e terminam com uma Fuga.....	149
Tabela 15 – “Prelúdio/Ponteio” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Forma ABA.....	150
Tabela 16 – “Giga/Quadrilha Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Forma ABA. ....	160
Tabela 17 – “Giga/Quadrilha Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> . Entradas do tema na seção A .....	161

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

B	Bordadura
Bar	Barítono
Bons	Fagote
C.	Compasso
C. Bons	Contrafagote
CCA <sup>1</sup>	Conjunto de classes de alturas ( <i>pitch class</i> )
C.A	Corne inglês
Cel.	Celesta
Cb	Contrabaixo
C-ing	Corne inglês
Cor	Trompa
Cl	Clarinete
Cl.b	Clarinete baixo
C ing.	Corne inglês
Cfg.	Contrafagote
Fg.	Fagote
Fl.	Flauta
Gnz.	Ganzá
Hp.	Harpa
Hpe.	Harpa
Ob.	Oboé
Perc.	Percussão
Pic.	Piccolo
Pf.	Piano
R.-r.	Reco-reco
Sax.	Saxofone
Tmbl.	<i>Tamburello</i>

---

<sup>1</sup> Sigla adotada por Salles (2018, p. 124).



Timp.	Tímpano
Tpa.	Trompa
Trb.	Trombone
Trp.	Trompete
Trbn.	Trombone
Tb.	Tuba
Vil.	Violino
Vla.	Viola
Vni.	Violinos
Vons.	Violinos
Vcl.	Violoncelo
Xil.	Xilofone

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>22</b>
<b>2</b>	<b>ASPECTOS GERAIS SOBRE A APROPRIAÇÃO DA LINGUAGEM DE BACH NO PENSAMENTO COMPOSICIONAL DE VILLA-LOBOS</b> .....	<b>32</b>
<b>3</b>	<b>BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTAS EM 1930</b> .....	<b>51</b>
3.1	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1</i> – “PRELÚDIO/MODINHA” .....	<b>51</b>
3.2	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1</i> – “FUGA/CONVERSA” .....	<b>58</b>
3.3	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2</i> – “PRELÚDIO/O CANTO DO CAPADÓCIO” .....	<b>61</b>
3.4	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2</i> – “ARIA/O CANTO DA NOSSA TERRA” .....	<b>68</b>
3.5	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2</i> – “DANÇA/LEMBRANÇA DO SERTÃO” .....	<b>74</b>
3.6	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2</i> – “TOCATA/ O TRENZINHO DO CAIPIRA” .....	<b>77</b>
3.7	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> – “DANÇA/MIUDINHO” .....	<b>89</b>
<b>4</b>	<b>BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1935</b> .....	<b>92</b>
4.1	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> – “ARIA/CANTIGA” .....	<b>92</b>
<b>5</b>	<b>BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1938</b> .....	<b>95</b>
5.1	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3</i> – “PRELÚDIO/PONTEIO” .....	<b>95</b>
5.2	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3</i> – “FANTASIA/DEVANEIO” .....	<b>98</b>
5.3	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3</i> – “ARIA/MODINHA” .....	<b>104</b>
5.4	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3</i> – “TOCATA/PICAPAU” .....	<b>117</b>
5.5	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5</i> – “ARIA/CANTILENA” .....	<b>121</b>
5.6	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 6</i> – “ARIA/CHÔRO” .....	<b>125</b>
5.7	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 6</i> – “FANTASIA” .....	<b>132</b>
5.8	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1</i> – “INTRODUÇÃO/EMBOLODA” .....	<b>139</b>
<b>6</b>	<b>BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1941</b> .....	<b>143</b>
6.1	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> – “PRELÚDIO/INTRODUÇÃO” .....	<b>143</b>
6.2	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> - “CORAL/CANTO DO SERTÃO” .....	<b>145</b>
<b>7</b>	<b>BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1942</b> .....	<b>149</b>
7.1	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7</i> - “PRELÚDIO/PONTEIO” .....	<b>149</b>
7.2	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7</i> – “GIGA/QUADRILHA CAIPIRA” .....	<b>159</b>
7.3	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7</i> – “TOCATA/DESAFIO” .....	<b>164</b>
7.4	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7</i> – “FUGA/CONVERSA” .....	<b>167</b>
<b>8</b>	<b>BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1944</b> .....	<b>170</b>
8.1	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8</i> – “PRELÚDIO” .....	<b>170</b>
8.2	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8</i> – “ARIA/MODINHA” .....	<b>173</b>

8.3	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8 – “TOCATA/CATIRA BATIDA”</i> .....	176
8.4	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8 – “FUGA”</i> .....	178
<b>9</b>	<b><i>BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1945</i></b> .....	<b>181</b>
9.1	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5 – “DANÇA/MARTELO”</i> .....	181
9.2	<i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 9 – “PRELÚDIO E FUGA”</i> .....	183
<b>10</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>185</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>189</b>
	<b>APÊNDICE A – ÍNDICE DA PARTITURA DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8</i>...</b>	<b>195</b>
	<b>APÊNDICE B – REPERTÓRIO REGIDO POR VILLA-LOBOS, ENTRE OS ANOS DE 1958 E 1959, COM REFERÊNCIA À MÚSICA DE BACH.</b> .....	<b>196</b>
	<b>ANEXO A – A <i>CASINHA PEQUENINA</i>. ARRANJO DE LORENZO FERNANDEZ (1935).</b> .....	<b>197</b>
	<b>ANEXO B – A <i>CASINHA PEQUENINA</i>. ARRANJO DE LUCIANO GALLET (1937)</b> .....	<b>198</b>
	<b>ANEXO C – “<i>NOZANI-NÁ</i>” (1929) – CANÇÕES TÍPICAS BRASILEIRAS</b> .....	<b>199</b>
	<b>ANEXO D – VILLA-LOBOS RECEBENDO O TÍTULO DE DOUTOR HONORIS CAUSA PELO OCIDENTAL COLLEGE OF LOS ANGELES (1944).</b> .....	<b>200</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A série *Bachianas Brasileiras* é uma das obras mais emblemáticas de Villa-Lobos<sup>2</sup>. De acordo com o musicólogo finlandês Eero Tarasti, o prestígio internacional de Villa-Lobos foi impulsionado pelas séries *Choros* (1920-1929) e *Bachianas Brasileiras*<sup>3</sup> (1930-1945).

Em nossa visão, a série *Choros* fascina por ser uma composição baseada na sonoridade dos “hábitos e costumes dos nativos brasileiros”<sup>4</sup>. No entanto, a *Bachianas Brasileiras* tem uma proposta mais ousada, visto que seu alvo é o diálogo entre essa cultura primitiva<sup>5</sup> e a referência-mor da música europeia – J. S. Bach. Além disso, essa série dispõe de outra particularidade: ela é a produção de maior extensão<sup>6</sup> na lista de obras em homenagem a Bach<sup>7</sup>. Em tamanho, o repertório que mais se aproxima é o conjunto dos *24 Prelúdios e Fugas opus 87*, de Dmitri Shostakovitch, escrito entre os anos de 1950 e 1951. No entanto, até 1945 não havia coleção com tamanha dimensão dentro da tendência que ficou conhecida como “retorno a Bach”.

O fato é que, no centenário do nascimento de Villa-Lobos, em um dos jornais de grande circulação da época, ele não foi lembrado como o compositor das *12 Sinfonias*, da série *Quarteto de Cordas*, nem sequer da série *Choros*: ele foi lembrado como o “criador das *Bachianas*”<sup>8</sup> (Figura 1).

---

<sup>2</sup> “Numa carta escrita em Nova York, entre os dias 10 e 14 de outubro de 1961, [...] o escritor Gilberto Amado declarou: ‘Vivo aqui em companhia do nosso imortalíssimo Villa. Ainda ontem deu o Rádio *Uirapuru*. *Bachianas* dá todo dia’” (AMADO, 1981, p. 95 *apud* PILGER, 2013, p. 104).

<sup>3</sup> “A reputação internacional de Villa-Lobos é, em grande parte, baseada nessas duas séries de obras, suas únicas criações mencionadas no abrangente *A History of Modern Music* de Paul Collaer, uma listagem cronológica das obras mais importantes do século XX” (TARASTI, 2021, p. 291).

<sup>4</sup> “Sendo os *Choros* construídos segundo uma forma técnica especial, baseada em manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, bem como nas impressões psicológicas trazidas por certos tipos populares, extremamente marcantes e originais [...]” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 198).

<sup>5</sup> Nesse trabalho, o termo primitivo refere-se a tudo que não é europeu. Mais detalhes cf.: Salles (2018, p. 260).

<sup>6</sup> A série *Bachianas Brasileiras* compreende nove obras que incluem 29 movimentos.

<sup>7</sup> É interessante pois, ao nomear a série de *Bachianas Brasileiras*, de antemão Villa-Lobos sugere o teor geral da obra. Portanto, consideramos que o título da série é imbuído de uma figura retórica, o *inventio*. Uma vez que a retórica era uma característica constante em Bach, interpretamos que o próprio título da série se traduz numa homenagem a Bach. Vejamos o comentário do musicólogo Dietrich Bartel sobre essa figura de retórica: “[...] *inventio se preocupa com a determinação do sujeito (assunto) e reúne a informação pertinente*”, traduzido livremente do inglês “[...] *inventio concerns itself with determining the subject and gathering pertinent information*” (BARTEL, p. 1997, p. 66). De acordo com o musicólogo americano Laurence Dreyfus, Bach criava o *inventio* como uma “antecipação da composição”, por elaborar uma ideia viável, uma revelação da obra musical completa. “*This is why Bach alludes to invention as ‘a foretaste of composition’: by crafting a workable idea, one unlocks the door to a complete musical work*” (DREYFUS, 2004, p. 2).

<sup>8</sup> “[...] foi me dado assistir a uma entrevista que o compositor concedia a um jornalista. Como este anotasse, em sua presença, uma referência ao “autor das *Bachianas*”, Villa-Lobos corrigiu categoricamente: ‘Não escreva autor

Figura 1 – Villa-Lobos no centenário do seu nascimento sendo lembrado como o “criador das Bachianas”



Fonte: *O Globo*, 1987.

Muito já foi escrito sobre a série *Bachianas Brasileiras*, porém, até o início da nossa pesquisa (2018), não havia um trabalho acadêmico que abrangesse excertos de toda a série. Em 2021, o professor e pesquisador brasileiro Norton Dudeque publicou um profícuo trabalho<sup>9</sup> em que analisa fragmentos de toda a série *Bachianas Brasileiras*, demonstrando aspectos de intertextualidade e estilização entre a música de Bach e a música brasileira. No entanto, por se tratar de uma obra tão vasta e complexa, o acréscimo de pesquisas que contemplem trechos de toda a série adicionará conhecimentos a uma das obras mais canônicas de Villa-Lobos.

Em nosso trabalho, analisamos alguns trechos dos 29 movimentos da série *Bachianas Brasileiras* com o intuito de selecionar os gestos de representação da cultura brasileira e da linguagem de Bach. De modo geral, tentamos não repetir as constatações já elucidadas em outras pesquisas. Na maioria dos casos, nós as citamos para que o leitor possa complementar

das *Bachianas*. Por que sempre as *Bachianas*? Eu tenho outras músicas mais sérias'. (Ele se referia às Sinfonias e aos Choros)” (NÓBREGA, 1971a, p. 22).

<sup>9</sup> Dudeque (2021).

as informações. Assim sendo, nosso objetivo foi trazer novos elementos que possam somar com as pesquisas anteriores. A título de exemplo, esta tese contribuiu para a identificação de mais duas citações de canções brasileiras nessa série: *O canto de Xangô (Bachianas Brasileiras n. 2)* e *A Casinha pequenina (Bachianas Brasileiras n. 3)*. Portanto, a série possui quatro citações de canções brasileiras. Porém, mesmo em pesquisas recentes, ainda eram mencionadas apenas duas canções<sup>10</sup>.

De acordo com Taruskin (1996), no início do século XX o “retorno a Bach” foi uma convergência no pensamento composicional dos músicos que estavam em Paris, ambiente onde Villa-Lobos conviveu na década de 1920. No entanto, sua postura em relação ao “retorno a Bach” tem os moldes do modernismo brasileiro, conforme já exposto pelo historiador Loque Arcanjo (2008), entre outros. A seguir, vejamos o relato de Santos (2010) em relação ao modernismo e à música brasileira:

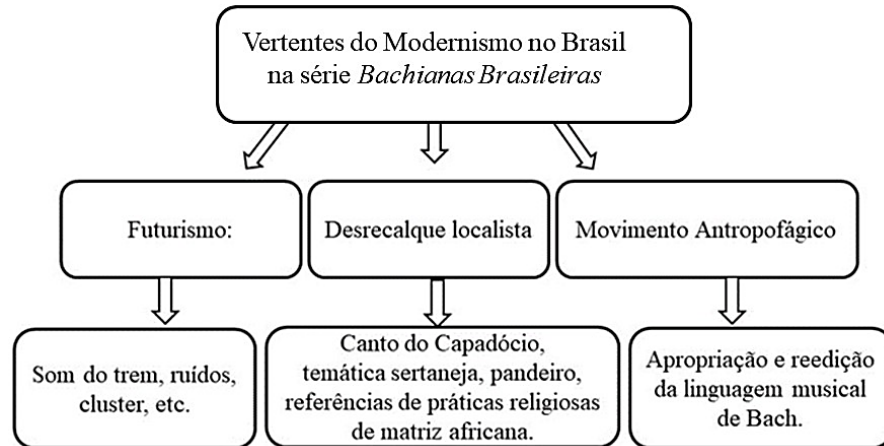
O Modernismo foi o grande aglutinador do movimento cultural brasileiro até 1930. Ao lado da busca do moderno identificado com valores como progresso e civilização, o movimento se afirma como um esforço de construção de uma identidade nacional e de uma estética. A estética modernista na música brasileira é concebida como harmonização do nacional com o universal, sendo este último aqui representado pelos movimentos da vanguarda europeia (SANTOS, 2010, p. 32).

Na nossa pesquisa, apontamos três vertentes da estética modernista presentes na série *Bachianas Brasileiras*: o futurismo, o desrecale localista e o movimento antropofágico. Na Figura 2 apresentamos um resumo do nosso conceito.

---

<sup>10</sup> As canções que já foram reconhecidas por outros pesquisadores são: *Vamos Maruca*, na “Dança/Miudinho”, e *O Mana deixa eu ir*, na “Aria/Cantiga”, ambas na *Bachianas Brasileiras n. 4*.

Figura 2 – Três vertentes do Modernismo no Brasil identificadas na série *Bachianas Brasileiras*



Fonte: elaborada pela autora.

Na nossa perspectiva, o futurismo se concentra em “Tocata/O Trenzinho do Caipira”. No entanto, essa peça se tornou tão célebre e está tão imersa na proposta futurista que consideramos pertinente apontar o futurismo como um dos eixos do modernismo na série *Bachianas Brasileiras*. Para iniciarmos esse raciocínio, vamos observar a relação entre música e máquina por meio de um trecho do *Manifesto Futurista L’arte dei rumori* (1913):

Em primeiro lugar a arte musical buscou e obteve a pureza e doçura do som, depois mesclou diferentes sons, cuidando de acariciar o ouvido com doces harmonias. Hoje, a arte da música, cada vez mais complicada, busca o amálgama de sons mais dissonantes, estranhos e ásperos para o ouvido. Assim nos aproximamos cada vez mais do som-ruído. Essa evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram com o homem em todos os lugares. Não só nos ambientes ruidosos das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem eram normalmente silenciosos, a máquina hoje criou tantas variedades e concomitâncias de ruídos, que o som puro, na sua pequenez e monotonia, já não desperta emoção.<sup>11</sup> (RUSSOLO, 1916, p. 10, tradução nossa).

Entre outras possibilidades sonoras, Russolo (1916) comenta sobre os sons relacionados às ferrovias:

<sup>11</sup> “L’arte musicale ricercò ed ottene dapprima la purezza e la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversim preoccupandosi però di accarezzare l’orecchio com soavi armonie. Oggi l’arte musicale complicando-se sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonante, più strani e più aspri per l’orecchio. Chi avviciniamo così sempre più al suono-rumore. Questa evoluzione dela musica è paralela al moltiplicarsi dele macchine, che collaborano dovunque coll’uomo. Non soltanto nelle atmosfere fragorose dele grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina há oggi creato tante varietà e concorzenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione” (RUSSOLO, 1916, p. 10, grifo do autor).

Atravessamos uma grande capital moderna, com ouvidos mais atentos que olhos, e teremos prazer em distinguir o desperdício de água, ar ou escavação como nos canos de metal, o zumbido dos motores que respiram e pulsam com uma animalidade indiscutível, o latejar das válvulas, as idas e vindas dos pistões, o guincho das serras mecânicas, os saltos do bonde nos trilhos, o estalar dos chicotes, o esvoaçar das cortinas e bandeiras. Vamos nos divertir idealmente orquestrando juntos o barulho das venezianas das lojas, as portas batendo, o zumbido e o tamborilar das multidões, o barulho diferente das estações, as ferragens, as fiações, as impressoras, as usinas e as ferrovias subterrâneas.<sup>12</sup> (RUSSOLO, 1916, p. 12, tradução nossa).

O sociólogo brasileiro Antonio Candido discorre sobre o impacto dessa estética vanguardista no Brasil: “[...] Além disso, alguns estímulos da vanguarda artística europeia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionava em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional” (CANDIDO, 2006, p. 127).

É possível confirmar essa constatação de Candido (2006) em algumas obras da pintora brasileira Tarsila do Amaral, como *Estrada de ferro Central do Brasil* (1924), *A Gare* (1925) e *Cidade com bondinho* (1925). Na literatura, temos o poema *Trem de Ferro* (1936), de Manuel Bandeira, que utiliza palavras com recursos que simulam o movimento de um trem: “Café com pão, café com pão, café com pão [...] Muita força, muita força, muita força [...]”. O músico e ensaísta brasileiro José Wisnik também menciona essa tendência modernista:

À primeira vista, as manifestações do início do século tomadas nas suas aparências mais evidentes, são invadidas por alusões ao mundo industrial: as buzinas e locomotivas, os “bruitismos” futuristas de Russolo (que prenunciam a música concreta da década de 50), as timbrações de Varèse (que antecipam a futura música eletrônica), a utilização de motivos jazzísticos, tudo testemunha de modo geral a tendência febril de parte do modernismo a absorver na linguagem os elementos do mundo técnico e humano emergente (WISNIK, 1983, p. 130).

O outro recorte da estética modernista que alicerça a série *Bachianas Brasileiras* é o desrecalque localista<sup>13</sup>. De acordo com Candido (2006), a multiplicidade cultural que forma o

---

<sup>12</sup> “Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d’acqua, d’aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che frotano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l’andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrir delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee” (RUSSOLO, 1916, p. 12).

<sup>13</sup> Esse termo foi batizado e descrito por Antônio Cândido. Vejamos sua definição: “Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia. Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de



Brasil passou a ser descrita sem depreciação no modernismo brasileiro, e isto inclui a figura do mulato, do índio, do negro, do sertanejo, entre outros.

A segunda linha [do Modernismo], quiçá mais típica, aborda temas análogos com espírito diferente. Mais *humour*, maior ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais conseqüente, produzindo uma crítica bem mais profunda. Sobretudo a descoberta de símbolos e alegorias densamente sugestivos, carregados de obscura irregularidade; a adesão franca aos elementos recalcados da nossa civilização, como o negro, o mestiço, o filho de imigrantes, o gosto vistoso do povo, a ingenuidade, a malandrice (CANDIDO, 2006, p. 129).

Diante desse parecer de Candido (2006), vejamos o significado de algumas palavras presentes nos subtítulos da série *Bachianas Brasileiras*. Vamos começar com a definição da palavra “caipira”: “Homem ou mulher de pouca instrução que não mora em centros urbanos. Trabalhador rural, de beira-rio ou beira-mar, ou de sertão. É chamado também de caboclo, jeca, matuto, roceiro, tabaréu, caiçara, sertanejo, dependendo da região onde habita” (CASCUDO, 2001, p. 97).

Na sequência, vamos refletir sobre o significado da palavra “capadócio”:

[...] uma vez que o termo capadócio, em franca circulação há cerca de meio século, é hoje tão desusado que seu emprego soa como um requinte.

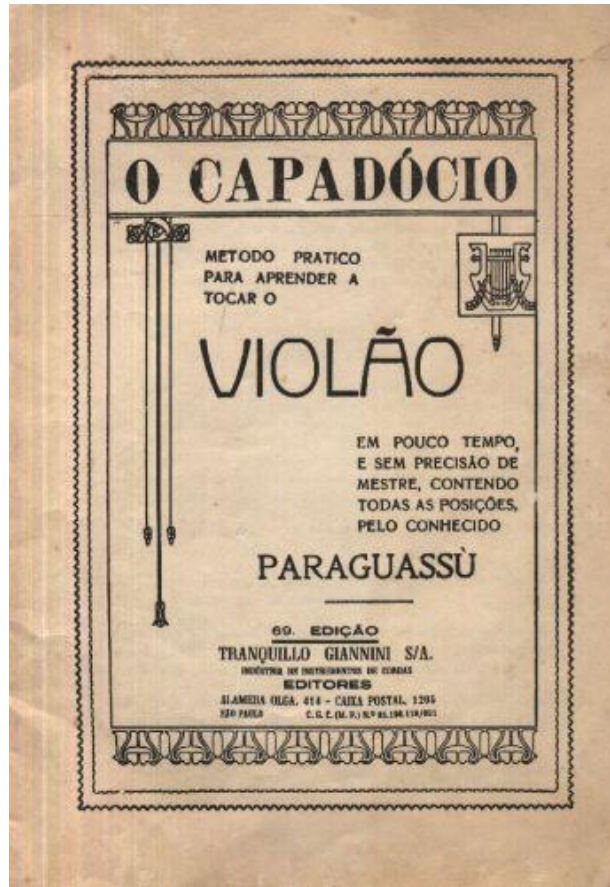
Segundo o Dicionário Contemporâneo de Caldas Aulete, significa “charlatão, parlapatão, trapaceiro” ou ainda: “aquele que de noite vai tocar e cantar sob as janelas da namorada. De fato, o capadócio, tipo urbano hábil e maneiroso, fértil em expedientes, de modinhas e tocador de violão, do que se serve como recurso de insinuação pessoal. Esta conotação musical é tão significativa que um método popular de violão muito usado até vinte anos atrás tinha por título O Capadócio – Método prático para aprender a tocar VIOLÃO em pouco tempo e sem precisão de mestre, contendo tôdas as posições pelo conhecido PARAGUASSU” (NÓBREGA, 1971a, pp. 37-38).

A Figura 3 exhibe a capa da revista *O Capadócio: Método prático para aprender a tocar o violão*.

---

escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade. Cria o teu ritmo livremente” (CANDIDO, 2006, p. 128).

Figura 3 – Capa da revista *O Capadócio: Método prático para aprender a tocar o violão*



Fonte: [www.traca.com.br/livro/81364/#](http://www.traca.com.br/livro/81364/#).

Podemos observar a conotação depreciativa vinculada à figura do capadócio por meio da obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), do romancista brasileiro Lima Barreto: “Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio — não é bonito! [...] Não se julgue, entretanto, que Ricardo fosse um cantor de modinhas aí qualquer, um capadócio” (BARRETO, s.d., p. 2 e 5).

Diante dessas informações, consideramos que, ao utilizar subtítulos como *O Canto do Capadócio*, *Lembrança do Sertão*, *O Trenzinho do Caipira*, *Canto do Sertão*, Villa-Lobos protagoniza elementos da sociedade brasileira tradicionalmente hostilizados. Com base nessa autonomia da representação dos elementos nacionais, defendemos que o desrecalque localista é um dos pilares da representação do nacional na série *Bachianas Brasileiras*.

Por outro lado, defendemos que o movimento antropofágico<sup>14</sup> foi um aspecto crucial no que tange à apropriação da linguagem de Bach na série *Bachianas Brasileiras*, visto que são raros os momentos em que Villa-Lobos faz uma citação literal a Bach<sup>15</sup>. De modo geral, os elementos que fazem referência à linguagem de Bach estão dispostos de forma criativa na série *Bachianas Brasileiras*. A título de exemplo, em “Introdução/Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 4*, inspirando-se no *thema regium*<sup>16</sup> da *Oferenda Musical* BWV 1079 de Bach, Villa-Lobos elabora o tema a duas vozes. Na “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*, Villa-Lobos reedita a cadência de picardia ao compatibilizar uma característica do período Barroco com práticas da música do século XX. Nessa mesma peça, Villa-Lobos faz uma metamorfose de uma das melodias-corais mais icônicas de Bach: *O Haupt voll Blut und Wunden*<sup>17</sup> (*Oh, cabeça cheia de sangue e feridas*). Em suma, esses elementos demonstram a influência do movimento antropofágico como bússola na representação da música de Bach na série *Bachianas Brasileiras*.

Como base teórica, consultamos o trabalho de musicólogos com estudos voltados ao período barroco, tais como: Bukofzer (1947), Harnoncourt (1993, 1998), Blume (1964) e Davis (2011). Em relação ao movimento modernista no Brasil consultamos: Andrade (2006), Candido (2006) e Russolo (1916) e, para interpretarmos certas figurações musicais em possíveis tópicos ou estilos, baseamo-nos em Salles (2018).

Nesta pesquisa, uma das estratégias de investigação foi analisar trechos de cada movimento de acordo com a data da composição<sup>18</sup> (Tabela 1).

---

<sup>14</sup> Em 1928, Oswald de Andrade dá início ao Movimento Antropofágico, por meio da publicação do “Manifesto Antropófago”, na *Revista de Antropofagia*. O quadro *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, é o símbolo desse movimento. Vale ressaltar que, em 1925, Villa-Lobos dedica o *Choros n. 3* para o casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p.15). Portanto, é presumível a admiração que Villa-Lobos nutria pelo casal.

<sup>15</sup> Um desses eventuais casos é a “Fuga”, da *Bachianas Brasileira n. 1*, em que Villa-Lobos utiliza o mesmo motivo do contrassujeito da “Fuga” da *Sonata em Ré Maior* BWV 963 de Bach.

<sup>16</sup> O fato de o tema da “Introdução Prelúdio” ser inspirado no *thema regium* da *Oferenda Musical* BWV 1079 de Bach já é consenso entre os pesquisadores.

<sup>17</sup> Essa melodia coral recebeu títulos e textos variados em diversas obras de Bach, porém o nome original é: *O Haupt voll Blut und Wunden*.

<sup>18</sup> Todas as datas das obras de Villa-Lobos citadas nesse trabalho estão baseadas nas informações do *Catálogo do Museu Villa-Lobos* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018).

Tabela 1 – Movimentos da série *Bachianas Brasileiras* de acordo com a data da composição

1930	<i>Bachianas Brasileiras n. 1</i>	I Introdução/Embolada II Prelúdio/Modinha
	<i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>	I Prelúdio/O Canto do Capadócio II Aria/O canto da nossa terra III Dança*/Lembrança do Sertão IV Tocata/O trezininho do caipira
	<i>Bachianas Brasileiras n. 4</i>	IV Dança*/Miudinho
1935	<i>Bachianas Brasileiras n. 4</i>	III Aria/Cantiga
1938	<i>Bachianas Brasileiras n. 1</i>	III Fuga/Conversa
	<i>Bachianas Brasileiras n. 5</i>	I Aria/Cantilena
	<i>Bachianas Brasileiras n. 3</i>	I Prelúdio/Ponteio II Fantasia/Devaneio III Aria/Modinha IV Tocata/Pica-pau
	<i>Bachianas Brasileiras n. 6</i>	I Aria/Chôro II Fantasia
1941	<i>Bachianas Brasileiras n. 4</i>	I Prelúdio/Ponteio II Coral/ Canto do Sertão
1942	<i>Bachianas Brasileiras n. 7</i>	I Prelúdio/Ponteio II Giga/Quadrilha Caipira III Tocata/Devaneio IV Fuga/Conversa
1944	<i>Bachianas Brasileiras n. 8</i>	I Prelúdio II Aria/Modinha III Tocata/Catira Batida IV Fuga
1945	<i>Bachianas Brasileiras n. 5</i>	II Dança*/Martelo
	<i>Bachianas Brasileiras n. 9</i>	I Prelúdio II Fuga

Obs.:\*Embora na partitura a palavra dança esteja escrita com a letra “z”, optamos por adotar a ortografia atual.  
Fonte: Museu Villa-Lobos (2018).

Por meio desse método, foi possível identificar conexões motivicas entre os movimentos escritos em períodos distintos. Por exemplo, encontramos a citação de um motivo da “Dança/Martelo” da *Bachianas Brasileiras n. 5*, escrito em 1945, na “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*, de 1938. Outra constatação foi em relação às *Bachianas Brasileiras* compostas para orquestra: a *Bachianas Brasileiras n. 1* (1930) se assemelha a uma orquestra barroca em dimensão, e na *Bachianas Brasileiras n. 2* (1930) há um aumento de volume significativo que equivale ao tamanho de uma orquestra clássica. A *Bachianas Brasileiras n. 3* (1938) tem proporções relativas à orquestra romântica, com quatro trompas, quatro trombones, dois trompetes, dois clarinetes, um clarone e uma tuba. A *Bachianas Brasileiras n. 7* (1942) tem três trompetes e uma harpa. O auge do número de instrumentos ocorre na *Bachianas Brasileiras n.*

8 (1944), com quatro trompas, quatro trombones e quatro trompetes<sup>19</sup>. Em 1945, a *Bachianas Brasileiras n. 9* retoma a dimensão da orquestra barroca, com uma orquestra de cordas ou coro *a capella* (Tabela 2).

Tabela 2 – Instrumentação das *Bachianas Brasileiras* compostas para orquestra

1930	<i>Bachianas Brasileiras n. 1</i>	Orquestra de violoncelos
	<i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>	pic, fl, ob, cl (Bb), sax tenor (Bb), sax barítono (Eb), fg, cfg, 2cor(F), trb, tím, ganzá, chocalhos, pandeiro, reco-reco, matraca, caixa clara, triângulo, prato, tam-tam, bombo, cel, pf e cordas.
1938	<i>Bachianas Brasileiras n. 3</i>	Piano (solista) pic, 2fl, 2ob, c ing, 2cl (Bb), cl baixo, 2fg, cfg, 4cor, 2trp, 4trb, tuba, tím, tam-tam, bombo, xil e cordas.
1942	<i>Bachianas Brasileiras n. 7</i>	pic, 2fl, 2ob, c ing, 2cl (Bb), cl baixo, 2fg, cfg, 4cor (F), 3trp (Bb), 4trb, tuba, tím, tam-tam, bombo, coco, xil, cel, hp e cordas.
1944	<i>Bachianas Brasileiras n. 8</i>	pic, 2fl, 2ob, c ing, 2cl (Bb), cl baixo, 2fg, cfg, 4cor(F), 4trp (Bb), 4trb, tuba, tím, tam-tam, bombo, tarol*, madeiras (grave, médio e agudo), xil, cel e cordas.
1945	<i>Bachianas Brasileiras n. 9</i>	Orquestra de cordas ou coro a capela (SMATBB).
Obs. *Tarol = caixa clara		

Fonte: Museu Villa-Lobos, 2018.

No capítulo a seguir, vamos discutir sobre o processo de assimilação da linguagem de Bach no pensamento composicional de Villa-Lobos.

<sup>19</sup> Na edição impressa pela Max Eschig da *Bachianas Brasileiras n. 8*, há um erro concernente à informação da instrumentação: constam apenas três trombones e dois trompetes. Porém, no decorrer da mesma edição aparecem os quatro trombones e trompetes (Apêndice A).

## 2 ASPECTOS GERAIS SOBRE A APROPRIAÇÃO DA LINGUAGEM DE BACH NO PENSAMENTO COMPOSICIONAL DE VILLA-LOBOS

De acordo com a declaração do próprio Villa-Lobos, a série *Bachianas Brasileiras* é “uma homenagem a Bach, o maior músico do mundo para mim”. Relata:

[...] não há nada a explicar sobre as “Bachianas”. Formulei títulos, formulei formas, porém o título quer dizer simplesmente: Homenagem a Bach, o maior músico do mundo para mim. Como eu tinha que dizer alguma coisa, como não sei falar muito bem o alemão, nem mesmo a língua da eternidade, eu falo um pouco de música em homenagem a esse homem. É tudo (VILLA-LOBOS *apud* KATER, 1991, pp. 94-95).

A partir do século XVIII, a linguagem de Bach começa a ser uma referência no pensamento composicional de seus sucessores. A seguir, vejamos o relato de diferentes musicólogos sobre esse assunto.

O musicólogo americano Richard Taruskin menciona a influência de Bach na penúltima ópera e na última obra de Mozart, a saber: *A Flauta Mágica* K. 620 (1791) e o *Réquiem* K. 626 (1791):

Mozart também escreveu imitações de música barroca para uso ritual, especialmente em suas cantatas maçônicas e em seu *Réquiem*, e a ecoou de forma parodística no último ato de *A Flauta Mágica*, que contém um pequeno coro que imita o estilo das cantatas de igreja de Bach, então muito pouco conhecidas (TARUSKIN, 2006, pp. 449-451, tradução nossa<sup>20</sup>).

Este relato condiz com a afirmação do musicólogo americano Charles Rosen: “O estilo clássico já havia absorvido tudo que podia de Bach visto pelos olhos de Mozart no início dos anos 1780<sup>21</sup>” (ROSEN, 1998, p. 396), e essa inspiração persistiu no período romântico, pois há uma “contínua referência à[sic] Bach na música de Mendelssohn, Chopin e Schumann<sup>22</sup>” (TARUSKIN, 2006, pp. 449-451).

---

<sup>20</sup> “Mozart also wrote imitation “Baroque” music for ritual use, especially in his Masonic cantatas and his Requiem, and echoed it parodistically in the last act of *The Magic Flute*, which contains a little chorale setting that mimics the style of Bach’s then very little known church cantatas” (TARUSKIN, 2006, pp. 449-451).

<sup>21</sup> “The classical style had already absorbed all that it could of Bach as seen through the eyes of Mozart in the early 1780s [...]” (ROSEN, 1998, p. 396).

<sup>22</sup> “Yet, except for an obvious and touching reference to the Goldberg in the conception of the final variations of the Diabelli set, the use he made of all his familiarity is very small, almost negligible in comparison to the continuous reference to Bach in the music of Mendelssohn, Chopin, and Schumann” (ROSEN, 1998, p. 396).

Também podemos observar a “presença” de Bach no período romântico<sup>23</sup> por meio da constatação do musicólogo americano Lewis Lockwood (2005, p. 424): “*O cravo bem temperado* tinha sido uma bíblia musical para Beethoven desde os anos de Bonn”. De acordo ainda com Lockwood (2005, p. 54), Beethoven conheceu a obra de Bach por seu professor Christian Gottlob Neefe, que denominou *O cravo bem temperado* como “‘*a non plus ultra*’ da nossa arte”.

O musicólogo alemão Friedrich Blume e o musicólogo italiano Piero Weiss afirmam:

O ressurgimento de Bach no período romântico tem sido um fato familiar há muito tempo – tão familiar, de fato, que não estamos mais plenamente conscientes da natureza única daquele evento. Historicamente, parece um milagre: um músico cuja vida e obra quase caíram no esquecimento aparece de repente no horizonte de uma nova era, quase exatamente meio século após sua morte, adquirindo nas gerações seguintes uma ressonância que nem sequer havia chegado perto de alcançar em sua própria vida, uma ressonância que ganha força de década em década, que ainda não atingiu seu auge após um século e meio e, enquanto isso, envolveu em suas ondas toda a atividade musical dos séculos XIX e XX<sup>24</sup> (BLUME; WEISS, 1964, p. 192, tradução nossa).

Estamos de acordo com Blume e Weiss no sentido de que o “fenômeno Bach” foi algo inesperado, pois, no final de sua carreira, “o velho Bach” teve sua linguagem musical tida como arcaica. No entanto, consideramos que existem dois pilares que sustentam o movimento de “sacralização” de Bach: um dos sustentáculos está baseado em questões técnico-musicais, enquanto o outro numa base ideológica.

A questão musical está relacionada com o fato de que Bach sintetizou o que havia de melhor na música europeia; ele conhecia com profundidade a música de seus contemporâneos e antecessores. O jornalista e historiador americano James Gaines afirma que “Bach não tinha nenhum interesse em seguir a moda. Ele estava, porém, nitidamente orientado para absorver a

---

<sup>23</sup> Lockwood (2005) relata que, por volta de 1800, Bach “havia se tornado uma deidade musical para uma elite de adoradores bem-informados, por volta de 1800. Entre esses, incluíam-se Van Swieten (que chefiava a sociedade vienense de promoção da música antiga) e mestres como Albrechtsberger e outros, em Viena, Berlim e outras cidades, que desdenhavam a maioria das tendências na direção de formas e estilos mais leves da época, em favor de tentativas mais sérias de restaurar o pensamento contrapontístico nos estilos de composição” (LOCKWOOD, 2005, p. 426).

