MÔNICA GIARDINI

Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros

VOLUME I

SÃO PAULO

2013

MÔNICA GIARDINI

Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros

VOLUME I

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da ECA –USP. Área de concentração: Processos de Criação Musical; Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões interpretativas, como requisito para a obtenção do título de Doutora, sob a orientação do Prof. Dr. Gilmar Jardim.

SÃO PAULO

2013

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

Giardini, Mônica
Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros / Mônica Giardini; orientador Dr. Gilmar Jardim – São Paulo, 2013.

244f v.I; 233f v.II: il 2v

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2013.

1. Edmundo Villani-Côrtes. 2. Banda Sinfônica 3. Música brasileira 4.Compositor brasileiro
I. Jardim, Gilmar II. Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros

Universidade de São Paulo

GIARDINI, Mônica. **Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros.** Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da ECA –USP. Área de concentração: Processos de Criação Musical; Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões interpretativas, como requisito para a obtenção do título de Doutora, sob a orientação do Prof. Dr. Gilmar Jardim.

Aprovado em:

Banca Examinadora

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

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

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

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

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

Ao amigo muito querido, **Edmundo Villani-Côrtes**, de quem a cada dia sou mais fã. Agradeço de todo o coração a honra de poder pesquisar sobre sua vida e sua obra, que é a de um Grande Maestro, Compositor, Arranjador, Pianista e Professor Brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Inúmeros amigos me ajudaram de diversas maneiras nesta pesquisa e agradeço a todos, a começar, pelo meu orientador e amigo, Prof. Dr. Gil Jardim, pela grande oportunidade.

Ao maestro Dario Sotelo, por toda a ajuda e pelo consentimento em anexar a este trabalho duas versões de suas gravações da Sinfonia nº 1, de Villani-Côrtes.

Aos amigos e professores que muito me ajudaram: Dr. Edelton Gloeden, Dr. Paulo Tiné e o maestro Roberto Bomilcar.

À Gizah Garcia Leal, pela paciência e dedicação na revisão desta tese, e ao Valdemir Aparecido da Silva, pelas cópias musicais.

Aos queridos músicos da Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo e da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, que com seus pareceres contribuíram muito para esta pesquisa. Não posso deixar de citar minha amiga Natasha Manes; o Saxofonista Milton Vito e Celso Delneri pelas preciosas informações.

Meus agradecimentos especiais ao flautista e amigo, Renato Correa, que, além de toda a ajuda na correção dos textos, me deu apoio e motivação em todas as horas.

A toda a minha família - mãe, irmãs, cunhados, sobrinha e ao Luiz - que sempre me deram muito amor, carinho, apoio, estímulo, paciência e sabedoria.

E, por fim, a Deus e a todos os anjos que sempre me acompanharam.

RESUMO

GIARDINI, M. Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros. 2013. 244f v.I; 233f v.II. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – ECA / USP, 2013.

A presente tese enfoca os processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros. O estudo investiga as fronteiras da brasilidade popular e erudita da escrita do compositor, assim como o tipo de ferramentas que ele utiliza para escrever para banda sinfônica através da análise da obra escolhida. Defendemos a ideia de que sua literatura musical para banda sinfônica é inovadora por ter um tratamento orquestral diferenciado para essa formação, numa escrita erudita com conteúdos temáticos vindos da música popular. Do estudo, concluímos que o compositor tem uma assinatura ímpar na sua linguagem musical e apresenta-se como um autor representante da autenticidade brasileira.

Palavras-chave: Edmundo Villani-Côrtes – Banda Sinfônica – Música brasileira – Compositor Brasileiro

ABSTRACT

GIARDINI, M. Composing procedures of Edmundo Villani-Cortes in his Symphony nº1 for the Wind Orchestra. 2013. 247f v.I; 174f v.II. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – ECA / USP, 2013.

This present thesis focuses on the composing procedures of Edmundo Villani-Cortes in his Symphony nº1 for the Wind Orchestra. This study investigates the borders of the popular and erudite brazilianity of the composer´s writing, as well as the type of tools he uses to write for the Symphonic Band going through the analysis of a selected piece. We defend that the idea of his musical literature for the Symphonic Band is innovating by having a different orchestral treatment for its formation, in a scholar writing which includes thematic compounds coming from the pop music. By this study, we conclude that the composer has an unique signature in his musical language and he presents himself as a representative author of the Brazilian authenticity.

Keywords: Edmundo Villani-Côrtes – Symphonic Band – Brazilian music – Brazilian Composer

LISTA DE FIGURAS

Capítulo III

Fig.3.2-1 – Compassos de 56 a 61 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Orquestração fragmentada. 75
Fig.3.2-2 Compassos de 254 a 259 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Orquestração fragmentada e nova instrumentação. 76
Fig.3.2-3 – compassos de 277 a 282 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Orquestração fragmentada e nova instrumentação com poucos sopros. 77
Fig.3.2-4 – Compassos de 225 a 234 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Melodia fracionada. 78
Fig.3.2-5 – Compassos de 85 a 93 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Melodia nos baixos com *ostinato* em hemíolas. 01
Fig.3.2-6 – Vozes do Agreste – movimentos gráficos da orquestração 88
Fig. 3.2.7 – Planejamento gráfico do Concerto nº3 para Piano e Orquestra - movimento das cordas em direção oposta às madeiras. Metais com o tema estendido. 89
Fig.3.2-8 – Compassos 151 e 152 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes. – Dificuldades técnicas em regiões agudas no piccolo, flautas, oboés, requinta, bells e marimba. 94
Fig.3.2-9 – Compasso 145 e 148 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - passagens em regiões graves com dificuldades de digitação, afinação e emissão das notas nos saxofones tenor e barítono. 95
Fig.3.2-10 – Compasso 145 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - passagens em regiões graves com dificuldades de digitação, afinação e emissão das notas nos saxofones barítono. 95
Fig.3.2-11 – compassos 120 a 128 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - clarinetes, oboés e requinta com o piccolo e flautas. Passagens rítmicas com saltos de notas, em arpejos com intervalos de quartas, de difícil digitação. 96
Fig.3.2-12 – Compassos 100 e 101 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – trompetes e requinta. Passagens em arpejos com intervalos de quartas de difícil digitação. 96
Fig.3.2-13 – compassos 439 a 447 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – sax tenor intervalos com saltos de quartas e sétimas que dificultam a digitação, além das variações constantes de articulações. 97
Fig.3.2-14 – compassos 120 a 128 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – sax tenor intervalos com saltos de quartas e sétimas que dificultam a digitação, além das variações constantes de articulações. 98

Capítulo IV

Fig. 4.1 - Estrutura formal da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 106
Fig. 4.1.1. – Tema A do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 107
Fig. 4.1.2 – Tema A modificado do1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 108

Fig. 4.1.3 – Tema A – com modificação conclusiva- do1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 108
Fig. 4.1.4 – Quadro de seções da Exposição do Tema A do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 109
Fig. 4.1.5 – Compassos de 6 a 10 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes: redução para dois pianos. 110
Fig. 4.1.6 – Tema secundário do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes. 112
Fig. 4.1.7 – Tema B do 1º mov. da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes. (redução para dois pianos) 118
Fig. 4.1.8 – Compasso 71(1ºmov.) - sugerindo um VIIb com efeito de subdominante. 120
Fig. 4.1.9 – Dissonâncias no meio do acorde no compasso 325(1ºmov.). 133

Fig. 4.3.1 – Terceiro movimento da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes – Introdução e Tema A inspirado no foguete de Mannheim – (redução para dois pianos). 137
Fig. 4.3.2 - Sonata nº 1 de Beethoven - Foguete de Mannheim 137
Fig. 4.3.3 – Sonata 14b de W.A.Mozart (Köchel-Verz. Nr. 4) – Foguete de Mannheim 138
Fig. 4.3.4 – Tema A do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes , mais a 2ª parte do Tema A. (redução para piano). 138
Fig. 4.3.5 - Variação rítmica nº1 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes (redução para piano). 141
Fig. 4.3.6 - Tema A1 reduzido por diminuição. (3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes) 141
Fig. 4.3.7 -Tema A2 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes 142
Fig. 4.3.8 - Variação rítmica nº2 do terceiro movimento (redução para piano). 142
Fig. 4.3.9 - Variação rítmica nº3 do terceiro movimento (som real). 142
Fig. 4.3.10 - Variação rítmica nº4 do terceiro movimento (redução para piano). 143
Fig. 4.3.11 - Variação rítmica nº5 do terceiro movimento (som real). 144
Fig. 4.3.12 - Variação rítmica nº6 do terceiro movimento (som real). 145
Fig. 4.3.13 - Tema A3 do 3º movimento da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes. 145
Fig. 4.3.14 - Variação rítmica nº7 do terceiro movimento (som real). 147
Fig. 4.3.15 - Tema A4 do 3º movimento da Sinfonia nº1 de E.Villani-Côrtes 149

Capítulo V

Fig. 5.2.1 – Exposição do tema do 1ºmov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 160
Fig. 5.2.2 - Tema B do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes (redução para dois pianos) 161
Fig. 5.2.3 - Tema A do 2º mov.da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 161
Fig. 5.2.4 – Estrutura do Tema A do terceiro movimento da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 162

Fig. 5.3.1 - A segunda parte do Tema B do primeiro movimento em caráter cantábile em ritmo de toada. (em redução para dois pianos). 163
Fig. 5.3.2 – Ponte em forma de introdução – arpejos que lembram as cordas dedilhadas do violão (redução para dois pianos). 164
Fig. 5.3.3 - Segundo movimento do Concerto para trompete e Orquestra de Sopros (Aquífero Guarani). 165
Fig. 5.3.4 - Segundo movimento do Concerto para trompete e Orquestra de Sopros (Aquífero Guarani). Modificação da maneira de orquestrar os arpejos 166
Fig. 5.3.5 - Águas Claras – para violino e piano de Villani-Côrtes – exemplo de aplicação de arpejos ao piano 167
Fig. 5.3.6 - Luz – para violino e piano de Villani-Côrtes - exemplo de aplicação de arpejos ao piano 168

Fig. 5.4.1 – Segunda parte do Tema B do 1ºmov. – toada (redução para piano) 171
Fig. 5.4.2 - 1º mov. - compassos de 120 a 129 – revezamento entre instrumentos e repetição de células que se modificam gerando mais tensão, com um desafio de repentistas 173
Fig 5.4.3 – Compassos de 118 a 131 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - trecho com características de embolada com reminiscências da música indígena (redução para dois pianos). 174

Fig. 5.5.1 – Compassos de 29 a 34 do segundo movimento da Sinfonia º1 de Villani-Côrtes (redução para dois pianos). 179
Fig. 5.5.2 – Compassos de 10 a 15 do segundo movimento da Sinfonia º1 de Villani-Côrtes - emprego dos acordes meio diminutos sem resolução (redução para dois pianos). 180
Fig, 5.5.3 - compasso 323 do primeiro movimento – dissonâncias no meio do acorde (redução para piano). 180
Fig. 5.5.4 – Compassos 15 e 16 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - *clusters* cromáticos (redução para piano). 181
Fig 5.5.5. – Compassos 223 e 224 do 1º da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – *mini-clusters*. 182
Fig. 5.5.6 – Compassos de 28 a 36 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - "mini-clusters" fazendo jogos rítmicos cromáticos. 183
Fig. 5.5.7 – Compassos 298 e 299 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - *cluster* diatônico. 184
Fig. 5.5.8 – Transposições diatônicas dos compassos de 97 a 99 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes 185
Fig. 5.5.9 – Transposições cromáticas dos compassos de 100 a 104 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes. 185

Fig. 5.5.10 – Compassos 128 e 129 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – dois acordes quartais em distância de trítono. (redução para dois pianos). 186
Fig. 5.5.11 – Compassos 241 e 242 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – acordes sobrepostos com distância de trítono (redução para piano). 187
Fig. 5.5.12 – Compassos de 26 a 32 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - acordes sobrepostos com distância de trítono. 187
Fig. 5.5.13 – Compasso 250 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – procedimento atonal (redução para dois pianos). 189
Fig. 5.5.14 – Compassos de 61 a 64 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – procedimentos atonais (redução para dois pianos). 190
Fig. 5.5.15 – Compassos de 15 a 25 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes –passagens tonalmente instáveis e flutuantes (redução para dois pianos). 190
Fig. 5.5.16 – Compassos 25 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - escala octatônica (redução para dois pianos). 192
Fig. 5.5.17 - Compassos de 29 a 32 do 2ºmov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – escala octatônica (Dim-Dom) (redução para dois pianos). 193
Fig.5.5.18 – Compassos de 230 a 232 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - a escala de tons inteiros com as notas sol, lá, réb, mib, sem as notas si e fá, em *mini-clusters*. 193
Fig. 5.5.19 – Compassos de 81 a 86 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – pertencentes à escala sintética (ré mi fá# sol# lá sib dó), 194
Fig. 5.5.20 – Compassos 26 a 34 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – Tríades paralelas de estilo impressionista dentro do Sol (redução para dois pianos). 196
Fig. 5.5.21 – Compassos 171 e 172 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Ab mixolídio 4+ é característico do baião (redução para dois pianos). 197
Fig.5.5.22 – Compassos de 154 a 156 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de E.Villani-Côrtes – em modo lócrio (redução para dois pianos). 197
Fig. 5.5.23 – Compassos de 123 a 127 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes- parte do piano - arpejos quartais (redução para dois pianos). 198
Figura 5.5.24 - Compasso 253 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - quatro notas básicas do acorde fechado na base e a tríade no agudo – disposição característica do jazz (redução para piano). 199

Fig. 5.6.1 – Extensão da instrumentação da exposição do Tema A em três oitavas (sol 2 a sol 5) dos compassos 1 e 2 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes. 202
Fig. 5.6.2 – Extensões em três oitavas (mi 3 a mi 6) da instrumentação no compasso 4 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes. 203
Fig. 5.6.3 – Extensões em cinco oitavas (sol 2 a sol 7) da instrumentação no compasso 6 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes. 203
Fig. 5.6.4 – Compassos 17 e 18 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – regiões em oitaves e uníssonos entre sax tenor e clarinete baixo. 204

Fig. 5.6.5 – Quatro últimos compassos do 3º mov. da Sinfonianº1, de Villani-Côrtes. 208
Fig.5.6.6 – Quatro últimos compassos de Vozes do Agreste, de Villani-Côrtes 209
Fig. 5.6.7 – Quatro últimos compassos do Braseijo, de Villani-Côrtes 209
Fig. 5.6.8– Cinco últimos compassos do Ponteio para as Alterosas (1º mov. do Concerto para Trompete e Orquestra de Sopros), de Villani Côrtes. 210
Fig. 5.6.9 - Quatro últimos compassos do 1º mov. da Sinfonia nº1, de Villani-Côrtes. 210
Fig. 5.6.10 - Seis últimos compassos da Congada, de Villani-Côrtes. 211
Fig. 5.6.11 - Os seis últimos compassos finais do Sexteto *Místico,* de Villa-Lobos. 211
Fig. 5.6.12 – compassos de 7 a 17 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – "ritmo motor" 216
Fig. 5.6.13 – Mozart - serenata Eine Kleine Nachymusik- compassos de 5 a 10. 218

SUMÁRIO

VOLUME I

LISTA DE FIGURAS 9

INTRODUÇÃO 16

CAPÍTULO I – A construção da personalidade musical de Edmundo Villani-Côrtes. 23

CAPÍTULO II – Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Edmundo Villani-Côrtes no contexto de sua época. 30

CAPÍTULO III – Edmundo Villani-Côrtes e sua produção musical para banda sinfônica. 43
3.1 – Fundamentação histórica e teórica de sua concepção orquestral para banda sinfônica 58
3.2 – A Orquestração da Sinfonia nº1 68
3.3 – Considerações sobre a execução da partitura 93

CAPÍTULO IV – Análise estrutural da Sinfonia nº1 101
4.1 – Análise do primeiro movimento 106
4.2 – Análise do segundo movimento 134
4.3 – Análise do terceiro movimento 136

CAPÍTULO V – Procedimentos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros. 155
5.1 – Concepção da obra 155
5.2 – Construções temáticas 157
5.3 – Concepções melódicas 163
5.4 – Procedimentos rítmicos 171
5.5 – Processos harmônicos 177
5.6 – Textura 200

CONSIDERAÇÕES FINAIS. 224

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 229

ÍNDICE GERAL DE OBRAS DE VILLANI-CÔRTES 235

VOLUME II

ANEXO
Partituras:
- Partitura manuscrita da Sinfonia nº1, de Edmundo Villani-Côrtes, para Orquestra de Sopros.
- Na Baixa do Sapateiro – Ary Barroso – arranjo de Luís Arruda Paes
- Baião, da Suíte Brasiliana– Cyro Pereira
- CD – Villani-Côrtes – Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros
Duas gravações da Orquestra de Sopros Brasileira –
regente: Dario Sotelo
Faixas 1, 2 e 3 – gravação atual. CD comemorativo dos 20 anos da Orquestra de Sopros Brasileira – Tatuí 2012
Faixas 4, 5 e 6 – gravação da estreia em Campos do Jordão – 1998.

INTRODUÇÃO

A escolha de Villani-Côrtes[1] para este estudo não se deu por acaso. Ao selecionar obras brasileiras para concertos com banda sinfônica, seu nome se destaca pelo rico trabalho e pela beleza das composições. Consagrado por músicos e público, tanto pela quantidade como pela qualidade das obras, Villani-Côrtes ainda permanece ativo e é um dos brasileiros que mais escrevem para esse tipo de formação musical. Seu nome é frequentemente citado em diversas bibliografias de monografias, teses, dissertações e artigos alimentados por um conjunto de obras que continua aumentando.

É difícil separar autor e obra quando ainda mantemos uma ativa e profícua convivência com ele, pois corremos o risco de confundir a personalidade do autor com sua obra. A obra de Villa-Lobos, por exemplo, somente conseguiu se libertar de seu autor depois de mais de 50 anos de sua morte, falando por si própria.

Nesta tese abordaremos a Sinfonia nº1 da maneira mais neutra possível, já que convivemos com Villani-Côrtes e, muitas vezes, não conseguimos separar o compositor do amigo.

Ao decidir compreender o processo composicional de Villani-Côrtes, escolhemos analisar a Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros[2] por ser uma das poucas sinfonias brasileiras compostas originalmente para essa formação. Pode-se afirmar também que essa sinfonia, pela sua singularidade orquestral e marcada por características únicas, ocupa destacado lugar no universo da banda sinfônica.

Além de discutir aspectos técnicos da obra, esta tese apresenta relevantes dados biográficos do compositor e também as carreiras de seus pares contemporâneos, bem

---

1O nome Villani-Côrtes era composto originalmente de dois sobrenomes separados. O próprio compositor acrescentou o hífen para solucionar problemas de catalogação de suas obras.

2 Orquestra de Sopros - sinônimo de banda sinfônica.

como as de outros importantes nomes da cultura musical que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes no universo artístico em que Villani-Côrtes viveu. Aborda os avanços tecnológicos e mercadológicos que envolveram a música a partir da década de 1940, além do ambiente político e ideológico que influenciou a formação e a trajetória do compositor.

Nossa tese visa provar que Villani-Côrtes possui uma maneira peculiar de escrever para banda sinfônica, referência inédita no Brasil e possivelmente no mundo. Mesmo que ele afirme não ter interesse em criar elementos estruturais novos, insistiremos em demonstrar sua originalidade.

> "Quando eu estudei com o Koellreutter3, ele dizia que para ser um compositor respeitado a composição deveria ter 90% de novos elementos, inclusive estruturais. Eu não penso assim. O bom escritor para mim é aquele que sabe utilizar o vocabulário conhecido e entendido por todos para passar uma nova ideia com clareza. Ele não precisa inventar um novo vocabulário ou uma nova língua para ser original" (Villani-Côrtes em entrevista).

Temos como hipótese que Villani-Côrtes escreve com ferramentas orquestrais já estabelecidas, mas com soluções próprias e criativas. Por meio da análise dos processos composicionais utilizados na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros, apontaremos as fronteiras entre os diferentes estilos utilizados por Villani-Côrtes e procuraremos identificar sua assinatura.

Este trabalho também pretende mostrar elementos da cultura musical brasileira presente no estilo composicional de Edmundo Villani-Côrtes, que percebemos como um procedimento natural, fruto de sua vivência, nada artificial ou forçadamente ali colocado para que pudesse se equiparar a escolas, correntes de pensamento ou ventos políticos momentâneos.

---

3 Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) nasceu em Friburgo, Alemanha, e veio para o Brasil em 1937, tornando-se um dos mais importantes professores de Música no país.

Villani-Côrtes estudou e conviveu com diversos músicos considerados pertencentes à escola nacionalista, mas não se pode afirmar que tenha se tornado um seguidor deles. Aproveitou, sem dúvida, os ensinamentos desses mestres, mas também bebeu da fonte do jazz, dos clássicos europeus, das bandas americanas dos anos 40 e 50, da música que tocava nas rádios e nos salões de bailes do Brasil inteiro. Frequentou o que de mais contemporâneo havia em música e teve, inclusive, aulas com Hans-Joachim Koellreuter.

Villani-Côrtes escreve obras para as mais variadas formações instrumentais, a maioria delas com características bem brasileiras, das quais trataremos mais adiante. No entanto, ele diz que "nunca se filiou voluntariamente a nenhum movimento estilístico" e que "a necessidade de muitos críticos de rotular obras e autores é algo que o incomoda". Ele poderia ter aderido, por gosto ou afinidade, a uma corrente dessas, mas preferiu permanecer independente. Somos levados a pensar que Villani-Côrtes é o tipo de compositor brasileiro idealizado por Mário de Andrade, pois, apesar das inúmeras influências já citadas, sua brasilidade é incontestável. Entretanto, não podemos classificá-lo como tal.

> [...] no momento presente a música brasileira não está em condições de permitir aos seus compositores a pretensão de criar "livremente". O compositor brasileiro que perder o folclore de vista e de estudo, [...] fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. [...] a invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela e a sentir como um instinto. (ANDRADE, 1989, P. 150-151)

Paulo de Tarso Salles, em seu livro **Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 – 1980 -** diz:

> "O pós-modernismo está longe de ser um estágio de consenso. No Brasil, os extremos mais radicais parecem ser, de um lado, os compositores eletroacústicos e, de outro, os neorromânticos/nacionalistas; porém, não se pode apreciar uma hegemonia de qualquer dessas orientações. Isso é confirmado pelo fato de os periódicos brasileiros mais recentes e as universidades abrirem espaço equivalente para todas essas abordagens." (SALLES, Aberturas e impasses, pg. 161)

Em notas de rodapé, Salles justifica essa abertura, exemplificando o tema principal do XIII Encontro Nacional da Anppom, do qual participou, que tratou justamente da pluralidade como tendência para a música do século XXI. E, ao citar os professores que abrigavam cada uma das duas vertentes nas universidades, apontou Villani-Côrtes dentre aqueles artistas de enfoque principalmente popular e/ou nacionalista4.

A nosso ver, não resta dúvida de que Villani-Côrtes é um dos grandes representante da música brasileira; entretanto, não vamos discutir nesta tese se a denominação mais apropriada para isso é nacionalista ou não.

O pós-modernismo se caracteriza por mesclar a convivência entre escolas, conceitos, estilos e ideias, bem diferente do modernismo5, com tendências consideradas rígidas. É um período que acumula diversas informações que convivem sem preconceitos de qualquer espécie.

---

4 Nota de roda pé: "OIA/UNESP, por exemplo, abriga compositores das duas vertentes: Sergio Vasconcelos Corrêa, Nilson Lombardi, Eduardo Escalante e Villani-Côrtes, cujo enfoque é principalmente popular e/ou nacionalista; Flo Menezes e Edson Zampronha, que se utilizam frequentemente de recursos eletroacústicos e outros procedimentos de vanguarda. (SALLES, Paulo de Tarso. Aberturas e impasses, nota de rodapé pg. 161/ 162)

5 No início o movimento modernista da Semana de 1922 era muitas vezes conhecido e confundido com o movimento futurista que nascera na Itália pelas mãos de Filippo Tommaso Marinetti. (KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira,* pg. 72)

É evidente que Villani-Côrtes está inserido no pós-modernismo, mas este não pode ser considerado seu estilo, pois se refere apenas a um conceito cronológico de época.

Assim, por meio desse contexto de pós-modernidade, justificaremos a liberdade de expressão que o compositor faz questão de ter.

Com uma carreira profissional que lhe possibilitou transitar livremente em ambientes musicais diversos e trabalhar em distintas mídias, Villani-Côrtes passou a compor com mais frequência após os 60 anos de idade, como se esperasse a idade que os franceses chamam de "la sagesse", a qual, além de mais tempo, trouxe-lhe também a liberdade criativa que sempre prezou. Como diz o maestro Roberto Farias: "Então aquilo que ele sente ele escreve independente de tendências" (BARONI, pg.99 – 2003).

O presente trabalho foi dividido em cinco partes. A primeira descreve a vida e a personalidade do compositor, tomando como fontes dissertações acadêmicas relevantes e, sobretudo, nossas entrevistas com o próprio compositor e com o crítico musical Luiz Roberto Trench, que foi o primeiro a escrever sobre Villani-Côrtes, e com o maestro Roberto Marialva Bomilcar, colega de trabalho e amigo do compositor de muitos anos. A segunda parte aborda as possíveis influências de outros compositores em suas obras e situa o compositor no panorama da música brasileira.

A terceira parte focaliza o compositor envolvido no universo da banda sinfônica6. Desenvolve um breve levantamento histórico da formação instrumental das

---

6**Fanfarra –** No Brasil, trata-se de um grupo musical que se desloca portando instrumentos de percussão e metais naturais, ou seja, sem a válvula a pistom.
Banda Marcial – formada pelos instrumentos de metais e percussão.
Banda Musical - Formada por instrumentos de madeiras, metais e percussão. Podem ter como instrumentos facultativos: oboé, fagote, contra fagote, requinta, clarinete baixo, trompa, contrabaixo acústico, celesta, xilofone.

bandas sinfônicas atuais - tendo como base o livro de David Whitwell7, A Concise History of the Wind Band - e uma análise do trabalho extremamente autoral de Villani-Côrtes ao orquestrar para essa formação.

A quarta parte faz uma abordagem estrutural da Sinfonia nº1, utilizando como referência o livro *Fundamentos da Composição musical,* de Arnold Schoenberg, assim como *Functions in Music,* de Wallace Berry, e *La Symphonie,* de Rémi Jacobs. Na quinta parte está o ponto culminante desta tese, que analisa separadamente os aspectos temáticos, melódicos, rítmicos e harmônicos, bem como as texturas utilizadas por Villani-Côrtes na Sinfonia nº 1. Identifica também, em algumas outras obras de sua autoria, a mesma assinatura como comprovação de seus procedimentos composicionais.

Na representação dos acordes, adotamos a escrita de cifras utilizadas na música popular e evitamos o excesso de informações óbvias, como o constante uso de 9ª, 11ª ou 13ª, visto que é comum, como no caso do *jazz,* subentender que um acorde dominante pode ter acoplado a ele suas tensões sem perder a função. Não obstante, designaremos essas "dissonâncias" quando forem necessárias.

Devido ao aparecimento de procedimentos harmônicos provenientes do jazz e de elementos da música nordestina brasileira de características modais, esses elementos tonais e modais se misturam nas estruturas harmônicas da Sinfonia nº1. Por isso,

---

Banda Sinfônica ou Orquestra de Sopros – Desenvolvida a partir da Banda Musical devendo possuir os instrumentos facultativos citados.
Internacionalmente se distinguem a ***Symphonic Band*** que se usam dobras nas vozes de instrumentos de metais além das madeiras; e ***Concert Band*** que não se dobra as vozes nos metais, apenas nas madeiras. O grupo de sopros que não possui dobra nem nos metais e nem nas madeiras são chamados de ***Wind Ensemble*.**
Na França a designação para Banda Sinfônica é ***Harmonie***.

7 As publicações de Dr. Whitwell incluem mais de 127 artigos sobre literatura de sopros, incluindo publicações no *Music and Letters* (Londres), no *London Musical Times*, no *Mozart-Jahrbuch* (Salzburg) e em 39 livros, entre os quais seus 13 volumes de história e literatura de Wind Band e Wind Ensemble e oito volumes da série *Aesthetics in Music.* Além de numerosas edições atuais de suas primeiras músicas para bandas de sopros, suas composições originais ainda incluem cinco sinfonias.

optamos por utilizar uma nomenclatura por meio dos modos em vez das denominações harmônicas tradicionais, ou seja, chamaremos de mixolídio 4+ ou lídio com 7ª menor as disposições como o 4º modo da escala menor bachiana e de frígio maior o 5º modo da escala menor harmônica, tendo como bibliografia básica a tese de doutorado - *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960,* de Paulo José de Siqueira Tiné (2008).

Encerraremos com as considerações finais.

Anexas, encontram-se, juntamente com a partitura manuscrita da Sinfonia nº1 de Edmundo Villa-Côrtes para Orquestra de Sopros, duas obras para banda sinfônica: *Na Baixa do Sapateiro,* de Ary Barroso, com arranjo de Luís Arruda Paes, e a transcrição de próprio punho do compositor Cyro Pereira do Baião da "Suíte Brasiliana", de sua autoria. Assim, poderão ser observadas as diferentes concepções de escrita para banda sinfônica descritas no Capítulo III.

CAPÍTULO I

O Compositor e as influências do meio

Embora muitas pessoas tenham nascido em famílias de músicos**,** nem sempre tiveram o privilégio de se tornar artistas. Villani-Côrtes soube tirar proveito de um ambiente familiar musical para desenvolver plenamente seu potencial artístico.

Formação musical

Há um antagonismo entre a qualidade da produção musical de Villani-Côrtes e o relato feito por ele sobre sua formação musical. Isso porque ele se considera um autodidata, já que sua formação aconteceu na prática da própria carreira profissional. Ele pode não ter aprendido música numa escola desde pequeno – teve aulas particulares de piano por apenas dois anos e estudou no Conservatório Brasileiro de Música por mais quatro anos -, mas certamente foi um brilhante autodidata, no melhor sentido da palavra. Por meio de análises e observações minuciosas das obras de outros compositores, ele pôde adquirir conhecimentos. E, a nosso ver, adquiriu um tipo de aprendizado de algum modo muito pessoal.

Trajetória acadêmica

As primeiras décadas do século XX foram um verdadeiro redemoinho de acontecimentos, com suas invenções, seu glamour, suas revoluções e a Guerra Mundial, acontecimentos que transformaram a humanidade.

O Brasil, um tanto quanto a reboque, chegou a 1930 com mais uma reviravolta política. Dando por encerrada aquela que ficou conhecida como "política do café com leite" (alternância de presidentes da República mineiros e paulistas), assumiu o governo o gaúcho Getúlio Vargas para nele permanecer por quinze longos anos. Nascido em 8

de novembro de 1930, em Juiz de Fora, Edmundo Villani-Côrtes viveu a infância nesse momento político e social.

> "Eu vivi a infância na época de Getúlio Vargas e Villa-Lobos, época que a meu ver foi maravilhosa. Só se falava de coisas boas e bonitas, como nos sambas de exaltação de Ary Barroso, e coisas que davam esperanças para as pessoas. Todas as escolas tinham piano, professora que tocava o hino nacional certo, canto orfeônico; e cantávamos os hinos todos. No hino à Bandeira, eu achava de muito bom gosto e linda a harmonização que Francisco Braga tinha feito, que pouca gente faz. Já aprendi com Francisco Braga no Hino à Bandeira". (VILLANI, em entrevista)

Nessa época mantinha-se o hábito dos saraus em casa, atitude de socialização bem diferente da posterior individualização que o rádio e a televisão trariam. A presença musical na residência de sua família em Juiz de Fora, conforme relato do próprio Villani-Côrtes, foi a principal influência que pesou sobre o compositor. Seu pai, Augusto de Castro Côrtes, flautista, tocava no cinema, em pequenas orquestras e na Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora, fundada em 1949. Além disso, frequentemente levava convidados para ensaiar e tocar em sua casa. O convívio com talentos de renome, como Benedito Lacerda, por exemplo, desde a mais tenra idade, contribuiu, sem dúvida, para a formação musical de Villani-Côrtes.

> "Sua primeira vocação musical foi tocar pandeiro. Apesar de não se recordar do fato, pois deveria ter em torno de três anos de idade, seu pai relatava que, enquanto ensaiava com Benedito Lacerda (1903-1958), o menino Edmundo os acompanhava na percussão." (HAMOND, 2005, p.16)

O incentivo para estudar música era dado ao seu irmão mais velho, Augusto (mesmo nome do pai), que estudava violão. Edmundo, já aos oito anos o imitava no cavaquinho, que afinava como as primeiras cordas do violão. No entanto, a aspiração do pai em ver o filho mais velho se tornar um violonista foi tolhida pela Segunda Guerra Mundial, que acabou levando Augusto a receber treinamento em aviação militar nos Estados Unidos. Na ausência do irmão mais velho, Edmundo se apossou do violão e arriscou algumas notas. Foi aí que criou sua primeira composição. Mesmo sem o

incentivo da família, que o considerava "diferente" por ser canhoto, Edmundo foi estudando música apenas observando outros violonistas. Assim, foi se tornando, aos poucos, um músico autodidata.

Contou-nos também Villani-Côrtes uma pitoresca passagem que ilustra bem o seu ardor pelo aprendizado musical: exímio nadador e ganhador de medalhas, em seu trajeto para os treinos ele passava em frente a uma barbearia cujo barbeiro tocava cavaquinho. Sempre parava, observava o barbeiro e procurava imitá-lo ao chegar em casa. Chegou até a pedir aulas de cavaquinho ao barbeiro, que se negava. Muitos anos depois, Villani-Côrtes soube que aquele barbeiro nunca lhe dera aulas por não se julgar capaz de ensinar qualquer coisa a ele. Sem mesmo o saber, já estava conquistando pequena fama de músico.

O costume de ouvir rádio, ir a cinemas e a bailes noturnos, próprio da época de juventude de Villani-Côrtes, oferecia uma programação musical diversificada, que certamente influenciou a formação de seu gosto musical.

> "Suas influências musicais vieram das programações de rádio e dos filmes musicais de uma época em que eram revividas as obras de Chopin, Liszt, Mozart, Puccini, Gershwin, dentre outros." (Lima, 1999; Baroni, 2003, pg.51 e Hamond 2005 pg. 16)

Juiz de Fora era uma cidade com uma vasta atividade musical: contava com um Conservatório Municipal, uma Orquestra Sinfônica Municipal e três orquestras de bailes. Além disso, como já foi dito, as famílias ainda tinham também o velho hábito de promover saraus em suas casas. Ao término do cinema mudo, o pai de Villani-Côrtes chegou a adquirir as partituras das músicas que eram executadas no cinema para tocá-las com os amigos em casa.

O ambiente cultural de Juiz de Fora ajudou Villani-Côrtes a aprender por simples observação, pois a cidade possuía uma vida musical que hoje poucas cidades possuem. O ambiente em que Villani-Côrtes viveu foi um ambiente de adultos fazendo

música. E, na sua época, ou se aprendia música em um conservatório ou se aprendia informalmente, com aulas particulares ou mesmo pela observação, que foi o seu caminho.