<sup>24</sup> “*The re-emergence of Bach in the romantic period has long been a familiar fact – so familiar, indeed, that we are no longer fully aware of the unique nature of that event. Historically, it seems a miracle: a musician whose life and works had all but fallen into oblivion appears quite suddenly on the horizon of a new age, almost exactly half a century after his death, acquiring in the ensuing generations a resonance he had not even come close to attaining in his own lifetime, a resonance that gains strength from decade to decade, that has yet to reach its peak after a century and a Half and, meanwhile, has engulfed in its waves the whole musical activity of the 19th and 20th centuries*” (BLUME; WEISS, 1964, p. 192).

música de seu tempo, assim como engolira todo Vivaldi e devorara Couperin (e Marchand) e melhorara os melhores de seus contemporâneos” (GAINES, 2007, p. 181).

Os musicólogos Donald Grout e Claude Palisca defendem que a obra de Bach é uma “fusão de características italianas, francesas e alemãs” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 439), e o musicólogo francês Roland Candé faz uma declaração similar: “É que a obra de Bach resume toda a história da música, tal como podia ser considerada em seu tempo; ela é uma suma impressionante dos recursos da imitação polifônica, do estilo concertante, do canto dramático, desembaraçados de suas escórias e levados ao mais alto nível de perfeição” (CANDÉ, 1994, pp. 526-528).

Essas observações confirmam o parecer do musicólogo teuto estadunidense Manfred Bukofzer, que cita uma lista de compositores europeus dos quais Bach absorveu processos musicais<sup>25</sup>:

A lista de outros mestres italianos que Bach imitou e copiou inclui Legrenzi, Albinoni, Corelli, Lotti, Caldara, Vivaldi, Marcello e Bonporti. Os franceses foram representados por D’Anglebert, Couperin, Dieupart, Grigny, Raison, e Marchand, os mestres católicos alemães por Froberger e Kerll, e finalmente os mestres protestantes por Reinken, Buxtehude, Pachelbel, Bohm, Strungk, Bruhns, Ferdinand Fischer, Handel, Fasch, Graupner, Telemann, e muitos outros.

O desejo de Bach de aprender com os outros, seu zelo incessante para se aperfeiçoar mesmo nos anos de maior maturidade, está bem documentado. Foi ele quem fez a determinada, embora sem sucesso, tentativa de encontrar seu maior contemporâneo, Handel<sup>26</sup> (BUKOFZER, 1947 p. 271).

No entanto, o outro pilar que sustenta o “fenômeno Bach” está relacionado com a idealização da identidade nacional alemã. Vamos iniciar essa breve reflexão com o relato do jornalista suíço Franz Rueb: “No século XIX, Bach transformara-se – ou fora transformado – na figura central da autoconsciência nacional alemã. Ele tornou-se o fundador ‘da música alemã’, um recurso de retórica alimentado pelos movimentos nacionalistas” (RUEB, 2001, p.

---

<sup>25</sup> Esta lista inclui a cópia na íntegra do *Fiori Musicale* (1635) de Girolano Frescobaldi (1583-1643): “*The oldest of the Italian masters that served him as example was Frescobaldi whose Fiori musicale Bach copied out in its entirety*” (BUKOFZER, 1947, p. 270).

<sup>26</sup> “*The list of other Italian masters whom Bach imitated and copied includes Legrenzi, Albinoni, Corelli, Lotti, Caldara, Vivaldi, Marcello, and Bonporti. The French were represented by D’Anglebert, Couperin, Dieupart, Grigny, Raison, and Marchand, the German Catholic masters by Froberger and Kerll, and finally the Protestant masters by Reinken, Buxtehude, Pachelbel, Bohm, Strungk, Bruhns, Ferdinand Fischer, Handel, Fasch, Graupner, Telemann, and many others. Bach’s desire to learn from others, his unceasing zeal to perfect himself even in the years of fullest maturity, is well documented. It was he who made the determined, though unsuccessful, attempt to meet his greatest contemporary, Handel*” (BUKOFZER, 1947, p. 271).



32). Em outras palavras, o movimento de “sacralização” de Bach também foi fruto de uma construção ideológica, cujo objetivo era tornar consensual o senso da supremacia musical alemã como paradigma de uma arte superior, universal<sup>27</sup>. Por essa razão, acreditamos que um dos motivos pelos quais Bach foi escolhido reside no fato, já citado, de que ele estudou com profundidade a música dos compositores franceses, italianos e seus antecessores e conterrâneos germânicos<sup>28</sup>.

A seguir, veremos algumas referências que sugerem a construção deste discurso ideológico, que ocorrem desde o final do século XVIII. Como primeiro indício, selecionamos um recorte do qual nenhum compositor é citado, mas a música alemã é mencionada como uma espécie de síntese da música europeia. Trata-se de um excerto do *Ensaio de um método para tocar flauta transversal*<sup>29</sup> (1752), de Johann Joachim Quantz.

Se houver o discernimento necessário para escolher o melhor entre os estilos de países diferentes, um estilo misto que, sem ultrapassar os limites da modéstia, poderia muito bem ser chamado de estilo alemão, não só porque os alemães chegaram primeiro, mas porque já está estabelecido em lugares diferentes na Alemanha há muitos anos, floresce ainda, e não desagrada nem na Itália, nem na França, nem em outros países.<sup>30</sup> (QUANTZ, 2001, p. 341, tradução nossa).

Ao considerarmos que o *Tratado de Quantz* é uma referência em relação à música do século XVIII e que recebe reconhecimento de musicólogos atuais como o italiano Enrico

---

<sup>27</sup> É importante ressaltar que não estamos colocando em julgamento o valor artístico da linguagem de Bach. Ao contrário, o que presumimos é que, pelo fato de Bach concentrar a música europeia ocidental em seus procedimentos composicionais, ele foi escolhido como a personificação da música germânica, favorecendo a compreensão da música alemã como paradigma para todas as demais culturas. De acordo com o historiador inglês Eric Hobsbawm, “os povos de língua germânica tenderam considerar a cultura ‘como seu monopólio especial numa época em que os ingleses haviam tomado conta do econômico e os franceses se apossado do político’” (HOBSBAWN, 1979 *apud* WISNIK, 2011, p. 235).

<sup>28</sup> “É provável que Händel nunca tenha visto uma única peça do mestre. Bach, ao contrário, conhecia peças de Händel, Purcell, Rameau, Lully, Monteverdi, Corelli, Scarlatti, Couperin, Vivaldi, Palestrina, Tartini e Gabrieli. Ele estudava partituras, fazia anotações e arranjos, assimilava temas e excertos dessas obras e fundia-os com outros de sua memória musical” (RUEB, 2001, p. 26). “A música que finalmente culminou em Bach atingiu sua universalidade e distinção através da fusão deliberada de estilos nacionais”, traduzido livremente do inglês: “*The music that finally culminated in Bach attained its universality and distinction through the deliberate fusion of national styles*” (BUKOFZER, 1947, p. 260).

<sup>29</sup> Título original: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).

<sup>30</sup> “*It one has the necessary discernment to choose the best from the styles of diferente countries, a mixed style results that, without overstepping the bounds of modesty, could well be called the German style, not only because the Germans came upon it first, but because it has already been established at different places in Germany for many years, flourishes still, and displeases in neither Italy nor France, nor in other lands*” (QUANTZ, 2001, p. 341).

Fubini<sup>31</sup>(1935-), deduzimos que, em certa medida, o conteúdo desse Tratado influenciou o pensamento musicológico ao longo dos séculos. Por meio da opinião do musicólogo alemão Bernd Sponheuer, observamos um exemplo da construção do senso da música de Bach como personificação da música alemã:

O modelo filosófico da história de Triest [Johann Karl Triest (1764-1810), clérigo luterano e professor de música], que ligou Bach aos classicistas vienenses de maneira mais convincente do que Hoffmann, ganhou ampla aceitação no século XIX. Outros adotaram sua aceitação de Bach como fundador de uma era da música alemã, sua identificação do alemão com música pura ou absoluta e seu argumento dialético.<sup>32</sup> (SPONHEUER, 2002, pp. 53-54, tradução nossa).

No entanto, é possível que o fator decisivo para impulsionar a figura de Bach como propaganda do nacionalismo alemão tenha sido a unificação dos Estados germânicos após a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Ao falar sobre esse contexto, Rueb (2001, pp. 48-49) faz o seguinte relato: “Johann Sebastian Bach entrou para a galeria dos ‘heróis alemães’ daqueles anos e foi usado para o fortalecimento do conceito de nação e de sentimento nacional”. Para complementarmos essa reflexão, selecionamos o comentário do compositor Richard Wagner:

Quem quiser apreender a magnífica individualidade, pujança e significação do espírito alemão mediante uma imagem incomparavelmente reveladora, que lance um olhar perscrutador na figura do músico mais enigmático e de aparição mais inexplicável do homem-maravilha da música, JOHANN SEBASTIAN BACH. Ele é a história da vida íntima do espírito alemão [...]. Vejam aquela cabeça insanamente imersa na peruca francesa; observem aquele mestre, um miserável organista e maestro, deslocando-se de uma paróquia da Turíngia para outra, lugares insignificantes que mal conhecemos pelo nome; vê-lo tão ignorado, que foi necessário um século inteiro para transportar suas obras do esquecimento; encontrando até mesmo Música cravada em uma forma de arte a própria efígie de sua época, seca, rígida, pedante, como peruca e rabo de cavalo em notas: vejam o mundo insondável do grande Sebastian construído a partir desses elementos! Eu apenas aponto para essa Criação; pois é impossível denotar sua riqueza, sua sublimidade, sua importância abrangente, através de qualquer tipo de comparação. Se, no entanto, queremos dar conta do surpreendente renascimento do espírito alemão também no campo da literatura poética e filosófica, só podemos fazê-

---

<sup>31</sup> “Considerações técnicas, no sentido amplo, prevalecem também no famoso *Tratado de Quantz*, embora o título pressuponha que o conteúdo seja unicamente de instruções sobre o modo de tocar a flauta alemã, ao contrário, se expande para questões de caráter mais geral que compreendem problemas de interesse estético, crítico e historiográfico” (FUBINI, 1971, p. 69, tradução nossa).

<sup>32</sup> “*Triest’s philosophical model of history, which linked Bach to the Viennese classicists more convincingly than Hoffmann would, gained wide acceptance in the nineteenth century. Others adopted his acceptance of Bach as the founder of an age of German music, his identification of German with pure or absolute music, and his dialectical argument*” (SPONHEUER, 2002, pp. 53-54).

lo aprendendo com Bach, que é o espírito alemão em sua essência<sup>33</sup>...” (WAGNER, 2020, pp. 10-11, tradução nossa).

A seguir, observamos a “presença” de Bach no pensamento composicional do século XX por meio do comentário de Blume e Weiss (1964, p. 292, tradução nossa): “No século XX, Hindemith, Schoenberg, Krenek, e muitos outros mostraram que, sob circunstâncias estilísticas bastante diferentes, a força do legado de Bach não diminuiu, mas, pelo contrário, cresceu<sup>34</sup>”. Em relação a esta diversidade estilística, gostaríamos de citar Stravinsky e Villa-Lobos.

De acordo com Taruskin (1996), Stravinsky negou o caráter nacional na composição de quatro obras neoclássicas<sup>35</sup> “em favor de um esperanto musical com um léxico fortemente ligado com alusões autoconscientes a Bach”<sup>36</sup> (TARUSKIN, 1996, p. 1.607). Esse comportamento descrito por Taruskin é exatamente o oposto ao que ocorre na série *Bachianas Brasileiras*, visto que Villa-Lobos estabelece uma sinergia entre a música brasileira e a linguagem de Bach. Em relação a esta diferença, vejamos a comparação realizada pelo compositor brasileiro Edino Krieger: “Stravinsky e Poulenc participaram dessa volta ao barroco; mas enquanto o seu barroquismo se afigura como um requinte de consciência, o de Villa-Lobos, em sua *Bachianas*, adquire uma nova dimensão de autenticidade, como parte de um processo de reconhecimento e aprofundamento de uma expressão musical nacional” (KRIEGER, 1972, p. 48).

---

<sup>33</sup> “Whoso would seize the wondrous individuality, the strength and meaning of the German spirit in one incomparably speaking image, let him cast a searching glance upon the else so puzzling, welinigh unaccountable figure of Music's wonder-man SEBASTIAN BACH. He is the history of the German spirit's inmost life [...]. See there that head, insanelly muffled in the French full-bottomed wig; behold that master, a wretched organist and cantor, slinking from one Thuringian parish to another, puny places scarcely known to us by name; see him so unheeded, that it required a whole century to drag his works from oblivion; finding even Music pinioned in an art-form the very effigy of his age, dry, stiff, pedantic, like wig and pigtail set to notes: then see what a world the unfathomably great Sebastian built from out these elements! I merely point to that Creation; for it is impossible to denote its wealth, its sublimity, its all-embracing import, through any manner of comparison. If, however, we wish to account for the amazing rebirth of the German spirit on the field of poetic and philosophic Literature too, we can do so only by learning from Bach what the German spirit is in truth [...]” (WAGNER, 2020, pp. 10-11).

<sup>34</sup> “In the 20th century, Hindemith, Schoenberg, Krenek, and many others have shown that, under quite different stylistic circumstances, the force of the Bach legacy has not diminished but, if anything, grown” (BLUME; WEISS, 1964, p. 292).

<sup>35</sup> Nesse trabalho o termo neoclássico está relacionado com a tendência do “retorno a Bach”.

<sup>36</sup> “What was mainly noticed about the *Octuor*, and about the piano Works that followed it (the *Concerto* of 1923-24, the *Sonate* of 1924, the *Sérénade en la* of 1925), was the renunciation of national character in favor of a musical Esperanto with a léxicon heavily laced with self-conscious allusions to Bach, the perceived fountain-head of ‘universal’ musical values” (TARUSKIN, 1996, p. 1607).

Aliás, antes da série *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos faz soar em Paris<sup>37</sup> uma citação de Bach em consonância com uma “sonoridade genuinamente brasileira”. Trata-se do *Choros n. 4*<sup>38</sup> (1926), em que Villa-Lobos insere o motivo Bach<sup>39</sup> logo nos seis primeiros compassos (Figura 4), como descrito por Salles (2009, p. 153).

Figura 4 – *Choros n. 4* (1926). Motivo Bach descrito por Salles (2009, p. 153)

**Motivo Bach**

The image displays a musical score for the first six measures of *Choros n. 4*. At the top left, the 'Motivo Bach' is defined as a sequence of four notes: B, A, C, H. Below this, the score is arranged in four staves: three for 'COR en FA' (Cornets in F) and one for 'TROMBONE'. The first measure is marked with a '1' and a first ending bracket. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano). The notes B, A, C, H are clearly visible in the first measure across the different parts.

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>37</sup> Taruskin (1996, p. 1607) declara que o “‘retorno a Bach’ seria absolutamente *l’ordre du jour* para os músicos na órbita parisiense. “*Within a few short years the “retour a Bach” would be absolutely l’ordre du jour for musicians in the Parisian orbit*”.

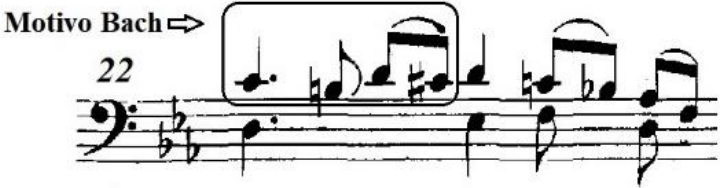
<sup>38</sup> O *Choros n. 4* foi escrito no Rio de Janeiro após o retorno da primeira viagem de Villa-Lobos a Paris. No entanto, a estreia ocorreu na Sala Gaveau, em 24/10/1927, em seu segundo retorno a Paris (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 15).

<sup>39</sup> Bach utilizou o motivo Bach em várias de suas obras. Alguns exemplos podem ser encontrados no *Concerto de Brandenburgo* BWV 1047, na *Arte da Fuga* BWV 1080, na *Missa em Si Menor* BWV 232, entre outros. Outros compositores também fizeram uso desse motivo, como: *Seis Fugas sobre o nome Bach* (1845), de Schumann; a *Fantasia e Fuga sobre o tema Bach* (1855), de Liszt; o *Prelúdio e Fuga sobre o tema Bach* (1878), de Korsakov; e as *Variações para Orquestra op. 31*, de Schoenberg.


Embora o motivo Bach esteja transposto, isto não invalida a citação, visto que o próprio Bach usou esse motivo transposto na “*Courante*” da *Suíte n. 5 BWV 1011* para violoncelo. Em 1905, Charles Ives também utiliza o motivo Bach transposto no início da *Three-Page Sonata* (Figura 5).

Figura 5 – O motivo Bach transposto na “*Courante*” da *Suíte n. 5 BWV 1011* de Bach e na *Three-Page Sonata* de Charles Ives

**"Courante" - Suíte V BWV 1011**



**Three-Page Sonata - Charles Ives**



Fonte: elaborada pela autora.

Na verdade, antes do *Choros 4*, Villa-Lobos já inseria aspectos alusivos a Bach em suas composições. De acordo com Nóbrega (1971b), Villa-Lobos declarou que a primeira obra “com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach” é o 4º movimento do *1º Trio para piano, violino e violoncelo* de 1911<sup>40</sup>, sendo as últimas obras: *Bachianas brasileiras n. 9* e *José* (1945), como podemos observar na Tabela 3.

<sup>40</sup> De acordo com Nóbrega (1971b), Villa-Lobos, em meados de 1947, organizou sua própria obra em cinco grupos, conforme “o critério dos processos de composição predominantes em cada um”. Segue a organização dos grupos: 1º grupo (com interferência folclórica indireta); 2º grupo (com alguma interferência folclórica direta); 3º grupo (com transfigurada influência folclórica); 4º grupo (com transfigurada influência impregnada do ambiente musical de Bach); e 5º grupo (em pleno domínio do universalismo) (NOBREGA, 1971b, pp. 20-25).

Tabela 3 – Grupo 4 da classificação da obra de Villa-Lobos feita pelo próprio compositor: “com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach”

1911	4º movimento do 1º <i>Trio para piano, violino e violoncelo</i>	Música de câmara
1913	<i>Série das Marchas</i> (série de marchas de caráter religioso)	Orquestra
1915		
1918		
1920		
1925		
1915	<i>Quarteto de Cordas n. 1</i>	Música de câmara
1919	<i>Oratório Vidapura</i>	Coro e Orquestra
1923	<i>Suíte para Canto e Violino n. 3</i>	Canto e Violino
1930-1945	<i>Série Bachianas Brasileiras</i>	Música de câmara, Piano solo, Orquestra
1937	1ª, 2ª e 3ª <i>Suítes do Descobrimento do Brasil</i>	Orquestra
1940	<i>6 Prelúdios para violão*</i> (o 6º Prelúdio foi extraviado)	Violão solo
1943	<i>Poema de Itabira (Viagem na família)</i>	Canto e Orquestra
1944-5	<i>José</i>	<i>Coro a capella</i> (coro masculino)

\* No *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* de 2018, há uma declaração de que Villa-Lobos teria relatado subtítulos de cada prelúdio ao violonista Turbino Santos. De acordo com essa declaração, somente o *Prelúdio n. 3* seria uma “Homenagem a Bach” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 154). No entanto, de acordo com Nóbrega (1971b), Villa-Lobos teria citado esse ciclo inteiro “com a influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach”.

Fonte: Nóbrega (1971b, pp. 20-23).

A título de exemplo, no *Oratório Vidapura*<sup>41</sup> há um palíndromo melódico no tema do “Kyrie”, imitado por todas as vozes (Figura 6).

Figura 6 – *Oratório Vidapura* de Villa-Lobos. Palíndromo

The figure displays musical notation for the Kyrie in Villa-Lobos's *Oratório Vidapura*. The top section shows a melodic line with a palindromic structure, marked with 1, 2, and 3. The bottom section shows the organ accompaniment (Orgão) in three staves, marked 'Andante' and 'p'.

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>41</sup> O *Oratório Vidapura* (1919) foi escrito para coro (soprano, contralto, tenor e dois baixos solistas). Trata-se de uma encomenda feita pelo Padre Romualdo da Silva. A obra foi inaugurada com o título original *Missa Segunda*, com a regência do próprio Villa-Lobos, em 11/11/1922, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No entanto, em 07/05/1930, Villa-Lobos regeu esta mesma obra na Sala Gaveau em Paris, com o título *Messe-Oratorio n. 2* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 299).

Com base no repertório da Tabela 3, podemos inferir que Villa-Lobos foi o compositor que mais escreveu música em homenagem a Bach. Ao todo são 10 obras, sendo algumas de grande dimensão, como é o caso da série *Bachianas Brasileiras*. Esta lista pode ser maior, pois foi feita em meados de 1947. Portanto, é muito provável que existam mais obras inseridas nesse contexto nos últimos 12 anos da carreira de Villa-Lobos.<sup>42</sup> Inclusive, de acordo com Mariz (1989), há citações de Bach na *Floresta do Amazonas* (1958):

A polifonia contrapontística era tão natural para Villa-Lobos como forma de expressar o Brasil, que ele utilizou o estilo polifônico de Bach em diversas obras e não só nas *Bachianas*. Um exemplo disso está na *Floresta do Amazonas*, música composta como trilha sonora do filme *A Flor que não morreu* (“*Green Mansions*”). Existe uma seção da peça que, tudo indica, reproduz integralmente a estrutura da forma da tocatá da ‘Tocata, Adágio e Fuga em Dó Maior’ – BWV 564 de Bach (MARIZ, 1989, pp. 126-127).

Na nossa visão, a polifonia foi o gatilho da admiração de Villa-Lobos por Bach. Para iniciarmos essa reflexão, vamos citar uma argumentação de Tarasti (2021, p. 275): “Pode-se dizer que, nas *Bachianas*, ele [Villa-Lobos] retorna às raízes musicais de seu próprio subconsciente”. Em outra ocasião, Tarasti (1981, p. 51) afirma: “[...] várias das ideias da série *Bachianas*, claramente já despertaram nos anos de juventude do compositor e retrocedem às influências musicais mais tenras de Villa-Lobos”. Na nossa visão, um dos grandes elos que despertou o interesse de Villa-Lobos por Bach ocorre por meio da sua iniciação musical ao violoncelo.<sup>43</sup> Posteriormente, essa afinidade se fortalece por meio da prática do violão. Em outras palavras, esses instrumentos têm em comum a escrita polifônica numa única linha melódica, recurso composicional que recebe várias terminologias, tais como: melodia polifônica, polifonia implícita, melodia composta, pseudopolifonia, entre outros (FRAGA, 2011, p. 38; DAVIS, 2011, p. 1; BUKOFZER, 1947, p. 305).

A musicóloga americana Stacey Davis descreve essa técnica como: “[...] a percepção de múltiplas vozes ou linhas melódicas dentro de uma textura estritamente monofônica<sup>44</sup>”. O fato

---

<sup>42</sup> Além da prática composicional, até seus últimos dois anos de vida, Villa-Lobos também regeu obras relacionadas a Bach (Apêndice B).

<sup>43</sup> De acordo com Mariz (1989, p. 25), aos 6 anos de idade Villa-Lobos foi introduzido ao estudo do violoncelo, pelas mãos de seu pai. Uma vez que a viola é menor e possui a mesma afinação do violoncelo, Raul Villa-Lobos adaptou uma viola para que o pequeno Heitor pudesse aprender o instrumento.

<sup>44</sup> “*The compositional technique to which they refer is typically called implied polyphony, compound melody, polyphonic melody, or pseudopolyphony. It is the perception of multiple voices or melodic lines within a strictly monophonic texture*” (DAVIS, 2011, p.1).

é que este procedimento foi um recurso composicional utilizado no período barroco e recorrente no discurso musical de Bach. A propósito, o psicólogo canadense Albert Bregman faz o seguinte relato: “Transições entre registros agudos e graves eram utilizadas por compositores do período barroco para criar linhas melódicas compostas – a impressão de que um único instrumento, como um violino ou uma flauta, tocava mais de uma linha de melodia ao mesmo tempo”<sup>45</sup> (BREGMAN, 1990, pp. 675-676 *apud* DAVIS, 2011, p. 11, tradução nossa).

O musicólogo e maestro holandês Jaap Schröder declara que:

Devemos também perceber que Bach frequentemente escreve uma única linha melódica que tem implicações polifônicas que devem ser destacadas na performance [...] Bach e Telemann sabiam que uma única linha melódica, assim como, duas linhas melódicas justapostas, poderiam sugerir polifonia e seriam percebidas como tal pelo ouvinte se o intérprete fosse habilidoso.<sup>46</sup> (SCHROEDER, 1977, pp. 10-12 *apud* DAVIS, 2011, p. 1, tradução nossa).

Albert Bregman e Jeffrey (1971, p. 244, tradução nossa) também reconhecem a polifonia implícita em Bach: “[...] onde um único instrumento, ao alternar notas agudas e graves, dá o efeito de dois instrumentos tocando. Exemplos abundantes são encontrados nas sonatas para violino e violoncelo solo, no concerto de violino, e outras obras de Bach”<sup>47</sup>. Do mesmo modo, Bukofzer (1947) descreve essa técnica em Bach:

Seu pensamento melódico [de Bach] estava tão completamente imbuído de polifonia que ele não poderia deixar de sugerir polifonia, mesmo quando ele escrevia uma única linha. Em contraste com compositores clássicos e românticos que dividiam melodias ou progressões de acordes em várias linhas para produzir uma falsa polifonia, Bach condensou duas vozes independentes em uma única linha. As sonatas para violino e violoncelo solo fornecem exemplos surpreendentes de polifonia implícita, mas também a encontramos constantemente em outras obras.<sup>48</sup> (BUKOFZER, 1947, p. 304, tradução nossa).

---

<sup>45</sup> “*Transitions between high and low registers were used by composers of the Baroque period to create compound melodic lines—the impression that a single instrument, such as a violin or flute, was playing more than one line of melody at the same time*” (BREGMAN, 1990, pp. 675-676 *apud* DAVIS, 2011, p. 11).

<sup>46</sup> “*We should also realize that Bach often writes a single melodic line that has polyphonic implications which should be brought out in performance [ . . . ] Bach and Telemann knew that a single melodic line, as well as two juxtaposed melodic lines, could suggest polyphony and would be perceived as such by the listener if the player were skillful*” (SCHROEDER, 1977, pp. 10-12 *apud* DAVIS, 2011, p. 1).

<sup>47</sup> “[...] *where a single instrument, by alternating high and low tones, gives the effect of two instruments playing. Plentiful examples are found in the sonatas for violin and cello solo, in the violin concerti, and other works of Bach*” (BREGMAN; JEFFREY, 1971, p. 244).

<sup>48</sup> “*His melodic thinking was so thoroughly imbued with polyphony that he could not help suggesting polyphony even when he wrote a single line. Quite in contrast with classic and romantic composers who divided melodies or chord progressions into several lines in order to produce a sham-polyphony, Bach condensed two independent voices into a single line. The sonatas for violin and cello solo furnish astonishing examples of implied polyphony, but we find it also time and again in other works [...]*” (BUKOFZER, 1947, p. 304).



Porém, um ponto que consideramos de suma importância é a observação de Salles (2009) ao revelar esse mesmo procedimento em várias obras de Villa-Lobos. Provavelmente pela recorrência, Salles (2009) adotou duas terminologias específicas para descrever esse recurso na obra villalobiana, utilizando os termos: zigue-zague ou figuração em dois registros.

Certas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa. Tal sinuosidade chega ao ponto em que se tem impressão de ouvir duas linhas melódicas expressas em um único instrumento, principalmente quando essa figuração é executada por um instrumento de sopro, ou de arco (SALLES, 2009, pp. 114-115).

Salles (2009, p. 115) comenta que a figuração em dois registros, ou seja, a melodia polifônica, pode ter surgido no pensamento composicional de Villa-Lobos a partir do estudo do violoncelo, em razão de a obra de Bach para violoncelo expor esse tipo de figuração. Salles (2009) acrescenta que os chorões possam ter sido outra fonte, uma vez que os instrumentos que compõem esse grupo utilizam o mesmo procedimento, e esta informação sustenta o nosso raciocínio de que o início da afinidade de Villa-Lobos por Bach pode ter ocorrido a partir do estudo do violoncelo e do violão. Em outras palavras, ao absorver a técnica da melodia polifônica por meio do estudo do violoncelo e do violão, Villa-Lobos incorporou uma das essências da linguagem bachiana em sua própria natureza composicional<sup>49</sup>. Vale ressaltar que Villa-Lobos integrava o grupo dos chorões por meio do violão<sup>50</sup> e, conforme observa Nóbrega (1971b), a música brasileira tem várias afinidades com a música de Bach<sup>51</sup>:

[...] chegou a Villa-Lobos ao denominador comum mais surpreendente da nossa história da música. Bach e Pixinguinha, ou para ser mais explícito, um amálgama de processos de Bach e da música popular brasileira que se revelaram parentes mais próximos do que pensávamos até então.

---

<sup>49</sup> É certo que Villa-Lobos conheceu as *Suítas para violoncelo* de Bach e, de acordo com Bukofzer (1947), essa obra é um dos exemplos mais esplendidos da melodia polifônica para cordas: “*The most monumental documents of polyphonic string music are without question the six suites for cello solo and the six sonatas for violin solo senza continue consisting of three church sonatas and three chamber sonatas. Their tremendous technical difficulties, especially the persistente use of multiple stops, are not just virtuoso features but are the natural result of the complexity of his musical ideas*” (BUKOFZER, 1947, p. 289).

<sup>50</sup> O violonista e cavaquinista Alexandre Gonçalves Pinto descreve: “Conheci Villa-Lobos quando ele era um exímio chorão. Tocando em seu violão tudo o que é muito nosso” (GONÇALVES PINTO, 1936 *apud* MARIZ, 1989, p. 34).

<sup>51</sup> Talvez seja esse o motivo pelo qual Villa-Lobos considere a música de Bach uma “fonte folclórica universal”: “As *Bachianas Brasileiras*, em número de nove suítas, são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 187).

Apaixonado cultor de Bach e seresteiro diplomado nas rodas boêmias do Rio, mestre Villa descobriu o mapa da mina inesgotável: havia algo de comum nos processos composicionais (como se diz eruditamente) e na bossa dos nossos músicos populares: baixos descendentes por graus conjuntos, a constância de certos saltos melódicos, a frequência de progressões sobre grandes intervalos, similitude de células melódicas e de articulações, etc. Coube a Villa-Lobos a descoberta desse ovo de Colombo, pois a coisa hoje nos parece tão natural que a gente fica pensando como ninguém antes prestou atenção nisso. Esta é a origem das *Bachianas Brasileiras*, que se situam com outras obras do mesmo feitio no 4º agrupamento (com transfigurada interferência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach) (NÓBREGA, 1971b, p. 29).

Entre vários exemplos citados por Nóbrega (1971a), selecionamos a “*Badinerie*” da *Suíte n. 2* BWV 1067 de Bach. De acordo com Nóbrega (1971a), esta peça poderia ser um chorinho e se enquadraria no repertório de Pixinguinha (Figura 7).

Figura 7 – “*Badinerie*” da *Suíte n. 2* BWV 1067 de Bach



Fonte: Nóbrega (1971a, p. 14).

Dudeque (2021) também reconhece que a melodia polifônica é uma parcela fundamental do procedimento composicional de Bach e identifica esse recurso como uma técnica recorrente na série *Bachianas Brasileiras*. No entanto, Dudeque (2021) interpreta esse fato, nessa série, como uma correspondência “à estilização pretendida por Villa-Lobos<sup>52</sup>” (DUDEQUE, 2021, p. 38-39, tradução nossa). Concordamos em parte, pois a prática já integrava o pensamento composicional de Villa-Lobos, como podemos observar na Figura 7. O fato é que, na série *Bachianas Brasileiras*, isso torna-se patente em relação à linguagem de Bach.

---

<sup>52</sup> “Polyphonic, or compound, melodies play an important role in Baroque period music, either vocal or instrumental. In the music of J. S. Bach, they are an essential part of his style and a characteristic of his music allowing to affirm that Bach is the undisputed master of this type of melodic construction. [...] Examples of polyphonic melody are frequent in the *Bachianas* cycle and could be associated with the stylization intended by Villa-Lobos” (DUDEQUE, 2021, pp. 38-39).

Figura 8 – Alguns exemplos da melodia polifônica em Villa-Lobos e em Bach

*Estudo n.1 para violão (1929) - Villa-Lobos*

**Allegro non troppo**

*Estudo n.9 para violão (1929) - Villa-Lobos*

**Très peu animé**

**"Prelúdio" da Suíte n.1 para violoncelo BWV 1007 - J.S. Bach**

**All. Moderato.**

**Concerto de Brandenburgo n 1 BWV 1046 - J.S. Bach (1 movimento - Apenas a parte do violino)**

C. 24

Fonte: elaborada pela autora.

No entanto, especificamente na série *Bachianas*, há um outro elo entre a música de Bach e a brasileira, já elucidado pelo historiador brasileiro Loque Arcanjo: trata-se do fato de a série *Bachianas* ser formada por suítes, ou seja, uma sucessão de danças. De acordo com Arcanjo (2008, p. 119), a escolha do formato da série *Bachianas Brasileiras* em suítes ocorreu por conta da influência do *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, escrito em 1928. Arcanjo (2008) afirma que o *Ensaio* foi uma das fontes teóricas em que Villa-Lobos se baseou no anseio pela sonoridade nacional<sup>53</sup>, e inclusive que o *Ensaio* passou a ser a “receita” musical a orientar os passos do músico nacionalista. Uma das bases dessa afirmação é que no *Ensaio* Mário de Andrade afirma:

<sup>53</sup>Arcanjo (2008) atesta uma outra obra de Mário de Andrade que exerceu influência na série *Bachianas Brasileiras*: trata-se de *Macunaíma* (1928), uma das maiores expressões literárias do Modernismo Brasileiro. Cf. Arcanjo (2008, pp. 125-129).

A forma de Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música ‘pra acabar’ constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E si<sup>[sic]</sup> de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, pra justificar a forma de suíte, como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessões obrigatórias de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma roda grande composta de três melodias tradicionais reunidas e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma toda só. Os cortejos semi-religiosos semicarnavalescos dos maracutus<sup>[sic]</sup> nordestinos não são mais que uma suíte. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. O fandango do sul e meio do Brasil si<sup>[sic]</sup> na maioria das feitas é sinônimo de bailarico, função, assustado (aliás o próprio baile é uma suíte) muitas vezes é uma peça em forma de suíte (ANDRADE, 2006, p. 53).

De acordo com Arcanjo (2008, p. 118): “A suíte, destacada por Mario de Andrade como ingrediente comum a ambas as culturas musicais em questão [brasileira e europeia], tornou-se para Villa-Lobos o elo tão desejado para o estabelecimento de um diálogo entre tradições musicais distintas”.

Arcanjo (2008, p. 119) menciona que muitos exemplos de danças brasileiras citados no *Ensaio* também estão presentes nas *Bachianas Brasileiras*, como: “a modinha, o lundu, o martelo, a catira”. Com base na avaliação de Arcanjo (2008), percebemos que, em três movimentos, Villa-Lobos segue de forma literal a proposta feita por Andrade (2006) no *Ensaio*: o “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7* e a “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3 e n. 8*. Vejamos na Tabela 4 a sugestão dada por Mário de Andrade para substituir o nome das danças utilizadas nas suítes europeias, por nome de danças brasileiras.<sup>54</sup>

Tabela 4 – Sugestão dada por Mário de Andrade para substituir os nomes das danças europeias pelas brasileiras nas suítes nacionais

<i>Ponteio</i>	Prelúdio em qualquer métrica ou movimento
<i>Catereté</i>	Binário rápido
<i>Coco</i>	Binário lento, polifonia coral, substituto de sarabanda
<i>Moda ou Modinha</i>	Em ternário ou quaternário, substituto da ária antiga
<i>Cururú</i>	Pra utilização de motivo ameríndio, pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro, sem movimento predeterminado
<i>Dobrado, Samba ou Maxixe</i>	Binário rápido ou imponente final

Fonte: Andrade (2006, pp. 53-54).

<sup>54</sup> É muito provável que seja essa a origem da relação entre os títulos e subtítulos de cada suíte da série *Bachianas Brasileiras*, com exceção da “Fantasia”, da *Bachianas Brasileiras n. 6*, e do “Prelúdio e Fuga”, da *Bachianas Brasileiras n. 8 e n. 9*.

Um fato curioso é que o avô materno de Villa-Lobos, Antônio José dos Santos Monteiro (1830-1890), que foi compositor,<sup>55</sup> pianista e cantor na época do Império, também escreveu suítes sem utilizar o nome danças europeias. Um dos exemplos<sup>56</sup> é a *Quadrilha de Rapazes* opus 132, cujos movimentos são: “Chiquinho”, “Maneco”, “Antonico”, “Joãozinho”, “Juquinha”. Ou seja, possíveis nomes e apelidos típicos de cidadãos brasileiros da época (Figura 9).

Figura 9 – *Quadrilha dos rapazes* op. 132 de Antônio José Santos Monteiro (avô de Villa-Lobos)

The image shows a page of musical notation for a piano piece titled "QUADRILHA DOS RAPAZES". The score is arranged in five systems, each representing a different dance movement. The first system is "CHIQUINHO" in 2/4 time, marked with a forte (f) dynamic. The second is "MANECO" in 2/4 time. The third is "ANTONICO" in 6/8 time. The fourth is "JOAOZINHO" in 2/4 time. The fifth is "JUQUINHA" in 2/4 time, marked with a piano (p) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and chord symbols. At the top, the title "QUADRILHA DOS RAPAZES" is centered, with "Rua do Ouridor Nº 111," on the left and "Preço: 250.00." on the right. Below the title, it says "Por A. J. S. MONTEIRO, Op. 132."

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>55</sup> Dentro do repertório que conseguimos levantar, percebemos que ele compunha principalmente Lundus e Polcas. Vejamos alguns exemplos: *Pery fica* (Polca); *Ora veja você!* (Polca Lundú); *A Mimoza* (Polca Lundú); *Moreninha* (Polca Lundú); *Querida das moças* (Polca); *Iza* (Polca), *Alzira* (Polca); *Marocas* (Polca); *Penso em ti* (Polca); *Fica manso mano* (Polca), *Maria Bannen* (Polca); *Flanando* (Polca), *Assim não gosto* (Polca), *Eu e meu compadre* (Quadrilha para piano), *Dois sabonetes 100 Rs!* (Polca); *Como eu te quero* (Polca brilhante); *O canto do cisne* (Modinha), entre outras.

<sup>56</sup> Outro exemplo é a *Quadrilha das moças* op. 125: “Joaninha”, “Idalina”, “Joaquininha”, “Arthemina”, “Estephania”.

É intrigante, pois, até o presente momento, não encontramos citação de Villa-Lobos em relação ao avô compositor. Parece que esse assunto é pouco comentado. Aliás, nas *Modinhas Imperiais* (1930), Mario de Andrade inseriu uma das mais célebres da época: *Que noites eu passo*, de Santos Monteiro. No entanto, Mário de Andrade não sabia que o compositor dessa modinha era o avô de Villa-Lobos. Vejamos o relato de Andrade (1930):

A.J.S. Monteiro

Outro modinheiro que não sei quem é. Peça já bem moderna, traz o n. 118 na coleção de Romances, Modinhas e Lundús, dos editores Artur Napolião e Cia, donde a transcrevo.

O que distingue especialmente esta Modinha das anteriores, é o caracter já bastante popularesco. A Cadência estrófica do canto, que aparecera mas ainda burguesamente enfeitada na peça do Sousa Barros, aqui já traz a simplicidade com que se eternizaria num infinito número de Modinhas populares. Aliás toda a melodia é bem pura e rescende ao geito<sup>[sic]</sup> popular. O próprio acompanhamento acusa influência popularizante dos instrumentos de cordas dedilhadas, violão, guitarra, viola portuguesa (ANDRADE, 1930, p. 15).

Villa-Lobos tinha conhecimento desta compilação de modinhas, pois Mário de Andrade as havia dedicado a Villa-Lobos: “Ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do Império, para canto e piano, seguidas por um delicado Lundú, para pianoforte; cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas, e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa-Lobos, por Mário de Andrade” (ANDRADE, 1930, p. 1).

O pintor e jornalista Francisco Acquarone, em seu livro *História da Música Brasileira*, faz um breve relato sobre o avô de Villa-Lobos:

E<sup>[sic]</sup> de notar, aliás, um filãozinho hereditário que se derivava de seu avô materno, o velho Santos Monteiro. Pianista da corte de Pedro II, foi êle<sup>[sic]</sup> compositor que andou em voga, autor da célebre “Quadrilha das Moças”, peça que fêz<sup>[sic]</sup> verdadeiro furor, nos salões do Paço, até à Proclamação da República.

Santos Monteiro estava para a época como, mais tarde, Nazareth para o tempo dos saudosos “tangos brasileiros” (ACQUARONE, 19-?, p. 22).

Villa-Lobos também tinha consciência<sup>57</sup> desse livro, pois fez a seguinte declaração: “A tua ‘História da Música Brasileira’ é uma obra a mais, daquelas que vêm concorrer para o prestígio da musicalização da nossa gente” (Figura 10).

Figura 10 – Declaração de Villa-Lobos sobre o livro *História da Música Brasileira* de Francisco Acquarone



I  
VILLA  
LOBOS

Caro Acquarone  
A tua "História da Música  
Brasileira" é uma obra a  
mais, daquelas que vêm  
concorrer para o prestígio  
da musicalização da nossa  
gente.  
Rio, 11/10/46  
H. Villa-Lobos

Fonte: Acquarone (19-?).

Voltando ao nosso assunto central, além da polifonia implícita, a polifonia entre linhas melódicas distintas também é um ponto de convergência entre Bach e Villa-Lobos, recurso este frequente na obra villalobiana antes e depois da série *Bachianas Brasileiras*. O etnomusicólogo francês Gerard Béhague faz a seguinte declaração ao comentar sobre o *Quatour* (1928) de Villa-Lobos: “O compositor parece se deleitar aqui com a escrita polifônica, até mesmo com as imitações canônicas, especialmente no primeiro e terceiro movimentos<sup>58</sup>” (BÉHAGUE, 1994,

<sup>57</sup> Santos Monteiro faleceu quando Villa-Lobos tinha por volta de 3 anos de idade. Mesmo assim, ele tinha conhecimento do avô como compositor, conforme o material que acabamos de demonstrar. Portanto, fica essa questão: por quê Villa-Lobos não divulgou essa ascendência, uma vez que ambos faziam música brasileira?

<sup>58</sup> “The composer seems to delight here in polyphonic writing, even in canonic imitations, especially in the first and third movements” (BÉHAGUE, 1994, p. 103).

p. 103). O maestro brasileiro Gil Jardim relata: “De forma geral, a polifonia contrapontística como essência de um pensamento tornou-se ferramenta composicional característica do estilo de Villa-Lobos. Ele a utilizou em muitas obras de seu catálogo, como nas *Bachianas Brasileiras*” (JARDIM, 2005. p. 55), posto que Villa-Lobos relatou: “quando sinto a influência de alguém logo me sacudo e pula fora”. Porém, assumiu Villa que Bach era o maior músico do mundo para ele. Assim, tornam-se compreensíveis essas apropriações do discurso musical de Bach na natureza composicional de Villa-Lobos.

Como já citado na Introdução desta tese, na série *Bachianas Brasileiras* Villa-Lobos expressa sua homenagem a Bach em consonância com a música brasileira por meio de três aspectos presentes no movimento modernista desenvolvido no Brasil: o futurismo (*clusters*, ruídos, trem), o desrecalque localista (liberdade para expressar temas da cultura brasileira antes hostilizados) e o antropofagismo (criação de uma arte brasileira a partir da reedição da cultura europeia).

Com base nesses fundamentos, passaremos para a análise de alguns trechos dos 29 movimentos que formam a série *Bachianas Brasileiras*.



### 3 BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1930

No dia 7 de maio de 1930, em Paris, Villa-Lobos rege a *Messe-Oratório n. 2*<sup>59</sup>, uma das obras com “transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach”. De volta ao Brasil (1930), Villa-Lobos rege o *Concerto de Brandenburgo n. 1* BWV 1047 de Bach, com a Sociedade Sinfônica de São Paulo (ANDRADE, 1934, pp. 181-184), e é neste período que Villa-Lobos inicia a composição da série *Bachianas Brasileiras*. Durante essa fase, ele escreve sete movimentos que correspondem em torno de 24% de toda a série (Tabela 5).

Tabela 5 – Movimentos da série *Bachianas Brasileiras* compostas em 1930

“Aria/Modinha”	<i>Bachianas Brasileiras n. 1</i>	Orquestra de violoncelos
“Fuga/Conversa”		
“Prelúdio/O canto do Capadócio”	<i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>	Orquestra
“Aria/O Canto da nossa terra”		pic, fl, ob, cl (Bb), sax tenor (Bb), sax
“Dança/Lembrança do Sertão”		barítono (Eb), fg, cfg, 2cor (F), trb, tímp,
“Tocata/O trezininho do caipira”		ganzá, chocalhos, pandeiro, reco-reco,
		matraca, caixa clara, triângulo, prato,
		tam-tam, bombo, cel, pf e cordas
“Dança/Miudinho”	<i>Bachianas Brasileiras n. 4</i>	Piano solo

Fonte: Museu Villa-Lobos (2018).

#### 3.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1 – “PRELÚDIO/MODINHA”

A composição da *Bachianas Brasileiras n. 1*<sup>60</sup> foi dedicada ao violoncelista espanhol Pablo Casals. A admiração era recíproca, como podemos observar nos comentários a seguir: “Para Heitor Villa-Lobos com minha admiração por sua genialidade musical e uma amizade sincera<sup>61</sup>” (Figura 11). De modo semelhante, em 1965, Casals (1965, p. 170) declara: “Villa-Lobos ficará como uma das grandes figuras da música do seu tempo e uma das maiores glórias do país que o viu nascer”.

<sup>59</sup> Como já mencionamos, a *Messe-Oratório n. 2* é o *Oratório Vida Pura* (1919). De acordo com a classificação realizada por Villa-Lobos, essa obra faz parte do Grupo 4: “com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach” (NÓBREGA, 1971b, p. 24).

<sup>60</sup> A primeira apresentação da *Bachianas Brasileiras n. 1* ocorreu em 12 de novembro de 1932, com a regência do próprio Villa-Lobos conduzindo a *Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro*. Nessa ocasião, foram apresentados somente dois movimentos: o “Prelúdio/Modinha” e a “Fuga/Conversa”, pois a “Introdução/Embolada” foi escrita em 1938.

<sup>61</sup> “A Heitor Villa-Lobos avec mon admiration pour son genie musical et une sincere amitié” (Figura 11).

Figura 11 – Foto de Pablo Casals com dedicatória à Villa-Lobos. Foto tirada por Nicolas



Fonte: Museu Villa-Lobos/Ibram.

Em relação à formação instrumental da *Bachianas Brasileiras n. 1*, presumimos que Villa-Lobos estava evidenciando a polifonia por meio de uma orquestra de pequena proporção<sup>62</sup> semelhante ao tamanho da orquestra do período Barroco. Como apoio ao nosso ponto de vista, vejamos o comentário do musicólogo americano Bryan Simms:

Os compositores europeus do período moderno recorreram às orquestras de dimensões reduzidas por diversos motivos: uma contestação ao gigantismo da orquestra romântica, a recessão econômica que assolou a Europa após a Primeira Grande Guerra, o gosto e a exigência e diversos patronos influentes, o interesse pela música popular, um resgate da sonoridade da música do período barroco e do início do período clássico e a necessidade de um meio que pudesse conduzir a uma construção polifônica clara e concisa ou a busca de uma leveza espiritual<sup>63</sup> (SIMMS, 1986, pp. 118-119, tradução nossa).

<sup>62</sup> Apesar dessa possível intencionalidade estética de Villa-Lobos, de acordo com Bello (1980, p. 23), em 1952 Pablo Casals apresentou a *Bachianas Brasileiras n. 1*, em Zurique, com uma orquestra de 108 violoncelos.

<sup>63</sup> “European composers of the modern period turned to small ensembles for many reasons: rebellion against romantic overstatement and gigantism, economic deprivation which descended upon Europe after the First World War the tastes and requirements of several influential patrons, interest in popular music, a revival of the sonority of music a medium that could best convey clear and concise polyphonic fabrics or lightness of spirit” (SIMMS, 1986, pp. 118-119).

De acordo com Simms<sup>64</sup> (1986), após compor *A Sagração da Primavera* (1911-1913), Stravinsky não elaborou obras para orquestras de grandes dimensões até o final da década de 1920. Deste período, gostaríamos de citar duas peças: o *Octeto para Sopros* (1922-23), que, de acordo com Griffiths (2011, p. 66), possui “estruturas quase barrocas”; e o *Concerto para piano e sopros* (1923-24), que suscita “reminiscências de Bach”.

A seguir, vejamos a observação de Nóbrega (1971a) ao comparar a instrumentação da primeira obra da série *Choros* e da série *Bachianas Brasileiras*:

O primeiro Choros destina-se ao violão. A primeira das Bachianas a orquestra de violoncelos. Violão e violoncelo foram os instrumentos com os quais Villa-Lobos penetrou a música. Dir-se-ia que a escolha do meio de execução para o pórtico de cada ciclo se reveste de um significado simbólico. É como se o autor abrisse um panorama de sua experiência musicalmente vivida e a quisesse legar à posteridade. As Bachianas, nutrindo-se de afinidades entre Bach e o populário musical brasileiro, admitem esta presunção “*Sinon e vero*” (NÓBREGA, 1971a, p. 22).

Esse relato nos leva à seguinte consideração: Villa-Lobos utiliza o violão, ou seja, um instrumento típico da música popular brasileira, para inaugurar uma série que tem como objetivo mostrar as “manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros<sup>65</sup>”. Na série *Bachianas Brasileiras*, que aborda a linguagem de Bach e a música brasileira, ele inaugura com o violoncelo<sup>66</sup>, instrumento que, ao nosso ver, foi o primeiro elo a unir Villa-Lobos ao discurso de Bach, por meio da melodia polifônica, como já discutido no capítulo anterior.

Em relação à divisão estrutural, a “Aria/Modinha” está organizada sob a forma ABA<sup>67</sup>, conforme podemos observar na Tabela 6.

---

<sup>64</sup> “*After The Rite of Spring (1911-13), Stravinsky made a clean break with the large orchestra, to which he did not return until the late 1920s*” (SIMMS, 1986, pp. 119-120).

<sup>65</sup> Museu Villa-Lobos (1972, p. 198).

<sup>66</sup> De acordo com Nóbrega (1971a), Villa-Lobos foi criticado por denominar o conjunto de violoncelos de orquestra de violoncelos. “Mesmo nove anos depois, um ilustre crítico e professor escrevia (Revista da Semana – 11/3/19390: ‘em quem o autor das Bachianas se baseou para chamar orquestra de violoncelos? Que é orquestra? Quais as características de uma orquestra? Eu gostaria que o autor das Bachianas estudasse o assunto e verificasse se realmente oito violoncelos constituem uma orquestra’” (NÓBREGA (1971a, p. 23). Apesar de Villa-Lobos ter recebido essa crítica, ele não foi o inventor da orquestra de violoncelos. Em 1926, Pablo Casals escreveu a *Sardana para orquestra de cellos*.

<sup>67</sup> É consenso que a forma ABA é predominante na série *Bachianas Brasileiras*. Inclusive, ao falar sobre os aspectos formais em Villa-Lobos, Castro (1972) faz a seguinte declaração: “este esquema de forma A-B-A parece que estava na massa do sangue de Villa-Lobos, e é um de seus encontros com a tradição” (CASTRO, 1972, p. 78).

Tabela 6 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Forma ABA

Seção A	cc. 1-24	Andante (cc.1-13) e Adagio (cc.14-24)
Seção B	cc. 25-55	<i>Più mosso</i> (cc.25-38) e Andantino (cc.39-54) Inserção da articulação em <i>staccato</i>
Seção A	cc. 56-79	Andante (cc.55-67) e Adagio (cc.68-79)

Fonte: Villa-Lobos, 1948.

Notamos alguns aspectos correlatos entre o “Prelúdio/Modinha” e o “Prelúdio n. 8” BWV 853.<sup>68</sup> de Bach. Por exemplo, no início de ambas as peças, há uma quarta justa ascendente entre uma figura curta e uma mais longa. O acompanhamento.<sup>69</sup> é formado pela textura coral<sup>70</sup> e caracterizado pela rearticulação da unidade de tempo em cada pulso do compasso. Isso ocorre na entrada do Adagio do “Prelúdio/Modinha” (c.14) e no início do “Prelúdio n. 8” BWV 853 (Figura 12).

Vejamos o comentário de Wisnik (2011, p. 133), sobre o acompanhamento nos prelúdios de Bach: “O prelúdio em Bach é geralmente uma linha acompanhada com um pulso regular e marcada, exibindo uma figura recorrente. No *Adágio* do “Prelúdio/Modinha”, esta padronização rítmica permite realçar os ornamentos e as suspensões, e esse procedimento é análogo ao que ocorria no período Barroco, especialmente nos solos em movimentos lentos, conforme a constatação de Harnoncourt (1993):

[...] os movimentos lentos dos concertos solo do Barroco são concebidos muitas vezes como canções instrumentais ou até mesmo árias. Neles a orquestra torna-se de fato um acompanhamento e o diálogo, agora puramente imaginário, trava-se entre o solista e o ouvinte. O acompanhamento é, geralmente, de grande simplicidade; nos concertos de Bach, por vezes, sobre um baixo obstinado (*ostinato*). Como o motivo *ostinato* permanece imutável, ele exige uma constância rítmica do acompanhamento, enquanto o solo de violino, que aparece não ter relação com o baixo, plana livremente no espaço (HARNONCOURT, 1993, p. 55).

<sup>68</sup> Em 1931, Villa-Lobos fez um arranjo desse prelúdio para violoncelo e piano.

<sup>69</sup> Dudeque (2021) oferece detalhes da progressão harmônica desse trecho, descrevendo a presença do ciclo das quintas. “[...] in which the piece’s main theme is presented and harmonized in a circle of fifths progressions in mm. 14–16; they project in D minor VI–ii–v–i–iv–VII until it reaches the V7 in m. 17. The theme is presented as model and sequence, which the progression in fifths emphasizes with its descending bass line. The whole presentation ends with a cadence with a passing augmented sixth chord (V/V) and V7 –i. The chord roots also express for the most part a fifth circle progression (indicated by bold letters) in its beginning and ending: Bb –E–A–D–G–C–A–G–E–F–E–A–D In pieces that have a clear tonality expressed” (DUDEQUE, 2021, p. 55).

<sup>70</sup> Na visão de Dudeque (2018), o emprego da textura coral é uma das características da aderência de Villa-Lobos ao estilo culto. Dudeque ainda relata as informações expostas pelo musicólogo americano Keith Chapin sobre esse estilo. Segundo Chapin, o estilo culto, no sentido estrito, abarca o contraponto imitativo (cânones, fugatos e fuga). E no sentido amplo compreende o contraponto por espécies, a textura coral e as complexidades de improvisação em fantasias (CHAPIN, 2014, p. 301 *apud* DUDEQUE, 2018, p. 246).

Harnoncourt (1993) denomina essa técnica como “rubato do estilo barroco” – ou “controvérsia amistosa”; em outras palavras, “antecipando ou retardando a nota de maneira expressiva” o “solista toca ou canta livremente do ponto de vista rítmico”, e este é o mesmo contexto do “Prelúdio/Modinha” (Figura 12).

Vejam as observações realizadas por Tarasti (2021, p. 299): “O *Adagio* da seção A começa com uma melodia genuinamente bachiana, caracterizada pelo mordente sobre a nota inicial – embora não apoiado sobre o tempo forte, mas ligeiramente atrasado”. Em relação à “melodia genuinamente bachiana”, talvez seja pelo fato de ser uma melodia longa, como descrito no *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* em 1972: “[...] inicia-se lânguida e pastosa. Seu tema principal, construído em forma de Aria, à maneira de Bach, com melodia larga e lamentosa” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188). Outra possibilidade é o fato de esta melodia ter um perfil favorável ao canto, pela presença constante de graus conjuntos.<sup>71</sup> e, de certa forma, seria mais uma aproximação do “Prelúdio n. 8” BWV 853 de Bach, pois, além do arranjo para violoncelo e piano, Villa-Lobos também fez um arranjo desse mesmo prelúdio para *coro a capella*.<sup>72</sup>

Tarasti (2021, p. 299) faz uma observação interessante sobre o *Adagio* do “Prelúdio/Modinha”: “A atmosfera completamente estática da seção e seu espírito devoto são raros no neoclassicismo europeu da época, quase completamente ausente em Stravinsky e Prokofiev. O *Adagio* de Samuel Barber, composto tempos depois, parece dar continuidade à tradição villalobiana”.

---

<sup>71</sup> Talvez seja por essa sugestão vocal que, no *Catálogo de obras de Villa-Lobos* de 1972, esse movimento esteja registrado como: “Aria/Modinha” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188). No entanto, tanto na partitura impressa pela G. Ricordi & C. Editori (1949) como no *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* de 2018 e nas notas de jornal da época da estreia, o título é “Prelúdio/Modinha”.

<sup>72</sup> Em abril de 1933, Villa-Lobos regeu o arranjo para *coro a capella* (SMATBB) do *Prelúdio n. 8* BWV 853, com o Orfeão dos Professores do Distrito Federal, no Rio de Janeiro (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 329).

Figura 12 – “Prelúdio n. 8” BWV 853 de *O Cravo bem temperado*. “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n.*

1  
"Prelúdio n.8"- BWV 853

"Prelúdio/Modinha"

1 Andante (♩ = 63)

7 1. div. v. n. sfz = p unis. n. p rall.

14 2. Adagio

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 39 e 44, Villa-Lobos faz uso de um dos recursos composicionais típicos de Bach, ao dispor o tema do *Adagio* em aumentação com pequenas variações (Figura 13).

Figura 13 – “Prelúdio/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Tema em aumentação com pequenas variações



Fonte: elaborada pela autora.

Esse movimento é finalizado com uma cadência em mônada<sup>73</sup> (Figura 14).

Figura 14 – “Prelúdio/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Mônada

The image shows the final cadence of the 'Prelúdio/Modinha' from the Bachianas Brasileiras n. 1. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 76 and is marked 'rall.'. The second system ends with a cadence in 'mônada', marked 'ppp'. The score includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics range from *mf* to *ppp*. There are also markings for 'div.' (divisi) and 'un.' (unison).

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>73</sup> Salles (2018) menciona que as cadências finais em oitavas abertas (mônadas) são quase uma característica pessoal de Villa-Lobos: “As cadências villalobianas são um dos aspectos curiosos de seu estilo pessoal. Um dos casos mais frequentes é o final em oitavas abertas (*mônada*, pois apresenta apenas uma classe de altura), o mais recorrente entre seus tipos favoritos, quase uma idiosincrasia” (SALLES, 2018, p. 156). Nóbrega (1971a) tem a mesma percepção e faz o seguinte comentário ao falar sobre a “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras n. 1*: “Essa terminação em uníssono é uma constante em Villa-Lobos e vai repetir-se em outras obras deste ciclo” (NÓBREGA, 1971a, p.36). Portanto, a cadência em mônada nessa série condiz com o relato do musicólogo brasileiro Andrade Muricy: “O caso das ‘Bachianas Brasileiras’ é dos mais significativos, Villa-Lobos só se permitiu em tomar por empréstimo elementos da linguagem de Bach porque estava certo de que até mesmo o contato do colosso não lhe tiraria a espontaneidade personalíssima. Acertou. Nada é mais Villa-Lobos do que essa importante série de obras. Desde que pudemos ouvir a ‘Bachianas’ n. 1, para orquestra de violoncelos, percebemos que a aposta estava ganha. Não é um pastiche de Bach, aquela obra, mas uma criação autêntica com alusão e homenagem ao Mestre do ‘Magnificat’ e da ‘Paixão Segundo S. Mateus’” (MURICY, 1972, p. 10).



### 3.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1 – “FUGA/CONVERSA”

É consenso que um dos processos polifônicos mais notáveis de Bach é a Fuga. De acordo com Candé (1994, p. 538), “é ao coral e à fuga (por vezes unidos) que a obra de Bach deve sua universalidade [...] e serenidade”. O musicólogo alemão Bruno Kiefer menciona: “como forma a fuga atinge seu ponto culminante em Bach” (KIEFER, 1981, p. 204). Portanto, Villa-Lobos escolhe uma das formas estruturais mais consagradas do “mestre alemão” para dialogar com a música brasileira<sup>74</sup>. Vejamos o comentário de Castro:

Ao nosso Villa-Lobos tocou o papel histórico de síntese entre música brasileira e música europeia, isto é, da expressão musical que é própria do Brasil com a técnica que não era nossa, era europeia, mas que não podíamos evidentemente criar. E isso ele se encarregou de mostrar com meridiana clareza, nas *Bachianas Brasileiras*, em que sintetizou, deliberadamente, conscientemente, o estilo de Bach e os modismos da música brasileira, chegando mesmo até a fuga, gênero que ninguém poderia imaginar pudesse servir de molde a uma manifestação de música nacionalista em nosso país (CASTRO, 1972, p. 59).

É interessante pois, de acordo com Salles (informação verbal<sup>75</sup>), o tema da “Fuga/Conversa” possui aspectos rítmicos do Maracatu (Figura 15). No *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*, há a seguinte descrição: “A *Fuga (Conversa)*, composta à maneira de Sático Bilhar, velho seresteiro carioca e companheiro de Villa-Lobos, descreve uma espécie de conversa entre quatro chorões, cujos instrumentos disputam a primazia temática, em perguntas e respostas sucessivas, num dinâmico crescendo” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188).

Figura 15 – “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Tema com o ritmo característico do Maracatu (SALLES)



Fonte: elaborada pela autora.

<sup>74</sup> Dudeque (2021) considera que as fugas de Villa-Lobos na série *Bachianas Brasileiras* sejam um dos segmentos de maior representatividade da estilização da linguagem de Bach feita por Villa-Lobos: “*Villa-Lobos’s fugues in the Bachianas represent one of the most significant elements of stylization and intertextuality in the cycle*”. Needless to say, *Bach’s fugues represent an essential part of his compositional output, and Villa-Lobos also pays homage to Bach by addressing fugues*” (DUDEQUE, 2021, p. 40).

<sup>75</sup> Informação fornecida em uma das reuniões de orientação (2019).



A partir da anacruse do compasso 39 até o compasso 46, há um *stretto* (Figura 16).

Figura 16 – “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras n. 1. Stretto*

The musical score for "Fuga/Conversa" from the *Bachianas Brasileiras n. 1. Stretto* section is presented in three systems. The first system covers measures 37 to 42, the second system covers measures 43 to 48, and the third system covers measures 49 to 54. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. It includes dynamic markings such as *p*, *sfz*, *mf*, and *dim.* The tempo is marked "Tempo I°" and "Stretto". A box highlights measure 39, and arrows point to specific measures throughout the score.

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 47 e 53, observamos que Villa-Lobos faz uma citação direta do contrassujeito de uma fuga de Bach. Essa fuga é o último movimento da *Sonata em Ré Maior* BWV 963, denominada *Thema all'Imitatio Gallina Cucca*. O motivo é uma terça descendente formada por uma colcheia e uma semínima. A seguir, vejamos os dois exemplos (Figuras 17 e 18).

Figura 17 – “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Citação do contrassujeito da Fuga *Thema all’Imitatio Gallina Cucca* da *Sonata em Ré Maior BWV 963*

Fonte: elaborada pela autora.

Figura 18 – “Fuga” *Thema all’Imitatio Gallina Cucca* da *Sonata em Ré Maior BWV 963*

Fonte: elaborada pela autora.

Como já constatado (SALLES, 2018; NÓBREGA, 1971a), a cadência em mônada é uma prática habitual do estilo villalobiano. Portanto, Villa-Lobos insere seu estilo pessoal na mais alta expressão formal de Bach – a Fuga (Figura 19).

Figura 19 – “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Mônada

Fonte: elaborada pela autora.

### 3.3 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2 – “PRELÚDIO/O CANTO DO CAPADÓCIO”

De acordo com Tarasti (2021, p. 311), “o subtítulo descreve um tipo especificamente urbano, um personagem com padrões morais supostamente baixos, mas com musicalidade especial. Isso se revela na sua habilidade de cantar modinhas, acompanhando-se ao violão.<sup>76</sup>”.

No *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*, encontramos a seguinte informação:

Cada um dos movimentos de *Bachianas Brasileiras n. 2* evoca, esteticamente, alguns panoramas típicos e sugestivos da vida do Brasil, representados pelos sub-títulos. O primeiro movimento, Prelúdio reflete a imagem do Capadócio – tipo de malandro brasileiro – que se apresenta gingando, sinuoso, num verdadeiro Adágio (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188).

O fato é que este subtítulo (“O Canto do Capadócio”) também é uma alegoria ao violão e à prática da música popular na série *Bachianas Brasileiras*.<sup>77</sup> É uma expressão do desrecaleque localista, manifestando com liberdade a pluralidade da cultura brasileira<sup>78</sup>. Diante disso,

<sup>76</sup> Presumimos que a figura do Capadócio da época está de certo modo ligada à figura do personagem Fígaro, tanto da comédia *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, como da ópera homônima de Rossini. Fígaro surge tocando violão (guitarra) e cantando na primeira cena de ambas as obras. Além do perfil de seresteiro, ele possui uma moral duvidosa. Ducharte (1966, p. 162) afirma que Fígaro, em Beaumarchais, é uma variante do personagem *Brighella* da *Commedia dell'arte*. Uma das similaridades com o personagem Fígaro é que *Brighella* às vezes aparece tocando e cantando, além de ele ser esperto e muito bem articulado (ROCHA, 2018).

<sup>77</sup> Tanto é que, no primeiro capítulo desta tese, demonstramos a capa de um método para violão cujo título é: *O Capadócio: Método prático para aprender a tocar o violão*.

<sup>78</sup> Vejamos a conotação hostil que o violão representava no início do século XX, por meio da obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915): “Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? [...] a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens! [...] o Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico. [...] mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado” (BARRETO, s.d., p. 2).

ressaltamos uma menção de Candido (2006, p. 126): “As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades”.

Quanto à questão formal, esse movimento está estruturado em três seções: ABA, conforme podemos observar na Tabela 7.

Tabela 7 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Forma ABA

Introdução	cc. 1-4	Adagio
Seção A	cc. 5-54	Adagio
Seção B	cc. 55-78	Contraste <i>Andantino mosso</i> – extremamente ritmato Articulação: <i>staccato</i>
Seção A	cc.79-99	Adagio

Fonte: Villa-Lobos, 1949.

A Introdução compreende três compassos com notas em graus conjuntos, numa região grave, que sugere uma escrita para órgão (Figura 20).

Figura 20 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Introdução

The musical score for the introduction of "Prelúdio/O Canto do Capadócio" from the *Bachianas Brasileiras n. 2* is shown. It features a full orchestral arrangement with piano accompaniment. The tempo is marked "1 Adagio". The instruments listed are Contrafagotto, Corni (F#), Pianoforte, Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The piano part has a circled "1" above the first measure. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *ppp*. The tempo is marked *Adagio*. A note in the piano part is circled and labeled "Região extremo grave".

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 4, tem início o tema, provavelmente o “canto do capadócio”, realizado pelo saxofone (Figura 21). Vejamos o comentário de Nóbrega (1971a), sobre a escolha do saxofone e o perfil da melodia:

Quanto à escolha do instrumento, não poderia ter sido melhor. Com o seu timbre híbrido, nem metal nem clarineta, com o seu tom macio e untuoso, o saxofone tem condições excepcionais para traduzir o caráter que o compositor imprimiu a essa melodia.

Com esta melodia de sentido tonal inconstante, o compositor evoca a figura do capadócio que se insinua gingando, malicioso e escorregadio. Modulante como é, apoia-se numa sucessão de 7<sup>as</sup> e 9<sup>as</sup> de dominantes de diversos tons, deslizando sobre uma série de cadências evitadas” (NÓBREGA 1971a, p. 30).

Estamos em pleno acordo com de Nóbrega (1971a), pois a escolha do saxofone sugere a prática da música popular. A título de exemplo, citamos os *Choros* de Pixinguinha, músico com quem Villa-Lobos teve proximidade.

Uma característica marcante desse trecho (cl. sax. cel.) é a quebra do padrão rítmico. Seja por meio das síncopas (ênfaticadas pelos acentos), dos contratempos e quiálteras ou pelas sucessivas mudanças da fórmula de compasso (Figura 21).

Figura 21 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Contratempo. Síncopa. Acentos enfatizando o deslocamento do tempo. Sucessivas mudanças da fórmula de compasso

Fonte: elaborada pela autora.

O acompanhamento é realizado pela textura coral, praticamente em homorrítmia (viol. I e II, vla., vc., cb.), facilitando a ênfase da flexibilidade rítmica do solo “contraponto amistoso”<sup>79</sup> (Figura 22).

Também observamos o cuidado com a especificação da articulação (*tenuto* e *marcato*), e esta é uma postura de convergência entre Bach e Villa-Lobos. De acordo com Harnoncourt

<sup>79</sup> “Rubato do estilo barroco” ou “contraponto amistoso” (HARNONCOURT, 1993) é uma das práticas composicionais de Bach, conforme comentado no “Prelúdio/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 1*.

(1993. p. 45 e 89), Bach costumava indicar aos intérpretes os detalhes da articulação e ornamentação (Figura 22).

Figura 22 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Tema e acompanhamento (“contraponto amistoso”)

Fonte: elaborada pela autora.

Ressaltamos o emprego de seqüências no solo do saxofone (Figura 23).

Figura 23 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Sequências

Fonte: elaborada pela autora.

A seção B (cc. 55-78) possui aspectos bem distintos da seção anterior. Os primeiros contrastes a serem destacados é o andamento e a particularidade da articulação, pois o *staccato* faz-se presente somente nessa seção e de forma massiva (Figura 24).



Figura 24 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Início da seção B

**Seção B**

55 *Andantino mosso*  
*estremamente ritmato*

Fl.  
Ob.  
Cl. Sib.  
Sax. Sib.  
Fr.  
Cor.  
Pf.  
Vnl.  
Vla.  
Vn.  
Cb.

*Andantino mosso*  
*estremamente ritmato*

DIV.  
P cantabile

PIZZ. ARCC.  
cantabile

PIZZ.

Fonte: elaborada pela autora.

Ainda em relação ao andamento, outro contraste marcante é a regularidade da pulsação. Ao contrário da seção anterior, aqui não há mudança de agógica ou métrica. O cenário é de um fluxo contínuo, típico do período Barroco, com exceção do final, em que há *rallentando* e fermatas para sinalizar o retorno da Seção A (Figura 25).

Figura 25 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Final da seção B

**Final da Seção B**

Fonte: elaborada pela autora.

Outra característica da Seção B é o *ostinato* rítmico. Inclusive, nos violinos e nas violas tanto o ritmo como as notas permanecem congelados entre os compassos 55 e 66 (Figura 26). Ao comentar sobre a Seção B, Tarasti (2021, p. 313) faz a seguinte descrição: “Na seção B, encontramos um exemplo típico da textura villalobiana: as figuras de acompanhamento se movem num *staccato* extremamente rítmico de semicolcheia que expandindo-se a partir do uníssono dos violinos, não chega a ser melodicamente marcante”.

Figura 26 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Notas congeladas nos violinos e violas

**Seção B**

55

Fonte: elaborada pela autora.

No entanto, é possível perceber uma diversidade rítmica dentro deste *ostinato* (Figura 27). De acordo com Nóbrega (1971a): “cordas e madeiras proporcionam este efeito de bateria” (NÓBREGA, 1971a, p. 39).



Figura 27 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. *Ostinato* rítmico

**Seção B**

Andantino mosso  
*estremamente ritmato*

55

Fl.

Fg.

Viol. II

Obs.: selecionamos apenas alguns instrumentos do acompanhamento para demonstrar a diversidade rítmica.  
Fonte: elaborada pela autora.

Porém, há um fator que chama a atenção: Villa Lobos inaugura a Seção B com um palíndromo (cc. 55 a 62) entre flauta, oboé, clarinete e saxofone (Figura 28).

Figura 28 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Simetria espelhada na entrada da Seção B. (cc. 55-62)

Flauta

Oboé

Clarinete  
Som real

Saxofone  
Som real

C.55 C.56 C.57 C.58 C.58 C.59 C.60 C.61 C.62

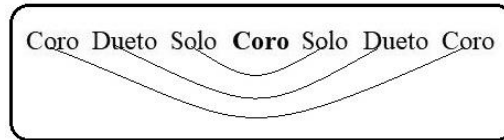
Fonte: elaborada pela autora.