> "Aprendi a tocar cavaquinho de ouvido, olhando os outros tocando; depois, passei para o violão do mesmo jeito; não sabia nome de nota, nem nada. Ia só pelo som, pela posição da mão". (apud Krausz, 2000, p.14 e Hamond, 2005, pg.17).

Sua trajetória acadêmica iniciou-se apenas aos 17 anos, quando começou a ter aulas particulares de piano com a professora Nialva Bicalho.

> "Tentava reproduzir no violão as músicas que ouvia, mas, quando essas se tornaram difíceis, como aconteceu com as obras orquestrais, sentiu necessidade de iniciar seus estudos de piano." (Hamond, 2005, p. 17)

Depois, teve algumas aulas com o tio da professora, Cincinato Duque Bicalho, considerado o melhor professor da cidade, mas que se indispôs com Villani-Côrtes porque este tocava música popular. Além disso, Duque Bicalho não deixava seus outros alunos conversarem com Villani-Côrtes para não serem influenciados por ele.

Em 1950, Villani passou a frequentar a Faculdade de Direito da Universidade de Juiz de Fora. Como exercia na época muitas atividades profissionais, tocando em diversas orquestras, levou praticamente dez anos para concluir o curso.

Em 1951, com 21 anos, passou a ir semanalmente ao Rio de Janeiro estudar piano no Conservatório Brasileiro de Música[8]. Um de seus professores foi Guilherme Mignone, irmão do Francisco Mignone. Nesse Conservatório, Villani pagava mensalidades; gratuito, na época, só a Escola Nacional de Música.

Ao vir para São Paulo, em 1962, teve algumas aulas com Camargo Guarnieri, o professor de composição mais requisitado na época. Dessa forma, não se pode deixar de considerar sua influência futura na composição de Villani-Côrtes.

8O Conservatório Brasileiro de Música foi fundado em 2 de Abril de 1936 pelo compositor Lourenzo Fernandes, no Rio de Janeiro.

Mozart Camargo Guarnieri é considerado o maior músico representante do nacionalismo modernista nos moldes sintetizados por Mário de Andrade. O processo de desenvolvimento desse caráter nacional teve fases estéticas modificadas ou desenvolvidas em diferentes situações e épocas. No seu ensaio de 1939, intitulado Evolução Social da Música no Brasil, Mário de Andrade descreveu, por meio de cinco estágios, a evolução da música de caráter nacional. Marion Verhaalen, em seu livro Camargo Guarnieri, Expressões de uma Vida, pág. 70, resume assim esses estágios:

> 1- Internacional*:* uso tradicional das técnicas musicais utilizadas na Europa.
> 2- Nacional Incipiente: evidente consciência de tópicos brasileiros, porém expressos por meio da utilização de formas e harmonias convencionais (Carlos Gomes).
> 3- Nacionalista: predomínio de linguagem musical e assuntos brasileiros inspirados em fontes étnicas e folclóricas (Villa-Lobos). Mário de Andrade assinala o perigo de se cair no exótico.
> 4- Nacional: absorção inconsciente de elementos folclóricos. A música absorve o espírito da música folclórica sem citá-la diretamente (primeiras obras de Guarnieri).
> 5- Universal: retorno à preocupação mais internacional, empregando quaisquer materiais de vanguarda ou métodos mais modernos em voga.

Entendemos que Edmundo Villani-Côrtes também passou pelos estágios Nacional e Universal. Entretanto, a realidade de hoje é a de um mundo globalizado, no qual as vanguardas já não são mais tão delimitadas como eram até o modernismo.

Villani-Côrtes, sem ter tido a intenção de quebrar nenhum paradigma, pode ser considerado representante do pós-modernismo no sentido mais amplo da palavra, isto é, que abre portas para todas as tendências, como diz Gilberto Mendes9 sobre si mesmo:

> "Homem novo, música nova. Você muda como pessoa, a sua música muda. Nós é que mudamos, não a música. Estou sempre mudando; logo, minha música também. Sobretudo no momento musical em que vivemos, a gente está afogado em uma miscelânea de tipos de música, os mais variados e contraditórios, o tal de pós-modernismo, que vem recuperando tudo que foi abominado pelo modernismo: a beleza, a emoção, a comunicação."

9Artigo de João Marcos Coellho, especial para "O Estado de São Paulo", do dia 2/04/2011. Erudito. Perfil. Sempre à Frente.

Tentar classificar ou conceituar o momento presente é um risco que temos de assumir, pois só podemos observá-lo com os olhos do presente; no futuro, provavelmente passaremos a ter outras leituras. Mesmo assim, podemos dizer que, sem dúvida nenhuma, Villani-Côrtes manifesta uma música bem brasileira, que se aproxima da estética composicional de Mozart Camargo Guarnieri, influência talvez das aulas que teve com ele.

Em 1974, Villani-Côrtes foi convidado a dar aulas na Academia Paulista de Música. Em 1977, interessou-se pela música dodecafônica10 trazida da Alemanha por Hans-Joachim Koellreutter, de quem provavelmente sofreu influência. É dessa época sua composição *Noneto de Munique,* premiada em 1978 no *Concurso Noneto de Munique,* na Alemanha. (SILVA, 2006 pg. 42 e HAMOND, 2005, pg. 27)

Em 1982 foi convidado a lecionar contraponto na Universidade Estadual Paulista, UNESP. Só na maturidade, no ano de 1987, Villani-Côrtes teve a oportunidade de se tornar mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, tendo o maestro Henrique Morelenbaum como orientador. Posteriormente, em 1998, um ano antes de se aposentar, tornou-se doutor pela Universidade Estadual Paulista, UNESP.

---

10 Obras de Villani-Côrtes da época em que estudou com Koellreutter: *O Minuto Final, Timbres, Noneto de Munique, Tema com variações para piano solo, Concerto nº2 para Piano e Orquestra.*

CAPÍTULO II

Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Edmundo Villani-Côrtes no contexto de sua época.

Para que possamos apreciar com maior acuidade a trajetória de Villani-Côrtes, colocaremos em pauta alguns dados biográficos de Radamés Gnattali e Villa-Lobos. Ao confrontarmos as trajetórias desses compositores, poderemos vislumbrar o contexto em que desenvolveram suas carreiras e, desse modo, compreender o perfil musical de Villani-Côrtes.

Villani-Côrtes iniciou sua vida profissional em 1950, tocando piano na Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora, regida pelo violinista austríaco Max Gefter. Nessa mesma época, também tocava piano clássico na rádio PRB3, de Juiz de Fora, e na Orquestra do Mário Vieira[11], da Rádio Industrial, que também se apresentava em bailes.

Nesse período, as orquestras de bailes eram muito populares. Seu repertório era composto de adaptações de arranjos feitos nos Estados Unidos ou arranjos feitos no Brasil por editoras, principalmente do Rio de Janeiro. O ideal profissional de Villani-Côrtes era ser arranjador dessas editoras, o que acabou não acontecendo, pois já se observava um decréscimo na demanda por compra de partituras - nessa época a indústria fonográfica passou a competir fortemente com a música tocada ao vivo.

Curiosamente, essa tarefa de arranjador Radamés Gnattali desenvolveu com prazer, embora não tenha sido sua primeira opção de vida. Apesar de terem vivido em épocas diferentes, os dois compositores viveram situações muito parecidas. Pode-se dizer que trilharam o mesmo caminho, mas em direções opostas, já que a primeira vontade de Radamés Gnattali era a de ser concertista de piano, mas por necessidade

---

11Mario Vieira – saxofonista e regente da Orquestra da Rádio Industrial de Juiz de Fora.

desenvolveu uma carreira de grande arranjador de música popular para o rádio. Compunha, a princípio, música erudita apenas para amigos e para si mesmo.

Nessa época o Rio de Janeiro era o centro cultural do país, onde todos aspiravam passar, fosse por estudo ou por trabalho. Enquanto Villani-Côrtes foi terminar seus estudos de piano na capital carioca, Radamés Gnattali começou a vida de concertista no Rio. Villani-Côrtes, apesar de ser um pianista talentoso e ter atuado como solista na Orquestra de Juiz de Fora, sabia das dificuldades de se tornar um concertista. Almejava, no entanto, pelo menos poder viver da música.

Assim, o piano erudito ficou limitado apenas às apresentações com a Orquestra de Juiz de Fora. Quando voltou para Juiz de Fora, no ano de 1958, trabalhou acompanhando ao piano os alunos de canto do Conservatório no lugar do pianista Fernando Lopes, na época muito conhecido na cidade.

Por outro lado, a vida musical de Radamés Gnattali iniciou-se totalmente voltada para a música erudita, cultura trazida por imigrantes fixados no Sul do Brasil, local considerado tradicional, especialmente na área dos instrumentos de cordas. Villani-Côrtes, com uma diferença de idade de 24 anos em relação a Gnattali, apesar dos estudos clássicos de piano e de toda a vida cultural de Juiz de Fora, onde se apresentavam grandes concertistas, viveu quase que exclusivamente da música popular, com um cotidiano oposto ao de Radamés.

Para se manter no Rio de Janeiro, tanto Gnattali como Villani-Côrtes tocavam em bailes, cassinos e operetas. No entanto, Radamés Gnattali alimentava a expectativa de passar no concurso para professor do Instituto Nacional de Música, o que lhe proporcionaria recursos financeiros e tempo para os estudos que um concertista internacional necessitava. Infelizmente tal concurso não aconteceu, e os professores foram nomeados por Getúlio Vargas. Isso fez com que a vida de Radamés Gnattali

tomasse novos rumos, e a busca pela sobrevivência levou-o para a música popular. (BARBOSA - 1984).

A partir daí, as vidas de Radamés Gnattali e Villani-Côrtes se equiparam, guardando-se, é claro, as devidas diferenças de épocas, pois Radamés viveu o início da era do rádio até o seu apogeu e Villani acompanhou o seu declínio.

Para ganhar a vida, ambos se lançaram no mercado da música popular. Radamés Gnattali sobrevivia tocando nas orquestras de Romeu Silva e de Simon Bountman, em bailes de Carnaval, operetas, estações de rádio e gravações de discos; Villani-Côrtes tocava na orquestra do Maestro Cipó, de Luiz Arruda Paes, no rádio e em bailes.

Assim, começaram suas carreiras de arranjadores por acaso: Radamés Gnattali pelo caminho das editoras; Villani-Côrtes, na própria orquestra de rádio.

Como os dois compositores viveram em épocas distintas, era diferente também o modo como a música era vista em cada uma delas. No tempo de Radamés Gnattali, o preconceito contra a música popular era muito maior do que no de Villani-Côrtes. Não que Villani-Côrtes não tenha chegado a senti-lo, mas Gnattali, para não comprometer seu nome na área erudita, chegava a usar o pseudônimo Vero para assinar suas obras populares, assim como o compositor Francisco Mignone ao usar o pseudônimo de Chico Bororó. Esse foi um período carregado de provincianismo da parte daqueles músicos formadores de opinião, que, tentavam denegrir ideias culturais que não se alinhavam a uma concepção considerada politicamente correta.12

---

12 Atitude conhecida como "prática da patrulha ideológica" - **Patrulha ideológica** ou **patrulhamento ideológico** é uma expressão cunhada pelo cineasta Cacá Diegues, em 1978. Designa uma organização informal de pessoas unidas por laços ideológicos ou religiosos que tem por objetivo de impor seus ideais a outro grupo de pessoas, munindo-se de discursos, protestos e reivindicações. Essa atividade se caracteriza por uma vigilância constante do público alvo. (BARRETO, Luiz Carlos – A volta das patrulhas ideológicas – *Folha de São Paulo*, 7 de fevereiro de 2010.)

Desse modo, Villani-Côrtes e Radamés Gnattali viveram situações parecidas. Quando dizemos que tiveram trajetórias em sentidos contrários, queremos salientar que, diferentemente de Villani-Côrtes, Gnattali iniciou sua vida musical por meio da música erudita, na ambição de ser um concertista de carreira internacional, e posteriormente passou a vida como arranjador de música popular. No entanto, nunca deixou de considerar o erudito como sua música favorita, como afirma: "Amo a música popular, mas se pudesse trabalharia exclusivamente com a música erudita." (BARBOSA - 1984).

Edmundo Villani-Côrtes iniciou a vida musical por meio da música popular, tocando piano e escrevendo arranjos. Somente depois, na maturidade, ingressou no meio acadêmico e dedicou-se à composição.

A liberdade para escrever e se expressar musicalmente, seja por meio da música erudita ou da popular, é uma característica de ambos, pois não tiveram compromissos com uma determinada estética.

A primeira orquestra em que Villani-Côrtes tocou no Rio de Janeiro, em 1954, foi a Tamoio, orquestra regida pelo maestro Cipó. A partir de 1962, quando veio para São Paulo, tocou em diversas orquestras, como as orquestras da Rádio Bandeirantes, da Rádio Gazeta e da Rádio Record, uma das mais famosas. Depois disso, tocou por pelo menos uma década, de 1970 a 1980, na orquestra da Televisão Tupi. Mesmo pianista dessas orquestras, aos poucos ele passou a escrever os arranjos. A experiência que acumulou ao escrever tantos arranjos proporcionou-lhe grande embasamento para as suas próprias composições.

Villani-Côrtes sempre procurou estar perto de arranjadores. No Rio de Janeiro, por exemplo, encontrou-se com Pachequinho13, famoso arranjador para orquestra de

---

13 Pachequinho - José Pacheco Lins – nasceu em Belo Jardim, PE, ? e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, ?. Compositor e arranjador. [ref. MIS – RJ]. (site: nestordehollandacavalcanti. Mus. Br)

baile, e teve a oportunidade de passar uma noite toda ao seu lado, vendo-o escrever um arranjo que tinha de entregar no dia seguinte.

Esse grande interesse de Villani-Côrtes por arranjos explica os mais de 600 que fez na década de 1970 para a Orquestra de Luiz Arruda Paes, da Televisão Tupi - orquestra de jazz ou uma *big band* com cordas -, na qual tocava piano.

Essas orquestras de baile, de rádio e televisão não só influenciaram Villani-Côrtes no estilo de compor, mas também outros compositores, como Radamés Gnatalli. Foram realizados arranjos magníficos para esses grupos musicais pelos mais diversos compositores. Podemos citar Guerra Peixe, que, com sua formação erudita fez arranjos memoráveis para essa formação.

Para compreender a singular personalidade de Villani-Côrtes, sua absoluta simplicidade de caráter, traçaremos alguns paralelos com o compositor Villa-Lobos, que, tendo vivido numa época em que as mídias de divulgação se resumiam a rádios e jornais, soube tirar partido disso e criar uma aura em torno de sua figura, algumas vezes com declarações de uma imodéstia inesperada, como, por exemplo: "Em música eu sou um avião a jato", entre outros fatos que fizeram dele uma celebridade. (REVISTA DO BRASIL ,ano 4, nº1, 1988).

De forma oposta, Villani-Côrtes apresenta-se como um compositor desapegado de tais vaidades, que aparenta ter por ideal a simplicidade, a sensibilidade e a doçura. Numa época em que os meios de comunicação são extremamente mais desenvolvidos do que na época de Villa-Lobos, Villani-Côrtes não tirou proveito de tais meios para sua promoção pessoal. Não podemos afirmar se isso foi bom ou ruim para sua carreira, mas certamente não impediu o seu reconhecimento no meio musical, tanto popular como erudito, que o requisita com constância, pedindo-lhe novas obras e consultando-o sobre

---

LP – Maestro Pachequinho & seus arranjos – Músicas que marcaram época – 1961.

assuntos musicais e acadêmicos. Villani-Côrtes é verdadeiramente um importante ponto de referência no panorama musical brasileiro.

> "Conversar com Villani-Côrtes ou apenas ouvir suas histórias nos leva a conhecer uma personalidade carismática, uma pessoa fascinante, de uma modéstia inigualável, de conversa prolífica, que deixa transparecer a sua simplicidade e o seu eu interior. Ouvir, compartilhar e apreciar suas histórias é a melhor forma de nos aproximarmos desse compositor." (HAMOND, Luciana – 2005)

Os que o conhecem de perto sabem que os temas de suas composições - bem como a maneira de harmonizá-las ou orquestrá-las - transitam livremente pela música popular brasileira, pelo jazz e pela música erudita, principalmente pela música de Debussy, Chopin, Ravel e Rimsky-Korsakov.

Neste ponto do nosso estudo, procuraremos compreender, por meio de breves comparações, como alguns compositores brasileiros se utilizaram dessas mesmas influências e também como Villani-Côrtes se destaca no contexto histórico da música brasileira. As especificidades do jazz, da música popular e da música dos grandes mestres com suas linguagens próprias serão mostradas no capítulo V – Procedimentos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros.

Ainda que tenha tido como inspiração os compositores do passado ou compositores do universo da música popular, suas obras se revelam autênticas e atuais. Dessa foram, concordamos com Trench:

> "Nem antiquado e nem populista. Villani-Côrtes é ele. É um compositor vivo do Brasil atual. Quando você ouve a música dele - isso é que eu acho interessante - encontra ecos de música de cinema, de trilhas sonoras, de certos bons arranjos de música popular urbana que são tocados no rádio, coisas atuais. Olha, há na música dele também uma solução da evolução da própria música popular atual no mundo, pois nela se encontram ecos de diversos tipos de música boa."(TRECH em entrevista)

O panorama político dos anos de 1930, época em que Villa-Lobos viveu, estruturava-se em regimes de força radicais – época em que Villa-Lobos desenvolveu seu sistema de educação musical junto ao governo de Getúlio Vargas. A título de registro, lembramos que o conflito militar da Segunda Guerra Mundial durou de 1939 a

1945 e terminou com a vitória dos Aliados, em 1945, alterando significativamente o alinhamento político e a estrutura social mundial.

E, como tendência mundial, o ambiente cultural brasileiro encontrava-se embebido das ideias nacionalistas de Mario de Andrade, ferrenhamente defendidas por diversos outros intelectuais que formavam a elite cultural da época. "Esse meio cultural adaptou-se perfeitamente ao Estado Novo de Getúlio Vargas, que dele fez uso político." (JARDIM – 2005, pg. 17). Assim, Villa-Lobos encontrou no governo da época a abertura para concretizar projetos nos quais acreditava e que eram seus anseios sinceros para a melhoria do povo brasileiro.

Villani-Côrtes, como outros mestres dessa época, sofreu a forte influência das ideologias nacionalistas, mas teve a sensibilidade de perceber que seu mundo era outro.

A linha nacionalista de Villani-Côrtes segue correntes de outros compositores brasileiros que também não adotaram estritamente as balizas de Mário de Andrade.

> "Semelhantemente, Francisco Mignone, aos 85 anos, fez esta declaração a Vasco Mariz: 'Com a idade profética em que me encontro, me sinto dono por direito, propriedade e métier de todos os processos de composição e decomposição'. Ele compõe uma marchinha tonal, assim como compõe uma música aleatória, dodecafonista, eletronicista e o diabo afora. Então eu diria a mesma coisa de Villani-Côrtes. Nesse ponto ele também é da linha do Francisco Mignone. É um compositor que tem uma inspiração imensa, eclético, que se sente à vontade porque é senhor da coisa. Então ele pode compor uma música aleatória, dodecafônica, tonal." (TRENCH)

Tanto Villa-Lobos como Villani-Côrtes são compositores que já traziam dentro de si o Brasil e sua cultura incrustados na alma. As influências externas não os fizeram mudar de rumo; souberam absorvê-las e transformá-las num produto próprio.

> "Foi a partir da pluralidade de informações que absorveu ao longo da vida que o estilo de Villa-Lobos se desenvolveu". (JARDIM – 2005 pg.26).

Na época de Villa-Lobos esse processo era conhecido por antropofagia, termo cunhado por Oswald de Andrade, que se inspirou numa pintura de sua então esposa,

Tarsila do Amaral. Transpondo essa observação para os dias de hoje, podemos dizer que o mesmo processo "antropofágico" ocorreu com Villani-Côrtes.

Ambos os compositores sofreram influências dos modismos próprios de suas épocas. Villa-Lobos viveu momentos em que o modernismo e o nacionalismo eram a vanguarda do momento. Sua porta de entrada para a nova corrente modernista da Europa foi a França, e Debussy foi o modelo para os seus primeiros passos em direção a ela, abrindo-lhe possibilidades de conhecer a nova linguagem de Stravinsky, Bela Bartók e outros. Segundo Bruno Kiefer:

> "Além disso, sua vinculação à música francesa, especialmente à de Debussy, ajudou-o a libertar-se do velho sistema tonal e, paradoxalmente, da própria França. Enquanto Villa-Lobos seguia aqui o caminho aberto por Debussy, o compositor francês, na época, já era considerado ultrapassado. Os ventos que sopravam na música europeia já eram outros. Antes de ir a Paris, em 1923, nosso compositor não conhecia a obra de Stravinsky, de Bela Bartók e, muito menos, de Schoenberg." (KIEFER, Bruno; 1986, pg. 42).

De qualquer forma, o interesse de Villa-Lobos era ser brasileiro, mas inserido numa corrente "moderna". Já Edmundo Villani-Côrtes, apesar de ter tido contato tanto com a corrente nacionalista de Camargo Guarnieri como com a modernista, com a linguagem dodecafônica europeia, com Koellreuter e também com o começo da linguagem eletroacústica, além de viver numa época pós-moderna, optou por trabalhar com a linguagem tonal. Ou seja, com as velhas ferramentas ele constrói sua música própria e atual.

Não somente a música popular brasileira influenciou a construção do estilo musical de Villani-Côrtes, mas também o jazz, principalmente sua harmonia, que contagiou boa parte da música do século XX.

Todavia, o uso do jazz não fez com que Villani-Côrtes deixasse de compor uma música tipicamente brasileira. A influência do jazz em sua obra pode ser sentida na fluidez melódica da improvisação, já que ele era pianista de uma escola chopiniana. Em tempo, vale observar que em Villa-Lobos sentimos a improvisação melódica vinda do

choro, e não do jazz, uma vez que ele era violonista e tinha, portanto, muita ligação com o choro.

Lembramos ainda que Radamés Gnatalli também sofreu influência do jazz, que muito provavelmente influenciou alguns compositores dessa época.

> "Na década seguinte (1930), quando chegava ao auge a coqueluche jazzística na Europa, uma torrente de obras derivadas sairia da pena de compositores sérios, e de outros nem tão sérios" (GRIFFITHS – 1998 pg. 109)

Trench aponta a influência do jazz nas obras de Gnattali e de Villani-Côrtes da seguinte maneira:

> "A diferença da influência do jazz em cada um deles é, para mim, a seguinte: o Radamés tinha aquela inventividade melódica de frases quase atonais, deixava muitos procedimentos abertos ou criava frases quase atonais e depois fazia uma colcha de retalhos e passava para outros temas. E essa 'inconclusão' ou essa abertura tonal do Radamés Gnattali, aliada aos ritmos de jazz e à influência brasileira, criava uma linguagem peculiar. O Villani é o contrário. A melodia do Villani é muito bem desenhada, e nesse ponto ele não tem nada de impressionista. Então, a influência do jazz no Villani-Côrtes é diferente da em Radamés. Radamés faz com que ela torne a melodia aberta; você fica na dúvida se é tonal ou atonal. O Villani-Côrtes desenha muito bem a melodia e utiliza o jazz mais como um recurso de orquestração e também na rítmica. Ele usa acordes jazzísticos, mas essa sua atitude não é sistemática." (TRENCH)

Quanto a sua habilidade para criar melodias inovadoras, podemos novamente tornar a traçar paralelos entre Villani-Côrtes e Villa-Lobos. Villa-Lobos compôs mais de 1000 obras; Villani-Côrtes, apesar de já possuir uma produção considerável de mais de 600 obras, é um compositor que ainda dedica muito tempo a lapidar suas ideias. Como diz TRENCH:

> (...) quanto mais eu ouço a obra do Villani, mais eu sinto que ele é, a princípio e por definição, o avesso de tudo que é corriqueiro ou banal. Ele faz questão de não fazer nada que é 'batido'. Ele é, acima de tudo e além de inspirado, original. E ele tem esse cuidado e o maior temor de fazer alguma coisa 'batida': resolução harmônica 'batida'..., uma feitura de construção que já foi feita..." (TRENCH 2009)

É importante observar que tanto Villa-Lobos como Villani-Côrtes não seguiram a linha folclorista de origem afro-brasileira, mas sim uma vertente indígena. A influência indígena nos títulos das obras é característica de ambos.

Dentre as obras que Villani-Côrtes compôs com títulos em tupi-guarani, encontram-se: *Ibira Guira Recê* (2001) para saxofone e orquestra, que significa *Dentro da floresta,* dedicada ao saxofonista Dale Underwood; *Caetê Jurerê* (1989) para orquestra, que significa *Súplica da floresta*; *Djopoi* (1993) para banda sinfônica, que significa *Oferenda; Royati* (2000) para quarteto de cordas e piano, obra dedicada a sua sobrinha que morou numa aldeia indígena e lá foi batizada com esse nome, que significa *Batata* ou *Fertilidade*14. Além dessas, criou obras que receberam nomes inventados por ele: *Caratinguê* (1976) e *Gará*15 (1976), ambas para grupos de câmara.

Mesmo sabendo da grande diferença da música e do estilo de cada um, podemos perceber certos lirismos comuns, como aponta TRENCH: "Existem muitas composições do Villani-Côrtes, como, por exemplo, a suíte "Estado d'alma", cujo prelúdio tem o mesmo clima espiritual do Prelúdio das Bachianas nº 4. São melodias diferentes, mas o clima é o mesmo."

Existe, é claro, por parte de ambos, a necessidade de inserir em suas obras algo de brasileiro. Em Villani-Côrtes esse traço flui de maneira absolutamente espontânea. Em relação a sua escrita, como já dissemos, o caráter de Villa-Lobos é muito mais robusto e grandioso do que o de Villani, mas encontramos um gosto comum pelo contraponto.

Pode-se ainda observar que Villa-Lobos concebe a obra para orquestra inspirado na grandiosidade da sonoridade da banda sinfônica, enquanto Villani-Côrtes escreve para banda sinfônica buscando as sutilezas de sonoridades orquestrais.

É comum encontrar nas obras de Villani-Côrtes reflexões sobre a alma humana. Suas obras sacras, como o *Te Deum* (1999) e a *Missa em homenagem aos 450 anos de*

---

14 Informação extraída da dissertação de Luciana Fernandes HAMOND – Prelúdios para piano solo de Edmundo Villani-Côrtes: um estudo técnico-interpretativo - Rio de Janeiro – 2005; pg. 34

15*Gará* – apelido carinhoso para sua esposa. Idem 12

São Paulo e da Igreja do Pátio do Colégio são uma pequena amostra. Isso é notório nos próprios títulos de suas obras: *"Alma da Natureza"* (1991); *"Quando eu Morrer"* – versos de Mário de Andrade (1993); *"Retrato de uma Alma"*– baseada em texto de Mônica Côrtes (2001); *"Estados D`alma"*(1997); *"Oferenda"* (1998); *"Djopoi"* (1993), que, como já foi dito, também significa oferenda, em tupi-guarani.

Obras com títulos da natureza, em especial sobre a água, são frequentes, a exemplo de "Águas Claras" (1991) e "Aquífero Guarani", que é parte do "Concerto para Trompete e Banda Sinfônica". O uso de arpejos para representar água não aparece somente em obras com títulos alusivos a ela, como veremos mais adiante na análise da Sinfonianº1. Villani-Côrtes também emprega títulos lúdicos, indígenas ou mesmo da literatura musical, como Prelúdios, Fantasias, Sonatas, Nonetos, entre outros.

Villani-Côrtes convive com suas obras, procurando sempre aprimorá-las, como se tivessem existência própria e necessitassem de seu constante cuidado, bem coerente com o pensamento de Souriau:

> "Se um mundo possível se apresenta ao artista, como que a reivindicar altamente a existência, como que a reclamar insistentemente sua ajuda para obter essa existência (e que é a verdadeira inspiração, senão o sentimento de que um mundo deve ser, que merece, que exige de um homem o dar-se inteiramente a ele para conduzi-lo à existência?)." (SOURIAU pg.254)

Villani-Côrtes acredita firmemente que, conforme a obra se desenvolve, segue seu próprio caminho até atingir seu equilíbrio, quando então não é mais possível alterá-la.

É frequente Villani-Côrtes afirmar que "Por mais que eu procure isso aqui só pode ser assim. Tem de ser assim". É a obra falando por si só, com as suas características próprias. Ele diz admirar Chopin pelo trabalho de procurar incessantemente até "achar" a obra como ela deve ser. É o respeito do compositor em ajudar a obra se materializar. Villani-Côrtes acrescenta ainda:

> "E eu tenho um respeito muito grande pelo Chopin porque ele escreve de uma maneira tal que você vai querer mexer naquilo, consertar e ampliar, e descobre que o melhor jeito é aquele mesmo! Às vezes ele escreve simplesmente uma coisa muito simples, mas você vai querer mexer naquele simples e entende que tudo está como deveria. E às vezes ele escreve dificílimo, complexo, e você quer simplificar; não, tinha que ser daquele jeito! Mas eu cheguei à conclusão de que isso acontece porque ele pesquisava muito. Ele já passou por todas as opções que a gente tenta arranjar para as músicas dele. E a opção que ele adotou foi a que ele achou melhor. Então eu trabalho muito assim: pensando em cada nota, cada acorde, cada detalhe". (VILLANI-CÔRTES, em entrevista).

CAPÍTULO III

Edmundo Villani-Côrtes e sua produção musical para banda sinfônica.

Edmundo Villani-Côrtes é o compositor brasileiro que mais recebeu encomendas de obras originais para banda sinfônica, e são vários os fatores que o fazem continuar sendo ainda bastante requisitado.

Primeiramente, podemos afirmar que no Brasil não há muitos compositores que entendem do mecanismo de orquestração para banda sinfônica, fundamental para se escrever para essa formação.

A íntima convivência de Villani-Côrtes com a música popular e também com a música erudita fez dele um compositor ideal para banda sinfônica, pois veio ao encontro de uma busca por músicas mais elaboradas para uma formação instrumental historicamente jovem, não mais de 60 anos. Assim, sua obra torna-se acessível ao público leigo pela união da música popular com a concepção sinfônica.

As bandas sinfônicas, até a década de 1950, praticamente só tinham interesse em música de entretenimento. Apenas a partir das encomendas feitas pelo americano Frederic Fennel, por meio da Eastman School Music[16], é que se começou a investir mais em música erudita e se passou a considerar as obras escritas para sopros pertencentes ao repertório das bandas e não ao das orquestras, como a *Symphonies of Wind Instruments,* de Stravinsky.

São dessa época as primeiras tentativas de compor músicas mais elaboradas para banda sinfônica, que se tornaram referências do repertório para essa formação, tais

---

16 HUNSBERGER, Donald (1994). *The Wind Ensemble and Its Repertoire : Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble.* Edited by Frank J. Cipolla & Donald Hunsberger.New York: University of Rochester Press.

como17: *Canzona,* de **Peter Mennin** (1951); *Chester Overture,* de **William Schuman** (1957); *Chorale and Alleluia,* de **Howard Hanson** (1954); *Divertimento,* de **Vincent Persichetti** (1950); *Fanfare and Allegro,* de **Clifton Williams** (1956); *George Washington Bridge,* de William Schuman (1951); *La Fiesta Mexicana,* de **H. Owen Reed** (1949); *Suite Francesa, Op. 248*, de **Darius Milhaud** (1945); Suite of Old American Dances, de **Robert Russell Bennett** (1950); *Symphony for Band,* de **Morton Gould** (1952); *Symphony in B-flat,* de **Paul Hindemith** (1951); Symphony n.6, Op.69, de **Vincent Persichetti** (1956); *Tunbridge Fair,* de **Walter Piston** (1950).

Além da sua original maneira de orquestrar para banda sinfônica, Edmundo Villani-Côrtes concebe suas músicas fazendo uso das ferramentas do começo do século XX, ainda consideradas novas para essa formação. Mesclada pela música popular, tanto brasileira quanto latina, assim como pelo jazz, acreditamos que suas composições agradam tanto aos ouvintes da música erudita como ao público em geral.

Muitos maestros brasileiros, ao serem convidados a reger uma banda sinfônica no exterior, não deixam de levar consigo uma obra de Villani-Côrtes; assim, podem mostrar o que há de mais genuinamente brasileiro em termos de composição erudita para essa formação instrumental.

Sua disponibilidade também é fator a ser considerado. No Brasil, as programações "de última hora" são frequentes, e poucos compositores se arriscam a compor uma obra em um tempo muito curto. Villani-Côrtes, mesmo conhecedor das dificuldades desse tipo de empreendimento, acredita ser melhor se arriscar do que nada fazer. Em entrevista à Sonia Regina Zanon, ele justifica:

> "Lá na Alemanha, por exemplo, o compositor é contratado para escrever uma peça para o festival tal com dois anos de antecedência,

---

17MILES, Richard .Teaching Music Tthrough Performance in Band. Vol.4 .Compiled and edited by Richard Miles; contribuitions by Larry Blocher, Ray Cramer, Eugene Corporon, Tim Lautzenheiser and Edward S. Lisk. GIA

> com todas as honras da casa, com cachê etc. Por aqui não é isso que acontece. No entanto, eu sempre pensei assim: se eu não fizer a música quando as pessoas me pedem, elas vão acabar tocando, mais uma vez, só as peças dos compositores tradicionais, já conhecidos, e a música brasileira vai ficar sem chance. Então eu faço mesmo."
> "Um dia estava andando pelo corredor lá da faculdade, e um aluno chegou e me pediu para escrever uma peça para o dia seguinte. Eu disse a ele: amanhã te trago a peça." (ZANON 2005 pg. 114)

Villani-Côrtes parece ter um apreço pela pronta superação dos desafios e das dificuldades, além de conseguir ser espirituoso com a situação. A história do título de sua peça para contrabaixo e violoncelo, "A 7ª folha do diário de um saci", apesar de não ter sido escrita para banda, que é o nosso tópico no momento, é um exemplo de sua espirituosidade, de sua disponibilidade e de como ele se posiciona diante das dificuldades de ser um músico brasileiro. Ele conta que uma professora de contrabaixo e sua colega da UNESP, Valery Albright, perguntou-lhe se tinha uma peça para contrabaixo e violoncelo para ser tocada dali a dois dias:

> "Eu me comprometi a fazer. E então compus essa peça da seguinte maneira: como não tinha tempo e já estava muito atarefado, comecei a escrever dentro do carro, quando voltava para minha casa. Quando o carro parava no farol, eu anotava trechos da ideia musical que ia surgindo. A peça era para o dia seguinte, à tardinha. E eu entreguei."
> "E por que eu coloquei este nome? Pelo seguinte: acredito que o músico brasileiro é mais ou menos como um saci. O saci é um pretinho com uma perna só, que anda pulando daqui e dali e ainda tem de concorrer com os outros que têm duas pernas. Ele está sempre com mais dificuldade, tal como a situação que tive de enfrentar em relação a essa peça. É isso que acontece com o compositor brasileiro. Geralmente pedem a ele para escrever uma peça a jato, na última hora, para entrar em confronto com peças de compositores lá no exterior." (ZANON 2005 pg. 113 e 114)

O encontro do compositor com a banda sinfônica

A primeira sinfonia de Edmundo Villani-Côrtes destinou-se a uma encomenda feita pelo maestro Dario Sotelo para a Orquestra de Sopros de Tatuí, em 1997, estreada em 1998 no Auditório Claudio Santoro, no Festival de Campos do Jordão. A transcrição para orquestra se deu posteriormente em 2000 e foi apresentada também no Festival de Campos do Jordão pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sob a regência do

maestro Benito Juarez. Convém lembrar que um grande número de obras compostas tanto para a Orquestra de Sopros do Conservatório quanto para a Banda Sinfônica de Bolsistas dos Festivais de Campos do Jordão, setor banda sinfônica, só foi possível graças às encomendas do maestro Dario Sotelo.