O uso da simetria foi uma técnica recorrente em Bach<sup>80</sup>, e um exemplo clássico é a *Oferenda musical* BWV 1079, da qual falaremos no “Prelúdio/Introdução” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Por ora, vamos citar o exemplo dado pelo musicólogo alemão Alfred Dürr,

<sup>80</sup> Embora o uso palíndromo seja um hábito composicional de Bach, essa técnica já era usada por seus antecessores. A título de exemplo, citamos um palíndromo na peça *Ma fin est commencement* de Guillaume de Machaut (1300-1377).

com a cantata *Cristo jaz em sua mortalha*.<sup>81</sup> BWV 4 de Bach, cuja disposição das partes é um palíndromo (DÜRR, 2014, p. 399) (Figura 29).

Figura 29 – *Cristo jaz em sua mortalha* BWV 4 – Disposição em palíndromo



Fonte: elaborada pela autora.

Villa-Lobos conclui mais um movimento dessa série com a cadência em mônada. As notas vão sendo finalizadas até permanecer apenas a tônica (Mi b) entre o violoncelo e a trompa (Figura 30).

Figura 30 – “Prelúdio/O Canto do Capadócio” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Mônada

Fonte: elaborada pela autora.

### 3.4 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2 – “ARIA/O CANTO DA NOSSA TERRA”

A “Aria/O canto da nossa terra” tem a forma ABA, conforme podemos observar na Tabela 8.

<sup>81</sup> *Christ lag in Todes Banden* BWV 4.

Tabela 8 – “Aria/O canto da nossa terra” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Forma ABA

Seção A	cc. 1-25	Largo
Seção B	cc. 26-52	<i>Tempo di marcia (moderato)</i>
Seção A	cc. 53-77	Largo

Fonte: Villa-Lobos (1949).

Essa peça começa com o tema dobrado entre flauta, oboé, clarinete, sax tenor e violinos I (cc. 1-4). No compasso 5, há uma pequena variação do tema, no solo do violoncelo (Figura 31).

Figura 31 – “Aria/O canto da nossa terra” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Tema (cc.1-4).  
Variação do tema (cc. 5-9)

The image displays a musical score for the piece "Aria/O canto da nossa terra" from the *Bachianas Brasileiras n. 2*. The score is written in 3/4 time and features a variety of instruments. At the top, a "Solo Vcl." (Solo Violoncello) part is shown, starting at measure 5 with the tempo marking "Largo assai a tempo (126)". The main score begins at measure 1 with the tempo marking "Largo" and includes parts for Flauto, Oboe, Clarinetto *Sib*, Saxofono Tenore *Sib*, Fagotto, Corni *Fa*, Trombone, Pianoforte, Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The score shows the initial theme (measures 1-4) and its variation (measures 5-9). The variation features a prominent solo in the Violoncelli part. The score concludes with a "rall." (rallentando) marking.

Fonte: elaborada pela autora.

Na Seção A, depois da apresentação do tema (cc.1-4), o piano apenas reaparece na cadência (cc. 23-25). Porém, o piano está presente em toda a seção B, em *ostinato*, com a indicação “sempre sem pedal” e *staccato*.<sup>82</sup> (Figura 32).

Figura 32 – “Aria/O canto da nossa terra” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Seção B. *Ostinato* no piano

C. 26 **Tempo di Marcia (Moderato)** Esse ostinato no piano segue até o compasso 51.

Fonte: elaborada pela autora.

Na Seção B, o acompanhamento e a melodia expressam uma parcela da cultura brasileira, ao evocar um ambiente ritualístico de matriz africana. No *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*, encontramos a seguinte informação: “A Aria (Canto de Nossa Terra) possui ambiente sonoro dos candomblés e das macumbas” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188). Na partitura para violoncelo e piano, há um título riscado com o termo: “O seresteiro religioso” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 120).

O fato é que a melodia da Seção B da “Aria/O canto da nossa terra” é uma citação da melodia *Canto de Xangô*, presente no *Ensaio da Música Brasileira* (ANDRADE, 2006, p. 83), e o acompanhamento da Seção B tem as mesmas características do acompanhamento de o *Canto de Xangô*.<sup>83</sup>, que Villa-Lobos harmonizou para canto e piano – ou seja, a figuração rítmica, o *ostinato* seco, *staccato*, acento e *sforzato* na parte fraca do tempo (Figura 33). Sendo assim, essa configuração (melodia + acompanhamento percussivo na região grave em *ostinato*) caracteriza a tópica “canto de Xangô” descrita por Salles<sup>84</sup> (2018). Vejamos a ilustração de Salles (2018) sobre essa melodia harmonizada por Villa-Lobos: “A harmonização realizada ao piano por Villa-Lobos complementa a representação sonora dessa tópica. Trata-se de um

<sup>82</sup> Ao falar desse trecho, Tarasti (2021, p. 314) comenta que o piano assume um perfil percussivo: “O piano é tratado percussivamente, como na seção central do *Choros n. 5* e no final do *Choros n. 10*”.

<sup>83</sup> Villa-Lobos fez três harmonizações dessa melodia fetichista e uma delas é para canto e piano. Além dessas harmonizações, Salles (2018, p. 253) demonstra o uso dessa melodia no II movimento do *Quarteto de Cordas n. 4* (1917) de Villa-Lobos.

<sup>84</sup> “Sua autonomia como figuração tópica [canto de Xangô] é reforçada por ser encontrada em meios diferentes, especialmente aqueles em que não há conexão direta com o sentido da canção [...]” (SALLES, 2018, p. 253).

*ostinato* que estiliza a figuração rítmica dos tambores, imitando as linhas de percussão usualmente ouvidas nos cultos de candomblé e Xangô” (SALLES, 2018, p. 252).

Figura 33 – Acompanhamento da “Aria/O canto da nossa terra” na Seção B. Melodia *Canto de Xangô* harmonizada por Villa-Lobos

**"Aria/O canto da nossa terra" - Acompanhamento da Seção B**

26 *mf sempre senza ped.*

**Canto de Xangô harmonizado por Villa-Lobos**

CANTO *Animado (120 = ♩)*  
Xan - gô! ó - lá - lá!

PIANO *Animado*  
*f > p*  
*sf > p sf > p sf > p sf > p sf > p sf > p sf > p*

. lá - gon - di - lá ó - lá - lá!

gon - gon - gon gon - di - lá!

*mf p*  
*mf*  
*sf > p sf > p sf > p sf > p sf > p sf > p sf > p*

Fonte: elaborada pela autora.

Na Figura 34, observamos a citação da melodia *Canto de Xangô* na “Aria/O canto de nossa terra”. Villa-Lobos inicia a frase com um glissando, provavelmente uma tentativa de encontrar um recurso musical, para descrever um canto não ligado às convenções do sistema temperado. Para embasar a nossa interpretação, respaldamo-nos no raciocínio de Salles (2018) e Mário de Andrade (1930). Salles (2018, p. 271) comenta que o glissando é um dos símbolos



do universo não temperado, “o qual se contrapõe ao caráter ‘civilizado’ e antinatural do temperamento igual”. Em outras palavras, o glissando seria uma referência gráfica que se aproxima das melodias que expressam uma música primitiva. No caso da “Aria/O canto da nossa terra”, este glissando expressa os cantos ritualísticos de ancestralidade africana, que não seguem os padrões da escala temperada (Figura 34).

Mário de Andrade, ao escrever a primeira grafia musical da melodia “Canto de Xangô”, faz o seguinte relato: “A indicação rítmica que grafiei é exata na medida do possível. Tem sempre um rubato eminentemente oratório nessas encantações que escapa a qualquer grafia métrica. Mesmo porquê<sup>[sic]</sup> varia no mesmo cantor cada vez que ele entoia o canto” (ANDRADE, 2006, p. 84).

Figura 34 – Melodia da seção B da “Aria/O canto da nossa terra” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Melodia da canção *Canto de Xangô*

**Melodia da "Aria/O canto da nossa terra" - *Bachianas Brasileiras n.2***

**Melodia *Canto de Xangô***

1

Xan - gô! Ô lê gon - di - lê Ô lá - lá!

gon gon - gon gon di - lá!

Fonte: elaborada pela autora.

Assim como nos movimentos anteriores, a cadência final é uma mônada (Figura 35).

Figura 35 – “Aria/O canto da nossa terra” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Mônada

Mônada

72 poco a tempo

Fl.

Ob.

Cl.  
Sib

Sax. T.  
Sib

Tbn.

T. t.

Pf.

83 poco a tempo

Viol.

Vie.

Vc.

Cb.

TUTTI UNITI  
ARCO

ARCO

FIZZ.

ARCO

ff

f

mf

p

pp

ppp

mf cresc.

ff

pp

ppp

Fonte: elaborada pela autora.

### 3.5 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2 – “DANÇA/LEMBRANÇA DO SERTÃO”

No século XX, encontramos a temática sertaneja em obras de modalidades diversas. No campo literário<sup>85</sup>, citamos alguns exemplos: *Os sertões*<sup>86</sup> (1902), do escritor Euclides da Cunha; o romance *O Quinze* (1930), da escritora Raquel Queiroz; o romance modernista *Sertão Veredas* (1956), do escritor Guimarães Rosa; e *Vidas Secas* (1973), do escritor alagoano Graciliano Ramos. Nas Artes Plásticas, podemos citar a série *Retirantes*<sup>87</sup> (1944), do pintor Cândido Portinari. Em 1907, Villa-Lobos deu os primeiros passos na abordagem da temática sertaneja em sua obra<sup>88</sup>, com a música *Os cânticos sertanejos*<sup>89</sup>.

Ao comentar sobre a “Dança/Lembrança do Sertão”, Nóbrega (1971a, p. 42) descreve: “[...] ouve-se o repinicar dos ‘pizzicati’ dos segundos violinos, apoiados pelas violas em ‘staccati’, evocando sem dúvida a viola sertaneja”. A propósito, como podemos observar na Figura 36, a constância do *staccato*, as terças paralelas e o movimento melódico por grau conjunto caracterizam o “estilo caipira” mencionado por Salles (2018, p. 277): “Entre suas características figurativo-musicais estão os dobramentos melódicos em terças ou sextas paralelas, articulação em *staccato*, diatonismo e movimento melódico por grau conjunto.

---

<sup>85</sup> “A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes” (CANDIDO, 2006, pp. 116-117).

<sup>86</sup> De acordo com a *Folha de S.Paulo* (23/05/2014), este livro foi considerado a mais importante obra sobre a cultura brasileira, deixando em segundo lugar *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, seguido de *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade. Cf.: [www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2014/05/1458978-conheca-os-sertoes-obra-prima-de-euclides-da-cunha.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2014/05/1458978-conheca-os-sertoes-obra-prima-de-euclides-da-cunha.shtml). Acesso em: 17 maio 2021.

<sup>87</sup> A série *Retirantes* foi criada em 1944 e retrata a miséria e o sofrimento do nordestino que se vê obrigado a migrar para outro território. A obra é dividida em três quadros: *Retirantes*, *Criança Morta* e *Enterro na Rede*. A série encontra-se no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Cf.: [www.masp.org.br](http://www.masp.org.br).

<sup>88</sup> Villa-Lobos não foi o primeiro compositor a incluir a temática do sertão como título em sua obra: o compositor paranaense Brasília Itiberê escreveu *A Sertaneja* (1869).

<sup>89</sup> Esta obra foi escrita para quinteto de cordas e piano e possui três partes: “Canto dos Colonos”, “Canto dos Sertanejos” e “Canto Pastoral”. No mesmo ano (1907), Villa-Lobos escreveu uma versão para flauta, clarinete e cordas. Em 1912, encontramos a “A Pobrezinha Sertaneja”, da *Coleção Petizada*. Em 1919, Villa-Lobos escreveu: *Sertão no Estio* para canto, flauta, clarinete, piano forte e quinteto de cordas. Em 1935, Villa-Lobos também insere a temática do sertão no coro a duas vozes “Sertanejo do Brasil” e em duas canções da obra *Canções típicas brasileiras*: “Pássaro Fugitivo” – que contém um tema sertanejo oriundo de Pernambuco – e “Itabaiana” – que se refere a um tema sertanejo de origem indígena da Paraíba. Em 1937, no *Ciclo Brasileiro*, Villa-Lobos compõe “Festa no Sertão” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, pp. 70, 113, 184, 333).



Há um processo de imitação e variação realizado por meio de um motivo em terças, entre as cordas e os sopros. No compasso 2, surge o primeiro tema exposto pelo trombone sempre com acento<sup>90</sup> (Figura 36).

Figura 36 – “Dança/Lembrança do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Motivos em terças e imitação. Movimento em grau conjunto, articulação em *staccato*. Pedal na nota Mi

The image displays a page of a musical score for the piece "Dança/Lembrança do Sertão" from the *Bachianas Brasileiras n. 2*. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (FLAUTO), Oboe (OBOE), Bassoon (FAGOTTO), Trombone (TROMBONE), Piano (PIANOFORTE), Violins I and II (VIOLINI I and II), Viola (VIOLE), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb.). The tempo is marked "Andantino moderato". The score shows a theme introduced by the Trombone in measure 2, which is then imitated by the strings and other instruments. The score includes various performance instructions such as "DIV. PIZZ.", "Pedal em mi", "PIZZ. s", "ARCO s", and "Tema".

Fonte: elaborada pela autora.

O segundo tema surge no compasso 12 com fermatas e glissandos (Figura 37). Vejamos o comentário de Tarasti (2021) acerca desse movimento:

<sup>90</sup> Em Salles (2018, p. 268), encontramos um quadro com a representação corporal da tendência catabática (bater os pés), representada musicalmente pelo *marcato*, e a acrobática (saltar) sinalizada pelo *staccato* (leveza).

As melodias são cinemáticas por natureza, baseadas na linguagem gestual da dança. Os motivos são breves, acentuados e sincopados. Os *rallentandos* surpreendentes, bem como as súbitas paradas nas fermatas, por todo o movimento, talvez pareçam triviais ou cafonas, mas tais recursos são compreensíveis devido ao caráter da dança, suavizando a impressão motora do todo (TARASTI, 2021, p. 315).

Figura 37 – “Dança/Lembrança do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Tema B

The image shows a musical score for two instruments: Trbn. (Trumpet) and Vni. (Violin). The Trbn. staff is in G major and 2/4 time, starting at measure 12. It features a melodic line with glissando markings and dynamic changes. The Vni. staff is in G major and 2/4 time, providing harmonic support with a similar melodic contour. The score is divided into sections marked 'rall.' and 'a tempo'.

Fonte: elaborada pela autora.

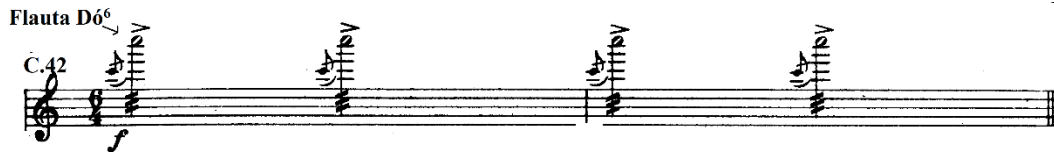
Quanto ao glissando (Figura 37), interpretamos como uma metáfora da forma de cantar do sertanejo, como já citamos, um canto original não adaptado aos parâmetros do sistema temperado. Mário de Andrade disse: “cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom”. Vejamos a citação na íntegra:

Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom, [...]. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, si a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico (ANDRADE, 2006, p. 45).

Nos compassos 42 e 43, notamos um procedimento interessante. Villa-Lobos utiliza o limite máximo da tessitura da flauta, e esta era uma conduta regular na linguagem de Bach em relação aos instrumentos de sopros em suas cantatas.<sup>91</sup> (Figura 38).

<sup>91</sup> Ao discutir sobre o uso dos instrumentos de sopros nas Cantatas de Bach, Harnoncourt (1993) faz a seguinte menção: “Ocasionalmente Bach requer as *flauti*, que são sempre flautas doces em fá (extensão fa3-lá5). Como faz com todos os instrumentos de sopro, ele as emprega nos limites da extensão em que podiam ser tocadas na época” (HARNONCOURT, 1993, p. 67).

Figura 38 – “Dança/Lembrança do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Exploração do limite da tessitura da Flauta



Fonte: elaborada pela autora.

A Seção B é caracterizada pelo processo de imitação com pequenas variações na parte rítmica (Figura 39).

Figura 39 – “Dança/Lembrança do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Imitação

Fonte: elaborada pela autora.

### 3.6 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2 – “TOCATA/ O TRENZINHO DO CAIPIRA”

No *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*, encontramos o seguinte registro: “‘A Tocata (O Trenzinho do Caipira)’ representa impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil. Sua instrumentação e ambiente sonoro são completamente originais, apesar da forma de Tocata permanecer obstinadamente” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188).

Desde o final do século XIX, a figura do trem tem sido inspiração para artistas de diferentes modalidades. Dezenove anos após a criação da primeira estrada de ferro na Inglaterra (1825), o pintor inglês William Turner cria o quadro *Chuva, Vapor e Velocidade – O Grande Caminho de Ferro do Oeste*<sup>92</sup> (1844). Em 1877, o pintor francês Claude Monet elabora a série

<sup>92</sup> *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway.*

*A estação de Saint-Lazare*.<sup>93</sup> Em 1869, o compositor mexicano Melesio Morales compõe a *Sinfonia Vapor*. Em 1923, o compositor suíço Arthur Honegger escreve o *Pacific 231*.<sup>94</sup> Em 1933, o compositor americano Duke Ellington escreve o *Daybreak Express*.<sup>95</sup> E, no Brasil, em 1930, Villa-Lobos compõe a “Tocata/O Trenzinho do Caipira”. Vale ressaltar que o “trenzinho” é do “caipira”. Sendo assim, o homem simples do campo é protagonizado ao lado da figura do progresso, e este processo é um dos exemplos do desrecalque localista descrito por Candido (2006), conforme mencionamos nos capítulos anteriores.

Vejam agora o naipe de percussão, que exerce um papel fundamental nesse movimento ao sugerir a partida e chegada do trem por meio da aceleração e desaceleração (Figura 40).

Figura 40 – “Tocata/O trenzinho do caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Naipe de percussão nos primeiros e últimos compassos

The image shows a musical score for the percussion section of 'Tocata/O trenzinho do caipira' from Bachianas Brasileiras n. 2. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 176 to 180. The instruments listed are Timpanos, Ganza Chocalhos, Matraca, Reco-Reco, and Pandeiro. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics (pp, p, gliss., pp), and articulation marks. A specific instruction '(Piatto con piccola spazzola di ferro)' is noted for the Pandeiro in measure 179.

Fonte: elaborada pela autora.

Ao falar sobre a percussão na obra de Villa-Lobos, o percussionista brasileiro Luiz d’Anunciação relata que o “índio-de-casaca” tem uma atitude ousada ao “quebrar a hegemonia

<sup>93</sup> *La Gare Saint-Lazare*.

<sup>94</sup> Palmas e Chaves Jr. (1971, p. 42), entre outros pesquisadores, mencionam que o “Trenzinho do caipira” de Villa-Lobos é “uma espirituosa réplica” do *Pacific 231* de Arthur Honegger. De fato, Villa-Lobos conhecia esta peça, pois Andrade (1934, p. 184) menciona o *Pacific 231* no programa de concerto em que Villa-Lobos regeu a Orquestra da Sociedade Sinfônica de São Paulo. No entanto, na nossa percepção, a semelhança reside na ideia da aceleração e desaceleração do trem, tendo como um dos recursos musicais o *ostinato*.

<sup>95</sup> *Daybreak Express* (1933) foi a trilha sonora do curta metragem homônimo *Daybreak Express* (1953) dirigido pelo fotógrafo Donn Alan Pennebaker. Esta produção retrata a cidade de Nova Iorque vista por meio da janela de um trem. Cf.: <<https://www.youtube.com/watch?v=9fZ0-T80YD8&t=164s>>. Acesso em: 18/07/2021.

da ‘percussão ortodoxa’, introduzindo em sua obra instrumentos típicos brasileiros, com a personalidade que lhe era característica” (D’ANUNCIÇÃO, 2006, p. 23). Portanto, vamos refletir sobre os instrumentos de percussão que estão presentes na “Tocata/O Trenzinho do caipira”.

De acordo com o percussionista brasileiro Eduardo Giancesella, o pandeiro é o instrumento mais típico da percussão brasileira:

Dentro do universo da percussão típica brasileira é o instrumento que tem maior popularidade e o que mais evoluiu tecnicamente, devido a sua versatilidade e aplicabilidade em vários ritmos [...]. Apesar de poder ser utilizado em praticamente todos os ritmos brasileiros, como maxixe, o frevo, o baião, o maracatu e a marchinha carnavalesca, entre outros, é certamente no samba e no choro que esse instrumento encontra sua maior identificação (GIANESELLA, 2012, pp. 153-154).

No entanto, o pandeiro tinha uma conotação hostil no início do século XX. Vejamos a declaração do sambista João da Baiana: “era proibido porque a gente ia para a Penha, e na hora que a gente ia com o pandeiro e o violão, a polícia cercava e tomava o pandeiro” (SANCHES; OLIVEIRA, 2014). Assim sendo, inferimos mais um exemplo do desrecalque localista nessa série<sup>96</sup>, posto que Villa-Lobos utiliza um instrumento considerado marginal numa obra que contempla citações do representante mais ilustre da música europeia ocidental.

O reco-reco é um instrumento que alude “aos estados mais primitivos da humanidade”, de acordo com o percussionista brasileiro Carlos Stasi:

A ideia da percussão como algo primário baseia-se no fato de que ela nos remete aos sons naturais e cotidianos. Um exemplo disto é a relação entre o reco-reco e os chamados raspadores de pedra na Idade da Pedra. Eles fazem referência a determinados movimentos, formas e objetos que podem ter resultado das ações dos primeiros hominídeos. É desta forma que o reco-reco é associado aos estados mais primitivos da humanidade [...] (STASI, 2011, p. 96).

Villa-Lobos não foi o precursor do reco-reco na música sinfônica brasileira<sup>97</sup>, no entanto, foi o criador de uma nova articulação para esse instrumento (Figura 41), conforme a descrição de D’Anunciação (2006):

---

<sup>96</sup> É interessante pois, nessa época, um ano antes da composição desse movimento (1929), foi realizado o primeiro registro fonográfico da percussão popular (pandeiro, cuíca, surdo, tamborins e ganzá). Trata-se da gravação do samba *Na Pavuna*, com o grupo Bando de Tangará. Cf.: <https://dicionariompb.com.br/almirante/dados-artisticos>. Acesso em 02/07/2021.

<sup>97</sup> Alberto Nepomuceno, em 1897, inseriu o reco-reco no final da peça “Batuque” da *Suíte Brasileira*.

Villa-Lobos, ao inserir o reco-reco no poema sinfônico *Uirapuru*, contribuiu com procedimentos de execução inovadores e de grande importância técnica e didática para o processo de articulação do instrumento, introduzindo o *portato* e o *staccato* percutido. O estilo *staccato* percutido do reco-reco também foi inserido na instrumentação da *Fantasia para piano e orquestra Momoprecoce*, promovendo uma mistura tímbrica ao combinar toque friccionados e percutidos (sexto compasso do número 79 de ensaio, até um compasso antes do número 81 de ensaio).

Nenhum outro compositor demonstrou dedicação ao tratamento dos pequenos recursos sonoros do reco-reco como o fez Villa-Lobos [...] em sua época, considerar reco-reco como instrumento musical constituía uma visão abominável. (D'ANUNCIACÃO, 2006, pp. 92-93, 117, 110).

Figura 41 – *Portato* e *staccato* percutido no reco-reco no poema sinfônico *Uirapuru* (1917)



Fonte: D'Anunciação (2006, p. 92).

A matraca não é um instrumento que representa a percussão brasileira<sup>98</sup>, mas foi utilizada nas festividades promovidas pela Igreja Católica na Semana Santa.

O Ganzá, de acordo com o percussionista brasileiro Mário Frungillo, é um instrumento fundamental nas escolas de samba, ou seja, um representante da cultura popular brasileira:

“Chocalho” [Ganzá] de recipiente feito com tubo de metal ou madeira contendo areia e conhecido pela variante ‘canza’[...]. Conhecido na Bahia (Brasil) como “amelê” e “querequexê”, é usado em diversas manifestações musicais, sendo popularmente feito com qualquer tipo de recipiente de lata pequeno (de comida ou bebida industrializada). [...] Sua utilização mais preponderante é encontrada nos conjuntos e orquestras na apresentação do “samba”, sendo componente indispensável na “bateria” das “escolas de samba” (FRUNGILLO, 2003, p. 134)

O tímpano faz parte da percussão tradicional da orquestra sinfônica. No entanto, Giancesella (2012) aponta uma particularidade do uso desse instrumento na obra de Villa-Lobos.

Ainda no campo da percussão, as partes de tímpanos de suas obras são em geral bastante complexas, com inúmeras mudanças de afinação, pois muitas vezes ele utiliza os tímpanos de forma melódica, mais do que como mero suporte rítmico ou pedal de apoio harmônico. Nesse quesito, ele [Villa-Lobos] foi, em nossa opinião,

---

<sup>98</sup> “É um instrumento de sinalização em razão de sua forte sonoridade”. Haydn utilizou a matraca na *Toy Symphony*. No âmbito político-social, a matraca marcou um evento importante em São Paulo “durante a Revolução constitucionalista de 1932. Nessa ocasião, foram utilizadas grandes ‘matracas’ nas trincheiras para simular tiros de metralhadora contra os inimigos” (FRUNGILLO, 2003. p. 206).

juntamente com Bartók, Stravinsky e Strauss, um dos compositores da primeira metade do século XX que mais ousaram na escrita desse instrumento (GIANESELLA, 2012, p. 110).

Ao analisar a “Tocata/O trenzinho do caipira”, Hashimoto (2003, pp. 60-61) menciona: “A parte de tímpanos é um exemplo clássico de Villa-Lobos: o uso intenso do pedal de afinação, muitas vezes vemos no repertório de Villa-Lobos passagens longas repletas de mudanças de afinação”. Ao observarmos a partitura, confirmamos que, entre os compassos 41 a 57, há várias mudanças de afinação.<sup>99</sup> (Figura 42).

Figura 42 – “Tocata/O trenzinho do caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Tímpanos. Mudança de afinação entre os compassos 41 e 57

The image shows three staves of musical notation for Timpani (Tp.). Each staff begins with a key signature change: C.41, C.47, and C.53. The notation includes rhythmic patterns with frequent changes in pitch, characteristic of Villa-Lobos's use of the tuning pedal. The first staff starts with a *mf* dynamic marking.

Fonte: elaborada pela autora.

O outro instrumento que exerce um papel fundamental na representação da partida e chegada do trem é o piano. Por meio de quiáteras e figuras de valor cada vez mais curtas, a sensação auditiva é de uma aceleração do tempo (Figura 43). De acordo com Nóbrega (1969, p. 26), esse procedimento é uma marca pessoal de Villa-Lobos: “[...] a impressão de ‘affretando’ conseguida à custa do emprego de valores cada vez mais breves e em maior número, dentro de uma unidade de movimento imutável; ou a impressão de ‘allargando’ pelo processo inverso, isto é, o gradativo emprego de valores mais longos e em menor número [...]”.

<sup>99</sup> Giancesella (2012, p. 115) menciona que Villa-Lobos também escreve a linha do tímpano de forma melódica no *Uirapuru* (1917).



Figura 43 – “Tocata/O trenzinho do caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*

Fonte: elaborada pela autora.

Na nossa visão, Villa-Lobos atribui ao piano uma função semelhante à do cravo no período Barroco, pois, até a segunda década do século XVIII, ele “era um elemento rítmico estrutural”. De modo geral, é assim que o piano se comporta na “Tocata/O trenzinho do caipira”.

Aliás, é a partir do *Concerto de Brandenburgo n. 5* BWV 1050 de Bach, que o cravo passa a desempenhar a função de solista (Figura 44), fato que Harnoncourt (1993, p. 187) denomina como uma “audácia criativa”.

Figura 44 – *Concerto de Brandenburgo n. 5* BWV 1050 - I Movimento. Primeiro registro histórico do cravo como instrumento solista (HARNONCOURT, 1993)

**Inauguração do Cravo como instrumento solista**

**O solo segue até o compasso 219**

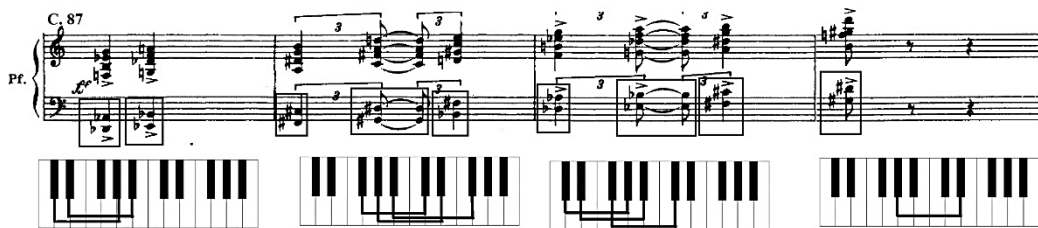
Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 87 a 90, encontramos outro aspecto típico de Villa-Lobos. Na mão esquerda há um paralelismo de quintas somente nas teclas pretas do piano. Ou seja, ocorre apenas o deslocamento espacial da mão, mas a fôrma permanece a mesma (Figura 45). De acordo com Pereira (1984, p. 52), esse é um clichê de Villa-Lobos. Ao comentar sobre o *Estudo*



para violão n. 9, Pereira (1984, p. 53) cita: “Villa-Lobos utilizará seu célebre truque, seu ‘ovo de Colombo’, que consiste em transladar a mão esquerda, com a mesma apresentação, por diferentes posições do braço do instrumento”.

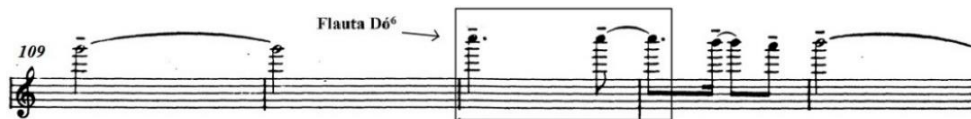
Figura 45 – “Tocata/O Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Paralelismo de 5<sup>as</sup> somente nas teclas pretas do piano (mão esquerda)



Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 111, Villa-Lobos utiliza o limite máximo da tessitura da flauta, assim como ocorreu no movimento anterior. Ou seja, um procedimento análogo ao das Cantatas de Bach, como já mencionado (Figura 46).

Figura 46 – “Tocata/O Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Flauta no limite da tessitura aguda



Fonte: elaborada pela autora.

É interessante observar a alternância entre momentos diatônicos e cromáticos. Entre os compassos 1 e 29, esta contraposição ocorre simultaneamente. As violas, os violoncelos e os contrabaixos estão em contexto diatônico, em oposição ao cromatismo na flauta, oboé, clarinete, fagote e violinos I e II (Figura 47).

Figura 47 – “Tocata/O Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Simultaneidade entre diatonismo e cromatismo

C.8

The image displays a musical score for the piece "Tocata/O Trenzinho do Caipira" from the *Bachianas Brasileiras n. 2*. The score is labeled "C.8" and features a complex arrangement of instruments. The top section includes woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), and Bassoon (Fg.), all marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Below these are the Trombone (Tp.), Horns (Gnz. Chol.), Trumpets (R.g.), and Timpani (Tmbl.). The piano (P.f.) part is shown in a grand staff. The bottom section features strings: Violin I (Vai I.), Violin II (Vai II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vo.), and Contrabasso (Cb.). The score illustrates the simultaneous presence of diatonic and chromatic elements, with various rhythmic patterns and articulations such as triplets and slurs. The woodwinds and strings play sustained notes, while the piano and timpani provide a rhythmic foundation. The overall texture is dense and characteristic of Villa-Lobos's style.

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 57, o cromatismo aparece no piano e na celesta. Entre os compassos 57 e 66, o piano e a celesta fazem uma imitação em diminuição do motivo efetuado pelos sopros entre os compassos 8 e 12 (Figura 48).

Figura 48 – “Tocata/O Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Inserção do cromatismo no piano.  
Imitação (celesta e piano) do motivo exposto no compasso 8 (sopros)

The figure displays three musical excerpts. The top excerpt, starting at measure 8, shows the woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon) playing a melodic motif. The bottom section consists of three pairs of staves, each pair representing the Celesta (Cel.) and Piano (Pf.). The first pair starts at measure 57, the second at measure 61, and the third at measure 65. In each pair, the piano part plays a chromatic version of the motif while the celesta plays the original diatonic version, illustrating the imitation described in the text.

Fonte: elaborada pela autora.

A simultaneidade entre camadas diatônicas e cromáticas segue até o compasso 78. Entre os compassos 79 e 86, ocorre um contexto diatônico em todos os instrumentos (Figuras 49 e 50).

Figura 49 – “Tocata/O Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Diatonismo em todos os instrumentos a partir do compasso 79

**Diatonismo**

The image displays a musical score for the piece "Tocata/O Trenzinho do Caipira" from the *Bachianas Brasileiras n. 2*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 76 to 78, and the second system covers measures 79 to 82. A vertical line at the beginning of measure 79 is labeled "Diatonismo". The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Sax. Br. Sib (Saxophone in B-flat), Cor. Fa (Cor Anglais), Onz. (Oboe d'Amore), Rg. (Recorder), R-r. (Recorder), P. G.C. (Percussion), Pf. (Piano), Vni. (Violin), Vie. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *frem.*, *a 2*), and articulation marks. A circled number "9" is present in the Violin part at measure 79.

Fonte: elaborada pela autora.

Figura 50 – “Tocata/O Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Diatonismo em todos os instrumentos

81      Diatônico

Fonte: elaborada pela autora.

A partir do compasso 87, a alternância entre cromatismo e diatonismo é retomada até o final da peça, sendo que o último acorde é diatônico e faz oposição ao cromatismo que o antecede. Em nossa visão, esse contraste entre diatonismo e cromatismo faz referência à antítese barroca claro-escuro (*chiaroscuro*), sendo o primeiro movimento em que não ocorre a cadência final em mônada (Figura 51).



Figura 51 – “Tocata/O Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Acorde final diatônico em contraste com o ambiente cromático anterior

The image displays a page of a musical score for the piece "Tocata/O Trenzinho do Caipira" from the *Bachianas Brasileiras n. 2*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sax. Br. Mib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet (Trbn.), Trombone (Tp.), Horns (Gnz. Chel.), Percussion (R.-r.), Tambores (Tmb.), Gong (P.), Cymbals (G. C.), Cello (Cel.), Double Bass (B.), Violin I (Vni I.), Violin II (Vni II.), Viola (Vle.), Voice (Vo.), and Contrabass (Cb.).

The score shows a complex texture with various musical notations, including dynamics like *pp* and *ff*, articulation marks like *arm.* and *PIZZ.*, and performance instructions such as *8ª bassa* and *(Piatto con piccola spazzola di ferro)*. The final measure of the piece features a diatonic chord, which is highlighted as a contrast to the chromatic environment that precedes it.

Fonte: elaborada pela autora.

### 3.7 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 – “DANÇA/MIUDINHO”

O nome deste movimento.<sup>100</sup> já revela sua identidade, uma vez que “miudinho” é uma dança brasileira. De acordo com Andrade (1999, p. 338 *apud* FELICE, 2016, p. 84), esta foi uma dança assídua nas salas burguesas no século XIX. O historiador brasileiro Luís Cascudo descreve o Miudinho como uma das danças da sociedade na época da Regência: “[...] é dança e um dos passos do samba. Na Bahia, as mulheres dançam o miudinho em sambas de roda, de modo prodigioso. Avançam como se fossem bonecas de mola, com o corpo imóvel e um movimento quase imperceptível de pés, num ritmo rápido e sempre igual” (CASCUDO, 2000, p. 388 *apud* FELICE, 2016, p. 84).

De acordo com Nóbrega (1975, p. 121 *apud* FELICE, 2016, p. 85), a disposição de quatro semicolcheias em arpejos em um compasso 2/4 com os acentos deslocados de três em três é uma característica composicional de Villa-Lobos. Nóbrega comenta que isto resulta em uma falsa sensação de tercinas e que Villa-Lobos denomina este procedimento de “ritmo vago”. Na Figura 52, podemos observar um exemplo semelhante no *Choros n. 12*.

Figura 52 – *Choros n. 12* – Villa-Lobos. Ritmo vago

The image shows a musical score for three instruments: I Violino, II Violino, and Viola. The music is in 2/4 time and features a 'ritmo vago' pattern of four eighth notes in arpeggio with accents every three notes. The dynamic marking is mf.

Obs.: A parte do tímpano foi tirada da figura para melhor visualização.  
 Fonte: Nóbrega (1975, p. 121 *apud* FELICE, 2016, p. 86).