Antes de compor para banda sinfônica, Villani-Côrtes já havia escrito diversas obras para piano solo, orquestra, piano e orquestra, voz e grupos de música de câmara. Podemos relacioná-las, até a primeira composição para banda, da seguinte maneira:

Obras para piano solo:
- Prelúdios, do nº 1 ao nº 9 (1949) – primeira composição, (que foram tema de dissertação de Luciana Fernandes Hamond em: Prelúdios para piano solo de Edmundo Villani-Côrtes: um estudo técnico-interpretativo);
- Estudo em nonas (1950);
- Estudo Fantástico (1951);
- Série Brasileira opus 8 – Prelúdio, Dança, Movimento em ¾, Choro em forma de rondó (1957);
- Suíte Infantil – A pracinha das crianças, O concurso de papagaios, O dia de São Bartolomeu, Conversa com o vento;
- Ponteios, do nº 1 ao nº 4 (1963);
- Baião (1963);
- Valsa (1963).

Obras para piano e orquestra
- Concerto para piano e orquestra, nº 1 (1953-1955)
(orquestra: 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2tpt, 2cor, 2tbn, cds, perc.: timp. cx)18

Fantasia para piano e orquestra (1956)
(orquestra: 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2tpt, 2cor, 2tbn,cds, perc.: timp. cx)

---

18 Abreviaturas:

Piccolo [fl.pic]	Trompete [tpt]
Flauta [fl]	Trombone [tbn]
Oboé [ob]	Trompa [cor]
Clarinetes Bb [cl]	Eufônio [euf]
Clarinete Eb (ou requita) [cl Eb]	Tuba [tba]
Clarinete Baixo Bb (ou clarone) [cl.b]	Percussão [perc]
Fagote [fg]	Timpano [timp]
Saxofones: Alto, tenor e barítono [sax-a; sax-t; e sax;b]	caixa [cx]
Harpa [hpa]	Cordas [cds]
Piano [pf]	Contrabaixo [cbx]
Celesta [cel]	

MANNIS, J. A. **Pequeno manual de abreviaturas de formações musicais do CDMC-Brasil/Unicamp** Disponível em: http://www.academia.edu/2464862/NORMA_CDMC_Abreviaturas_e_Formacoes_Musicais Acesso em: 26 jan. 2013

Obras para orquestra
- Abertura (1957)
(orquestra: 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2tpt, 2cor, 2tbn, cds, perc.: timp. cx)

Obras para orquestra e instrumentos solo
- Sonata para violoncelo e piano – Allegro - Cadência – Coda, Lento, Vivo (1969)

(Orquestra: 2fl, 1ob, 1cl, 1 cl-b, 1fg, 4tpt, 4cor, 3tbn, 1tba, cds, hpa, perc: timp. cx).
adaptação pelo próprio compositor para violoncelo e orquestra de cordas (2004);

- Boruloides (1974) – para duas flautas e orquestra; (feitas para jazz sinfônica 1997) – (Com várias versões).
(Orquestra de câmara: 2ob, 2cl, 2tpt, 2cor, cds, perc.)
Versão: vibrafone e banda sinfônica (2002)

- Happy blues (1976) – para orquestra de cordas e piano.
Piano a 4 mãos e instrumentação flexível para fins didáticos

Obras para voz e orquestra
- Tuas mãos (1958) – letra de autor desconhecido – arranjo para voz e orquestra do próprio compositor. Estreada e premiada com o 1º lugar no Concurso OSRJ (1958).
(orquestra: 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 3tpt, 4cor, 3tbn, tba, cds, perc. hpa e pf).
- Ciclo Cecília Meireles – para soprano e orquestra (1988) premiada como melhor peça erudita vocal pela APCA (1989) em 6 movimentos

1. Cântico 25
2. Do caçador feliz
3. Canção da indiazinha
4. Imaginária serenata
5. Motivo
6. Canção de Maria Ifigênia (não orquestrado) original para piano solo.

(orquestra: fl-pic. 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 3tpt, 4cor, 3tbn,tba, cds, perc. timp. cx. vibrafone e hpa)

Obras para orquestra de metais
- Prelúdio e Postlúdio (1969) - Estreada pelo Teatro Municipal de São Paulo em 1970)
(Orquestra de metais 4 tpt; 4 tbn; 4 cor; e 2 tbas e 1 percussionista opcional).

Obras para voz e piano
- Tuas Mãos (1958) – letra de autor desconhecido;
- Você (1958) – letra e música de Edmundo Villani-Côrtes;
- Seu Olhar (1958) – letra e música de Edmundo Villani-Côrtes;
- Poema (1961) – versos de Afonso Romano de Sant'ana;
- Papagaio Azul (1964 – 1966) – letra e música de Edmundo Villani-Côrtes;
- Só o amor ficou (1964 – 1966) – letra e música de Edmundo Villani-Côrtes;
- Canção para a menina triste (1964 – 1966);
- Uma estrela brilhou (1964 – 1966);
- Saudade (1964 – 1966);

- Desalento (1967) – letra de Laerte Freire;
- A Fonte Eterna (1974)– letra de Laerte Freire.

Obras camerísticas
- Sonata encantada (1957) – (duo: violino e piano);
- Tríptico – Prelúdio, Fugato, Poslúdio (1963) – (duo: clarinete e piano);
- Sonata, violoncelo e piano – Allegro - Cadência - Coda, Lento, Vivo (1969);
- Sonata para viola e piano (1969);
- A Fonte Eterna (1974) – adaptação para contrabaixo e piano do próprio compositor (2001);
- Boruloides (1974) – para flauta doce, violão I-III, piano, percussão e voz feminina;
- Gará (1976) – conjunto instrumental de flautas doces I e II, piano e violão;
- Poliedros (1976) – para grupo de percussão;
- Chorinho Alegre (1976) – trio para flauta e piano a quatro mãos.

Obras corais
- Coral – "Ogundê Mocibá ê (1963): coro misto a capela;
- Papagaio Azul (1964 – 1966) – letra e música de Edmundo Villani-Côrtes. Versão para coro infantil feita pelo próprio compositor para o Coral Infantil ECO (1978).

Com a relação das obras acima citadas, pudemos observar que a maioria foi escrita para piano e canto e piano por Villani-Côrtes até 1991. Esse seu interesse pelo canto veio provavelmente da época em que acompanhava ao violão os cantores nas serestas e depois de acompanhar ao piano (de 1953 a 1958) os alunos de Alaíde Margarida – professora da soprano Efigênia Cortes, sua futura esposa. Esse estilo de canção está bem presente em suas primeiras composições para canto e aparece, mesmo que discretamente, em diversas obras suas até hoje.

A primeira obra que Villani-Côrtes compôs para banda foi a Terceira Visão (1991), incentivado e orientado pelo maestro Roberto Farias, no Festival de Campos do Jordão, setor de Banda Sinfônica de Bolsistas do Festival de 1991, no núcleo de Tatuí. Nessa época, Villani-Côrtes já tinha 60 anos de idade. O compositor conta:

> "O Roberto foi quem fez o modelo da partitura de banda, a ordem dos instrumentos, e ensinou como funcionava o bombardino[19] e tudo o mais..."[20]

---

19 Bombardino – denominação espanhola para eufônio.

Numa entrevista concedida ao prof. dr. Silvio Ricardo Baroni, na época da sua pesquisa de pós-doutorado, em 2003, o maestro Roberto Farias contou:

> "Eu o conheci em 1991 em um Festival de Inverno de Campos do Jordão, no núcleo de Tatuí. Conhecemo-nos numa mesa de almoço, nos apresentamos e, desse primeiro encontro, realmente surgiu uma ideia de uma peça para piano e sopros, ou seja, piano e banda sinfônica. E foi aí que surgiu o "concerto" ainda como uma peça para piano acompanhado por banda sinfônica, sem a forma de concerto."

A Terceira Visão foi escrita em duas etapas: a primeira foi composta em uma semana e estreada no próprio Festival; veio a ser o primeiro movimento do concerto, intitulado "A 3ª Visão para Piano e Banda Sinfônica". O segundo e o terceiro movimentos foram compostos posteriormente, em 1997, sob encomenda do maestro Roberto Farias.

A partir de então, a banda sinfônica passou a ser um dos meios de expressão mais importantes do catálogo de obras de Villani-Côrtes e o levou a produzir alguns de seus trabalhos de maior envergadura, a exemplo de sua Sinfonia nº 1.

---

20 - "Concerto nº3 para Piano e Orquestra, de Edmundo Villani-Côrtes: uma abordagem técnico-anatômico-pianística" – Prof. Dr. Silvio Ricardo Baroni – Pesquisa de Pós-Doutorado – UNICAMP 2003 – pg. 92

As composições de Edmundo Villani-Côrtes para banda sinfônica

O repertório das Bandas Musicais no Brasil, até meados da década de 70, girava em torno de transcrições de óperas, marchas e dobrados. Os primeiros contatos com obras mais modernas, compostas originalmente para banda sinfônica vieram do Conservatório de Tatuí, iniciativa do então diretor prof. e Maestro José Coelho de Almeida, que dirigiu o Conservatório entre 1968 a 1982. Pode-se mesmo dizer que o próprio Conservatório girava em função da banda, já que sediou o Festival de Campos do Jordão em seu setor Bandas por muitos anos. Seu filho, Tadeu Coelho de Almeida, flautista, conta21 que começou a tocar flauta na banda para poder ficar mais próximo do pai, que se dedicava integralmente à Banda do Conservatório de Tatuí.

Desde então, o Conservatório Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí foi responsável por uma grande parte das informações vindas de outros países, com aquisição de repertórios originais internacionais, assim como pelas primeiras encomendas nacionais.

Posteriormente, com a criação da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência e direção artística do maestro Roberto Farias, a partir de 1990, surgiu a oportunidade de florescerem novos repertórios originais para banda sinfônica por meio de encomendas a consagrados compositores brasileiros. Os esforços somados de Tatuí e da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, em um período não superior a 30 anos, agora começa a frutificar por todo o país, e felizmente Edmundo Villani-Côrtes é ainda um dos que mais escreve para essa formação.

Quando é citado o gênero sinfonia para banda sinfônica, não se encontra uma grande produção nacional. Antes da Sinfonia nº1(1998), de Villani-Côrtes, sabemos da

21 Conversas durante o Festival de Música de Londrina - 2008

existência de somente duas outras encomendadas pela Banda Sinfônica do Estado pelo maestro Roberto Farias: a Sinfonia nº1 (1990), de Harry Crowl e a Sinfonia nº1 **(1993),** de Mário Ficarelli. No mesmo ano, encomendada pelo maestro Dario Sotelo, Conservatório de Tatuí, a Sinfonia nº1 Añoia (1997/1998), de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, e posteriormente apenas a Sinfonia nº1 **(2005),** de Edson Beltrami e a Sinfonia nº1 (2006), de Rodrigo Vita.

Em uma conversa com o trombonista Roberto Marques, ele nos informou do seu conhecimento de uma sinfonia tocada há muitos anos pela Banda da Cidade de Campos, do Rio de Janeiro, mas não conseguimos maiores informações sobre essa obra.

Dentre as obras de Villani-Côrtes 22 escritas originalmente para banda sinfônica, temos:

- Terceira Visão (1991) – 1ª audição: Tatuí, Festival de Inverno de Campos do Jordão, setor Banda Sinfônica de Bolsistas, Roberto Farias (regente), Edmundo Villani-Côrtes (piano) - duração: 8min.
- Djopoi (1993) – 1ª audição: Tatuí, Festival de Inverno de Campos do Jordão, setor Banda Sinfônica de Bolsistas, Dario Sotelo (regente) – duração: 6min40s.
- **Sonho Infantil (Rapsódia Brasileira)** (1993) – 1ª audição: Tatuí, Festival de Inverno de Campos do Jordão, setor Banda Sinfônica de Bolsistas, Dario Sotelo (regente) – duração: 6min46s.

Nessa peça, Villani-Côrtes não quis, como Villa-Lobos, criar uma versão sofisticada de um tema folclórico, mas procurou apresentar os temas infantis como os conheceu em sua meninice, ou seja, utilizou uma harmonia coerente com o espírito da melodia. Para Villani-Côrtes, Chopin foi o maior folclorista de todos os tempos, pois "me parece que as mazurcas e poloneses que ele fez – não se sabe se todos os temas vieram exatamente do folclore - passaram a representar internacionalmente a Polônia. Ele era tão bom que o pessoal esquece que ele foi o 1º folclorista do mundo. Ele foi nacionalista antes de todos aqueles que geralmente são citados". (VILLANI)

---

22 Estes dados foram colhidos segundo o catálogo de musicografia do livro: Música Contemporânea Brasileira:Edmundo Villani-Côrtes – coordenação de projeto Francisco Carlos Coelho–São Paulo. Centro Cultural São Paulo – Discoteca Oneyda Alvarenga,2006 – (Música Contemporânea Brasileira; v.3) e atualizações.

- Quon Fusion – Concertante breve (1994) – referência básica para a tese de doutorado: Villani-Côrtes, Edmundo – A utilidade da prática da improvisação e a sua presença no trabalho composicional do Concertante Breve, para quinteto e banda sinfônica, de Edmundo Villani-Côrtes. – 1ª audição: São Paulo, Memorial da América Latina, Quinteto Onze e meia, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Roberto Farias (regente), 13 de Abril de 1994. Duração: 30min.

- **O Passarinho da Praça da Matriz** (1994) – 1ª audição: Tatuí, Orquestra de Sopros de Tatuí e Coral do Conservatório, Dario Sotelo (regente) 1997. Duração: 15min.
- **Terceira Visão – concerto para piano e banda sinfônica - 2º e 3º movimentos** (1997): Os ascendentes caminhos do espírito; O alegre encontro da eterna morada – 1ª audição: São João da Boa Vista, Cláudio Richerme (piano) e a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Roberto Farias (regente), 1997.
Há uma versão para piano e orquestra sinfônica estreada em 2001 pela pianista Karin Fernandes23 com a Orquestra Sinfonia Cultura, Lutero Rodrigues (regente). Duração: 25min.

- **Pequena Fantasia sobre o tema dos Escravos de Job** (1997) – 1ª audição: banda e coro infantil, Nicolau Martins de Oliveira (regente), 1998. Peça comissionada pela Banda Sinfônica de Volta Redonda – RJ. Duração: 4min4s.

Em 1998 foi realizada a versão apenas para orquestra de sopros, sem o coro infantil. 1ª audição: Tatuí, Teatro Procópio Ferreira, Orquestra de Sopros de Tatuí, Dario Sotelo (regente) 1999. Duração: 4min4s.

- **Congada** (1998) – 1ª audição: Tatuí, Teatro Procópio Ferreira, Orquestra de Sopros de Tatuí, Dario Sotelo (regente) 1999. Duração: 3min17s.

- **Ponteio das Alterosas (2000)** – 1ª audição: Belo Horizonte - Encontro Internacional de Instrumentos de Metal, Carlos Suplício (trompete), Banda Sinfônica da U.F.M.G., Edmundo Villani-Côrtes (regente). 17de maio de 2000. Duração: 9min.
*com versão original para piano e trompete.
*Em 2004 passou a ser o 1º movimento do Concerto para Trompete e Banda Sinfônica.

- **Sinfonia nº1** (1998) – 1ª audição: Campos do Jordão, Festival de Inverno de Campos do Jordão, Orquestra de Sopros Brasileira, Dario Sotelo (regente), Julho de 1998.
*A transcrição para orquestra teve sua 1ª audição: Campos do Jordão, Festival de Inverno de Campos do Jordão, Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Benito Juarez (regente), Julho, 2000.

- **Concerto para Trompete e Banda Sinfônica –** Segundo movimento: **"O Aquífero Guarani";** e terceiro movimento**: "Valsa Rancheira"** (2004) – 1ª audição: São Paulo, Memorial da América Latina, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Mônica Giardini (regente), Anor Luciano (trompete), 18 de setembro de 2004.

---

23 Karin Fernandes em 2012 lançou seu CD como solista desta obra com a Orquestra do Teatro São Pedro sob a regência do maestro Lutero Rodrigues.

- **Sinfonia, nº2** (2005) – Abertura, Modinha, Capoeiras, Valsa Festiva. Comissionada pelo maestro Dario Sotelo. 1ª audição: Estreada em 2008, mas o último movimento da Sinfonia Nº2 de Villani-Côrtes foi estreado dois anos antes, por ocasião das comemorações dos 50 anos do Conservatório. A Valsa foi composta antes e depois ele completou o restante da Sinfonia.

- **Abertura Festiva Brasileira** (2010) – encomendada pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, maestro Marcos Sadao Shirakawa. 1ª audição: 5 de Setembro de 2010 Teatro São Pedro – regente convidado Carlos Moreno**.**

Villani-Côrtes transcreve suas obras para diferentes formações. Essas transcrições acabam por revelar características tão novas que ele até mesmo as considera como novas obras. Isso pode se observado em obras inicialmente concebidas para piano e posteriormente orquestradas, como Cinco Miniaturas Brasileiras (1978), originalmente escrita para duo de flauta e piano e com versões para trio de violino, violoncelo e piano; quarteto de violoncelos; orquestra de cordas; e banda sinfônica - todas versões de 1978. Outro exemplo, Papagaio Azul, foi originalmente concebida para voz e piano (1964), com versão para coro infantil (1966) e com 1ª audição em São Paulo, MASP, com o Coral Infantil ECO e regência de Teruo Yoshida em 1978 (existe outra versão para violão solo, de **2011).** Outro exemplo ainda, A Catedral da Sé: Prelúdio em Estilo Bachiano (1979), encontra-se nas versões para piano solo, órgão solo, orquestra de cordas e conjunto instrumental.

Muitas vezes Villani-Côrtes vai aprimorando ou transformando a obra com o acréscimo de novas partes, como é o caso do Ponteio para as Alterosas, que ganhou mais dois movimentos e se transformou no Concerto para Trompete e Banda Sinfônica; do Braseijo, que inspirou o Coração Latino, para dois pianos, e foi também orquestrado para trio de piano, violino, viola e para banda sinfônica.

As obras que foram transcritas para banda pelo próprio compositor são:

- **Vozes do Agreste** (1996) – 1ª audição: Brasil, grupo de metais da "Salford University", 1997. Dedicada à *"Salford University Brass Band"*. Patrocinada pela Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, que comissionou a obra. Duração: 5min41s.
Sua versão para banda sinfônica é uma das obras mais conhecidas e tocadas no Brasil e no exterior.

- **Prelúdio** (das Cinco Miniaturas Brasileiras) (1998) – 1ª audição: Tatuí, Teatro Procópio Ferreira, Orquestra de Sopros de Tatuí, Dario Sotelo (regente) 1999. Duração: 3min17s.

- Concerto para Flauta e Orquestra (2000) – 1ª audição: Londres, Saint Johnes Cathedral, Orquestra do Convent Garden, Marcelo Barbosa (flauta), Richard Markson (regente). 08 de abril de 2000.
Transcrição para Banda Sinfônica (2007) – 1ª audição – Memorial da América Latina, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Mônica Giardini (regente), Celina Bordallo Charlier (flauta).

- Concerto para Vibrafone e Orquestra (1994) – movimentos: Desafio, Intermezzo e Toccata. 1ª audição: Campos do Jordão, Festival de Campos do Jordão, Auditório Claudio Santoro, André Juarez (vibrafone). Orquestra Sinfônica de Campinas, Benito Juarez (regente), (1996). Duração: 22min.
A transcrição para banda sinfônica (2007) – 1ª audição – Memorial da América Latina, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Dario Sotelo (regente convidado), Augusto Moralez (vibrafone).

3.1 – Fundamentação histórica e teórica da concepção orquestral de Villani-Côrtes para banda sinfônica

Tanto a orquestra sinfônica como as bandas passaram a ter um número maior de integrantes na época da Revolução Francesa. Naquele momento a banda não tinha ainda uma característica sinfônica, sendo na verdade muito utilizada como banda militar. Ela só adquiriu as características de um grupo sinfônico depois da Segunda Guerra Mundial.

Evolução da instrumentação da banda sinfônica

Baseando-nos no livro *A Concise History of the Wind Band,* de David WHITWELL, podemos afirmar que a Revolução Francesa e seus ideais de igualdade e fraternidade de certo modo promoveu um momento bastante propício para as bandas, nas quais o uso do clarinete em grande quantidade (característica principal das bandas sinfônicas até os dias de hoje) passou a representar a ascenção das massas populares e a diminuição da importância da figura do rei, que tradicionalmente era representado por outro instrumento, o oboé. Essa ideia do rei ser representado pelo oboé vem da côrte de Louis XIV, que mantinha sua banda "*Les Grands Hautbois*", a banda de sopros mais importante e imitada até aproximadamente o início do barroco.

O "*Les Grands Hautbois*" era formado por três tamanhos de oboés: *dessus* (o instrumento de tamanho moderno), duas formas maiores, *haute-contre e taille,* e mais dois *"basse de hautbois",* que exerciam a função dos fagotes atuais. A esses oito instrumentos de palheta dupla eram somados dois cornets e dois trombones.

Essa banda de estilo francês apareceu na Alemanha no final do século XVII, tornando-se conhecida como *Hautboisten,* que existiu de 1680 a 1730, aproximadamente, nas versões unidade militar e banda de concerto da côrte. Foi a partir dessa banda de concerto que se desenvolveu o *Harmoniemusik*, crucial acontecimento

no começo do século XVIII, quando as trompas começaram a ser acrescentadas ao *Hautboisten,* resultando na instrumentação em pares de oboés, fagotes, trompas, cornets e trombones. O aparecimento do *Harmoniemusik* não só desenvolveu uma enorme e importante literatura para si mesmo durante o período clássico, como formou o coro de sopros da orquestra clássica e todo o núcleo de bandas militares posteriores. (**WHITWELL**, David - 1985).

A orquestra até hoje conserva uma formação que mantém a tradição dos sopros do *Harmoniemusik.* Poucos compositores ousaram romper essa tradição, como, por exemplo, fazer uso do eufônio e do saxofone nas orquestras. Mesmo com o alto nível alcançado pela escola de saxofone erudito, iniciada em Paris, o saxofone ainda hoje quase não é usado nas composições para orquestras; mesmo assim, favoreceu o seu emprego nas novas formações orquestrais, como as orquestras de jazz do século XX.

A relação entre o jazz e a banda de sopros.

A presença de tradições europeias na América, como o *Harmoniemusik*, caracterizou quase toda a antiga música instrumental dos Estados Unidos, assim como as bandas militares, desde o século XIX.

Na Guerra de Secessão, entre 1861 e 1865, os escravos negros acabaram indo para os combates. Foi a oportunidade que muitos tiveram de aprender a tocar um intrumento de sopro nas bandas militares. A partir de 1870, ao retornar da guerra, esses negros tocavam banjo e instrumentos de sopros.24

Após a guerra, com três linhas melódicas executadas por um clarinete, um cornet e um trombone, esses novos músicos passaram a formar os primeiros conjuntos

24Muitas das informações deste capítulo são baseadas em aulas e conversas com o maestro Roberto Marialva Bomilcar, professor de História da Música Popular Brasileira e Americana e pianista, que trabalhou na Orquestra Jazz Sinfônica, criada pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em 1990.

musicais, caracterizados como estilo *New Orleans*. (BERENDT – 1987 pg. 23). Observa-se que os três instrumentos são oriundos dos principais naipes da banda, como se pode comprovar pelo próprio repertório utilizado:

> "O ritmo original do *New Orleans* se aproxima mais do ritmo de marcha europeu. Nele a acentuação cai, como na marcha, no primeiro e no terceiro tempos do compasso – mais tarde, no segundo e no quarto. Aliás, essas *New Orleans Bands* eram muito semelhantes aos conjuntos de marcha e de circo da virada do século, seja em sua formação ou em sua função s*ocial."* (BERENDT – 1987 pg. 24).

Na música de salão, o acompanhamento era feito pelo piano, e nas ruas, pelo banjo. Com o tempo, no salão acrescentou-se o contrabaixo, e na rua, a tuba. Mas a princípio não havia o baixo, visto que o baixo tuba era muito pesado e o sousafone só foi criado no final do século. O trombone foi usado com duas funções: de baixo melódico e contrabaixo. Fazia como o baixo barroco (baixo contínuo) o "walking bass" (baixo caminhante), que seguia improvisando para não ficar tedioso e que se tornava também um baixo melódico pelas facilidades do trombone. Já estava formado, portanto, um conjunto de rua.

As bandas militares do final do século XIX variavam de tamanho - entre 12 a 50 músicos -, e a banda na qual Philip Sousa[25] trabalhou já incluia os instrumentos vindos da França, como os saxhorns, eufônios e saxofones. Tocavam músicas militares e clássicas adaptadas da música européia, tais como, por exemplo, as aberturas de óperas.

O ragtime, que até então era só um estilo de música de salão, por ser escrito, estritamente executado e não improvisado, foi assimilado pela banda militar. Esse fato abriu novas possibilidades de orquestração para compositores e arranjadores (nota-se

---

25John Philip Sousa (1854 – 1932) - compositor e maestro de banda norte-americano, do romantismo tardio, popularmente conhecido como O Rei das Marchas.

que no Brasil o mesmo aconteceu quando Pixinguinha levou o maxixe e o choro para a banda).

Ao mesmo tempo, a música de salão passou a ser tocada em grandes cidades por pequenas orquestras formadas por um quarteto de cordas; um quinteto de sopros com flauta, clarinete, oboé, trompete, trombone; piano; contrabaixo; e tuba Eram orquestras mistas de orquestração por vozes, iguais às orquestras de salão do Brasil do final do século XIX, de modelo europeu: "O fraseado, em geral, lembra mais a articulação vocal do que a instrumental." (BERENDT – 1987, pg. 24).

Formação da b*ig band*

A formação da *big band* ocorreu a partir do trio clarinete, cornet e trombone, que, ao acrescentar um segundo cornet (época de Louis Armstrong, entre 1920 e 1930), passou a um quarteto formado por um clarinete, dois cornets e um trombone. Em seguida, essa formação foi ainda ampliada para receber o segundo clarinete. Esse grupo de dois clarinetes, dois cornets e um trombone já representava uma minibanda militar. Assim, com cinco vozes, esse *combo*26 aumentava suas possibilidades, principalmente se ainda incorporasse um baixo tuba, pois o trombone poderia fazer parte da harmonia.

Em seguida, esse *combo* foi novamente ampliado para três clarinetes, como na banda, e os clarinetistas passaram também a tocar saxofones (dois altos e um tenor). Entre 1925 e 1928 os clarinetes já não apareceram mais, ficando como instrumentos opcionais e substituídos pelo quarteto de saxofones, formado por dois altos, um tenor e, às vezes, um baixo. A partir da década de 1930, a *big band* se apresentou completa, com três a quatro trompetes ou cornets, três a quatro trombones (3 tenores e 1 baixo) e cinco

26 Combo – pequeno conjunto, em geral de três a oito músicos. (BERENDT – 1987, pg. 357).

saxofones (2 altos, 2 tenores e 1 barítono) e a seção rítmica formada de guitarra, bateria, contrabaixo e piano.

> "Característica do estilo *Swing,* que identifica a música dos anos 30, foi a formação de grandes conjuntos, as *big bands*, [...], onde dois polos opostos se desenvolveram: a formação de grandes conjuntos e a valorização do toque individual, uma música cada vez mais coletiva e cada vez mais pessoal." (BERENDT – 1987, pg. 29).

O som que Villani-Côrtes ouvia na infância vinha da fusão da *big band* com os intrumentos de cordas. Era um tipo novo de formação musical, que, para Hobsbawm, fez parte de um período historicamente central que marcou o nascimento das orquestras de jazz.

> "O jazz antigo (como estilos "New Orleans", "Dixieland", "Chicago e "Nova York") é a música de pequenos conjuntos de improvisação, com arranjos rudimentares de cantores de blues e pianistas. **O jazz do período médio é, essencialmente, uma música para orquestras comerciais maiores, com os virtuoses a que deram ensejo, uma música muito mais "composta" e "arranjada", bem como tecnicamente mais elaborada.** O período moderno voltou a recorrer à improvisação e aos pequenos conjuntos, seja na forma do jazz antigo (os movimentos *revival*) ou em um salto deliberado para diante, na forma de música avant-garde (*bop*), parte da qual vem se tornando cada vez mais uma forma híbrida, entre o jazz e a música clássica (*cool*)."(HOBSBAWM -2011 pg. 102)

Instrumentação das orquestras de rádio no Brasil

As estações de rádio tinham dois tipos de conjuntos: um deles era o regional, formado basicamente por dois violões, flauta, cavaquinho e percussão. Na década de 1940, encontrava-se também o acordeon, o clarinete e o contrabaixo. O segundo tipo era a orquestra como a conhecemos.

Segundo Roberto Bomilcar, havia duas vertentes de arranjadores para essas orquestras de rádio: uma de concepção mais jazzística e outra proveniente das escolas europeias de orquestração.

A vertente jazzística, talvez mais difundida no Rio de Janeiro do que em São Paulo, teve uma característica mais moderna, a exemplo de Stan Kenton e outros.

> "Na Tupi do Rio de Janeiro, os arranjos do maestro Cipó27 eram mais na linha de um jazzísta pesado e tinha influências do Stan Kenton, tinha uma tendência a um estilo próximo a Stravinsky, Ravel, Debussy, coisas desse tipo." (VILLANI)

Em São Paulo, Gabriel Migliori e Leo Perachi tiveram uma formação vinda da escola italiana e provavelmente estudaram com Savino de Benedictis e também pelos tradicionais tratados de orquestração de Berlioz, Rimsky Korsakov, entre outros, seguindo uma concepção mais tradicional, mais internacional. Pode-se dizer que o maestro Cyro Pereira também seguia essa linha na qual se arranjava jazz, choro, samba e todo tipo de música popular com uma escrita tradicional.

No Rio de Janeiro, os arranjadores tiveram contato mais cedo com o sistema musical harmônico, denominado harmonia funcional, trazida por Koellreutter 28 aproximadamente no final da década de 1930, quando este começou a ensinar música no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Ele estimulava a prática de música popular, diferentemente da escola vinda de Mário de Andrade, que incentivava o folclore ou o erudito, o que influenciou toda uma geração de compositores populares, dentre eles Tom Jobim, Caetano Veloso, Nelson Ayres e muitos outros.

---

27 Orlando Silva de Oliveira Costa (24/11/1922 – 03/11/1992), mais conhecido como maestro Cipó, foi instrumentista, arranjador, compositor e maestro.

28 "A introdução no Brasil da nova técnica de composição musical, liberta dos ditames da tonalidade clássica, deve-se irrefutavelmente a Koellreutter e ao *Música Viva*". [...] Ao invés, portanto, de mera "florescência espontânea", a prática de uma técnica de vanguarda provavelmente teria se instaurado enquanto proposta deliberada e objetiva; fundamento de um projeto maior de formação musical de orientação universalista, compatível com a franca tendência de modernização e cosmovisão das metrópoles brasileiras (em particular Rio de Janeiro e São Paulo)." (KATER, Carlos – Música Viva e H.J.Koellreutter pg. 105 e 113)

A partir disso, criou-se a hipótese de que Villani-Côrtes de certo modo também seguiu essa linhagem, já que Luiz Arruda Paes, com quem Villani-Côrtes trabalhou, também estudou com Koellreutter em São Paulo.

As orquestras, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, como já dito, tinham sua instrumentação básica vinda da *big band:* 5 sax, 4 trompetes e 4trombones, com as cordas e a "cozinha". Esses saxofonistas em geral tocavam flauta e/ou clarinete; quando não era possível contratar músicos extras, para inserir as madeiras, esse naipe de cinco saxofones podia se transformar em diversas combinações, tais como:

2 clarinetes e 3 sax

1 flauta, 2 clarinetes e 2 sax

3 flautas e 2 sax

E assim por diante.

Para não generalizar, afirmando que a música de rádio só era desenvolvida entre São Paulo e Rio de Janeiro, Villani-Côrtes nos contou também da sua estada em Recife em 1956, quando teve contato com arranjadores, como Clovis Pereira29, e compositores, como Capiba30, por exemplo. Estes, como também Mestre Duda31, que

---

29 Clóvis Pereira dos Santos - compositor, arranjador, pianista, regente, nasceu na cidade de Caruaru (PE) em 14 de maio de 1932. Foi aluno do Maestro Guerra Peixe, de quem se tornou amigo. Como diretor artístico da TV Jornal, foi por muitos anos regente da orquestra daquela emissora. (www.frevo.pe.gov.br/arranjadores.htm) (Funcultura Pernambuco).

30 Capiba - Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba (Surubim, 28 de outubro de 1904 — Recife, 31 de dezembro de 1997) Tornou-se o mais conhecido compositor de frevos do Brasil. (ARAÚJO, João; PEREIRA, Margarida; GOMES, Maria José. 100 anos de frevo. Recife: Editora Baraúna, 2007)

veio depois, eram muito bons arranjadores e utilizavam recursos presentes na música popular e no jazz .

Luís Arruda Paes certamente também estudou os tradicionais tratados de orquestração. No entanto, percebe-se que ele concebia as madeiras da orquestra como uma extensão do quinteto de saxofones, vindas, portanto, da *big band* e do estilo de escrever do jazz moderno, e não da orquestração tradicional.

Ao comparar, por exemplo, o arranjo de Luiz Arruda Paes para banda sinfônica de *Na Baixa do Sapateiro,* de Ary Barroso (anexa), com a transcrição para banda de *Baião, da Suíte Brasiliana,* de Cyro Pereira (em anexo), nota-se claramente esses dois tipos de procedimento de escrita.

Observamos que Villani-Côrtes escreve para banda sinfônica a partir dos metais e saxofones, como concebia Luís Arruda Paes. Isso se comprova observando que graficamente sua orquestração tem como referência os saxofones e/ou metais, que irradiam para as extremidades, como veremos no item a seguir.