<sup>100</sup> A autora dessa tese concluiu uma dissertação de mestrado sobre as *Bachianas Brasileiras n. 4*. Em razão disso, salvo raras exceções, na presente tese as análises sobre as *Bachianas Brasileiras n. 4* serão apenas algumas citações dessa dissertação. Cf.: Felice (2016).

Entre os compassos 65 e 74, da mesma forma que na “Tocata/O trezinho do caipira”, interpretamos como uma citação à antútese barroca a sobreposição da escala diatônica e cromática (Figura 53).

Figura 53 – “Dança/Miudinho” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Sobreposição da escala diatônica e cromática

The image shows a musical score for the piece "Dança/Miudinho" from the *Bachianas Brasileiras n. 4*. The score is presented in three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system, measures 65-66, is labeled "Diatonismo" for the right hand and "Cromatismo" for the left hand. The second system, measures 67-71, shows the left hand continuing a chromatic scale while the right hand continues a diatonic scale. The third system, measures 72-74, shows the right hand continuing a diatonic scale while the left hand continues a chromatic scale. The key signature is one sharp (F#).

Fonte: elaborada pela autora.

Salientamos que Villa-Lobos constrói o total cromático na mão esquerda, alternando teclas brancas e pretas, por meio da junção de duas escalas pentatônicas e duas apojeturas. A primeira de cada duas colcheias (“teclas pretas”): Fá# - Ré# - Dó# - Lá# - Sol#; e a segunda colcheia (notas brancas): Sol - miFá - Re - siDo – Lá (Figura 54).

Portanto, Villa-Lobos trabalha com o jogo de cores do período Barroco com um perfil do século XX, inferindo uma de suas técnicas composicionais recorrentes, ou seja, a alternância entre teclas pretas e brancas.<sup>101</sup> (Figura 54).

<sup>101</sup> Mais informações sobre a alternância entre teclas pretas e brancas na obra de Villa-Lobos, cf.: OLIVEIRA, Jamary. Black key versus white key: a Villa-Lobos device. *Latin American Music Review*. University of Texas Press, v. 5, n. 1, pp. 33-47, 1984.



Figura 54 – “Dança/Miudinho” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Construção do total cromática (mão esquerda) por meio da junção de duas escalas pentatônicas e duas apojaturas. Alternância de teclas brancas e pretas

C. 65-Mão esquerda

Notas brancas

Notas pretas

Fonte: elaborada pela autora.

#### 4 BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1935

Em 1935, Villa-Lobos regeu a primeira apresentação da *Missa em Si Menor* BWV 232 de Bach no Brasil. O concerto ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na comemoração do 250º aniversário de Bach (MARIZ, 1989, p. 75). Nesse mesmo ano, Villa-Lobos escreveu a canção *Itabayana* ou *Itabaiana* (“Ó mana deixa eu ir”), uma melodia inspirada num tema sertanejo indígena do Estado da Paraíba do Norte (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009). Ainda em 1935, Villa-Lobos compõe a “Aria/Cantiga” da *Bachianas Brasileiras n. 4*, sendo que a Seção A tem o mesmo tema da canção *Itabayana*. As duas peças foram dedicadas ao cantor Sylvio Salerma, que foi professor de canto orfeônico na Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA).

##### 4.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 – “ARIA/CANTIGA”

A “Aria/Cantiga” possui a divisão formal apresentada na Tabela 9.

Tabela 9 – “Aria/Cantiga” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Divisão formal

Introdução	cc. 1-6
Seção A	cc. 6-37
Seção B	cc. 38-80
Seção A	cc. 81-115
Reexposição da Introdução	cc. 116-119
Expansão cadencial – análoga aos compassos 5-6 e 38-39 da seção A	cc. 120-122

Fonte: Felice (2016, p. 69).

Nesse trabalho, gostaríamos de ressaltar duas características desse movimento.<sup>102</sup>: a nota pedal e o cromatismo. A seguir, observarmos um exemplo de cada um desses itens (Figura 55).

<sup>102</sup> Mais detalhes sobre a “Aria/Cantiga”, cf.: Felice (2016, pp. 68-83).

Figura 55 – “Aria/Cantiga” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Movimento descendente. Mescla de cromatismo e diatonismo

The image shows a musical score for the piece "Aria/Cantiga" from the *Bachianas Brasileiras n. 4*. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked "C.7" and "passus duriusculus", with a "normurando" marking in a box. The second system is marked "a tempo" and "rall.". The third system is marked "passus duriusculus" and "Frase b", with "a tempo" and "rall." markings. The score shows a descending melodic line with chromatic and diatonic elements.

Fonte: Felice (2016, p. 75).

Na figura a seguir, é possível observar que Villa-Lobos mantém a nota pedal em Fá (Figura 56).

Figura 56 – “Aria/Cantiga” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Nota pedal

The image shows a musical score for the piece "Aria/Cantiga" from the *Bachianas Brasileiras n. 4*, focusing on the pedal point in F. The score is written for piano and consists of a single system of music. The score is in G major (one flat) and 3/4 time. It features a section labeled "Seção B" with a "Pedal na nota Fá" marking. The score shows a series of chords and melodic lines, with the F note acting as a pedal point.

Fonte: Felice (2016, p. 78).

Com base na análise de Salles (2009, p. 144), compreendemos que a “Aria/Cantiga” é finalizada com a cadência varesiana<sup>103</sup> (Figura 57).

<sup>103</sup> Salles (2009, p. 145) demonstra que há uma recorrência da cadência varesiana na obra de Villa-Lobos. Ou seja, cadências em que “o acorde final é marcado pelas ressonâncias e pelos sons resultantes de diversas dissonâncias agregadas”.



## 5 BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1938

O ano de 1938 foi o período em que Villa-Lobos compôs o maior número de peças dessa série. Foram oito movimentos, sendo que um deles completa a *Bachianas Brasileiras n. 1* composta em 1930 (Tabela 10).

Tabela 10 – Oito movimentos da série *Bachianas Brasileiras* escritos em 1938

<i>Bachianas Brasileiras n. 3</i>	“Prelúdio/Ponteio” “Fantasia/Devaneio” “Aria/Modinha” “Tocata/Picapau”
<i>Bachianas Brasileiras n. 6</i>	“Aria/Chôro” “Fantasia”
<i>Bachianas Brasileiras n. 5</i>	“Aria/Cantilena”
<i>Bachianas Brasileiras n. 1</i>	“Introdução/Embolada”

Fonte: Museu Villa-Lobos (2018).

### 5.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3 – “PRELÚDIO/PONTEIO”

A *Bachianas Brasileiras n. 3*<sup>104</sup> tem uma configuração orquestral maior do que as anteriores. São quatro trompas e quatro trombones e, como já citado por Tarasti (2021), a percussão é ortodoxa, sem os instrumentos típicos da percussão brasileira (Tabela 11).

Tabela 11 – Tabela comparativa da orquestração entre a *Bachianas Brasileiras n. 1, 2 e 3*

<i>Bachianas Brasileiras n. 1</i>	Orquestra de violoncelos
<i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>	pic, fl, ob, cl(Bb), sax tenor(Bb), sax barítono(Eb), fg, cfg, 2cor(F), trb, tímp, ganzá, chocalhos, pandeiro, reco-reco, matraca, caixa clara, triângulo, prato, tam-tam, bombo, cel, pf e cordas
<i>Bachianas Brasileiras n. 3</i>	pf solista pic, 2fl, 2ob, c ing, 2cl (Bb), cl baixo, 2fg, cfg, 4cor, 2trp, 4trb, tuba, tímp., tam-tam, bombo, xil. e cordas

Fonte: Museu Villa-Lobos (2018).

O Catálogo de Obras de Villa-Lobos traz a seguinte informação sobre o “Prelúdio/Ponteio”: “inicia com uma frase larga em adagio quase em forma de ‘recitativo’ a cargo do Piano solo. Ao mesmo tempo se entrelaça uma outra melodia grave desenhada pela

<sup>104</sup> A *Bachianas Brasileiras n. 3* foi dedicada a Mindinha. Embora escrita em 1938, a estreia só ocorreu no dia 19 de fevereiro de 1947, em Nova York, com a Orquestra *Columbia Broadcasting System*, tendo como solista o pianista Jose Vieira Brandão e o próprio Villa-Lobos como regente (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 7).

orquestra e em contraponto com o solo de Piano”, e completa que “O ambiente deste início está excessivamente próximo da maneira de Bach” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188).

É provável que esse ambiente “excessivamente próximo da maneira de Bach” seja o movimento cromático descendente (clarinete, clarone, viola, violoncelo e contrabaixo) (Figura 58). Vejamos o parecer de Nóbrega (1971a, p. 48) sobre esse contexto: “Os baixos descendentes por intervalos cromáticos (tão freqüentes em Bach e no populário brasileiro)” (Figura 58). Sobre a alternância nas texturas pianísticas, Tarasti (2021, pp. 318-319) tem a mesma percepção sobre esse trecho: “entre figurações de oitavas na região aguda e acordes maciços, atacados nos graves, é típica das peças para piano de Villa-Lobos. A linha de baixo, descendo cromaticamente, faz provável referência a um procedimento comum na música barroca”.

Figura 58 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Movimento cromático descendente (clarinete, clarone, viola, violoncelo e contrabaixo)

The image displays a page of a musical score for the piece "Prelúdio/Ponteio" from the *Bachianas Brasileiras n. 3*. The tempo is marked "Adagio" with a metronome marking of  $\text{♩} = 58$ . The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti in Si $\flat$ , Clarinetto Basso in Si $\flat$ , 2 Fagotti, Controfagotto, 4 Corni in Fa, 2 Trombe in Si $\flat$ , 4 Tromboni, Tuba, Timpani, Pianoforte, Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The woodwinds (Clarinetti, Clarinetto Basso, Fagotti, and Controfagotto) and the lower strings (Violoncelli and Contrabbassi) are shown playing a chromatic descending line. The Piano part features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The string parts (Violini I and II, Viole) are mostly silent in this section.

Fonte: elaborada pela autora.

Villa-Lobos utiliza o mesmo recurso empregado na “Tocata/O trenzinho do caipira” ao inserir figuras mais breves que dão uma sensação de acelerando. Vejamos a observação de Nóbrega (1971a) sobre esse trecho do “Prelúdio/Ponteio”:

[...] o piano, com uma entrada vistosa, tipicamente barroca: um trecho virtuosístico construído sobre o arpejo da tônica e fortemente acentuado de dois em dois tempos. Observa-se aqui, mais uma vez, a ocorrência daquele recurso tão habitual em Villa-Lobos, qual seja o emprego de valores gradualmente mais breves (NÓBREGA, 1971a, p. 48).

Embora essa possa ser uma das assinaturas de Villa-Lobos, conforme o relato de Nóbrega (1971a), na nossa visão nesse contexto Villa-Lobos faz variações do primeiro motivo. As figurações partem da nota Fá e atingem a nota Lá depois de passarem por “ornamentos”. Ou seja, uma alusão à escrita Barroca (Figura 59).

Figura 59 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Frase do piano desenvolvida a partir da variação do primeiro motivo

Motivo principal → 



Fonte: elaborada pela autora.

Esse movimento é finalizado com a cadência em mônada (Figura 60).



Figura 60 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Mônada

The image displays a musical score for the piece "Prelúdio/Ponteio" from the *Bachianas Brasileiras n. 3* by Heitor Villa-Lobos. The score is for a full orchestra and piano. It shows measures 101 to 112. The instruments are: Cl. B. (Bass Clarinet), Fg. (Flute), C. Fg. (C Flute), Pt. (Piano), I. Vni (Violin I), II. Vni (Violin II), Vlc. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The tempo is marked "rall." (rallentando). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A "Mônica" annotation with a downward arrow is present above the piano part.

Fonte: elaborada pela autora.

## 5.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3 – “FANTASIA/DEVANEIO”

Tarasti (2021, p. 317) comenta que a *Bachianas Brasileiras n. 3* “tem unidade temática e estilística”. Inclusive, Nóbrega (1971a, p. 53) menciona que o contorno melódico realizado pelo piano, no início da “Fantasia/Devaneio”, é oriundo do início do movimento anterior (Figura 61).



Figura 61 – “Fantasia/Devaneio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Contorno melódico similar ao início do “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Piano

**"Fantasia/Devaneio"**

**"Prelúdio/Ponteio"**

Fonte: elaborada pela autora.

Em nossa percepção, uma das similaridades é a sensação de aceleração do tempo apenas pela utilização de figuras de valor mais curtas, principalmente entre os compassos 10 e 12. Ou seja, um dos traços composicionais de Villa-Lobos relatado por Nóbrega (1971a) (Figura 62).

Figura 62 – “Fantasia/Devaneio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Sensação de aceleração por meio da disposição rítmica

sensação de aceleração ...

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 32, há uma breve citação de um dos compositores canônicos do período romântico. Trata-se do motivo da *Valsa n. 1* op. 64 de Chopin (Figura 63).

Figura 63 – “Fantasia/Devaneio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. (c.32). Citação do motivo da *Valsa n. 1* op. 64 de Chopin

2m ↗      3M ↗      2M ↘

31

"Fantasia/Devaneio"

32

2m ↗      3M ↗      2M ↘

*Valsa n.1 op.64 - Chopin*

*Molto vivace.*

*leggiero*

Fonte: elaborada pela autora.

Nóbrega (1971b) faz uma comparação entre a música de Chopin e a música brasileira:

Ninguém desconhece a afinidade entre a música de Chopin, particularmente no que diz respeito às inflexões da linha melódica e a música popular brasileira no seu aspecto de sentimentalismo derramado.

Esta afinidade entre Chopin e o sentimentalismo musical brasileiro, que suscitou ao autor das Bachianas um dos seus ditos espirituosos ("Todos nós somos um pouco autores da música de Chopin") é um dos motivos de sua sempre confessada admiração pelo célebre compositor polonês (NOBREGA, 1971b, pp. 13-14).

Além dessa afinidade entre a música de Chopin e a música brasileira, vale ressaltar que Chopin foi um "adorador" de Bach, como podemos observar nas palavras de Rosen (1995):

Acima de tudo, Chopin foi o maior mestre do contraponto desde Mozart. Isto só parecerá paradoxal se equiparmos o contraponto a uma fuga rigorosa, e Chopin não escreveu nenhuma fuga formal, exceto como um exercício acadêmico. Seu treinamento principal, tanto em composição quanto em tocar teclado, porém, veio de um estudo de Bach, e foi um estudo que o envolveu toda sua vida e que ele sempre recomendou a seus alunos. Seus alunos atestam sua idolatria a Bach. O Cravo Bem Temperado foi a única música que ele levou consigo em sua famosa viagem a Maiorca com George Sand, e ele geralmente se aqueceu para concertos tocando alguns dos prelúdios e fugas.<sup>105</sup> (ROSEN, 2005, p. 285, tradução nossa).

<sup>105</sup>"Above all, Chopin was the greatest master of counterpoint since Mozart. This will appear paradoxical only if we equate counterpoint with strict fugue, and Chopin wrote no formal fugues except as an academic exercise. His chief training, in both composition and keyboard playing, however, came from a study of Bach, and it was a study that engaged him all his life and which he always recommended to his pupils. His pupils attest to his idolization

Entre os compassos 46 e 53, encontramos duas referências do discurso de Bach: a sequência e a textura coral (Figura 64).

Figura 64 – “Fantasia/Devaneio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Sequência e Textura Coral

The image displays a musical score for the piece "Fantasia/Devaneio" from the *Bachianas Brasileiras n. 3*. The score is divided into two main sections. The upper section, labeled "Sequência", begins at measure 46 with a tempo marking of "Meno  $\text{♩} = 96$ ". It features a single melodic line for the Clarinet in B-flat (Cl. Sib) and a piano accompaniment (Pt.) consisting of two staves. The lower section, labeled "Textura coral", starts at measure 53 with a tempo marking of "3) Meno  $\text{♩} = 96$ " and a dynamic marking of "p con Sordina". This section involves five instruments: Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.), each with a "p con Sordina" marking. The score uses a treble clef for the upper parts and a bass clef for the piano and lower strings. The key signature has one sharp (F#).

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 54 e 68, Villa-Lobos insere um excerto da canção popular brasileira *A casinha pequenina*<sup>106</sup>, com um contraponto predominantemente cromático entre as vozes internas (Figura 65).

of Bach. The Well-Tempered Keyboard was the Only music he took with him on his famous trip to Majorca with George Sand, and he generally warmed up for concerts by playing some of the preludes and fugues" (ROSEN, 2005, p. 285).

<sup>106</sup> *A casinha pequenina* foi uma canção interpretada por diversos cantores, tais como: Mário Pinheiro, Paraguassu, Bidu Sayão, Carlos Gualardo, Olga Prager Coelho, Silvio Caldas, Nara Leão, Maria Lúcia Godoy, entre outros.

Figura 65 – “Fantasia/Devaneio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Primeira frase da canção: “A casinha pequenina”

Primeira frase da canção: *A casinha pequenina*

"Fantasia/Devaneio" - *Bachianas Brasileiras n.3*

Fonte: elaborada pela autora.

Outra questão que nos chama a atenção é que, nas quatro ocorrências do excerto dessa canção (c. 57-58; 61-62; 65-66; 69), Villa-Lobos mantém o baixo descendente em grau conjunto, uma característica da música brasileira<sup>107</sup> (Figura 66).

---

<sup>107</sup> De acordo com a classificação de Piedade (2009), o movimento descendente em grau conjunto do baixo é uma tópica brasileira, a qual ele denomina de “baixaria” dentro das tópicas “época-de-ouro”. Encontramos dois arranjos da canção *A casinha pequenina* anteriores ao ano de 1938 com o mesmo procedimento do baixo, o que reforça a ideia de que esta é uma prática da música brasileira e que Villa-Lobos a utilizou de forma proposital. Trata-se do arranjo do compositor Lorenzo Fernandez escrito em 1935 para coro a 4 vozes (Anexo A). O outro arranjo foi escrito em 1937 pelo compositor Luciano Gallet (Anexo B).

Figura 66 – “Fantasia/Devaneio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Baixo descendente em graus conjuntos

51 *rall.* **4<sup>a</sup> tempo**

Cl. B. Si b  
Cl. B. Si b  
C. Fg.  
Pt. *A Casinha pequenina* *cresc.*

I. *rall.* **4<sup>a</sup> tempo**  
Vni II. *Div.* *via sord.*  
Vlc *Div.* *via sord.*  
Vc. *con Sordina* *via sord.*  
Cb. *p* *via sord.*

56 **Tópica brasileira "Baixaria"**

Cl. B. Si b  
Fg. *mf*  
C. Fg. *mf*  
Cor. Fa *p*  
Trbn. *p*  
Pt. *A Casinha pequenina*  
Vc. **Tópica brasileira "Baixaria"** *p*  
Cb. *p*

Fonte: elaborada pela autora.



E esse é mais um movimento com a terminação em mônada (Figura 67).

Figura 67 – “Fantasia/Devaneio” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Cadência em mônada

Fonte: elaborada pela autora.

### 5.3 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3 – “ARIA/MODINHA”

A “Aria/Modinha” possui quatro temas que são reiterados com variações ao longo da peça (Figura 68).

Figura 68 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Apresentação dos temas

The image displays four musical staves, each labeled with a theme. **Tema A** is in 6/8 time, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. **Tema B** is in 3/2 time, showing a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes. **Tema C** is in 6/8 time, characterized by triplet patterns in both the melodic and bass lines. **Tema D** is in 4/4 time, consisting of a simple melodic line with quarter notes.

Fonte: elaborada pela autora.

Esse movimento está estruturado na forma ABA, e os temas estão distribuídos conforme Tabela 12.

Tabela 12 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Distribuição dos temas nas seções

Seção A	cc.1-40	Tema A (cc.1-5) Tema B (cc.6-17) Tema C (cc.18-22) Tema A (cc.18-22) Tema C (cc.30-34)	Andamento lento e caráter sentimental
Seção B	cc. 41-112	Tema B (cc.42-52) Tema D (cc.56-76) Tema B (cc.77-91) Tema D (cc.92-112)	Andamento rápido. Ambiente rústico análogo à dança tribal, com notas curtas em staccato no acompanhamento
Seção A	cc. 113-137	Tema A (cc.113-122) Tema C (cc.123-127) Tema A (cc.128-136)	Retorno do andamento lento e caráter sentimental

Fonte: Villa-Lobos (1953).

O tema A é exposto entre o corne inglês e a flauta I (cc. 1-5). A trompa faz um movimento descendente em grau conjunto, que reforça a nota de cada pulso do corne inglês. O acompanhamento é realizado pelo fagote I e contrafagote, como uma espécie de baixo contínuo (Figura 69).

Figura 69 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema A (Corne inglês, Trompa e Flauta I)

Obs.: As notas dos instrumentos transpositores estão grafadas com o som real  
 Fonte: elaborada pela autora.

O tema B tem início no compasso 6 com o clarinete. O andamento torna-se mais rápido e a fórmula de compasso passa a ser 2/2. O acompanhamento traz a nota pedal, ou seja, um recurso recorrente na música de Bach (Figura 70).

Figura 70 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema B. Nota pedal

Fonte: elaborada pela autora.

O tema C (c.18) também é formado por técnicas que aludem ao discurso de Bach – no caso, seqüências e ornamentos. A métrica volta a ser um binário composto, e o andamento



torna-se mais lento, provavelmente para trazer o ambiente nostálgico típico da modinha. A textura é de melodia acompanhada (Figura 71).

Figura 71 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema C

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 23 e 28 ocorre uma variação do tema A (violino 1), e o movimento sequencial é mantido. O motivo de colcheias descendentes em graus conjuntos passa por uma variação com ornamentos. O tema, que antes era construído entre dois timbres diferentes (flauta e corne inglês), passa a ser escrito apenas no violino 1 (Figura 72).

Figura 72 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Variação do tema A

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 30, o tema C retorna com pequenas mudanças de direcionalidade. Apesar da dinâmica em *fortíssimo*, o tema quase não é audível, pois se encontra somente nas violas (o trombone toca apenas no compasso 30), sendo que os violinos executam uma sequência de terças descendentes precedidas por pausas (Figura 73).

Figura 73 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema C na viola (pequenas variações de direcionalidade)

The image displays a musical score for the piece "Aria/Modinha" from the *Bachianas Brasileiras n. 3*. It shows two measures: measure 19 and measure 30. Measure 19 is for the Piano, featuring a triplet of eighth notes. Measure 30 is marked "Grandioso" and shows the Viola part with Theme C, which consists of a descending triplet of thirds. The piano part in measure 30 has a complex rhythmic pattern of dotted eighth notes followed by sixteenth notes, creating a "cascata" effect. The score also includes staves for Flute (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trombone (Trbn.), Trumpet (Tp.), Piano (Pt.), Violin I (Vni I.), Violin II (Vni II.), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Fonte: elaborada pela autora.

A cadência que encerra esta seção é destacada por meio de uma figuração rítmica no piano, que até então não estava presente na peça. Ou seja, uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia. Em seguida, segue um *ostinato* rítmico descendente que opera como uma extensão cadencial. Neste contexto de transição, este “efeito cascata” do piano prepara o ouvinte para a mudança de caráter da Seção B. Em outras palavras, a articulação em *staccato* e a indicação do *accelerando* formam um prefácio do fluxo dinâmico a seguir (Figura 74).

Figura 74 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Final da Seção A. Cadência em Dó menor. Preâmbulo da mudança de caráter da seção seguinte

Fonte: elaborada pela autora.

Como mencionado, a Seção B traz um forte contraste: o andamento torna-se bem mais rápido (*Quasi allegro*, semínima = 132), ou seja, quase o dobro da seção anterior. O acompanhamento passa a ser em *staccato*, em tercinas e com a dinâmica em *fortíssimo*. O primeiro tema a retornar é o tema B, no terceiro tempo do compasso 42, e isso difere da seção anterior, em que o tema começava no primeiro tempo compasso 6 (Figura 75).

Figura 75 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Seção B. Tema B deslocado em relação ao tema B da seção anterior

The image displays a musical score for the 'Aria/Modinha' from the *Bachianas Brasileiras n. 3*. The score is written for a full orchestra and includes a string quartet. The tempo is marked 'Quasi allegro' with a metronome marking of  $J=122$ . The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems. The first system covers measures 41 and 42. The second system covers measures 43 and 44. The instruments are: Ob. (Oboe), Cl. Sib. (Clarinet in B-flat), Cl. B. (Clarinet in B), Fg. (Flute), C. Fg. (Contraflute), Trbn. IV. (Trumpet in F), Tb. (Tuba), Pt. (Piano), Vcl. I. (Violin I), Vcl. II. (Violin II), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score shows the entry of 'Tema B' in measure 42, which is displaced relative to the previous section. The score includes various dynamics such as  $f$ ,  $sf$ , and  $p$ , and articulation marks like accents and slurs. The string quartet part is marked 'unif.' and 'div.'.

Fonte: elaborada pela autora.

É interessante pois Harnoncourt (1993, p. 191) menciona que o deslocamento de compasso é um fato recorrente na obra de Bach, bem como nas obras sinfônicas do classicismo vienense. O exemplo citado é o I movimento do *Concerto de Brandemburgo n. 6* BWV 1051 de Bach. Nesse movimento, a última repetição do *tutti* aparece como um *da capo*, porém com um deslocamento de meio compasso em relação à eclosão do *tutti* no primeiro compasso. Harnoncourt (1993, p. 191) acrescenta: “prova que um compasso não é necessariamente definido por sua barra divisória. [...] Por razões ortográficas apenas, Bach renunciou a inserção de um compasso 2/4 antes do último tutti (metade do compasso 114)” (Figura 76).

Figura 76 – *Concerto de Brandenburgo n. 6* BWV 1051 de Bach. Deslocamento de meio compasso entre o primeiro compasso e o último *tutti*

Fonte: elaborada pela autora.

Ainda mais interessante é o tema D (cc. 56-60), uma estilização da melodia coral *O Haupt voll Blut und Wunden*.<sup>108</sup> – uma das melodias corais preferidas de Bach<sup>109</sup>, a qual ele utilizou com frequência<sup>110</sup>. Do ponto de vista melódico, Villa-Lobos faz uma modificação intervalar no início e no final (Figura 77).

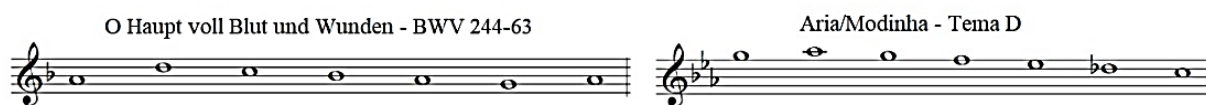
<sup>108</sup> Essa melodia coral recebeu títulos e textos variados em diversas obras de Bach. Porém, o nome original é: *O Haupt voll Blut und Wunden*.

<sup>109</sup> Bukofzer (1947, p. 281) cita que essa era a melodia coral favorita de Bach “*This chorale was a favorite with Bach, as the numerous settings in the St. Matthew Passion witness*”. No entanto, ressaltamos que Bach não é o autor dessa melodia coral. Antes dele outros compositores a utilizaram: o compositor e organista alemão Hans Leo Hassler (1564-1612); o compositor alemão Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763), no *III movimento do Quarteto em Sol menor* para oboé, violino, viola e contínuo; e o compositor Dietrich Buxtehude (1637-1704) também harmonizou esta melodia coral em *Ach Herr, mich armen Sünder/O Haupt voll Blut und Wunden BuxWV 178*.

<sup>110</sup> Além das cinco ocorrências na *Paixão Segundo São Mateus* BWV 244, Bach utiliza esta melodia coral no *Oratório de Natal* BWV 248, na *Cantata* BWV 159 (Aria e Coral): “*Ich folge dir nach – Ich will hier bei dir stehen*”, na *Cantata* BWV 161 (“*Der Leib zwar in der Erden*”). Na *Paixão Segundo São Lucas* BWV 246 (“*Die Seel weiss hoch zu schätzen*” e “*Von Aussen Sich Gut Stellen*”).



Figura 77 – Primeira frase do coral *O Haupt voll Blut und Wunden* de Bach. Tema D da “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*



Fonte: elaborada pela autora.

A questão é que as melodias corais são oriundas do folclore germânico.<sup>111</sup> e são a “alma das Cantatas e Paixões de Bach (CANDÉ, 1994, p. 538). A musicóloga francesa Brigitte Massin e o musicólogo e historiador francês Jean Massin, citam: “[...] o coral era a música popular da Alemanha luterana do século XVII. Está ligado a algo. A evocação da melodia de um coral fazia vir as palavras à memória dos fiéis. O coral está no cerne da obra de Bach porque está no cerne do ofício luterano” (JEAN; BRIGITTE MASSIN, p. 466).

Outro fato importante é que, de acordo com Harnoncourt (1993, p. 77), Bach “sempre parodia no sentido profano-religioso, jamais ao contrário”. Assim sendo, a citação dessa melodia coral nos aponta a influência do movimento antropofágico na “Aria/Modinha”, uma vez que Villa-Lobos, além de distorcer a melodia citada, insere-a num contexto profano. Além disso, a melodia recebe o acento *marcato* (>) e é sempre precedida por uma nota repetida (Dó). O acompanhamento é realizado por notas curtas em *staccato*. Este cenário se assemelha à tópica dança ritual<sup>112</sup> descrita por Salles (2018).

Em outras palavras, Villa-Lobos conecta uma tópica do século XX<sup>113</sup> com uma das melodias corais mais emblemáticas de Bach (Figura 78). O maestro brasileiro Gil Jardim faz o seguinte relato em relação ao processo de apropriação da linguagem de Bach por Villa-Lobos: “[...] reitero que todos os elementos estilísticos e estruturais advindos do barroco alemão de J.S. Bach, assim como toda a aproximação com elementos da linguagem stravinskyana foram digeridos por Heitor Villa-Lobos num processo antropofágico” (JARDIM, 2005, p. 48).

O tema D está disposto numa textura coral. A repetição da nota dó que antecede o tema passa a integrá-lo como uma nota pedal na voz intermediária (Figura 78).

<sup>111</sup> O processo de incluir canções populares nas Cantatas e Paixões de Bach tem origem na tradição de Martinho Lutero. O monge fundador da Reforma Protestante utilizou textos relacionados à Bíblia em melodias de músicas populares alemãs para facilitar o alcance da mensagem que ele desejava divulgar.

<sup>112</sup> A representação musical mais característica na tópica dança ritual é a tendência “catabática”, com sua orientação para a terra e a exploração do peso, demarcada na partitura pelo sinal de acentuação “>”; já a tendência acrobática da dança bem pode ser entendida pela marcação do *staccato*” (SALLES, 2018, p. 267).

<sup>113</sup> Cf. Salles (2018, p. 264).

Figura 78 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema D

Tema D em duas oitavas

The image shows a musical score for 'Aria/Modinha' from the *Bachianas Brasileiras n. 3*, specifically Tema D. The score is for Piano (Pf.), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in two systems. The first system starts at measure 56 and ends at measure 61. The piano part has a 'Nota pedal' annotation. The strings have 'div.' and 'unite' markings. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Fonte: elaborada pela autora.

Além da influência do movimento antropofágico, essa distorção da melodia também ressoa a recomendação de Andrade (2006, p. 21): “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele”, fato que confirma o raciocínio de Arcanjo (2008), o qual alega a influência do *Ensaio sobre a música brasileira*.<sup>114</sup> na série *Bachianas Brasileiras*.<sup>115</sup>

No compasso 72 o tema D aparece em uníssono (cl. b, fg., cfg., trb., tb., vcl., cb.) (Figura 79), e esta textura monofônica estabelece uma forte dramaticidade – único tema repetido por três vezes sucessivas. Portanto, é possível ser uma estratégia de Villa-Lobos para “educar” os ouvintes ainda não preparados para compreender a música de Bach.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> É interessante, pois o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade foi escrito em 1928, ou seja, mesmo ano da publicação do “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade.

<sup>115</sup> Esse assunto já foi citado nessa tese nas páginas 45 e 46. Cf.: Arcanjo (2008, p. 119).

<sup>116</sup> “[...] arrisca-se a desperdiçar esforço quem toma a iniciativa de realizar a obra de J.S. Bach para um ambiente cheio de recalque e complexos, incrédulo em face da criação artística de seus patrícios. Esse nobre gesto de propaganda bachiana pode se transformar apenas em interesse superficial de futilidade mundana, tornando-se inoperante como elemento de educação artística. No terreno da arte, a juventude deve ser educada na disciplina coletiva das massas até a maioria consciente, até o estágio de um povo civilizado (VILLA-LOBOS, 1971, p. 124).

Figura 79 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema D em uníssono

Tema D em uníssono

The image displays a musical score for the 'Aria/Modinha' from the *Bachianas Brasileiras n. 3*. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Tema D em uníssono', features five staves for woodwinds: Cl. B. Sib., Fg., C. Fg., Trbn. III, IV., and Tb. Each staff shows the unison theme D starting at measure 72. The woodwinds play a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The piano (Pf.) part is shown below the woodwinds, with a large oval indicating a sustained chord. The second system, also labeled 'Tema D em uníssono', features five staves for strings: Vni I, Vni II, Vle, Vc., and Cb. Each staff shows the unison theme D. The strings play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The Vni II, Vle, Vc., and Cb. parts include a 'div.' (divisi) marking, indicating that the strings are divided into multiple voices.

Fonte: elaborada pela autora.

No retorno da Seção A (c.113), encontramos outro aspecto típico do período Barroco que é a *aumentação* (Figura 80). O tema é construído numa única voz, diferente do compasso 1, onde estava entre duas. Nessa seção, todos os temas estão invertidos em relação à instrumentação, e um exemplo deste procedimento em Bach é o *Concerto de Brandenburgo n. 2* BWV 1047, dado que, de acordo com Harnoncourt (1993. p. 183), a inversão de vozes é constante.



Figura 80 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Retorno da seção A. Tema B  
Seção A

112  $\text{a } 2$   $\text{Lo stesso movimento } \text{♩} = 69$  113

Fl.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Ob.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Cl. i.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Cl. B.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Fg.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

C. Fg.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Cor.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Trp.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Trbn.  $\text{III, IV, V}$   $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Tb.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Tp.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Pf.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

9  $\text{Lo stesso movimento } \text{♩} = 69$

Vni.  $\text{div.}$   $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Vii.  $\text{div.}$   $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Vlc.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Vc.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Ch.  $\text{a } 2$   $\text{cresc.}$   $f$

Fonte: elaborada pela autora.

Para finalizar a peça, Villa-Lobos utiliza outra técnica típica do período Barroco e recorrente no discurso de Bach, a picardia. Vale lembrar que essa peça está inserida numa série em homenagem a Bach, que não foi o criador, mas o representante supremo da sedimentação

do sistema tonal<sup>117</sup>. No entanto, Villa-Lobos quebra a sensação de repouso resultante deste penúltimo acorde, Dó maior (picardia), ao inserir dissonâncias como último evento sonoro.

Na nossa visão, isto não significa uma dissonância não resolvida e sim uma sonoridade que na música do século XX transfigura-se numa identidade autônoma.

Se considerarmos o CCA deste último acorde, encontramos a coleção 5-21, e este acorde possui o tricorde maior-menor<sup>118</sup> como subconjunto em três disposições (Figura 81).

Figura 81 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. CCA do último acorde 5-21 com as duas versões do subconjunto 3-3



Fonte: elaborada pela autora.

Consideramos a inserção deste acorde maior-menor no compasso de encerramento da peça, onde o acorde de picardia ainda está sendo sustentado como uma recriação da picardia do período barroco. Assim sendo, Villa-Lobos reúne num único compasso um recurso típico da música barroca com um viés da música do século XX (Figura 82).

<sup>117</sup> “Quando Bach chega ao mundo musical, a linguagem tonal já está completamente constituída; [...] Bach não traz a este instrumento de trabalho nenhum elemento novo, mas ele o eleva a seu rendimento máximo” (BOULEZ, 2008, p. 22).

<sup>118</sup> Salles (2015) comenta sobre o tricorde maior-menor na música de Debussy, Stravinsky e Villa-Lobos.

Figura 82 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Acordes finais. Terça de picardia CCA 5-21 com três disposições do tricorde maior-menor 3-3 como subconjunto

Fonte: elaborada pela autora.

#### 5.4 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3 – “TOCATA/PICAPAU”

O tema é uma variação da canção *Nozani-ná*, um canto dos índios paricis da Serra do Norte. Essa canção foi recolhida por Roquete Pinto e faz parte das *Canções Típicas Brasileiras* de Villa-Lobos (Anexo C). De acordo com Pedro Salles (2017, p. 114), *Nozani-ná* é “um ícone da música indígena brasileira”. Villa-Lobos utiliza a citação da canção *Nozani-ná* no tema do *Choros n. 3* (1925) (Figura 83).

Figura 83 – Tema do *Choros n. 3* (*Nozani-ná*). Tema A da “Tocata/Pica-pau” da *Bachianas Brasileiras n. 3*

Fonte: elaborada pela autora.

Na “Tocata/Pica-pau”, esse tema surge no compasso 2 (vil. II, vla. e vcl.) (Figura 84).

Figura 84 – “Tocata/Pica-pau” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema A

The image displays a page of a musical score for the piece "Tocata/Pica-pau" from the *Bachianas Brasileiras n. 3*. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti in Si b, Clarinetto Basso in Si b, 2 Fagotti, Controfagotto, 4 Corni in Fa, 2 Trombe in Si b, 4 Tromboni, Tuba, Timpani, Xilofono, Pianoforte, Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The tempo is marked "Allegro (♩ = 138)". The score shows the first system of music, with the main theme (Tema A) beginning in the strings (Violini II, Viole, and Violoncelli) in the second measure. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and brasses have various parts, including some with mutes or specific playing techniques like "Bouché" and "via Sord.". The string parts are marked "Sallando o arco" and "Tema".

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 6, esse tema aparece em terças, com um processo de imitação e pequenas variações no término (Figura 85).



Figura 85 – “Tocata/Pica-pau” da *Bachianas Brasileiras n. 3*. Tema em terças

The image displays a musical score for the piece "Tocata/Pica-pau" from the *Bachianas Brasileiras n. 3*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Sib. (Clarinet in B-flat), Fg. (Bassoon), Cor. Fa. (Horn in F), Trb. Sib. (Trumpet in B-flat), Trbn. III. IV. (a 2) (Trombone III and IV), Tp. (Timpani), Xi. (Xylophone), Vni I. (Violin I), Vni II. (Violin II), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score begins with a measure marked with the number '5'. The Flute part features a complex, rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts have a similar rhythmic pattern, with the Oboe and Bassoon parts marked with a forte dynamic (*f*). The Horn, Trumpet, and Trombone parts are marked with a piano dynamic (*p*) and include instructions such as "Bouché", "I. II. (a 2)", and "via Sord.". The Xylophone part has a steady, rhythmic pattern. The Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a similar rhythmic pattern, with the Violin I part marked with a piano dynamic (*p*). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fonte: elaborada pela autora.

Num único contexto, Villa-Lobos une duas referências distintas. Com o apoio do *staccato*, as semicolcheias aludem ao bicar do pica-pau ao passo que traduzem a Tocata moderna. Vejamos o relato do musicólogo inglês John Caldwell: “A justificativa para o título aqui [Tocata] é o movimento de semicolcheias extensivamente contínuo, por meio do qual a

tensão é construída; isso tornou-se uma característica fundamental da tocata moderna”<sup>119</sup>. Alguns exemplos citados por Caldwell são: a “Tocata” de *Le Pour Piano* (1901), de Debussy; a *Tocata em Ré menor op. 11* (1912), de Prokofiev; e a “Tocata” de *Le Tombeau de Couperin* (1918), de Ravel. Ao observarmos as três peças citadas, podemos confirmar a constância das semicolcheias, criando um movimento contínuo (Figura 86).

Figura 86 – “Tocata” de *Pour le Piano* (1901) de Debussy. *Tocata em Ré menor op.11* (1912) de Prokofiev. “Tocata” de *Le Tombeau de Couperin* (1918) de Ravel. Semicolcheia em movimento contínuo

**"Tocatta" - Pour le Piano (1901) - Debussy**

**Tocatta em Ré menor op. 11 (1912) - Prokofiev**

**"Tocatta" - Le Tombeau de Couperin (1918) - Ravel**

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>119</sup> “The justification for the title here is the largely continuous semiquaver movement, by means of which the tension is built up; this was to become a cardinal feature of the modern tocata [...]” (CALDWELL, 2021).

### 5.5 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5 – “ARIA/CANTILENA”

No *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*, encontramos a seguinte descrição sobre a “Aria/Cantilena”:

A Aria, sobre o ponto de vista estético, representa uma espécie de cantilena de característica lírica brasileira. A introdução de dois compassos em *pizzicatos*,<sup>[sic]</sup> define claramente o ambiente de ponteio dos violões dos seresteiros. Entra depois uma lânguida melodia lírica e neo-clássica, pairando sobre um contraponto de *pizzicatos*, cuja polifonia é apoiada numa marcha lenta de baixos cadenciados, no estilo de Bach (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 191).

Esse parecer sobre o “ambiente de ponteio dos violões seresteiros”, numa obra de Villa-Lobos escrita para violoncelo, é interessante, pois estes são os dois instrumentos com os quais ele tinha profunda intimidade.<sup>120</sup>

Na introdução, o violoncelo II e o IV caminham em movimento contrário (Figura 87). Dos compassos 3 ao 22, o solo de soprano é apresentado sem texto, apenas com a sílaba “Ah”. No acompanhamento, junto com o “contraponto de *pizzicatos*”, também ocorre um recurso que Bach utiliza em alguns de seus Motetos para reforçar as vozes: trata-se da técnica de *colla parte*.<sup>121</sup> ou *colla voce*, uma vez que a trompa está dobrando o solo (Figura 87).

---

<sup>120</sup> Pereira (1984, p. 65,72) menciona uma conduta semelhante em dois dos 5 *Prelúdios* (1940). Sobre o *Prelúdio n. 1*: “A seção A apresenta uma melodia que, desenvolvida na região grave do instrumento [violão], evoca a tessitura do violoncelo”. Quanto ao *Prelúdio n. 5*: “As cordas graves do violão são muito ricas em harmônicos e, quando feridas com o polegar tem<sup>[sic]</sup> um som cheio e redondo numa tessitura similar à do violoncelo”. Uma outra curiosidade é que, em 1947, Villa-Lobos escreve uma adaptação para violão e voz da “Aria/Cantilena” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, pp. 9-10).

<sup>121</sup> DÜRR (2014, p. 1.380).

Figura 87 – “Aria/Cantilena” da *Bachianas Brasileiras n. 5*. *Colla voce*. *Pizzicato*. Violoncelo II e IV em movimento contrário

**Introdução**

C.1 Adagio rall. -----

Soprano

Violoncelo I

Violoncelo II *div. pizz. mp (arco)*

Violoncelo III *mf legato*

Violoncelo IV *pizz. mp*

Solo de soprano **a tempo**

*colla voce*

*mf vocalizzando con "ah"*

*mf* *pp* *p* *pp*

C.5

*div.*

Fonte: elaborada pela autora.

Estamos de acordo com o parecer de Palma e Chaves Jr. (1971, p. 108) ao afirmarem que esse movimento tem traços de afinidade com a “Aria” da *Suíte em Ré maior* BWV 1068 de Bach. Na nossa percepção, o solo com notas longas ligadas, o acompanhamento com figuras



rítmicas que dão fluência ao movimento, os contracantos e as apoiaturas são alguns elementos que trazem essa associação (Figura 88).

Figura 88 – “Aria” da *Suíte em Ré Maior BWV 1068* de Bach (cc.1-7)

Fonte: elaborada pela autora.

A Seção B tem início na anacruse do compasso 35 e é bastante contrastante do solo anterior; nesta seção, o tema é uma espécie de recitativo que, a partir do compasso 43, torna-se mais expressivo, com a presença de bordaduras dupla, fermatas e *rallentandos* (Figura 89).

Figura 89 – “Aria/Cantilena” da *Bachianas Brasileiras n. 5*. Recitativo, Bordadura dupla

Fonte: elaborada pela autora.

O retorno da Seção A ocorre no compasso 51 e a melodia não é reexposta na íntegra. Na *aria da capo* era muito comum fazer alguma variação no retorno da seção A. O mais usual era acrescentar ornamentos. No caso da “Aria/Cantilena”, Villa-Lobos utiliza um novo efeito vocal. No lugar da vocalização da sílaba “Ah” ele emprega o recurso da “*bocca chiusa*” (Figura 90).



## 5.6 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 6 – “ARIA/CHÔRO”

É consenso que a *Bachianas Brasileiras n. 6* é a única obra dessa série escrita originalmente para música de câmara<sup>122</sup>. De acordo com Tarasti (2021, p. 333), esse duo tem como inspiração a “técnica das *Invenções* de Bach, com o intercâmbio entre as vozes, imitações e outros recursos contrapontísticos”.

No *Catálogo das Obras de Villa-Lobos* encontramos a seguinte declaração: “A Aria começa com a flauta em variação melódica descendente e ondulante do forte para o piano em andamento Largo. No segundo compasso entra o fagote com o tema principal, cuja melodia possui contornos celulares de frases inconscientemente bachianas dos instrumentistas seresteiros” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 192). Este comentário (variação melódica descendente e ondulante) descreve a melodia polifônica, porém com uma especificidade adicional de Bach, que veremos logo adiante. No momento, vamos observar o comentário de Arcanjo (2008) sobre esse trecho:

Nos primeiros compassos da Ária [*Bachianas Brasileiras n. 5*] e da *Bachianas Brasileiras n. 6*, Villa-Lobos aproxima-se da sonoridade presente em dois trechos bastante característicos da *Toccat e Fuga n. 2* para órgão de Bach. Desta peça, a sonoridade produzida por uma escala descendente sob intervalos de terças, composta sob semicolcheias, é utilizada pelo compositor brasileiro na introdução da *Bachianas Brasileiras n. 6*. A primeira frase desta peça, mesmo que executada pela flauta, toma uma sonoridade semelhante aos compassos de números 12 e 13 da peça escrita por Bach entre os anos de 1703 e 1707 (ARCANJO, 2008, p. 135).

Essa avaliação de Arcanjo (2008) revela um procedimento típico de Bach. Inclusive, Bukofzer (1947) descreve a construção dessas terças descendentes: segundo ele, uma figuração idiomática dos instrumentos de teclado, em especial da escrita organística, pois facilita o movimento dos pés no pedal do órgão. Trata-se da junção de duas escalas descendentes intercaladas. Vejamos também o relato de Bukofzer (1947):

Bach apresenta nos primeiros trabalhos de teclado um sentido certo para efeitos virtuosos e um talento para a escrita de teclado idiomática, especialmente em um dispositivo tipicamente organístico como a quebra da escala em um padrão de notas alternadas que ficam fáceis na mão e são particularmente adequados para o pedal.

---

<sup>122</sup> Museu Villa-Lobos (1972, p. 192). A *Bachianas Brasileiras n. 6* foi dedicada ao comendador Alfredo Martins Lage, que era flautista, e ao jornalista Evandro Moreira Pequeno, que tocava violoncelo.

Bach não se cansou disso, nem mesmo em obras posteriores.<sup>123</sup> (BUKOFZER, 1947, p. 273, tradução nossa.)

Bukofzer (*ibidem*) apresenta dois exemplos: a *Fuga em Sol menor* e a *Toccatina em Dó maior* (Figura 92).

Figura 92 – *Fuga em sol menor* e *Toccatina em Dó maior* de Bach. Figuração idiomática dos instrumentos de teclado



Fonte: Bukofzer (1947, p. 273).

Identificamos o mesmo padrão no “Prelúdio XVII” BWV 862 da obra *O Cravo bem temperado* de Bach (Figura 93).

Figura 93 – “Prelúdio XVII” BWV 862 – *O Cravo bem temperado*. Duas escalas entrepostas (cc.23 e 24)



Fonte: elaborada pela autora.

A seguir, observemos o exemplo da *Tocata e Fuga n. 2* BWV 565 de Bach, citado por Arcanjo (2008). As terças descendentes são o resultado de duas escalas entrepostas (Figura 94).

Figura 94 – *Tocata e Fuga n. 2* BWV 565 de Bach. Exemplo citado por Arcanjo (2008, p. 135)



Fonte: elaborada pela autora.

<sup>123</sup> “Bach betrays in the early keyboard works a sure sense for virtuoso effects and a flair for idiomatic keyboard writing, especially in such a typically organistic device as the breaking of the scale into a pattern of alternating notes that lie easy in the hand and are particularly suitable for the pedal. Bach did not grow tired of it, not even in later works” (BUKOFZER, 1947, p. 273).



É interessante, pois o primeiro compasso da “Aria/Chôro” contém exatamente as mesmas notas do compasso 13 da *Tocata e Fuga n. 2 BWV 565*. Seja por coincidência ou não, o fato é que Villa-Lobos inicia a “Aria/Chôro” com um requinte do léxico bachiano ao empregar a mesma figuração idiomática dos instrumentos de teclado que Bach utilizava (Figura 95).

Figura 95 – “Aria/Chôro” da *Bachianas Brasileiras n. 6. Tocata e Fuga n. 2 BWV 565* (cc.13-15). Idiomatismo dos instrumentos de teclado. Duas escalas descendentes intercalas (c.1)

**"Aria/Choro" - Bachianas Brasileiras n.6**

**Tocata e Fuga BWV 565 - Bach**

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 3, surge o tema no fagote com aqueles “contornos celulares de frases inconscientemente bachianas dos instrumentistas seresteiros<sup>124</sup>”. Na nossa percepção, esse tema possui alguns aspectos que se assemelham com traços do tema da “Sinfonia” da *Cantata BWV 156* de Bach. Por exemplo: o andamento lento (Adagio e Largo) e as figuras rítmicas (uma semínima ligada com a primeira nota do grupo de quatro semicolcheias) (Figura 96).

<sup>124</sup> Museu Villa-Lobos (1972, p. 192).

Figura 96 – Tema da “Sinfonia” da *Cantata BWV 156*. Tema da “Aria/Chôro” da *Bachianas Brasileiras n. 6*

**Adagio**                      **"Sinfonia" da Cantata BWV 156 - Bach**

**Largo**

**"Aria/Chôro" - Bachianas Brasileiras n.6**

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 5 e 12, identificamos duas referências do discurso musical de Bach: o emprego da sequência e as terças descendentes resultantes de duas escalas intercalas.<sup>125</sup> (Figura 97).

<sup>125</sup> Bukofzer (1947, p. 273).

Figura 97 – “Aria/Chôro” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Sequências e terças descendentes construídas a partir de duas escalas entrepostas

□ Terças descendentes como resultado de 2 escalas intercaladas.

The image displays a musical score for Flute and Bassoon, measures 7 through 10. The Flute part is in the upper staff, and the Bassoon part is in the lower staff. Both parts feature descending sequences and triplets. A legend at the top indicates that the boxed areas represent descending thirds resulting from two interlocking scales. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: elaborada pela autora.

O tema apresentado pelo fagote, passa a ser executado pela flauta, a partir do compasso 15 (Figura 98).

Figura 98 – “Aria/Chôro” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Flauta (c. 15) imitando o tema do fagote (c.3)

The image shows two musical staves. The top staff is for Bassoon, measure 3, starting with a triplet of eighth notes marked *mf*. The bottom staff is for Flute, measure 15, starting with a triplet of eighth notes marked *f*. The Flute part imitates the Bassoon part.

Fonte: elaborada pela autora.

O mesmo padrão sequencial realizado pelo fagote (c.7), ocorre na flauta, entre os compassos 17 e 23 (Figura 99).

Figura 99 – “Aria/Chôro” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Padrão sequencial realizado pela flauta (cc.15-23)

The image displays a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Fagote (Bassoon). The score is divided into four systems, each labeled with a measure number: C.17, C.19, C.21, and C.23. Each system consists of two staves. The upper staff is for the Flauta and the lower staff is for the Fagote. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The flute part features a melodic line with slurs and accents, while the bassoon part provides a rhythmic accompaniment. The flute part is transposed an octave higher than the bassoon part. The score ends with a circled 'C' in both staves at the end of measure 23.

Fonte: elaborada pela autora.

O fagotista brasileiro Fabio Cury faz uma observação interessante sobre essa distribuição temática:

Observamos um paralelismo entre os compassos 3 a 12, nos quais o fagote expõe o tema caracteristicamente seresteiro, e os compassos 15 a 24, em que a flauta repete essa linha transposta uma décima-segunda acima. Tal procedimento nos remete à forma binária das danças, como *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*, nas suítes de Bach, ou mesmo à célebre e homônima *Ária* da *Suíte orquestral n. 3*, em que a primeira parte nos conduz da tônica à dominante (ou relativa maior quando em tonalidade menor) e a segunda parte nos leva da dominante (ou relativa maior) de volta à tônica. Aqui, todavia, essa polarização se dá entre Ré menor e Lá menor e não Lá maior como seria de se esperar nas obras de Bach. Afinal, como mencionado anteriormente, há uma transposição exata do desenho (CURY, 2017, pp. 1-2).

Cury (2017) conclui essa observação, com o parecer do fagotista brasileiro Aloysio Fagerlande:

[...] *Ária* a duas vozes, com caráter nitidamente binário e que pode ser classificada, morfológicamente, de pequena forma binária modulante, A-B, como as *Invenções a Duas Vozes* de Johann Sebastian Bach, que foi o modelo adotado por Villa-Lobos para esta *Bachiana* (FAGERLANDE, 2008, p. 106 *apud* CURY, 2017, p. 2).



No compasso 25 a flauta faz uma variação do tema e em seguida uma improvisação (Figura 100).

Figura 100 – “Aria/Chôro” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Variação do tema (flauta)

Flauta

Fagote

25

27

Variação do tema

Fonte: elaborada pela autora.

No término desse movimento, percebemos a presença daquelas terças descendentes utilizadas por Bach<sup>126</sup>. Cury (2017, p. 9) observa uma “reminiscência do tema” no fagote, a qual ele afirma ser uma estratégia recorrente nas suítes de Bach. Mais uma vez, Villa-Lobos encerra um movimento dessa série utilizando a cadência em mônada (Figura 101).

Figura 101 – “Aria/Chôro” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Terças descendentes decorrentes de duas escalas intercaladas. Reminiscência do tema apontada por Cury (2017). Cadência em mônada

39

Terças descendentes decorrentes de duas escalas intercaladas

allarg.

Reminiscência do tema

Mônada

p

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>126</sup> Bukofzer (1947, p. 273).

### 5.7 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 6 – “FANTASIA”

Na “Fantasia”<sup>127</sup>, Villa-Lobos utiliza seqüências, nota pedal, terças descendentes nos moldes de Bach<sup>128</sup>, emprega o processo de imitação, variação, ornamentos (trinados, apojaturas, mordentes) e mantêm o fluxo motor típico do período barroco.

Este movimento tem início com uma imitação. Nos compassos 1 e 2, a flauta tem um pedal na nota Sol, enquanto o fagote toca o tema A, que é uma sucessão melódica em terças ascendentes. Nos compassos 3 e 4 ocorre uma inversão em relação à instrumentação. Ou seja, o fagote sustenta a nota dó (uma quinta abaixo dos compassos 1 e 2), enquanto a flauta faz a imitação do fagote uma quinta acima (Figura 102).

Figura 102 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Imitação e Seqüência

C.1 Allegro

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 8 e 11, ocorre outra seqüência com uma nova figuração rítmica. Villa-Lobos estabelece um diálogo entre a flauta e o fagote, em grau conjuntos por movimento contrário (Figura 103).

<sup>127</sup> A “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6* é o primeiro movimento da série que não possui um subtítulo. Isso vai ocorrer novamente em 1944 e 1945, no “Prelúdio” e na “Fuga” das *Bachianas Brasileiras n. 8* e n. 9.

<sup>128</sup> Bukofzer (1947, p. 273).

Figura 103 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Sequência e movimento contrário

Fonte: elaborada pela autora.

Nesse trecho (cc.8-11), a flauta faz uma variação do tema A, uma vez que os saltos de terças ascendentes são preenchidos com notas de passagem (Figura 104).

Figura 104 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Variação c.1. Sequência e movimento contrário

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 28 e 31, o tema B surge no fagote e, na flauta, ocorre outra variação do tema A (apenas com o acréscimo da apojetura). No compasso 32, há outra imitação: a flauta executa o tema B e o fagote passa a tocar a variação do tema A com apojetura (Figura 105).

Figura 105 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Imitação, sequência e variação

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 35 e 43, no fagote, há outra sequência com uma figuração em grau conjunto descendente (Figura 106).

Figura 106 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Sequência no fagote

C.35

Flauta

Fagote

Sequência

C.43

*poco rit.*

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 44 e 47, o tema B retorna no fagote e a flauta sustenta notas longas (Figura 114). Nos compassos 48 e 49, o fagote toca uma nota pedal (Dó), enquanto a flauta realiza uma passagem virtuosística (Figura 107).

Figura 107 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Tema B (fagote)

Flauta

Fagote

a tempo

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 50 e 58, o solo da flauta apresenta um momento de virtuosismo, com trinados alusivos à música barroca (Figura 108).

Figura 108 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Solo (Flauta)

Solo

C.50

Flauta

C.58

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 59, o fagote faz uma variação do tema A, enquanto a flauta sustenta a nota sol até o compasso 60. Entre os compassos 61 e 65, o fagote tem um solo, sendo que, no compasso 64, reaparecem as terças descendentes como fruto de duas escalas intercaladas (nos moldes de Bach). A partir do compasso 65, a flauta imita o fagote (Figura 109).

Figura 109 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Imitação

C.59

Flauta

Fagote

Imitação

C.64

Duas escalas intercaladas que resultam em terças

pp

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 71 e 72, a sucessão de terças descendentes do padrão de Bach<sup>129</sup> está presentes na flauta, e o fagote realiza um movimento ascendente em cromatismo (Figura 110).

Figura 110 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Terças descendentes nos moldes de Bach (flauta).  
Cromatismo no fagote



Fonte: elaborada pela autora.

Outra sequência ocorre em ambos os instrumentos, entre os compassos 90 e 94. O fagote realiza um movimento cromático descendente, enquanto a flauta caminha em movimento contrário (Figura 111).

Figura 111 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Sequências

The image shows a musical score for two staves: Flauta (Flute) and Fagote (Bassoon). The flute staff is in treble clef and shows a chromatic descending line. The bassoon staff is in bass clef and shows a chromatic ascending line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The measure number 'C.90 Meno' is indicated at the beginning of the flute staff. The score includes triplets and sixteenth notes.

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 109 até a primeira parte do compasso 116 ocorre a sobreposição<sup>130</sup> do tema B (flauta) com o tema A (fagote) (Figura 112).

<sup>129</sup> Bukofzer (1947, p. 273).

<sup>130</sup> Salles comenta que a sobreposição de temas é uma prática habitual de Villa-Lobos. Um dos exemplos citados por Salles (2017, p. 433) é o I movimento do *Quarteto de Cordas n. 3* de Villa-Lobos.

Figura 112 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Sobreposição do tema A e B

The image shows a musical score for Flute and Bassoon. The Flute part is in the upper staff, and the Bassoon part is in the lower staff. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 108, indicated by a dashed box. The Flute part begins with a melodic line, and the Bassoon part enters with a rhythmic pattern. The second system shows the Flute playing Theme B and the Bassoon playing Theme A. The third system continues the overlapping of the two themes.

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 116 e 120, ocorre um novo motivo iniciado pela flauta e imitado pelo fagote (Figura 113).

Figura 113 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Sequência e imitação

The image shows a musical score for Flute and Bassoon. The Flute part is in the upper staff, and the Bassoon part is in the lower staff. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 116, indicated by a dashed box. The Flute part begins with a melodic line, and the Bassoon part enters with a rhythmic pattern. The second system continues the sequence and imitation.

Fonte: elaborada pela autora.

Esse motivo têm as mesmas características rítmicas de um motivo que ocorre na “Dança/Martelo” (1945) da *Bachianas Brasileiras n. 5* (Figura 114).



Figura 114 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Motivo similar na “Dança/Martelo” da *Bachianas Brasileiras n. 5*

**"Fantasia" da *Bachianas Brasileiras n. 6* (1938)**

C.118

**"Dança/Martelo" da *Bachianas Brasileiras n. 5* (1945)**

C.8

abei - ro, Ca - dê vi - ó - ia? Ca - dê meu bem? Ca - dê Ma-

Fonte: elaborada pela autora.

A *coda* começa no compasso 121, com uma sequência que se estende até o compasso 130. A flauta oferece intervalos de quartas, enquanto o fagote está disposto em tríades invertidas. Como a maioria das cadências finais da série *Bachianas Brasileiras*, a “Fantasia” é finalizada com uma cadência em mônada (Figura 115).

Figura 115 – “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6*. Sequência e cadência em mônada

C.122

Flauta

Fagote

*a poco*

*allargando*

Fonte: elaborada pela autora.

## 5.8 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 1 – “INTRODUÇÃO/EMBOLADA”

A estreia da *Bachianas Brasileiras n. 1* na íntegra ocorre em 1938, com a composição desse movimento. Como descrito na partitura, a primeira estante dos violoncelos pode ser substituída pelas violas, fato este curioso, sobre o qual faremos algumas conjecturas.

Em primeiro lugar, presumimos que seja uma reminiscência da experiência musical de Villa-Lobos na infância, uma vez que ele aprendeu a tocar violoncelo numa viola, por ser um instrumento de tamanho mais adequado para a sua estatura na época. A outra questão é um fato histórico, pois Bach também utilizou uma viola na *Suíte para violoncelo n. 6*. De acordo com musicólogo americano Allen Winold, a *Suíte n. 6* BWV 1012 foi “originalmente escrita para viola pomposa<sup>131</sup>”. Ele acrescenta que “Bach pede o uso da viola pomposa em onze cantatas escritas entre 1714 e 1726, mais ou menos na época em que as *Suítes para Violoncelo* foram escritas<sup>132</sup>” (WINOLD, 2007, p. 32).

No *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*, há a seguinte descrição sobre a “Introdução/Embolada”: “os primeiros compassos de *Bachianas Brasileiras número 1* criam, simultaneamente, o ambiente típico brasileiro e a atmosfera harmônica clássica” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188). Vejamos a seguir, uma descrição sobre a embolada:

[...] a embolada é tanto uma dança quanto canção, parente próxima de outro gênero do folclore musical brasileiro, o coco. O coco é uma dança típica do Nordeste, com forte influência africana, mas sua coreografia lembra as danças indígenas, especialmente dos tupis da área costeira. Por outro lado, também foi dançado nos salões das classes mais abastadas em Alagoas e na Paraíba, com um solista dançando e cantando no centro da roda entre homens e mulheres. Os instrumentos de acompanhamento são tradicionalmente de percussão (ganzá, pandeiro e bombo) Luiz da Câmara Cascudo afirma jamais ter visto um instrumento de cordas acompanhando um coco. O princípio estrutural se baseia em um refrão. (TARASTI, 2021, p. 296).

---

<sup>131</sup> “A *Suíte n. 6* foi originalmente escrita para a pomposa da viola, um instrumento de cinco cordas com uma corda mi acrescentada acima da corda lá superior do violoncelo de quatro cordas. Dado o interesse de Bach em melhorar os instrumentos de teclado, é natural esperar que ele também queira trabalhar com luthiers (fabricantes de instrumentos de cordas) de sua época para efetuar melhorias nos instrumentos de cordas. De acordo com Forkel, Bach queria um instrumento que pudesse ser usado para partes de contínuo ou partes de solo [...]”, traduzido livremente do original “*The Sixth Suite was originally written for the viola pomposa, a five-string instrument with na added E string above the top A string of the four-string cello. Given Bach’s interest in improving keyboard instruments, it is natural to expect that he would also want to work with luthiers (string instrument makers) of his time to effect improvements in string instruments. According to Forkel, Bach wantenaan instrument that could be used for continuo parts or solo parts [...]*” (WINOLD, 2007, p. 32).

<sup>132</sup> “*Bach calls for the use of the viola pomposa in eleven cantatas written between 1714 and 1726, roughly the time in which the Cello Suites were written*” (WINOLD, 2007, p. 32).

Ao falar sobre a “Introdução/Embolada”, Tarasti (2021, p. 294) faz o seguinte comentário: “Um conjunto de oito violoncelos a princípio não parece capaz de gerar efeitos sonoros variados. Mas é exatamente isso que ocorre. Os instrumentos tanto emulam efeitos percussivos como melodias extremamente expressivas”.

O tema inicial ocorre no compasso 7 com um arpejo em dó menor (Figura 116). Salles (2018, p. 77) observa: “O arpejo inicial é um gesto frequente na música villalobiana” e acrescenta que Lisa Peppercorn “tentou vincular sua recorrência a uma espécie de simbiose entre a figuração de arpejo e violoncelo”. Nóbrega (1971a, p. 26) descreve esse tema como uma: “[...] larga e generosa melodia, ao mesmo tempo impregnada de inconfundíveis acentos brasileiros e da espiritualidade da música de Bach”.

Figura 116 – “Introdução/Embolada” da *Bachianas Brasileiras n. 1*

The musical score for the introduction of the first Brazilian Bachianas is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is for the cello ensemble, with parts for Cello I & II (1st stand), Cello III & IV (2nd stand), Cello V & VI (3rd stand), and Cello VII & VIII (4th stand). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 109 (♩ = 109). The dynamics range from *ff* to *dim.*. The second system (measures 5-9) includes the piano accompaniment, with dynamics ranging from *p* to *ff*. The third system (measures 10-13) continues the piano accompaniment. A note at the bottom states: '\*Viola part may be used as a substitute for 'Cello 1-2-1st Stand'.

Fonte: elaborada pela autora.

Nesse movimento, Villa-Lobos utiliza o recurso da imitação em vários momentos. A título de exemplo, citamos os compassos 58 e 90 (Figura 117).

Figura 117 – “Introdução/Embolada” da *Bachianas Brasileiras n. 1*. Imitação

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 58, is marked 'mf' and 'uniss.'. It features a complex texture with multiple voices, including triplets and slurs. The second system, starting at measure 90, is marked 'a tempo' and 'pizz.'. It includes various musical notations such as 'arco', 'pizz.', and 'mf'. The score is presented in a standard musical notation format with multiple staves.

Fonte: elaborada pela autora.

Mário de Andrade, demonstrou grande admiração por essa obra. Vejamos o seu relato:

Apesar de uma única audição, tive a ideia de que se tratava de uma das mais importantes obras de Villa-Lobos, e das mais características da sua maneira original, mais dele. A “Embolada” inicial principalmente é de um caráter, e mesmo de uma virtuosidade de escritura excelente. Poucas vezes o grande compositor terá ido mais longe na maneira de tratar eruditamente os temas do nosso populário, destrutando-lhes a virgindade analfabeta, sem com essa transposição perder de vista a essência nacional.

Apesar das deformações eruditas, apesar mesmo da audácia virtuosística que desenha toda a peça, sente-se em qualquer momento que estamos num Brasil nacional (ANDRADE, p. 1976, pp. 275-276 *apud* PILGER, 2013, pp. 105, 106).

Para finalizar a peça, mais uma vez, Villa-Lobos utiliza a cadência em mônada nesta série (Figura 118).



## 6 BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1941

No ano de 1941, Villa-Lobos faz vários arranjos de Prelúdios e Fugas de Bach<sup>133</sup>, e, em outubro do mesmo ano, estes arranjos são estreados no Festival Bach com a regência do maestro Edoardo Guarnieri, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.<sup>134</sup>

### 6.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 – “PRELÚDIO/INTRODUÇÃO”

O “Prelúdio/Introdução”<sup>135</sup> tem a forma ABA, conforme Tabela 13.

Tabela 13 – “Introdução/ Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Forma ABA


Seção A	cc. 1-18
Seção B	cc. 19-27
Retransição	cc. 28-32
Seção A	cc. 33-41

Fonte: Felice (2016, p. 30).

Conforme já elucidado por vários pesquisadores, o tema do “Prelúdio/Introdução” é inspirado no *thema regium* da *Oferenda Musical* BWV 1079 de Bach (Figura 119).


Figura 119 – (A) Tema do *Ricercar a 6* da *Oferenda Musical* BWV 1079. (B) Tema da “Introdução/Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n.º 4* distribuído entre duas vozes

**Figura A**  
Tema homofônico



Bach

**Figura B**  
Tema polifônico entre duas vozes  
Contraponto de 4.º espécie



Villa-Lobos

Fonte: Felice (2016, p. 32).

No entanto, é interessante observar como Villa-Lobos processa esse tema. Cada nota do primeiro tempo entre os compassos 1 a 4 forma o arpejo em retrógrado e aumentação da primeira voz do compasso 4 (Figura 120).

<sup>133</sup> “Fuga n. 1”, “Prelúdio e Fuga n. 8” e “Prelúdio n. 22” do Volume I de *O Cravo bem temperado*. “Prelúdio n. 14” e “Fuga n. 5” do Volume II de *O Cravo bem temperado* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018).

<sup>134</sup> Em 1958, Villa-Lobos regeu esses arranjos no *Town Hall* em Nova York (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, pp. 161-164).

<sup>135</sup> Mais detalhes sobre o “Prelúdio/Introdução”, cf.: Felice (2016, pp. 30-54).

Figura 120 – “Prelúdio/Introdução” da *Bachianas Brasileiras n. 4*. Arpejo do compasso 4 na 1ª voz em retrógrado e aumento nas primeiras notas da 2ª voz (cc. 1-4)

C.1

Arpejo ascendente  
1ª voz →

Arpejo em retrogradação  
e aumento na 2ª voz →

Fonte: Felice (2016, p. 36).

Conforme relatado por Felice (2016), é provável que essa conduta seja uma maneira criativa de acessar as técnicas utilizadas por Bach na *Oferenda Musical* BWV 1079:

Consideramos este procedimento no quarto compasso (1ª voz) e sua inversão “caranguejo” (2ª voz) distribuído entre os quatro compassos, semelhante aos enigmas da *Oferenda Musical* de Bach BWV 1079, onde várias técnicas de inversão, retrógrado e simetria são utilizadas, e, como já citadas, o próprio tema deste Prelúdio é inspirado.

Por exemplo, o *Canon a 2* da *Oferenda Musical* BWV 1079 conhecido como “caranguejo”, onde Bach propôs o enigma, escrevendo apenas uma linha melódica com a indicação no título que era um cânone a duas vozes. No final da partitura, escreveu uma clave de Dó na primeira linha invertida, ou seja, no final da peça, ele coloca o tema de ponta cabeça. Ao colocar o *thema regium* no final invertido e com semínimas, ele cria um espelhamento com o início, cujo *thema regium* aparece em mínimas (FELICE, 2016, pp. 36-37).

A seguir, vejamos o exemplo do “*Canon a 2*” da *Oferenda Musical* BWV 1079 (Figura 121).



Figura 121 – (A): “Canon a 2” da *Oferenda Musical* de Bach. (B): “Canon a 2” da *Oferenda Musical* de Bach – Solução dada por Kirnberg

The image displays two musical scores for 'Canon a 2'. Part A is the original score by Bach, consisting of three staves in G minor, 3/4 time. Part B is Kirnberg's solution, consisting of three staves in G major, 3/4 time. A large arrow points from the beginning of Part A to the beginning of Part B, indicating the transformation. The title 'Canon a 2.' is written above each score.

Fonte: Felice (2016, p. 36).

## 6.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 – “CORAL/CANTO DO SERTÃO”


Conforme observado por Felice (2016, p. 55), o “Coral/Canto do Sertão.<sup>136</sup>” possui cinco temas e todos se “assemelham ao uso do *cantus firmus* na monodia medieval, com sua *finalis* e *confinalis* (Figura 122).

<sup>136</sup> Mais detalhes sobre o “Coral/Canto do Sertão”, cf.: Felice (2016, pp. 55-67).


Figura 122 – “Coral/Canto do Sertão” da *Bachianas Brasileiras nº 4*. Temas

**Seção A** (cc.1-32)

Frase a (cc.1-8 e 16-24)




Frase b (cc.9-16 e 25-32)




**Seção B** (cc.33-92)

Frase c (anacruse do c. 33-44 e anacruse do c. 59-70)



Frase d (anacruse do c.45-50)



Frase e (cc.51-58 e 71-87)



Somente no c.87

Fonte: Felice (2016, p. 55).

Entre os compassos 1 e 5, ocorre um *ostinato* na nota Si bemol, o qual Tarasti (2021, p. 324) denomina “o canto triste da araponga”<sup>137</sup> em contínuo diálogo com os trovadores” (Figura 123).

Figura 123 – “Coral/Canto do Sertão” da *Bachianas Brasileiras nº 4*

**Ostinato**

C.1



Fonte: Felice (2016, p. 57).

A seguir, vamos observar um hábito de Bach aplicado nesse movimento. Rosen (1995, p. 303) menciona que Bach frequentemente começava o sujeito das fugas com uma nota atada à nota anterior do episódio”. O mesmo procedimento ocorre no “Coral/Canto do Sertão”, entre os compassos 8-9 e 18-19 (FELICE, 2016, p. 56) (Figura 124).

<sup>137</sup> Araponga: “Ave conhecida no Nordeste pelo som estridente do seu canto” (CAVALCANTE, 2012, p. 23 *apud* FELICE, 2016, p. 56).