Notamos também que sua escrita, mesmo sendo na maior parte constituída por melodias acompanhadas e harmonias em bloco, a maneira como ele distribui cada elemento dessas texturas tem uma concepção de orquestração muito mais voltada para a ideia do contraponto do que a da estrutura em bloco. Esse procedimento, uma espécie de

---

31 Mestre Duda - Maestro Duda ou mestre Duda, o José Ursicino da Silva, nasceu em Goiana interior de Pernambuco, em 23 de dezembro de 1935. Aos oito anos começou a estudar música, aos dez já era integrante da banda Saboeira e logo escrevia sua primeira composição, o frevo Furacão. Dali podia-se prever o que se tornaria Duda um dos maiores regentes, compositores, arranjadores e instrumentista de todos os tempos e do frevo em especial (www.frevo.pe.gov.br/arranjadores.htm) (Funcultura Pernambuco).

contraponto com os instrumentos que gera diversidade de timbres, é uma das sutilezas de sonoridade orquestral de Villani-Côrtes ao escrever para banda sinfônica.

Vários foram os gêneros musicais que sofreram a influência do jazz, e até mesmo a música brasileira não ficou imune a essa influência. Encontramos no trabalho científico de Humberto Paim, em "A influência do jazz na cultura brasileira", alguns dados relevantes:

> "O músico Sérgio Dellamônica[32], quando questionado sobre a influência do jazz na nossa cultura musical, é rápido e seguro em afirmar que tudo teve início no Rio de Janeiro, em meados de 1939 a 1946.[...] Nossos instrumentistas - com exceção dos intérpretes de choro, da música tradicional e dos ritmos nordestinos – foram influenciados pelos músicos de jazz.[...] O jazz se notabilizou no Brasil entre as décadas de 50 e 60, pois havia muita ansiedade de mudanças no ar. A Bossa Nova representou um novo caminho musical, que canalizou essa ansiedade de mudança que era mais ampla no aspecto social e de costumes.[...] A semente dessa fusão foi plantada em abril de 1953 pelo violonista Laurindo Almeida e pelo saxofonista Bud Shank com a gravação do disco "Brazilliance", em Los Angeles. Nesse disco experimental, o violonista brasileiro e o saxofonista de jazz introduziram uma inovação inusitada: as improvisações do saxofonista Bud Shank, tocando repertório brasileiro em linguagem jazzística, estabeleceu os alicerces do que na década seguinte (1960) chamariam de jazz-samba, mas no Brasil ficou conhecido por samba-jazz.[...]. Dessa maneira, pode-se concluir que ambas as culturas acabaram por permear-se, complementando-se uma à outra, em alguns aspectos. A música brasileira tornou-se mais refinada por conta da influência do jazz e este, por sua vez, um pouco mais flexível ao incorporar nossos elementos**." (PAIM –** 2009 pg. 14-22).

Na orquestração de Villani-Côrtes para banda sinfônica pode-se observar essas concepções de arranjos das orquestras de rádio oriundas da instrumentação da *big band,* o que a torna bem diferente dos outros brasileiros que compõem para banda, principalmente porque sua escrita é mesclada de ideias da orquestra sinfônica, assim como das orquestras populares, com suas próprias soluções para essa formação.

---

32 Sérgio Dellamônica - baterista carioca que tocou com famosos nomes da música popular brasileira.

3.2 – A Orquestração da Sinfonia nº1

"Não importa quão boa uma ideia musical seja;
não terá vida longa se não for bem orquestrada."
James Barnes33 **(**CAMPHOUSE, vol.I, 2002)

À primeira vista pode parecer simples escrever para uma orquestra ou para uma banda sinfônica, pois se sabe os instrumentos que serão usados, já que ambos os grupos sinfônicos possuem uma instrumentação bem definida e tradicional. No entanto, seja qual for o meio de expressão para o qual se vai escrever, mesmo não podendo fugir de um padrão tradicional, esse grupo sinfônico será tratado de uma maneira diferenciada por cada compositor, que escolhe a instrumentação ao seu gosto, de acordo com as diferentes texturas sonoras, em busca do melhor resultado musical.

Esse equilíbrio sonoro está relacionado com o estilo desejado, assim como ao tipo de escrita, seja ela polifônica, harmônica, serialista, etc. Apesar de o senso comum "dizer" que em arte "tudo pode" e que não existem limites para soluções artísticas, há na verdade um certo padrão naquilo que percebemos como um equilíbrio sonoro ideal forjado ao longo das épocas. Rupturas desses padrões são exceções que geram quebras de paradigmas, mas que também seguem uma lógica e uma tendência culturalmente aceita.

Para considerarmos uma obra bem orquestrada, ela deve ter coerência com os parâmetros de percepção estabelecidos para cada estilo. Assim como a sonoridade das orquestras se modifica ao longo do tempo, a sonoridade das bandas também tem se modificado, sendo que o gosto por mais instrumentos graves é a tendência da música atual. Uma comprovação disso é o fato de os trombones altos praticamente terem saído

33 James Barnes (1949 -) – compositor norte-americano e professor de orquestração.

de moda, dando lugar aos trombones tenores com rotor, com sonoridade menos brilhante.

Ao tentarmos definir o tipo de sonoridade que Villani-Côrtes constrói em sua Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros, notamos que ele busca o equilíbrio da música da orquestra clássica. Sendo assim, precisamos esclarecer o que a orquestra tem em comum com a banda sinfônica e no que elas diferem. Para isso, é necessário analisar separadamente os três aspectos envolvidos nessa questão: o instrumental, o social e o artístico.

A orquestração atual para banda sinfônica é composta por quartetos, e até o naipe de clarinetes é escrito para três vozes de clarinetes in Bb, que, junto com o clarinete baixo in Bb, forma um quarteto próprio, ao qual pode ser acrescentado o clarinete Eb, o clarinete alto Eb e/ou contralto clarinete Eb. As flautas, os oboés e os fagotes ainda são escritos aos pares (duas vozes), que se juntam, como na orquestra, para formar o quarteto das madeiras (flauta, oboé, clarinete e fagote).

Quando se trata de orquestração para banda sinfônica, reparamos que ela recebe um tratamento diferente em cada país. Em países como Espanha, Bélgica, Holanda, Inglaterra e Estados Unidos, a produção de novas concepções tem o auxílio das universidades, que estimulam seus alunos a desenvolver trabalhos de orquestração não só para orquestras, mas também para bandas. No Brasil isso não acontece, pois essa escrita não é considerada; somente por iniciativa particular do professor é que se desenvolve algum tipo de trabalho dirigido para esse fim. Portanto, quando se trata de se fazer uma transcrição para banda, a falta de conhecimento faz com que ela seja excessivamente literal. Ainda é comum encontrar quem escreva para dois clarinetes, representando os 1ºs e 2ºs violinos da orquestra. Muitos ainda pensam que os violinos da orquestra só devem ser transcritos para os clarinetes e que, se a tessitura for mais alta

que a extensão destes, as flautas devem assumir esse papel. Além disso, costuma-se pensar que a parte das violas também só deve ser transcrita para os saxofones, e a dos violoncelos, para os eufônios.

O que ocorre nessa ideia é que ao se diluir o quarteto de cordas pelos diversos naipes distintos de sopros, ou seja, para orquestrar um quarteto (cordas), perde-se a possibilidade de quatro quartetos, perdendo-se também a rica possibilidade que a banda tem de obter diversos quartetos internamente, além de a sonoridade das madeiras se desequilibrarem em relação aos metais, reduzindo a potencialidade dos contrastes na amplitude harmônica. Perde-se, portanto, o efeito de grandiosidade que o entrelaçamento dos quartetos produz.

Na orquestra existem basicamente três quartetos: os das cordas, os das madeiras e os dos metais. Quando o compositor quer mais densidade ou intensidade, ele amplia a quantidade de instrumentos de metais, criando quarteto de trompas, quarteto de trompetes, quarteto de trombones ou trio de trombones, sendo um trombone baixo e acrescentado a tuba.

Na banda ocorre o mesmo. O que torna a sonoridade da banda grandiosa não é o fato de ela ser só formada por instrumentos de sopro, que possuem naturalmente a capacidade de produzir muito som, mas sim pela combinação dos diversos quartetos.

Como foi exposto acima, a banda de sopros pode ser a formação musical mais antiga, mas a banda de concerto, de concepção sinfônica, é o conjunto musical mais novo: só agora se está começando a se formar uma escola específica. A maior dificuldade que encontramos para escrever para essa formação é lidar com a densidade por meio das disposições das vozes e do entrelaçamento dos quartetos, pois corremos o risco de tornar grosseira ou amadorística a sonoridade da banda.

No momento já começa a surgir alguma produção literária sobre orquestração para bandas, mas não é de se surpreender que Villani-Côrtes tenha estudado pelos caminhos da musica orquestral e que aprendeu a orquestrar lendo livros, tais como *Orquestração,* de Cecil Forsyth, e *Princípios de orquestração,* de Rimsky-Korsakov, e estudando grandes obras orquestrais de Berlioz, Wagner, Rimsky-Korsakov, Sibelius, Mahler, Debussy, Ravel, Stravinsky, Respighi e Bartok.. Podemos acrescentar o livro de Alfredo Casella - *La Tecnica de la Orquesta Contemporanea* - e os dois volumes do livro de Charles Köechlin, professor francês de ascendência alemã, com o qual Ravel provavelmente estudou.

Camargo Guarnieri, durante os dois anos em que esteve na França, estudou com Charles Köechlin, e pode-se dizer que muito da sua escrita é devedora dos métodos de Köechlin.

Villani-Côrtes, em entrevista, disse que leu todos esses tratados de orquestração, mas que na verdade aprendeu mesmo observando os procedimentos de outros compositores e também experimentando. Não havia outro meio para aprender, e sem dúvida sua escrita mostra uma maneira particular de se expressar através da banda, certamente fruto das suas próprias experimentações.

Ao observar seu estilo de orquestração, percebe-se que, além de se fundamentar na escrita das orquestras de rádio, também sofre influência dos procedimentos orquestrais de Rimsky-Korsakov, Berlioz, Wagner, Sibelius, Debussy, Stravinsky e Ravel.

Como o processo de orquestração também está ligado à maneira de conceber e distribuir as vozes, as outras influências serão demonstradas nos processos harmônicos no capítulo V – 5.5.

Nota-se que na maior parte da Sinfonia nº 1, quando o naipe de saxofones está tocando e há madeiras tocando junto, estas fazem alguma parte do que está escrito para o naipe dos saxofones. Além disso, quando a parte principal se desenvolve nas madeiras, o naipe de saxofones não toca ou apenas reforça algum detalhe das madeiras.

Depois de termos apreciado a estrutura básica em que se fundamenta o trabalho de Villani-Côrtes, iremos a partir de agora expor o que há de exclusivo e inovador no seu trato orquestral para banda sinfônica.

Villani-Côrtes, apesar de escrever para dois clarinetes, não compromete em nada a ideia sonora moderna de banda sinfônica. Isso porque sua concepção sonora é a de jogos timbrísticos, ou seja, uma orquestração contrapontística de timbres em vez de melodias em determinados naipes, harmonizadas em outros por um período, ou uma massa harmônica de tutti. Não que isso nunca apareça, mas, por mudar muito rápido de um naipe a outro, torna-se tão diferente que se pode afirmar que ele tem uma identidade sonora exclusiva para banda. A riqueza de sua orquestração para banda se comprova na comparação com a transcrição da Sinfonia nº1 para orquestra, que perde em diversidade timbrística.

Esse processo pode estar relacionado com o que Paulo Zuben retrata em seu livro "Ouvir o Som":

> "Aluno de Schoenberg, o também compositor austríaco Anton Webern (1883-1945) foi diretamente influenciado pela ideia das *Klangfarbenmelodien.* Suas *Seis Peças para Grande Orquestra op.6,* de 1909, já apresentam um trabalho de fragmentação melódica e mudanças contínuas na instrumentação das linhas. Suas peças seguintes intensificam a atenção com a dimensão tímbrica no processo composicional."

Villani-Côrtes utiliza também a diferenciação timbrística, mas está longe de fazer disso uma corrente do pontilhismo ou serialização de timbres, o que parece com o que *Farben* pensou ao realizar *Klangfarbenmelodien.* Segundo Burkhart:

> "Sobre a organização dos timbres no *Farben*, Bukhart inicia sua exposição ressaltando que as peças tradicionais orquestrais antes da obra de Schoenberg apresentavam sempre uma mudança de instrumentação mais lenta que a mudança de alturas, isto é, enquanto suas notas se alteravam, uma melodia ou mesmo um acompanhamento harmônico permanecia por um determinado tempo com uma instrumentação fixa. *Farben* subverte essa ordenação ao fixar para a estrutura principal da peça – a camada de acordes – mudanças de instrumentação mais rápidas ou na mesma velocidade que as mudanças de alturas. (ZUBEN – 2005 pg. 81)

A identidade sonora de Villani-Côrtes começa pela maneira de compor contrapontisticamente e pela diferenciação timbrística com jogos de frases quebradas em estéreos, ou seja, ele fragmenta a frase, o que dá a sensação de "móbiles sonoros", maneira tão peculiar e própria dele. Em praticamente em quase todas as suas obras para banda há esse tipo de orquestração em que o tema ou mesmo um arpejo é muitas vezes dividido entre vários instrumentos. Começa em um naipe e termina em outro, percorrendo toda a banda, dando um efeito estereofônico. Poucas vezes um período melódico começa e termina no mesmo naipe ou instrumento; se ocorre, em algum lugar é acrescentado algum novo timbre. Esse procedimento fracionado na maneira de orquestrar é, com certeza, uma assinatura do compositor.

Na Sinfonia nº1 esse procedimento é frequente. Pode-se tomar como exemplo a transição entre o primeiro e o segundo temas, compassos de 56 a 61, do primeiro movimento, no qual se verifica que até mesmo os arpejos são orquestrados quebrados, passando de um instrumento ao outro. Observa-se que na Exposição, nessas pontes, antes e depois do segundo tema, a orquestração é exatamente igual. Já na Reexposição, na primeira ponte (compasso 254, 1º mov.), a orquestração aparece sem harpa, sem trompa, e acrescida da marimba. Além disso, a linha do primeiro fagote é transferida para o clarinete baixo Bb, e a flauta assume no lugar do oboé. E nos compassos 256 e

257 o sax soprano é substituído pelo oboé, e o bells34 aparece apenas nos 3º e 4º compassos e na última ponte (compassos 256, 257 e 259).

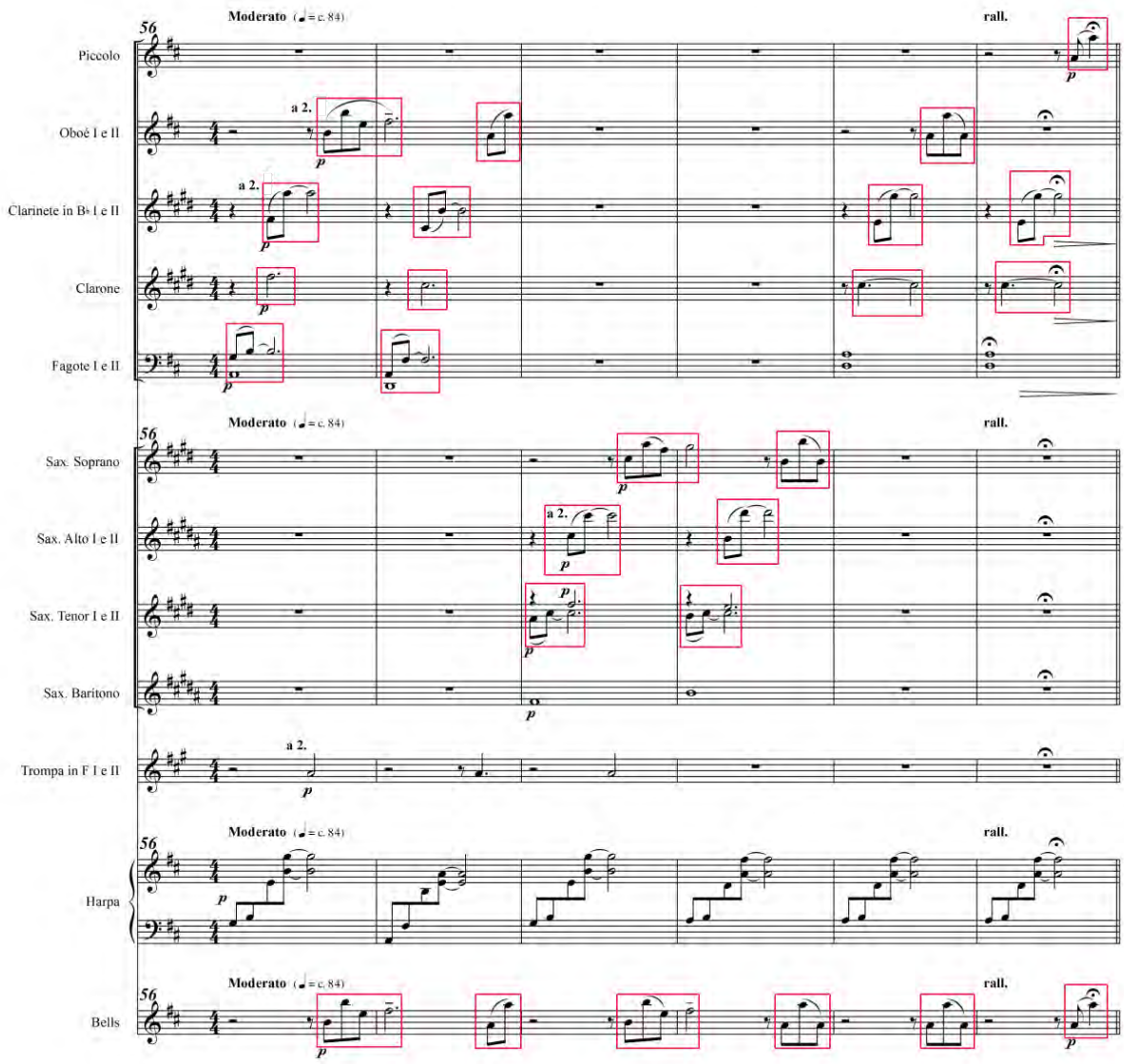


Fig.3.2-1 – Compassos de 56 a 61 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Orquestração fragmentada.