Figura 124 – “Coral/Canto do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n.º 4*. Frases que começam com a reiteração da última nota da frase anterior

The image shows two musical excerpts from the *Bachianas Brasileiras n.º 4*. The top excerpt, labeled 'Frase b', starts at measure C.9 and features a 'Cadência elidida' (omitted cadence) where the final note of the previous phrase is repeated as the starting note of the new phrase. Performance directions include 'rall.', 'Pezante', and 'mf'. The bottom excerpt, labeled 'Frase a'', starts at measure C.18 and also features a 'Cadência elidida'. Performance directions include 'poco rall.' and 'Più mosso'.

Fonte: Felice (2016, p. 55).

Conforme demonstrado por Felice (2016, p. 65), entre os 71 e 74 ocorre um cânone em terças (Figura 125).

Figura 125 – “Coral/Canto do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n.º 4*. Cânone em terças

The image shows a musical score for a canon in thirds, starting at measure C.71. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The canon is marked 'Cânone em 3as' and includes '8' and '3' markings, likely indicating eighth and triplet notes. The score is annotated with 'Cânone em 3as' and '8' and '3' markings.

Fonte: Felice (2016, p. 64).

Entre os compassos 75 e 79, o cânone<sup>138</sup> passa a ser direto, em relação aos compassos 71 a 75 (Figura 126):

<sup>138</sup> “As formas estritamente imitativas do cânone e da fuga têm sido mantidas ou reinterpretadas por compositores do século XX. O cânone provou ser um meio básico de elaboração contrapontística na música moderna [...]”, tradução nossa do original “The strict imitative forms of canon and fugue have been maintained or reinterpreted by twentieth-century composers. Canon has proved to be a basic means for contrapuntal elaboration in modern music” (SIMMS, 1986, p. 130).

Figura 126 – “Coral/Canto do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n° 4*. Cânone imitativo direto (cc. 75-79) em relação aos compassos 71 e 75

The image shows a musical score for the piece "Coral/Canto do Sertão" from the *Bachianas Brasileiras n° 4*. It features a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into measures 71 through 79. Measure 71 is marked "Início do cânone direto em relação ao c.71". Measures 75 through 79 are marked "Stretto". The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some triplets and rests.

Fonte: Felice (2016, p. 64).

Nesse trecho (cc. 71 a 85), conciliado com o cânone, Villa-Lobos emprega a liberação da ressonância por simpatia<sup>139</sup> (Figura 127).

Figura 127 – “Coral/Canto do Sertão” da *Bachianas Brasileiras n° 4*. Ressonância por simpatia

The image shows a musical score for the piece "Coral/Canto do Sertão" from the *Bachianas Brasileiras n° 4*. It features a vocal line and piano accompaniment. Measure 71 is marked "Grandeoso" and "(\*) como um órgão". The piano part has a forte (fff) dynamic. The text "Ressonância por simpatia" is written next to the piano part. The text "Segue o mesmo padrão até o compasso 85." is written below the piano part.

Fonte: Felice (2016, p. 66).

<sup>139</sup> Embora a ressonância por simpatia seja um procedimento associado à música do século XX, Rosen (1995, p. 14) demonstra esse procedimento em Schumann e Chopin. Cf.: Felice (2016, p. 65).

## 7 BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1942

No ano de 1942, Villa-Lobos faz um arranjo orquestral do “Prelúdio” e “Fuga n. 6” para orquestra do original para órgão de Bach.<sup>140</sup> Nesse mesmo ano, ele rege a versão orquestral da *Bachianas Brasileiras n. 4* na íntegra, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.<sup>141</sup>, e compõe a *Bachianas Brasileiras n. 7*, dedicada ao então Ministro da Educação, Gustavo Capanema<sup>142</sup>.

É interessante notar que, a partir de 1942, todas as *Bachianas Brasileiras* começam com um prelúdio e terminam com uma fuga (Tabela 14).

Tabela 14 – *Bachianas Brasileiras* que começam com um Prelúdio e terminam com uma Fuga

<i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> 1942	“Prelúdio/Ponteio”	“Giga/ Quadrilha caipira”	“Tocata/Desafio”	“Fuga/Conversa”
<i>Bachianas Brasileiras n. 8</i> 1944	“Prelúdio”	“Aria/Modinha”	“Tocata/ Catira Batida”	“Fuga”
<i>Bachianas Brasileiras n. 9</i> 1945	“Prelúdio”			“Fuga”

Fonte: Museu Villa-Lobos (2018).

### 7.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7 – “PRELÚDIO/PONTEIO”

Conforme citado por Tarasti (2021, p. 335), o “Prelúdio/Ponteio” é rapsódico. Na Figura 128, podemos observar os quatro temas desse movimento.

<sup>140</sup> Cf.: Museu Villa-Lobos (2018, p. 158).

<sup>141</sup> Idem, p. 8.

<sup>142</sup> Em 1942, Villa-Lobos dedicou outra peça ao Gustavo Capanema. É o *Hino à vitória para coro a capella* (SCTB), que faz parte do *Canto Orfeônico* volume II. A letra do Hino é do próprio Capanema. Posteriormente, Villa-Lobos criou mais duas versões: uma para coro e banda e outra para coro e orquestra, assim como uma redução para coro e piano. No entanto, na redução para coro e piano há o seguinte registro: “Ao Presidente Getúlio Vargas, guia da Juventude Brasileira” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, pp. 260, 285).

Figura 128 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. temas

**Tema A**

**Tema B**

**Tema C**

**Tema D**

Fonte: elaborada pela autora.

A forma é ABA e os temas são distribuídos conforme a Tabela 15.

Tabela 15 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Forma ABA

Seção A	cc. 1-29	Tema A, B e C
Seção B	cc. 30-52	Tema D
Seção A	cc. 53-88	Tema A e B

Fonte: Villa-Lobos (1978).

Logo no início desse movimento, observamos o entrelaçamento entre o discurso musical de Bach e uma referência da música brasileira. Em outras palavras, verificamos que no compasso 3 (oboé e clarinete) a frase (tema A) começa com a rearticulação da mesma nota que



encerrou a frase anterior.<sup>143</sup>. No entanto, essas frases são acompanhadas pelas cordas em *pizzicato*, que sugerem o aquecimento dos violinistas seresteiros “os *pizzicatos* ou preludiando evocam o contraponto popular dos violonistas seresteiros por eles denominados *ponteio* ou preludiando antes de entrar a melodia do instrumento solista” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 192) (Figura 129).

Figura 129 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Melodia começando com a rearticulação da última nota da melodia anterior. Acompanhamento com a sugestão do aquecimento dos violinistas seresteiros

The image displays a page of a musical score for Heitor Villa-Lobos's "Prelúdio/Ponteio" from the *Bachianas Brasileiras n. 7*. The score is for a full orchestra and strings. The top section includes staves for PETITE FLUTE, 2 FLUTES, 2 HAUTOIS, COR ANGLAIS, 2 CLARINETTES Sib, CLARINETTE BASSE Sib, 2 BASSONS, CONTREBASSON, 4 CORS Fa, 3 TROMPETTES Sib, 4 THROMBONES, TUBA, and TIMBALES. The bottom section includes staves for VIOLONS I, VIOLONS II, ALTOS, VIOLONCELLES, and CONTREBASSE. The tempo is marked "Adagio" and the key signature has one flat. A "Solo" marking is present for the Cor Anglais and 1st Cors. A box highlights the rearticulation of the last note of the previous phrase in the woodwind parts. The string parts are marked "pizz" (pizzicato) and "ppp".

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>143</sup> Como já citamos, essa conduta é um dos modelos composicionais de Bach (ROSEN, 1995, p. 303).



O procedimento de iniciar uma melodia com a rearticulação da última nota da frase anterior ocorre em outros momentos no “Prelúdio/Ponteio”. A título de exemplo, citamos os compassos 7-8, 13-14, 19-20 (tema B). Na Figura 130, segue exemplo entre os compassos 7 e 8.

Figura 130 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Início da frase (tema B) com a rearticulação da última nota da frase anterior

Fonte: elaborada pela autora.

Tarasti (2021) faz o seguinte comentário sobre o início desse movimento:

A frase introdutória é uma das numerosas variantes de uma ideia villalobiana que tem sua realização plena na “Cantilena” da *Bachianas n.º 5*: vemos a justaposição de um motivo cantante que começa na medianta de Sol menor, tocada por corne-inglês e trompa, e a figuração de acompanhamento, derivada do tema principal, em movimento suave de colcheias [*sic* - semicolcheias] nas cordas (TARASTI, 2021, p. 335).

De fato, por meio do contorno melódico, há uma conexão entre o acompanhamento e o solo (corne-inglês e trompa), conforme podemos observar na Figura 131. Este padrão continua no compasso 3, com o solo no oboé e o clarinete. Porém, o que gostaríamos de destacar é a relação de terças paralelas, uma vez que essa sonoridade reforça a atmosfera do ambiente seresteiro dado pelo ato de “preludiar”.

Figura 131 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. (c. 1-2). Somente as alturas.  
Solo (Corne-inglês e trompa) em terças paralelas com o acompanhamento (vcl. e cb.)

Fonte: elaborada pela autora.

Esse paralelismo de terças entre as cordas graves e a melodia continua até o compasso 11, sendo que, a partir do compasso 8, a melodia é elaborada por meio de um movimento escalar

descendente, com uma bordadura no quarto tempo de cada compasso (flauta, oboé e clarinete) (Figura 132).

Figura 132 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Terças entre acompanhamento e melodia (cc. 8-10). Bordadura (Fl. Ob. Cl.)

The image shows a musical score for five instruments: P.F.L. (Percussion/Fly), Fl. (Flute), Htb. (Horn), C.A. (Cello/Double Bass), and Clar. (Clarinet). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated. The score is divided into measures, with some measures containing a 'B' marking. The P.F.L. part is marked with '8' and '4 2'. The Fl. part has a '4 2' marking. The Htb. part has a '2ma' marking. The Clar. part has a '3' marking. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the Fl. and Clar. parts, and a bass clef for the Htb. and C.A. parts.

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 11 e 21, há uma sequência de quintas seguidas de quartas paralelas.<sup>144</sup> Esse é o cenário para a apresentação do tema C (c.12), com o solo do fagote (Figura 133).

<sup>144</sup> De acordo com Salles (2018), o paralelismo de quartas e quintas pode ser inserido no estilo ameríndio. No entanto, Salles (2018, p. 260) adverte que esta é uma associação indireta, pois estes intervalos inexistem ou são raríssimos na música dos índios brasileiros. “Sua aceitação como meio de representação se dá por relação indireta, um índice, na qual esses intervalos são usados como referência à série harmônica em oposição aos acordes triádicos convencionais. Desse modo, o uso desses paralelismos faz alusão ao ‘primitivismo’, ou à ‘negação do mundo civilizado’ (tomando como ‘mundo civilizado’ a noção de herança cultural europeia)”.

Figura 133 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Tema C. Sequências de quartas e quintas paralelas no acompanhamento

The image displays a page of a musical score for the piece "Prelúdio/Ponteio" from the *Bachianas Brasileiras n. 7*. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with a double bar line and the number "11" at the top left. The woodwind section includes Piccolo Flute (P.Fl.), Flute (Fl.), Mellophone (Mtl.), Clarinet Alto (C.A.), Clarinet (Clar.), Clarinet Bass (Clar.B.), Bassoon (Bom.), and Contrabassoon (C. Bom.). The brass section includes Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba, and Timpani (Tmb.). The string section includes Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Cb.), and Double Bass (Bom.). The score features parallel fourth and fifth chords in the accompaniment, with a "TEMA C" label and a "P Solo" marking. The score is annotated with "5<sup>as</sup>" and "4<sup>as</sup>" above the timpani staff, indicating the number of measures for specific rhythmic patterns. The score is annotated with "Div." and "pp" above the violin I staff, indicating dynamics and articulation. The score is annotated with "pizz" above the violin II staff, indicating pizzicato. The score is annotated with "p" above the bassoon staff, indicating piano. The score is annotated with "p" above the double bass staff, indicating piano. The score is annotated with "p" above the double bass staff, indicating piano. The score is annotated with "p" above the double bass staff, indicating piano.

Fonte: elaborada pela autora.

A Seção B ocorre no compasso 30, com a entrada do tema D. Esta seção é marcada por uma brusca rarefação no acompanhamento (Figura 134).

Figura 134 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Seção B. Tema D em terças

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 29-30) includes parts for P.Fl., Fl., Htb., C.A., Clar., Clar.B., Bons, and C.Bon. The second system (measures 30-31) includes parts for Cors, Trp., Trb., Tuba, and Tumb. The third system (measures 30-31) includes parts for Vons I, Vons II, Alt., Vel., and Cb. The score is marked with 'rall.' at the beginning of each system and 'Poco più mosso' at the start of the second system. The title 'Tema D' is indicated by an arrow pointing to the beginning of the second system.

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 41 e 42, Villa-Lobos insere o motivo inicial do Tema C (Figura 135).



Figura 135 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Seção B. Fragmento do Tema C

The image displays a page of a musical score for the piece "Prelúdio/Ponteio" from the *Bachianas Brasileiras n. 7*, specifically Section B, Fragmento do Tema C. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The tempo is marked "Largo". The score is divided into two systems. The first system (measures 41-46) shows the initial theme C in the Flute (Fl.) and Horn (Htb.) parts, with a "Unis" marking. The second system (measures 47-52) shows the continuation of the theme in the Violin (Vns) and Viola (Vcl.) parts, also marked "Largo". A vertical arrow points from the "Unis" marking in the first system to the "Largo" marking in the second system, indicating a change in tempo or dynamics. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, sf), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os compassos 47 e 52, há o contraste entre o diatonismo e cromatismo no movimento descendente em graus conjuntos, e o uso da sequência, que é uma das características do discurso de Bach (Figura 136).

Figura 136 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Textura coral, movimento descendente em grau conjunto e seqüência

The image displays a musical score for the piece "Prelúdio/Ponteio" from the *Bachianas Brasileiras n. 7*. The score is written for a chamber ensemble and includes the following parts and markings:

- Tempo and Title:** *17 Adagio*
- Instrumentation:** Clarinet B (Clav. B.), Bassoon (Bons.), Contrabassoon (C. Bon.), Violin I (Vna. I), Violin II (Vna. II), Alto (Alt.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.).
- Annotations:**
  - Three "Seqüência" (Sequence) markings are placed above the Clarinet B, Bassoon, and Alto staves, each spanning a measure.
  - A "Textura coral" (Coral texture) box encloses the first measure of the Violin I and Violin II staves.
  - Dynamic markings include *p* (piano) and *ppp* (pianissimo).
  - Performance instructions include *Solo*, *pp*, *ppp*, and *pizz.* (pizzicato).
- Structural Analysis:**
  - Brackets at the bottom of the score identify the first two measures as "Diatônico" (Diatonic) and the last two as "Cromático" (Chromatic).
  - A large bracket at the very bottom spans all four measures and is labeled "Movimento descendente" (Descending motion).

Fonte: elaborada pela autora.

Esse movimento também é encerrado com uma cadência em mônada (Figura 137).

Figura 137 – “Prelúdio/Ponteio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Mônada

The image shows a page of a musical score for the piece "Prelúdio/Ponteio" from the *Bachianas Brasileiras n. 7* by Heitor Villa-Lobos, specifically the "Mônica" movement. The page number is 86. The score is for a full orchestra and includes parts for P.Fl., Fl., Hrb., C.A., Clar., Clar.B., Bsns., Cors., Trp., Trb., Tuba, Tamb., Perc., Viol. I, Viol. II, Alt., Viol., and Cb. The score is marked with "rall." and "pizz". The word "Mônica" is written in the Clarinet B part. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument.

Fonte: elaborada pela autora.



## 7.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7 – “GIGA/QUADRILHA CAIPIRA”

De acordo com o musicólogo austríaco Stanley Ritchie, a giga é uma das danças instrumentais mais populares do período Barroco.<sup>145</sup> Grout e Palisca (2007) comentam que o compositor e organista alemão Johann Froberger foi o responsável por estabelecer a giga como um dos movimentos fixos da suíte, ao lado da *allemande*, *courante* e *sarabanda*.

Ao colocar uma giga como segundo movimento da *Bachianas Brasileiras n. 7*, Villa-Lobos não segue a tradição que vem desde o século XVII, em que a giga é posicionada como o último movimento da suíte.<sup>146</sup>

Já a quadrilha é uma dança de origem francesa. Ela era executada aos pares para comemorar a união matrimonial dos aristocratas europeus. No Brasil, essa dança esteve presente nos festejos da família real, até alcançar as expressões populares com danças ao ar livre nas festas em homenagem a São João, Santo Antônio e São Pedro.

Vejam os comentários do musicólogo e folclorista brasileiro Renato Almeida (1948, p. 25): “A quadrilha por exemplo, quando baixou ao povo, tomou numerosas formas pelo Brasil afora, como sejam a quadrilha sifilítica, a mana-chica, a palminha, a ciranda, a dança de velho e outras mais”. A etnomusicóloga brasileira Rosa Zamith (2011, p. 13) faz a seguinte declaração: “No século 19 a quadrilha teve grande destaque no repertório dos bailes da sociedade carioca, competindo de igual importância com a polca e a valsa”.

Inclusive, encontramos referência dessa dança na obra de um notável escritor da época: *Diva* (1864), de José de Alencar: “Chegou finalmente a quadrilha que eu devia dançar com Emília, A sexta, se não me engano. Uma das finezas que ela me fazia nesse tempo, era não

<sup>145</sup> De acordo com Ritchie (2016), é provável que a giga seja oriunda das Ilhas Britânicas: “*One of the most popular of Baroque instrumental dances and a standard movement, along with the allemande, courante and sarabande, of the suite. It apparently originated in the British Isles, where popular dances and tunes called ‘jig’ have been known since the 15th century*” (RITCHIE, 2016, p. 12). Harmoncourt (1998) faz um comentário semelhante: “As primeiras gigas encontram-se nos virginalistas ingleses da época elisabetana. William Shakespeare na peça *Muito barulho por nada*, refere-se à giga como: ‘selvagem, agitada e bizarra’. Sempre foi, portanto, um verdadeiro *allegro*” (HARNONCOURT, 1998, p. 237).

<sup>146</sup> De acordo com Grout e Palisca (2007, p. 352), após a edição póstuma das *Suites de Froberger* (1693), a giga foi estabelecida como último movimento da Suíte. No entanto, encontramos uma exceção à regra na *Partita n. 2 para violino solo em Ré menor BWV 1004* de Bach, em que a giga é o penúltimo movimento. Os movimentos em ordem são: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Chaconne*. No século XX, Debussy abre as *Images for orchestra* (1912) com uma giga (*Gigue*, *Ibéria* e *Rondes de printemps*). Stravinsky no *Duo Concertante* (1932) dispõe a giga como penúltimo movimento (*Cantilène*, *Eclogue 1*, *Eclogue 2*, *Gigue* e *Dithyrambe*).

dançar mais em um baile, depois de ter dançado comigo; por isso me reservava sempre a última de suas quadrilhas (ALENCAR, 1955, p. 48).

Outro exemplo é o romance *Ressurreição* (1872), em que Machado de Assis faz várias citações sobre a quadrilha<sup>147</sup>. Essas referências literárias denotam a incorporação da quadrilha como expressão cultural da sociedade brasileira da época.

A partir de agora, falaremos especificamente sobre a “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Conforme pode ser observado na Tabela 16, a estrutura formal desse movimento é um ABA.

Tabela 16 – “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Forma ABA.

Seção A	cc. 1-164
Seção B	cc. 165-183
Seção A	Anacruse do cc. 183-236

Fonte: Villa-Lobos (1978).

Esse movimento tem como característica o procedimento fugal. A apresentação do tema ocorre entre os compassos 1 e 8 (vl. II, vl. I, vcl. e cl.), com a relação de quintas (Figura 138).

Figura 138 – “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Entradas do tema na seção A por meio da relação de quintas.

Obs.: Para melhor visualização, os demais instrumentos foram excluídos.

Fonte: elaborada pela autora.

Outra característica da “Giga/Quadrilha caipira” é a natureza rapsódica. Os vários motivos são apresentados num fluxo contínuo, típico do período Barroco. Para citarmos um exemplo em Bach, escolhemos a “Giga” da *Suíte Francesa n. 6* BWV 811: “O movimento nesta alegre giga é contínuo, e a articulação da forma é definida apenas pelas entradas do sujeito. Faz um clímax exuberante para uma suíte de danças, levando o ouvinte ao longo de uma perseguição

<sup>147</sup> Vejamos um exemplo: “Félix voltou à sala quando se dançavam os últimos passos da quadrilha” (ASSIS, 1994, n.p.).

alegre”<sup>148</sup> (LITTLE; JENNE, 2009, p. 162, tradução nossa). A seguir, vejamos as entradas do tema na seção A (Tabela 17).

Tabela 17 – “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Entradas do tema na Seção A

Anacruse do compasso 1	Violino II	
Anacruse do compasso 3	Violino I	
Anacruse do compasso 7	Clarinete	
Tema em aumentação	Contrafagote e Contrabaixo	
Anacruse do compasso 17		
Tema em aumentação	Trombone e Contrabaixo	
Anacruse do compasso 20		
Anacruse do compasso 26	Fagote e Trombone	
Anacruse do compasso 45	Oboé e Trompete	
Pequena variação rítmica do tema	Corne Inglês e Clarinete	
Anacruse do compasso 73		
Anacruse do compasso 77	Violino II	
Anacruse do compasso 81	Trompete	
Anacruse do compasso 85	Violino I	
Anacruse do compasso 97	Trombone	<i>Stretto</i>
Anacruse do compasso 99	Oboé	
Anacruse do compasso 101	Trombone	
Anacruse do compasso 103	Trompa III	
Anacruse do compasso 105	Fagote e Tuba	
Tema em aumentação	Fagote e Tuba	
Anacruse do compasso 113		

Fonte: Villa-Lobos (1978).

Na anacruse do compasso 17, ocorre o processo de aumentação. Nesse caso, o tema, antes em colcheias, transforma-se em semínimas. O estilo fugato é mantido, com a entrada simultânea do contrafagote, violoncelo e contrabaixo, seguida da entrada do trombone I na anacruse do compasso 20 (Figura 139).

Figura 139 – “Giga/Quadrilha” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Tema em aumentação

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>148</sup> “The movement in this rollicking giga is continuous, and the articulation of the form is clarified only by the subject entries. It makes an exuberant climax for a suite of dances, sweeping the listener along in a merry chase” (LITTLE; JENNE, 2009, p. 162).

Consideramos uma representação do estilo caipira a presença das terças paralelas.<sup>149</sup> entre os compassos 125 e 130 (Figura 140).

Figura 140 – “Giga/Quadrilha” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Terças paralelas como representação do estilo caipira

C. 125

Viol 1 *Div.*

Viol 2 *Div.*

Viola

Vcl. *Div.*

Cb.

Fonte: elaborada pela autora.

A Seção B é marcada pela mudança de andamento (*Meno*). O primeiro instrumento solista é o clarinete, com uma espécie de alternância entre compasso simples e composto, sem a mudança gráfica da fórmula de compasso (Figura 141).

Figura 141 – “Giga/Quadrilha” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Entrada da Seção B. Alternância de compasso simples e composto sem a mudança escrita da fórmula de compasso

**Meno**

165

*f*

Fonte: elaborada pela autora.

No início da Seção A (anacruse do compasso 184), ocorre a sobreposição de temas (Figura 142).

<sup>149</sup> Cf.: Salles (2018, pp. 229, 233, 277-283).

Figura 142 – “Giga/Quadrilha” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Sobreposição de temas na entrada da seção A

C. 184

Flauta *Uso*

Oboé *Uso*

Clarinete *Uso*

Violino I *A tempo p*

Violino II *Uso*

Obs.: Para melhor visualização da imagem alguns instrumentos foram excluídos deste exemplo

Fonte: elaborada pela autora.

Na cadência final, Villa-Lobos novamente emprega a mônada (Figura 143).

Figura 143 – “Giga/Quadrilha” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Mônada

*Poco allarg.* *A tempo*

*Poco allarg.* *A tempo*

*Poco allarg.* *A tempo*

Fonte: elaborada pela autora.



## 7.3 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7 – “TOCATA/DESAFIO”

Nesse movimento ocorre a inserção da harpa, que executa as figuras das semicolcheias típicas da Tocata do século XX (Figura 144). O tema principal surge no trompete (c.1). Nóbrega (1971a, p. 148) descreve essa entrada: “[...] graças ao seu timbre de surdina dir-se-ia evocar o cantor que desafia o adversário, cantando com aquela voz meio anasalada que o caracteriza”.

Figura 144 – “Tocata/Desafio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Tema no trompete. Acompanhamento com uma figuração típica da Tocata do século XX (hp., perc., xil., viol. I)

The image shows a page of a musical score for the piece "Tocata/Desafio" from the Bachianas Brasileiras n. 7. The tempo is marked "Andantino quasi Allegretto" with a metronome marking of 104. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Violin I (Viol. I), Harp (Hpe.), Violin II (Viol. II), Viola (Vols.), Alto (Alt.), and Cello (Vcl.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The trumpet part (Trp.) is the focus, with the word "Tema" written above it. The trumpet part starts with a dynamic marking of *mf* and is marked "Sourd. (côpo) Solo". The harp part (Hpe.) features a rhythmic pattern of semicolcheias, with a dynamic marking of *pp*. The percussion part (Perc.) also features a rhythmic pattern of semicolcheias, with a dynamic marking of *mf* and the instruction "som abafado (son étouffé)". The violin I part (Viol. I) features a rhythmic pattern of semicolcheias, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "Unis pizz". The violin II part (Viol. II) features a rhythmic pattern of semicolcheias, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "Div. harm.". The viola part (Vols.) features a rhythmic pattern of semicolcheias, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "harm.". The alto part (Alt.) features a rhythmic pattern of semicolcheias, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "harm.". The cello part (Vcl.) features a rhythmic pattern of semicolcheias, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "harm.". The flute part (Fl.) and clarinet part (Clar.) are marked *p* and *1<sup>o</sup> Solo*. The timpani part (Timb.) is marked *p*. The percussion part (Perc.) is marked *p*. The harp part (Hpe.) is marked *pp*. The violin I part (Viol. I) is marked *pp*. The violin II part (Viol. II) is marked *pp*. The viola part (Vols.) is marked *pp*. The alto part (Alt.) is marked *pp*. The cello part (Vcl.) is marked *pp*.

Fonte: elaborada pela autora.

Na anacruse do compasso 7, surge a resposta no trombone, também em surdina, (*ibid.*) (Figura 145).

Figura 145 – “Tocata/Desafio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Resposta no trombone

The image displays a page of a musical score for the piece "Tocata/Desafio" from the *Bachianas Brasileiras n. 7*. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: P. Fl. (Piccolo Flute), Fl. (Flute), V. Hb. (Violino Alto), Clar. (Clarinete), Bsns. (Bassons), Cors. (Corno), Trp. (Trompa), Tbn. (Trombone), Perc. (Percussão), Nylo. (Nylofon), Hpe. (Harpa), Vozes (Vozes I and II), Alt. (Alto), Vol. (Violão), and Cb. (Cello). The Trombone part (Tbn.) is the focus, showing a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *ritard.* (ritardando). A specific annotation "Resposta no trombone" is placed above the Trombone staff, with an arrow pointing to a measure. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The page number "7" is visible at the top left of the score.

Fonte: elaborada pela autora.

Em relação às referências bachianas, gostaríamos de frisar os processos imitativos. Por exemplo, entre os compassos 20 e 21, há um cânone estrito nas cordas (Figura 146).



Figura 146 – “Tocata/Desafio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Cãnone estrito

**Cãnone estrito**

Fonte: elaborada pela autora.

Nóbrega (1971a) comenta que na seção central da “Tocata/Desafio” há um processo típico de Bach que também está presente no Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Pela descrição, ele se refere ao trecho entre os compassos 106 e 114, em que, numa sequência de semicolcheias, uma nota é repetida intercalando o contorno melódico (Figura 147). Vejamos a descrição de Nóbrega (1971a), ao falar sobre o “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*:

[...] figurações em semicolcheias (Nº 8) das quais, alternadamente, uma se mantém na mesma nota enquanto a outra participa de um desenho melódico. Trata-se de processo camerístico da música instrumental de Bach (principalmente nas tocatas), e já foi utilizado neste ciclo (seção central da Tocata da Bachianas Nº 7) (NÓBREGA, 1971a, pp. 112-113).

Figura 147 – “Tocata/Desafio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Figuração típica de Bach

Fonte: elaborada pela autora.

Como de praxe nessa série, a cadência final é uma mônada (Figura 148).

Figura 148 – “Tocata/Desafio” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Mônada

Fonte: elaborada pela autora.

#### 7.4 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7 – “FUGA/CONVERSA”

A “Fuga/Conversa” começa com o tema no violoncelo. O *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* registra que “o tema principal é bem brasileiro” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 194). Ao falar sobre este tema, Nóbrega (1971a, p. 108) aponta o arpejo descendente de 7ª diminuta como sendo uma das “inflexões habituais no populário brasileiro”. Presumimos que as síncopas também contribuam para fazer referência à música brasileira. No entanto, esse tema

também traz alusões à música de Bach, pelo fato de ser uma frase longa, caracterizada por seqüências e com um contorno melódico sinuoso.<sup>150</sup> (Figura 149).

Figura 149 – “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras n. 7*. Exposição do tema

Fonte: elaborada pela autora.

Nóbrega (1971a, p. 108) comenta o uso do violoncelo na primeira exposição do tema: “Para nutrir uma Conversa, nada como um bom assunto, o que não falta, absolutamente, a esta Fuga, tanto que para expô-lo o compositor destinou os violoncelos, fiéis intérpretes das grandes ideias de Villa-Lobos (toda a 1ª Bachiana, a Ária da 2ª e toda a 5ª)”.

Na Exposição, todas as entradas do tema ocorrem numa relação de quintas (Figura 150).

<sup>150</sup> “[...] torna-se perfeitamente claro que o princípio do fraseado de Bach é derivado de uma curvatura ideal”, traduzido livremente do original: “[...] indeed it becomes perfectly clear that the principle of the Bach phrasing is derived from an ideal bowing” (SCHWEITZER, 1966, p. 373).



Figura 150 – “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras* n. 7. Entradas do tema sempre uma quinta acima (Vcl. - lá, Vla. - mi, VI. II - si, Vil. I - Fá#)

1  
Vcl. *mf*

13  
Vla. *mf*

25  
VI. II *mf*

37  
VI. I *mf*

Fonte: elaborada pela autora.

Esse é um dos raros movimentos da série *Bachianas Brasileiras*, em que a cadência não termina em mônada. Villa-Lobos encerra a “Fuga/Conversa” na tonalidade homônima (Ré maior) (Figura 151).

Figura 151 – “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras* n. 7. Cadência em Ré Maior

146  
P.Fl. *allarg.*

Fl.

Hib.

C.A.

Clar. *Unia*

Clar. B.

Bons.

CBoon. *allarg.*

Cors.

Trp. *a 3*

Trb. *Unia*

Tuba *allarg.*

Timb.

Perc. *Tam-Tam Bombo*

Vons. *allarg.*

Alt.

Vcl. *allarg.*

Cb. *allarg.*

Fonte: elaborada pela autora.

## 8 BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1944

Em 1944, Villa-Lobos recebe o título de *Doutor Honoris Causa* pelo *Occidental College* em Los Angeles (Anexo D). Nesse mesmo ano, Villa-Lobos rege a primeira apresentação da *Bachianas Brasileiras n. 7*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e compõe a *Bachianas Brasileiras n. 8*.

### 8.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8 – “PRELÚDIO”

Nesse movimento, destacamos duas características da natureza composicional de Bach: o perfil melódico ondulante e as sequências (Figura 152).

Figura 152 – “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Perfis melódicos ondulantes

The image displays a page from a musical score for the 'Prelúdio' of the 8th Bachianas Brasileiras. The score is written for a full orchestra and chamber instruments. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 4/4. The instruments listed on the left are: PICCOLO, FLUTES, HAUTOIS, COR ANGLAIS, CLARINETTES Si ♭, CLARINETTE BASSE Si ♭, RASSONS, CONTRE-BASSON, COUS, PISTONS Si ♭, TROMBONES, TUBA, TIMBALES, XYLOPHONE, FERCUSSION, VIOLONS I, VIOLONS II, ALTOS, VIOLONCELLES, and CONTREBASSES. The score shows the beginning of the piece, with the first few measures of the strings and woodwinds. The woodwinds (Clarinete Basse and Clarinete Si ♭) have a melodic line that is highlighted in the caption as being 'ondulante' (wavy). The strings play a rhythmic accompaniment. The score is written in a clear, professional font, with notes and rests clearly visible.

Fonte: elaborada pela autora.

O motivo em tercinas (c.2) aparece de forma ininterrupta dos compassos 2 ao 39. No compasso 10, o tema é executado pelos violinos I (Figura 153).

Figura 153 – “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Motivo de tercinas em sequência. Ondulação melódica

The musical score for Figure 153 shows the beginning of the 'Prelúdio' from *Bachianas Brasileiras n. 8*. It features a sequence of ternary motifs and melodic undulation. The score includes staves for C. Ang., Clar., Bons., Cors., Pist., Vons I, Vons II, Alt., Vcl., and Ch. Performance markings include '1º Solo', 'mf', 'Div.', 'Unis.', and 'Andante'.

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 76 surge outro tema com perfil ondulante (Figura 154).

Figura 154 – “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Tema ondulante

The musical score for Figure 154 shows the beginning of the 'Prelúdio' from *Bachianas Brasileiras n. 8*, starting at measure 76. It features a wavy theme. The score includes staves for Cors., Pist., Trib., Tuba, and Timb. Performance markings include 'p', 'mf', and 'Unis.'.

Fonte: elaborada pela autora.



No compasso 93, mantendo o padrão ondulatorio, surge uma variação da melodia do compasso 1, no clarinete baixo e violoncelos (Figura 155). Nóbrega (1971a, p. 113) interpreta o acompanhamento desse trecho como uma “discreta evocação da bateria de escola de samba”.

Figura 155 – “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Variação da melodia do compasso 1

The image displays a musical score for the 'Prelúdio' from the *Bachianas Brasileiras n. 8*. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 93, features a 'Solo' section for the Clarinet (Cl. B.) and a 'mf' section for the Bassoon (Bons) and Contrabassoon (C. Bon). The second system, also starting at measure 93, is marked 'a Tempo 1º' and includes staves for Horns (Corns), Percussion (Pist.), Trumpets (Trb.), Tuba (Tuba), Timpani (Timb.), Violins I (Vons I), Violins II (Vons II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl., marked 'finis'), and Contrabass (Cb.). The score shows a variation of the melody in measure 93, with the Clarinet and Bassoon parts being the primary focus.

Fonte: elaborada pela autora.

Assim como a maioria dos movimentos dessa série, a cadência final é uma mônada (Figura 156).



Figura 156 – “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Cadência final em mônada

Fonte: elaborada pela autora.

## 8.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8 – “ARIA/MODINHA”

De acordo com Palma e Chaves Jr. (1971, p. 160), “Esta ‘Modinha’ tem o caráter de uma canção sentimental que lembra o ‘bel canto’ italiano”. De fato, apesar do salto, há um perfil vocal promovido pelos graus conjuntos. No compasso 5, surge o tema com o solo no clarinete. É interessante, pois as quatro primeiras notas desse tema formam um palíndromo melódico. O salto de oitava “acentua” a nota pontuada, dando mais lirismo à melodia, que compensa o salto seguindo em graus conjuntos (Figura 157). Esse tema tem um perfil ondulante, assim como os temas do movimento anterior.

Figura 157 – “Aria/Modinha” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Tema com perfil ondulante. Palíndromo melódico

The image displays a musical score for the 'Aria/Modinha' from the *Bachianas Brasileiras n. 8*. The score is written for Clarinet Bb (Cl. B.), Violins I and II (Vons I and Vons II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (Cb.). The Cl. B. part features a solo section with a wavy melodic profile, highlighted by two circled segments labeled 'Palíndromo melódico'. The Vcl. part is marked '2 pupitres' and 'mf', and the Cb. part is marked 'pp' and 'détex sourd.'. The score shows measures 53 to 56, with a 3-measure rest in the Cl. B. part at measure 55 and a 3-measure rest in the Vcl. part at measure 56.

Fonte: elaborada pela autora.

No compasso 53 tem início a Seção B. O andamento passa a ser *Più mosso* e há uma sequência de tercinas. É interessante notar o deslocamento da acentuação no acompanhamento. Villa-Lobos acentua a última nota do grupo de quatro colcheias. Esse modelo de acentuação é mantido por toda a Seção B (Figura 158).





## 8.3 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8 – “TOCATA/CATIRA BATIDA”

Quanto ao subtítulo, o *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* fornece a seguinte informação:

A Catira Batida é uma espécie de quadrilha sertaneja dançada ao ar livre. Seus instrumentos mais usados são: as violas de brejo, violões, flautas de bambu, chocalhos de cabaças, frutas selvagens grandes, caracachás<sup>[sic]</sup> e varinhas de madeira batidas umas nas outras, destacando as principais nuances rítmicas da dança (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 195).

Esse movimento é mais um exemplo do estilo caipira demonstrado por Salles (2018). Afirmamos isso pela presença do diatonismo das terças e do *staccato*. Logo no início é possível identificar o movimento descendente de terças à maneira de Bach<sup>151</sup> (Figura 160).

Figura 160 – “Tocata/Catira Batida” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Estilo caipira. Terças descendentes à maneira de Bach (duas escalas intercaladas)

The image displays a page of a musical score for the piece "Tocata/Catira Batida" from the *Bachianas Brasileiras n. 8*. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Horn, Clarinet, Bassoon, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Trombone, Timpani, Xylophone, Percussion), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and a variety of Brazilian folk instruments (Cavaquinho, Mandolin, Guitar, Percussion). The tempo is marked "Vivace (scherzando)". The score features descending thirds in the woodwinds and strings, characteristic of Bach's style. The percussion part includes "Madeiras" (wood blocks) and "Son arave" (son arabe). The string parts are marked "Saltellato".

Fonte: elaborada pela autora.

<sup>151</sup> Bukofzer (1947, p. 273).



Embora a fórmula de compasso seja a mesma, entre os compassos 79 e 91 os trompetes e a trompa II estão escritos em compasso ternário simples, enquanto os demais instrumentos em binário composto (Figura 161).

Figura 161 – “Tocata/Catira Batida” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Compasso ternário simples e binário composto simultâneos

Fonte: elaborada pela autora.

Este é mais um movimento da série *Bachianas Brasileiras* finalizado com a cadência em mônada (Figura 162).

Figura 162 – “Tocata/Catira Batida” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Cadência em mônada

The image displays a page of a musical score for the piece "Tocata/Catira Batida" from the *Bachianas Brasileiras n. 8*. The page is numbered 326 at the top left. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for P. Fl., Fl., Hrb., Ang., Clar., Cl. B., Bons., and Bon. The second system includes parts for Cors., Past., Trb., Tuba, Timb., Xylo., Perc., Vons I, Vons II, Vcl., and Cb. The Percussion part is marked with dynamics: médium, grave, méd., aigu, méd., grave. The Vcl. part is marked with Janis and Div. The Vons I and Vons II parts are marked with Div. The Fl. part has a "Mônada" marking. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: elaborada pela autora.

#### 8.4 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8 – “FUGA”

Os dois primeiros compassos desse movimento trazem uma tênue lembrança do compasso 1 do “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8* (Figura 163).

Figura 163 – “Fuga” da *Bachianas Brasileiras n. 8*

The image displays a musical score for the Fuga from *Bachianas Brasileiras n. 8*. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Cors (Cor), Pist. (Pistola), Trb. (Trompete), Tuba, and Timb. (Tímpano). The second system includes parts for Tons I (Trompa I), Tons II (Trompa II), Alt. (Alto), Vel. (Violoncelo), and Cu. (Corno). The tempo is marked "Poco moderato". The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score shows the initial exposition of the fugue theme, with various instruments playing the theme and its answer.

Fonte: elaborada pela autora.

O *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* traz a seguinte informação: “A Fuga obedece à natural exposição com as particularidades temáticas características que se justificam, de um lado pelo modo clássico como é tratada no que se refere ao estilo de Bach, e de outro pelas células e linhas melódicas brasileiras expostas nos seus vários aspectos” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 196).

Essa “natural exposição” deve ser a relação de quintas entre os temas na exposição de uma Fuga. Salvo as fugas de Buxtehude, ainda na época de Bach esse procedimento não era tão comum. Kiefer (1981, p. 191) salienta que a exposição do tema em tons vizinhos é um “aspecto típico das fugas de Bach. De acordo ainda com Kiefer (1981, p. 210), foi a partir de Bach que esse modelo se tornou regra. Para entendermos melhor esse processo, vejamos o relato de Wisnik (2011):

É de praxe que o tema, apresentado pela primeira voz, seja retomado pela segunda com a diferença intervalar de uma quinta, gerando aí um jogo harmônico que envolve já o movimento cadencial de tônica e dominante (exposto pelas duas vezes como “sujeito” e “resposta”). Esse movimento não existe ainda nos *ricercari* [...] de Frescobaldi (1583-1643), mas já é notável nas fugas de Buxtehude (1637-1707), portanto tonais (WISNIK, 2011, p. 130).



Provavelmente, a consolidação do sistema temperado garantiu a Bach esse posto de consolidador da relação das quintas na exposição dos temas. Exatamente como descrito no *Catálogo de Obras do Villa-Lobos*, o tema tem feições nitidamente brasileiras, com síncopas que trazem a sensação do gingado (Figura 164).

Figura 164 – “Fuga” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. Exposição do tema (fg. e tpa.)

The image shows a page of a musical score for the 'Fuga' from the *Bachianas Brasileiras n. 8*. The score is for a full orchestra and voices, marked 'Assai moderato'. The instruments listed are P. Fl., Fl., Hrb., C. Ang., Clar., Cl. B., Pans., C. Bon., Cors., Pist., Trib., Tuba, Timb., Vozes I, Vozes II, Alt., Vcl., and Cb. The score includes dynamic markings like 'Solo' and 'mf', and a tempo marking 'Assai moderato'. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation, characteristic of Brazilian music. The first system shows the beginning of the piece, with the flute and clarinet playing the main theme. The second system shows the continuation of the theme, with the bassoon and cello playing a solo. The third system shows the continuation of the theme, with the strings playing a rhythmic accompaniment. The fourth system shows the continuation of the theme, with the voices entering. The fifth system shows the continuation of the theme, with the strings playing a rhythmic accompaniment. The sixth system shows the continuation of the theme, with the voices entering. The seventh system shows the continuation of the theme, with the strings playing a rhythmic accompaniment. The eighth system shows the continuation of the theme, with the voices entering. The ninth system shows the continuation of the theme, with the strings playing a rhythmic accompaniment. The tenth system shows the continuation of the theme, with the voices entering.

Fonte: elaborada pela autora.

## 9 BACHIANAS BRASILEIRAS COMPOSTA EM 1945

Em 1945, Villa-Lobos acrescenta mais uma importante contribuição para a música brasileira, ao fundar a Academia Brasileira de Música (MARIZ, 1989, p. 82). Nos Estados Unidos, durante este período Villa-Lobos rege “Tocata/Desafio” e “Fuga/Conversa” da *Bachianas Brasileiras n. 7* (1942), à frente da *Boston Symphony Orchestra*, no *Sanders Theatre* na Universidade de Harvard. Em 1945, conclui a série *Bachianas Brasileiras*, com a adição da “Dança/Martelo” da *Bachianas Brasileiras n. 5* e a composição da *Bachianas Brasileiras n. 9*.

### 9.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5 – “DANÇA/MARTELO”

O texto da “Dança/Martelo” é de autoria do poeta brasileiro Manuel Bandeira<sup>152</sup>. Ao falar sobre a *Bachianas Brasileiras n. 5*, Mariz (1989, p. 122) faz a seguinte declaração: “A segunda parte, o *Martelo*, é mais uma feliz realização do mestre, que, num ritmo obstinado e característico, sugere aquele curioso desafio do Nordeste brasileiro. Sua melodia principal foi construída com fragmentos de alguns cantos dos pássaros daquela região”.

Em relação aos “cantos dos pássaros”, encontramos uma identificação muito interessante feita por Salles (2018, p. 59): ele identifica uma tópica de identidade nacional na “Dança/Martelo” por meio do motivo que imita o canto do sabiá-da-mata<sup>153</sup>.

No que concerne à cultura nordestina, o contato de Villa-Lobos ocorre desde a infância. Vejamos o relato de Negwer (2009):

Algumas vezes, Heitor acompanhava seu pai – que assumira o cargo de bibliotecário na Biblioteca Nacional em 1890 – À casa do amigo Alberto Braga, onde os músicos e poetas do Nordeste brasileiro se encontravam para saraus e varavam a madrugada. O Nordeste do país, desde aquele tempo uma região industrial e socialmente prejudicada, destacava-se por sua grande riqueza de tradições musicais e maneiras de tocar (NEGWER, 2009, p. 20).

---

<sup>152</sup> Em 1945, Villa-Lobos compõe o *Canto de Natal* para coro a três vozes, também com a letra de Manuel Bandeira. Cf.: Museu Villa-Lobos (2018, p. 250).

<sup>153</sup> Salles (2018, p. 59) demonstra que Villa-Lobos utiliza o mesmo motivo no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 8* (1944).





## 9.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N. 9 – “PRELÚDIO E FUGA”

O *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* traz a seguinte informação sobre a *Bachianas Brasileiras n. 9*: “Orquestra de Vozes ou Cordas é a denominação dada por Villa-Lobos, que encontrou na voz humana de um coro misto os necessários recursos de timbres obtidos nos efeitos onomatopaicos de sílabas e vogais da palavra cantada (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 196).

Assim sendo, na *Bachianas Brasileiras n. 9* Villa-Lobos retoma a ideia inicial de uma orquestra de pequena dimensão. Portanto, por meio do tamanho da orquestra, ele inicia e finaliza a série *Bachianas Brasileiras* fazendo uma alusão à orquestra Barroca<sup>155</sup>.

Observamos que, tanto no “Prelúdio” como na “Fuga”, há uma predominância de graus conjuntos (Figura 166). É provável que isso ocorra para favorecer a desenvoltura vocal, na possibilidade de a performance ser feita pela orquestra de vozes.<sup>156</sup>

Figura 166 – “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 9*

The image shows a musical score for the 'Prelúdio' of *Bachianas Brasileiras n. 9*. It features three vocal parts: TENORS, EARLY TONS, and BASSES. The tempo is marked 'Vagaroso e místico (♩ = 60)'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The lyrics 'Oh!', 'Ah!', and 'Non' are visible. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 8. The first system shows the vocal parts with lyrics 'Oh!', 'Ah!', and 'Non'. The second system shows the vocal parts with lyrics 'B.F.', 'Ah!', and 'Ah!'.

Fonte: elaborada pela autora.

O *Catálogo de Obras de Villa-Lobos* finaliza o capítulo sobre a série *Bachianas Brasileiras* com a seguinte descrição:

<sup>155</sup> Como já mencionado, a *Bachianas Brasileiras n. 1* também possui uma orquestra de pequena dimensão (orquestra de violoncelos).

<sup>156</sup> *Coro a capella* formado por seis vozes (soprano, meio-soprano, contralto, tenor, barítono e baixo).

*Bachianas Brasileiras n. 9* possui duas maneiras de ambiente e atmosfera musicais: a de Bach pelo rigor de seu estilo apesar da politonia empregada, e a dos ameríndios brasileiros pela sua singular e irregularidade rítmica, seus incidentais acentos dinâmicos e sua melodia transfigurada e de forma primitiva, embora com lances místicos, líricos e sentimentais (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 197).

Em relação ao último movimento, encontramos um palíndromo na construção do tema da Fuga. Em outras palavras, ao utilizar a simetria Villa-Lobos faz menção a um dos traços recorrentes da escrita do “Cantor de Leipzig” e a uma Fuga, ou seja, um dos gêneros mais consagrados de Bach (Figura 167).

Figura 167 – “Fuga” da *Bachianas Brasileiras n. 9*. Palíndromo

Fonte: elaborada pela autora.

Como bem observou Mariz (1989), “mais uma vez, como não poderia faltar na última obra da série, o clássico uníssono” (NÓBREGA, 1971a, p. 122), ou seja, Villa-Lobos encerra a série *Bachianas Brasileiras*, com a cadência em mônada, uma das suas marcas pessoais (Figura 168).

Figura 168 – “Fuga” da *Bachianas Brasileiras n. 9*. Cadência em Mônada

Fonte: elaborada pela autora.

## 10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa somou novos conhecimentos sobre uma das obras mais icônicas de Villa-Lobos. A título de exemplo, identificamos a citação de duas canções brasileiras antes desconhecidas nessa série. Portanto, a série *Bachianas Brasileiras* possui quatro citações de melodias brasileiras: *Vamos Maruca* e *O Mana deixa eu ir*, identificadas desde 1970, e o *Canto de Xangô* e *A Casinha pequenina*, identificadas a partir desta tese. Constatamos uma citação direta de um dos compositores canônicos do romantismo por meio de um motivo melódico recorrente na *Valsa n. 1 op. 64* de Chopin, assim como detectamos uma variação da canção *Nozani-ná*, ou seja, “um ícone da música indígena”. Como referência aos recursos composicionais de Bach, identificamos o “rubato do estilo barroco” e pudemos constatar que as terças descendentes citadas por Arcanjo (2008) são uma estratégia idiomática dos instrumentos de teclado muito utilizadas por Bach. Outra questão inédita foi a associação da melodia polifônica, já amplamente discutida na obra de Bach e de Villa-Lobos, mas que pela primeira vez foi presumida como o elo inicial da admiração do “autor das Bachianas” em relação ao “cantor de Leipzig”, assim como o ponto de convergência do pensamento composicional desses dois compositores.

Porém, o ponto crucial da nossa pesquisa foi demonstrar a influência de três vertentes do movimento modernista na construção da série *Bachianas Brasileiras*, visto que Villa-Lobos representa a cultura brasileira, por meio do desrecalque localista, ao abordar referências de práticas ritualísticas de origem africana, ao utilizar o pandeiro – um instrumento hostilizado na época – e ao abordar temas como sertão, capadócio, entre outros. Em alguns momentos, Villa-Lobos faz referência a Bach por meio do antropofagismo. A título de exemplo, Villa-Lobos se apropria de uma das melodias corais mais emblemáticas de Bach (*Oh cabeça cheia de sangue e feridas*) e a insere num contexto profano, que se assemelha a uma dança-ritual, pelo acento em *marcato* na melodia, pelo *staccato* no acompanhamento e pelas notas repetidas que antecedem a melodia. Sendo as melodias corais a “alma” das *Cantatas* e *Paixões* de Bach, Villa-Lobos reedita o âmago da representação da música bachiana. O futurismo ressalta o desrecalque localista ao associar a figura do caipira com a modernidade, por meio da máquina e da “beleza do ruído”.

A seguir, veremos um resumo geral dos resultados da nossa pesquisa em cada movimento desta série.

Na *Bachianas Brasileiras n. 1*, destacamos o recurso da imitação na “Introdução/Embolada”. Na “Aria/Modinha”, identificamos o recurso da aumentação com



pequenas variações e o “rubato do estilo barroco”. Em “Fuga/Conversa”, descrevemos o apontamento feito por Salles sobre a alusão do Maracatu no sujeito da fuga. Além disso, identificamos uma citação literal do motivo do contrassujeito da “Fuga” da *Sonata em Ré Maior* BWV 963 de Bach.

Na *Bachianas Brasileiras n. 2*, no “Prelúdio/O Canto do Capadócio”, constatamos o palíndromo e a sequência como recursos relacionados com a prática musical de Bach e associamos a presença do saxofone a uma citação da prática da música popular brasileira.

Na “Aria/O Canto da nossa terra”, encontramos a citação da canção *Canto de Xangô* e interpretamos o uso do glissando como uma tentativa de grafar um som que preserva as características de um contexto ritualístico de ancestralidade africana – e, portanto, não se adéqua ao sistema temperado adotado pela música europeia.

Em “Dança/Lembrança do Sertão”, identificamos o estilo caipira por meio do perfil diatônico, das terças paralelas e do *staccato*, assim como interpretamos o uso do glissando como uma aproximação gráfica da sonoridade do quarto-de tom na música nordestina, citado por Mário de Andrade, ou seja, uma estratégia de evidenciar a preservação de uma cultura primitiva, que não tem como parâmetro estético a afinação temperada da música europeia. Outra questão que assinalamos foi a utilização do limite máximo da tessitura da flauta, visto que essa era uma conduta habitual de Bach, em suas Cantatas, nos instrumentos de sopros:

Na “Tocata/O trezinho do caipira”, Villa-Lobos utiliza instrumentos típicos da percussão brasileira. Portanto, identificamos o desrecalque localista, com destaque especial para a utilização do pandeiro, posto que este instrumento foi hostilizado pela polícia da época. O emprego do piano tanto alude à Tocata do século XX, por meio das semicolcheias em fluxo contínuo, como também faz referência ao uso do cravo, que, antes de se tornar um instrumento solista, era “um elemento rítmico estrutural”. A alternância entre momentos diatônicos e cromáticos aludem ao *chiaroscuro* do período Barroco.

Na *Bachianas Brasileiras n. 3*, no “Prelúdio/Ponteio”, o motivo do tema principal é construído por meio de variações e ornamentos. Na “Fantasia/Devaneio”, identificamos uma citação do início da canção popular *A casinha pequenina*. Nesse movimento também ocorre uma citação literal de um motivo melódico recorrente da *Valsa n. 1 op. 64* de Chopin. Consideramos esta citação uma estratégia bastante engenhosa, pois se refere tanto à música de Bach como à música brasileira, posto que já é consenso a afinidade entre a música de Chopin e a música popular brasileira. Chopin é apontado como um fervoroso discípulo do “mestre alemão” e considerado um perito na arte do contraponto.

Na “Aria/Modinha”, temos a presença da sequência e aumentação e também encontramos um tema que reaparece com o deslocamento de compasso, ou seja, uma das práticas recorrentes na obra de Bach.

Na “Tocata/Pica-pau”, o tema inicial é uma variação do canto indígena *Nozani-ná*, que também foi utilizado no *Chôros n. 3*.

Na *Bachianas Brasileiras n. 4*, no “Prelúdio”, Villa-Lobos introduz o tema utilizando técnicas de inversão, retrógrado e a aumentação, provavelmente inspirado nos recursos musicais utilizados por Bach na *Oferenda Musical BWV 1079*.

No “Coral/Canto do Sertão”, ocorre o processo de iniciar uma frase com a rearticulação da última nota da frase anterior, ou seja, um procedimento utilizado por Bach.

Na “Aria/Cantiga” predomina o uso do pedal e o movimento descendente em graus conjuntos.

Na “Dança/Miudinho”, Villa-Lobos relê a antítese barroca por meio da manipulação da coleção diatônica e cromática.

Em *Bachianas Brasileiras n. 5*, sobre a “Aria/Cantiga”, destacamos a bordadura dupla nas fermatas e *rallentandos* do recitativo e, como uma alegoria às variações que ocorriam no retorno da primeira parte na *Aria da capo*, Villa-Lobos utiliza o recurso da *bocca chiusa* no retorno da Seção A.

Na “Dança/Martelo”, como já demonstrado por Salles (2018), Villa-Lobos utiliza uma tópica nacional por meio do motivo que imita o canto do sabiá-da-mata.

Na *Bachianas Brasileiras n. 6*, em relação à “Aria/Chôro”, identificamos que as terças descendentes citadas por Arcanjo (2008) são fruto de duas escalas descendentes intercaladas, ou seja, de acordo com Bukofzer (1947), um idiomatismo dos instrumentos de teclado, recorrente na música de Bach. Sequência e variação são recursos constantes nesse movimento.

Na “Fantasia” encontramos alguns trinados e a recorrência do processo de imitação e sequência.

Na *Bachianas Brasileiras n. 7*, no “Prelúdio/Ponteio”, alguns temas são iniciados com a rearticulação da última nota da frase anterior e, como já citado, este é um dos modelos composicionais de Bach.

Na “Giga/Quadrilha caipira”, encontramos o fluxo motor do período Barroco, presente em algumas gigas de Bach, como a “Giga” da *Suíte Francesa n. 6 BWV 811*. Identificamos o estilo caipira representado pelas terças, pelo diatonismo e pela articulação em *staccato*.

Na “Tocata/Desafio”, a harpa realiza as semicolcheias ininterruptas como característica da Tocata do século XX, e identificamos a presença de processos imitativos como o cânone estrito.

Na *Bachianas Brasileiras n. 8*, no “Prelúdio” predomina um contorno melódico ondulante nos temas semelhante às curvaturas das frases de Bach.

Na “Aria/Modinha”, as quatro notas iniciais do primeiro tema formam um palíndromo melódico.

Na “Tocata/Catira Batida”, encontramos o estilo caipira.

Na “Fuga”, os dois primeiros compassos trazem uma reminiscência da melodia do primeiro compasso do “Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras n. 8*. O tema da Fuga é “tipicamente brasileiro”, por meio das síncopas, porém possui as curvaturas típicas das frases de Bach.

Na *Bachianas Brasileiras n. 9*, Villa-Lobos volta a compor para uma orquestra de pequena dimensão, ou seja, uma referência ao tamanho da orquestra barroca.

No “Prelúdio”, identificamos a presença da nota pedal.

Por fim, na “Fuga” identificamos um palíndromo na construção do tema.

Embora seja incontestável a admiração de Villa-Lobos por Bach, a série *Bachianas Brasileiras* representa a emancipação da cultura brasileira em sua pluralidade, uma vez que as alusões da música de Bach dialogam com o “canto da Araponga”, com a “quadrilha caipira”, com o “canto de Xangô, com a citação da canção popular "A casinha pequenina, com o uso da percussão popular brasileira, entre outras representações do Brasil.

Sendo assim, interpretamos que, por meio do futurismo, do desrecalque localista e do antropofagismo, a série *Bachianas Brasileiras* demonstra a libertação do pensamento da supremacia da música europeia, ao dispor em igualdade de valor a representação de uma cultura primitiva.

## REFERÊNCIAS

- ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 19-?.
- ALENCAR, JOSÉ. *Diva: perfil de mulher*. Disponível em: <https://www.algossobre.com.br/downloads/livros-obras-literarias-pdf/543-jose-de-alencar-diva/file.html>. Acesso em: 12 jun. 2009.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 10ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1948.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Casa Chiarato L. G. Miranda Editora, 1930.
- \_\_\_\_\_. *Música, Doce Música*. São Paulo: L.G. Miranda Editora, 1934.
- ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- ASSIS, Machado de. Ressureição. In: *Machado de Assis Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>. Acesso em: 14 nov. 2009.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 17. ed. São Paulo: Ática, [s.d.]. (Bom Livro).
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas – Institut of Latin American Studies, 1994.
- BELLO, Andrade. Pequeno ensaio sobre Heitor Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1980.
- BLUME, Friedrich.; WEISS, Piero. "Bach in the Romantic Era." *The Musical Quarterly*, vol. 50, n. 3, Oxford University Press, 1964, pp. 290–306.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BREGMAN, Albert S.; CAMPBELL, Jeffrey. Primary auditory stream segregation and perception of order in rapid sequences of tones. *Journal of Experimental Psychology*, v. 89, n. 2, pp. 244-249, 1971.
- BUKOFZER, Manfred. *Music in the baroque era from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947.

- CALDWELL, John. *Toccatas*, Grove on line, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028035?rskey=mYtA1B>. Acesso em: 12. ago.2021.
- CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASALS, Pablo. “Homenagem a Villa-Lobos”. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1965.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10.ed. São Paulo: Global editora e Distribuidora, 2001.
- CASTRO, Ênio de Freitas. Aspectos da Harmonia e Forma em Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1972.
- CURY, Fábio. Considerações sobre a interpretação da Aria (Chôro) da Bachianas 6. In: XXVII Congresso da Anppom-Campinas/SP. 2017. *Anais...*, 2017.
- D’ANUNCIACÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.
- DAVIS, Stacey. Stream Segregation and Perceived Syncopation: Analyzing the Rhythmic Effects of Implied Polyphony in Bach’s Unaccompanied String Works. *Music Theory Online*, v. 17, n. 1, 2011.
- DREYFUS, Laurence. *Bach and The Patterns of Invention*. Cambridge: University Press: 2004.
- DUCHARTE, Pierre. *The Italian comedy*. New York: Dover, 1966.
- DUDEQUE, Norton. *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: Intertextuality and Stylization*. New York: Routledge, 2021.
- DUDEQUE, Norton. Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas *Bachianas Brasileiras* In: Simpósio Villa-Lobos, 4, São Paulo. 2018. *Anais...*, São Paulo: USP, 2018.
- DÜRR, Alfred. *As Cantatas de J.S. Bach*. Bauru: EDUSC, 2014.
- FELICE, Regina (ROCHA, Regina). *Referenciais neoclássicos e originalidade nas Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos*. 2016. 117f. Dissertação (Mestrado) – Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- FERNANDEZ, Antonio. O mundo celebra Villa-Lobos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 jan. 1987. Segundo Caderno, p.1.
- FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Londrina: Eduel, 2011.
- FRUNGILLO, Mário. *Dicionário de percussão*. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

- FUBINI, Enrico. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- GAINES, James. *Uma noite no palácio da razão*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GIANESELLA, Eduardo. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: UNESP, 2012.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5.ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*. 2003. 144f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- KATER, Carlos. Encontro com Villa-Lobos. *Cadernos de estudo - Análise musical*, v. 4, pp.89-95, 1991.
- KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 6.ed. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KRIEGER, Edino. Atualidade de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC- Museu Villa-Lobos, 1972.
- LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and The Music of J. S. Bach*. Expanded Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Conix, 2005.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MURICY, Andrade. “Villa-Lobos, músico brasileiro”. In: *Presença de Villa-Lobos*, v. 7, 1972, pp. 9-14.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 2.ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos, sua obra*. Versão 1.1. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2018.
- NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. Trad. Stéfano Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



- NÓBREGA, Adhemar. “A transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos”. In: *Presença de Villa-Lobos*, volume 6, 1971b, pp. 15-30.
- NÓBREGA, Adhemar. “Roteiros de Villa-Lobos”. In: *Presença de Villa-Lobos*, volume 4, 1969, pp. 7-26.
- \_\_\_\_\_. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971a.
- PALMA, Enos da Costa; CHAVES Jr., Edgar de Brito. *As Bachianas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.
- PIEIDADE, Acácio. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos. *Anais...*, 2009. São Paulo: USP. pp. 127-134.
- PILGER, Hugo. *Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: CRV, 2013.
- QUANTZ, Johann J. *On playing the flute*. Boston: Northeastern University Press, c2001.
- RITCHIE, Stanley. *The Accompaniment in “Unaccompanied” Bach: Interpreting the Sonatas and Partitas for Violin*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- ROCHA, Regina. O barbeiro de Sevilha: análise de alguns aspectos da intertextualidade entre a comédia de Beaumarchais e o libreto da ópera de Rossini. *Revista da Tulha, [S. l.]*, v. 4, n. 1, p. 108-137, 2018.
- ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RUSSOLO. *L'arte dei rumori. Edizione futuriste di 'poesia'*. Corso Venezia: Milano, 1916.
- SALLES, Paulo de Tarso. A forma sonata nos quartetos de Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton. (org.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: UFPR, 2017, pp. 419-463.
- \_\_\_\_\_. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- \_\_\_\_\_. Teoria musical: analisando estrutura, estilo e contexto. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto. (org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA, 2015, v. 1, p. 176-190.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Unicamp, 2009.
- SALLES, Pedro Paulo. “Nozani-ná” e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton. (org.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: UFPR, 2017, pp. 41-125.

- SANCHES, Andrey; OLIVEIRA, Thais. *Breve História do Samba*. [Documentário]. Produção de Andrey Sanches e Thais Oliveira. São Paulo. Curso de Comunicação Social da UNESP de Bauru-SP, 2014. Vídeo, 7:24 min color. son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kWEhKsOgdEE>. Acesso em: 22 set. 2021.
- SANTOS, Marco Antonio. Heitor Villa-Lobos. *Coleção educadores*, 2010. Disponível em: [villalobos.pmd \(uol.com.br\)](http://villalobos.pmd(uol.com.br)). Acesso em: 12. jan. 2019.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. English translation by Ernest Newman. New York: Dover, 1966.
- SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century Style and Structure*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1986.
- SPONHEUER, Bernd. Reconstruction Ideal Types of the German in Music. In: APPELATE, C., POTTER, P. *Music and German National Identity*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2002.
- STASI, Carlos. *O instrumento do “diabo”*: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: UNESP, 2011.
- TARASTI, Eero. “Paradigmas do estudo sobre Villa-Lobos”. In: *Presença de Villa-Lobos*, v.12, pp. 49-67, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra 1887-1959*. São Paulo: Contracorrente, 2021.
- TARUSKIN, Richard. “Pastiche as metaphor”. In: *Music in the Early Twentieth Century: the Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Stravinsky and the Russian Tradition: A Biography of the Works Through Mavra*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n. 1*. New York: Associated Music Publishers, 1948. 1 partitura [29 p.]. Orquestra de Violoncelos.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 2*. Milano: G. Ricordi, 1949. 1 partitura [86 p.]. Orquestra.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 3*. New York: G. Ricordi & Co., 1953. 1 partitura [130 p.]. Piano e Orquestra.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 4*. São Paulo: Irmãos Vitale, c1948. 1 partitura [23 p.]. Piano.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 5*. New York: Associated Music Publishers, 1947. 1 partitura [28 p.]. Soprano e orquestra de violoncelos.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 6*. New York: Associated Music Publishers, 1946. 1 partitura [16 p.]. Flauta e Fagote.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 7*. Paris: Max Eschig, 1978. 1 partitura [166 p.]. Orquestra.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 8*. Paris: Max Eschig, 1969. 1 partitura [123 p.]. Orquestra.

\_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n. 9*. Paris: Max Eschig, 1984. 1 partitura [29 p.]. Orquestra de vozes.

\_\_\_\_\_. Obras de J.S. Bach para auditórios incultos. In: *Presença de Villa-Lobos*. volume 6, 1971. p. 124.

WAGNER, Richard. *What is German?* Trad. William Ashton Ellis. Disponível em: <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0122.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2020.

WINOLD, Allen. *Bach's Cello Suites: Analyses and Explorations*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

WISNIK, José. *O coro dos contrários*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1983.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZAMITH, Rosa. *Quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

## APÊNDICE A – ÍNDICE DA PARTITURA DA *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 8*

### *Bachianas Brasileiras n.8*

#### COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

- 1 PICCOLO
- 2 FLUTES
- 2 HAUTOIS
- 1 COR ANGLAIS
- 2 CLARINETTES (en si b)
- 1 CLARINETTE BASSE
- 2 BASSONS
- 1 CONTREBASSON
- 4 CORS
- 2 PISTONS (en si b)
- 3 TROMBONES
- 1 TUBA
- TIMBALES
- XYLOPHONE
- PERCUSSION
  
- VIOLENS I
- VIOLENS II
- ALTOS
- VOLONCELLES
- CONTREBASSES

**"Tocata/Cafira Batida"**

The image shows a page from a musical score for the piece "Tocata/Cafira Batida" from the Bachianas Brasileiras n.8. The score is written for a large orchestra. The visible staves from top to bottom are: Cors (Horns), Flut. (Flutes), Trb. (Trombones), Tuba, Timb. (Timpani), and Xylo. (Xylophone). A box highlights the Trombones (Trb.) part, which includes a measure marked '113'. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Fonte: Museu Villa-Lobos, 2018.

**APÊNDICE B – REPERTÓRIO REGIDO POR VILLA-LOBOS, ENTRE OS ANOS  
DE 1958 E 1959, COM REFERÊNCIA À MÚSICA DE BACH**

10/12/1958	<i>The Violoncello Society</i>	<i>Town Hall</i> - Nova York.	“Prelúdio e Fuga n. 8” (Vol. I) “Prelúdio n. 14” (Vol. II) “Prelúdio n. 22” (Vol. I) “Fuga n. 1” (Vol. I) “Fuga n. 5” (Vol. II) “Fuga n. 21” (Vol. II)
11/02/1959	Orquestra Sinfônica Nacional	México	<i>Bachianas Brasileiras n. 1</i>
23/04/1959	Orquestra Filarmônica Triestina	Itália	“Prelúdio e Fuga n. 6” Do original para órgão
Obs. Os números romanos indicam o volume da coleção de <i>O Cravo Temperado</i> de Bach.			

Fonte: Museu Villa-Lobos, 2018.

ANEXO A – A CASINHA PEQUENINA. ARRANJO DE LORENZO FERNANDEZ  
(1935)

CANTIGAS DE MINHA TERRA

## A CASINHA PEQUENINA

(THEMA POPULAR)

Côro a 4 vozes mixtas a cappella

Interpretação coral de  
Oscar Lorenzo Fernândez

**Moderato**

$\text{mf}$  cantando (na repét.  $pp$ )

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAIXO

Tu não te lembras da ca

tão-tão-tão (simile)

tão-tão-tão (simile)

tão (simile)

$p$  (na repetição b.c.)

$p$  (na repetição b.c.)

Para div.

$p$  (na repetição b.c.)

si nha pe que ni na

on de o nos so a mor nas

Unis.



## ANEXO B – A CASINHA PEQUENINA. ARRANJO DE LUCIANO GALLET (1937)

**A CASINHA PEQUENINA**

*PARA UMA VOZ E PIANO*

*Rio, 1937*  
Luciano Gallet

**Modinha**

*Moderato*

Canto

Tu não te lembras da ca - si.nha pe.que.ni . na,      On.de o nos.so a.môr nas .

*Moderato*

Piano

## ANEXO C – “NOZANI-NÁ” (1929) – CANÇÕES TÍPICAS BRASILEIRAS

## CHANSONS BRÉSILIANNES

## NOZANI-NÁ

Canto dos índios Paricis da Serra do Norte (Matto Grosso)

*D'après le phonogramme N° 14597  
do Mosco N. de Rio Janeiro.*Recolhido por  
E. ROQUETTE PINTO

A Elsie HOUSTON

Harmonizado  
por VILLA - LOBOS

Muito animado ( $\text{♩} = 112$ )  
(Très animé)

CANTO

PIANO

*f* *sfz* *sfz*

No - za - ni ná ô -

*sans la pédale toujours*

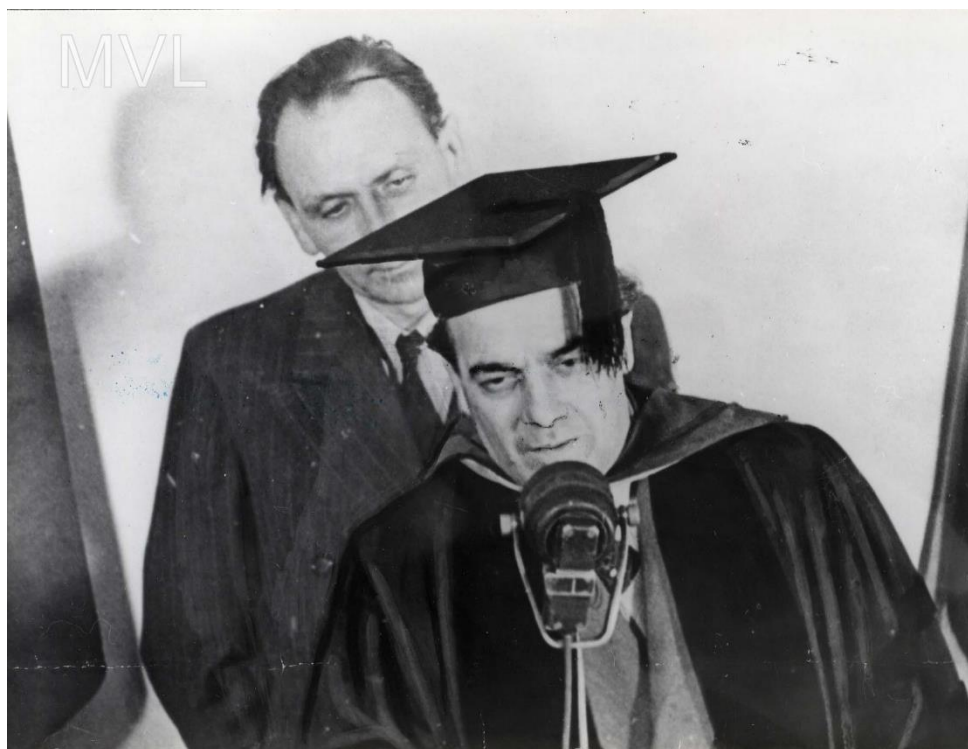
rê ku - á, ku - á, Ka - za ê - tê, ê - tê, No - za - ni ná ô -

*sfz* *sfz*

rê ku - á, ku - á, No - za - ni no - te - ra han, ra - han, O

*sfz* *sfz*

**ANEXO D – VILLA-LOBOS RECEBENDO O TÍTULO DE DOUTOR HONORIS  
CAUSA PELO OCIDENTAL COLLEGE OF LOS ANGELES (1944)**



Fonte: "Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".