34 Bells – Idiofone percutido Inglês. Plural de "bell" (= "sinos"). Indica o *"glockenspiel"* ou, com menor frequência, o "carrilhão". (FRUNGILLO – Dicionário de percussão, pg. 38 – 2003)

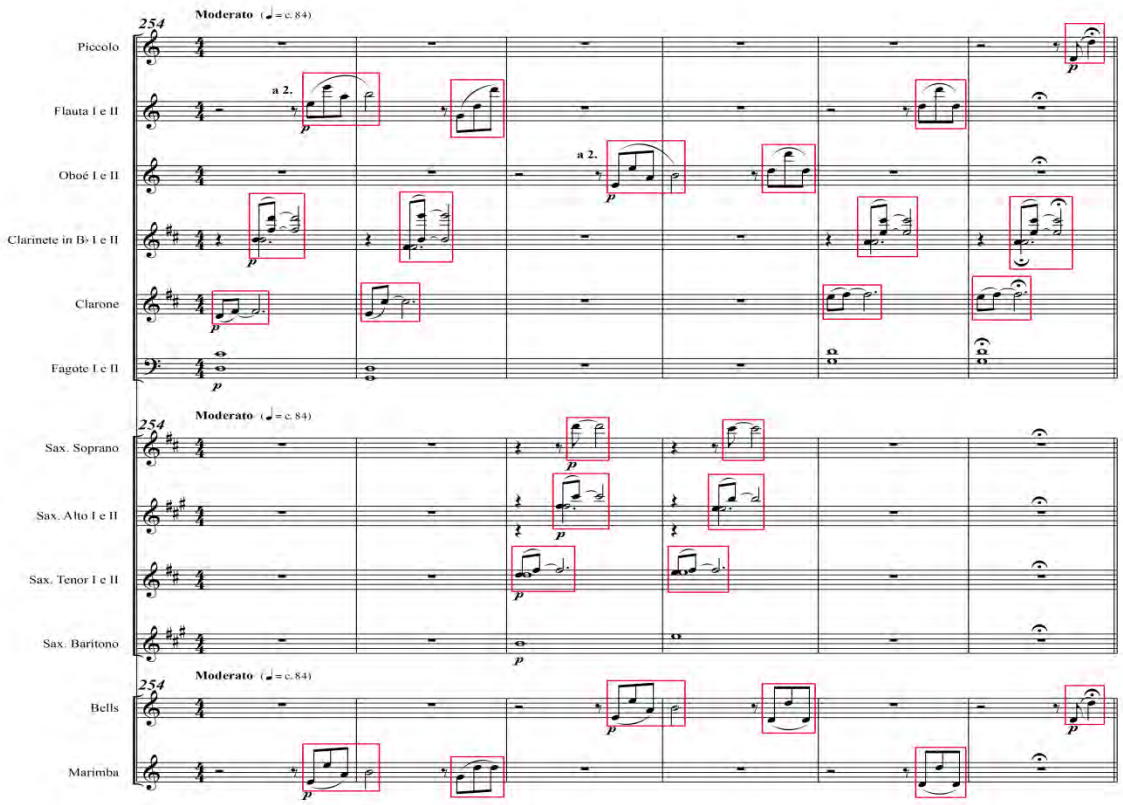


Fig.3.2-2 Compassos de 254 a 259 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Orquestração fragmentada e nova instrumentação.

Observa-se que na segunda ponte da Reexposição, compassos de 277 a 282 (1º mov.), praticamente não há instrumentos de sopro na orquestração, com exceção dos dois últimos compassos (281 e 282), quando retornam as flautas, os clarinetes, o clarinete baixo Bb e o fagote. Nota-se que nesse trecho Villani-Côrtes empregou apenas os contrabaixos, a harpa, o piano, o bells, a marimba, a queixada e o afoxé, considerando como um naipe a harpa, o piano e a percussão (teclados e rítmica). Particularmente interessante é esse trecho de sonoridade especial e ímpar, principalmente com o efeito da queixada e do afoxé, que na primeira ponte não apareciam.

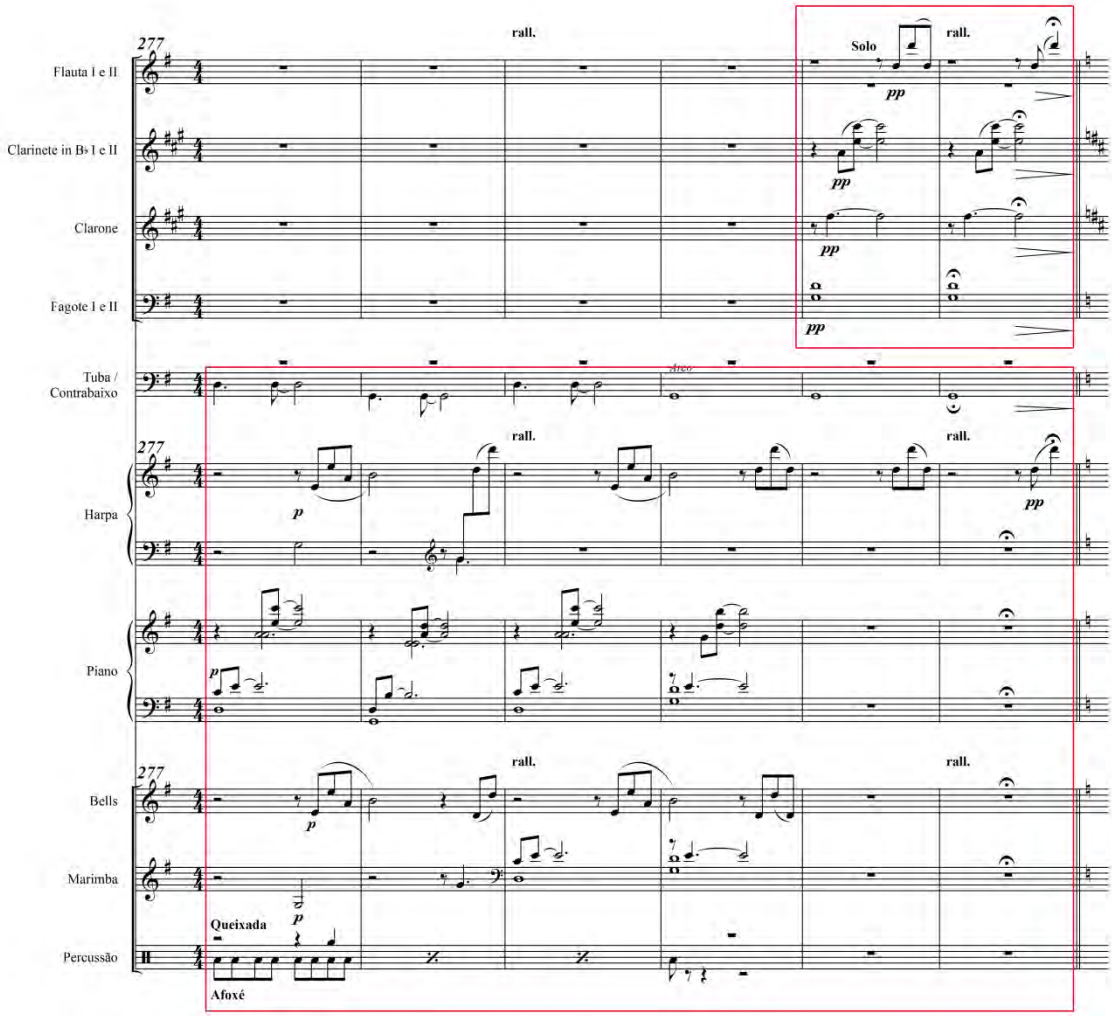
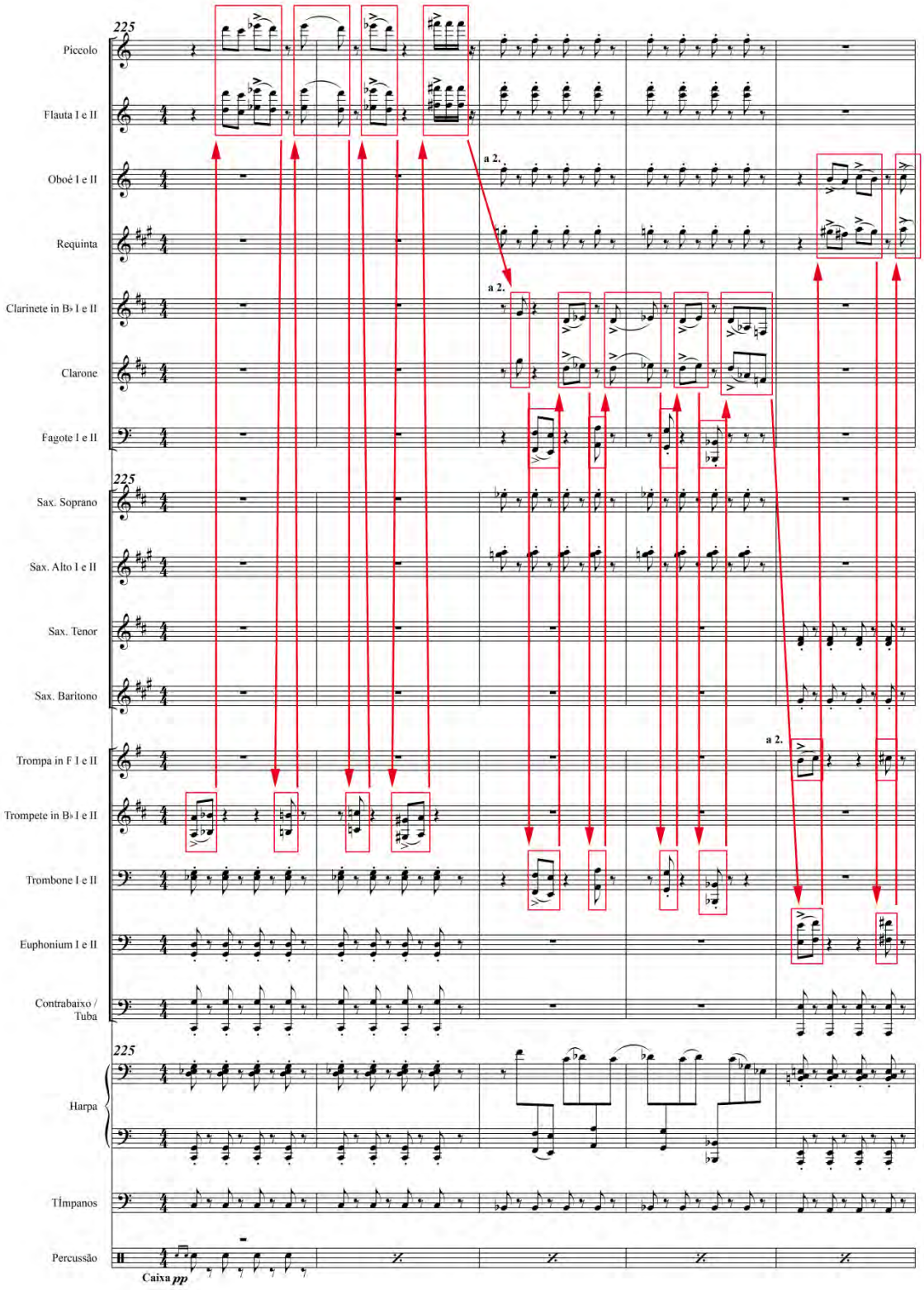


Fig.3.2-3 – compassos de 277 a 282 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Orquestração fragmentada e nova instrumentação com poucos sopros.

Outro trecho em que essa configuração de naipe aparece - harpa, piano, vibrafone e marimba - se dá na Reexposição do segundo tema do terceiro movimento, nos compassos de 241 a 249.

No desenvolvimento do primeiro movimento, compassos de 225 a 234, o primeiro tema aparece fracionado entre todos os naipes da banda, misturando os timbres dos metais com os das madeiras.


225
Piccolo
Flauta I e II
Oboé I e II
a 2.
Requinta
Clarinete in B♭ I e II
a 2.
Clarone
Fagote I e II
225
Sax. Soprano
Sax. Alto I e II
Sax. Tenor
Sax. Baritono
Trompa in F I e II
a 2.
Trompete in B♭ I e II
Trombone I e II
Euphonium I e II
Contrabaixo / Tuba
225
Harpa
Tímpanos
Percussão
Caixa pp

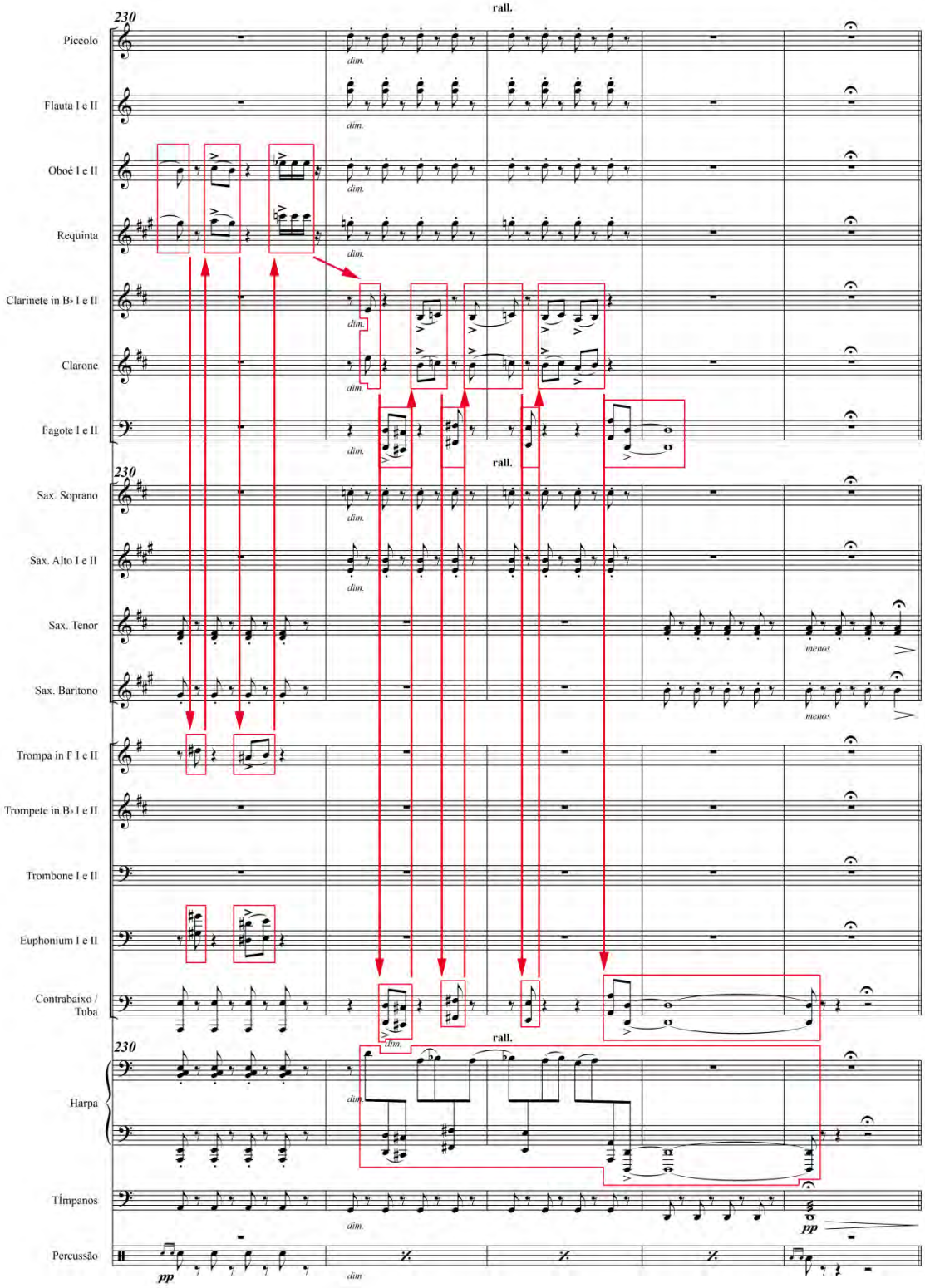


Fig.3.2-4 – Compassos de 225 a 234 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Melodia fracionada.

.

No compasso 85 (1ºmov.) o tema aparece nos baixos de forma estendida e acompanhado por um *ostinato* em semicolcheias. Nesse *ostinato,* a alternância de timbres a cada compasso gera outro *ostinato* de timbres. Podemos observar que Villani-Côrtes equilibrou esse *ostinato,* revezando o eufônio (compassos 85, 87,89 e 91 (1ºmov.)) com o clarinete baixo (compassos 86, 88, 90, 92 e 94) e nos mesmos compassos revezou o sax tenor com o sax alto. Esse equilíbrio foi bem elaborado, pois revezar metais com madeiras a cada compasso por um longo período pode fazer prevalecer o instrumento de metal. O ideal é que haja dois clarinetes baixos para que a ideia do compositor fique bem equilibrada, apesar de Villani-Côrtes dizer gostar dessa dinâmica natural em que determinados instrumentos soam mais que outros devido as suas propriedades sonoras. Nota-se que esse *ostinato* é uma contínua sequência de hemíolas de três notas que aparecem sem interrupção no piano e na harpa. O revezamento, acima descrito, a cada compasso faz com que cada instrumento comece em uma parte dessa hemíola, ou seja, um instrumento começa no grave e ascende no próximo intervalo; o outro, no próximo compasso, inicia-se no agudo para descer na próxima nota, tornando perceptíveis essas entradas com diferentes procedimentos rítmicos.

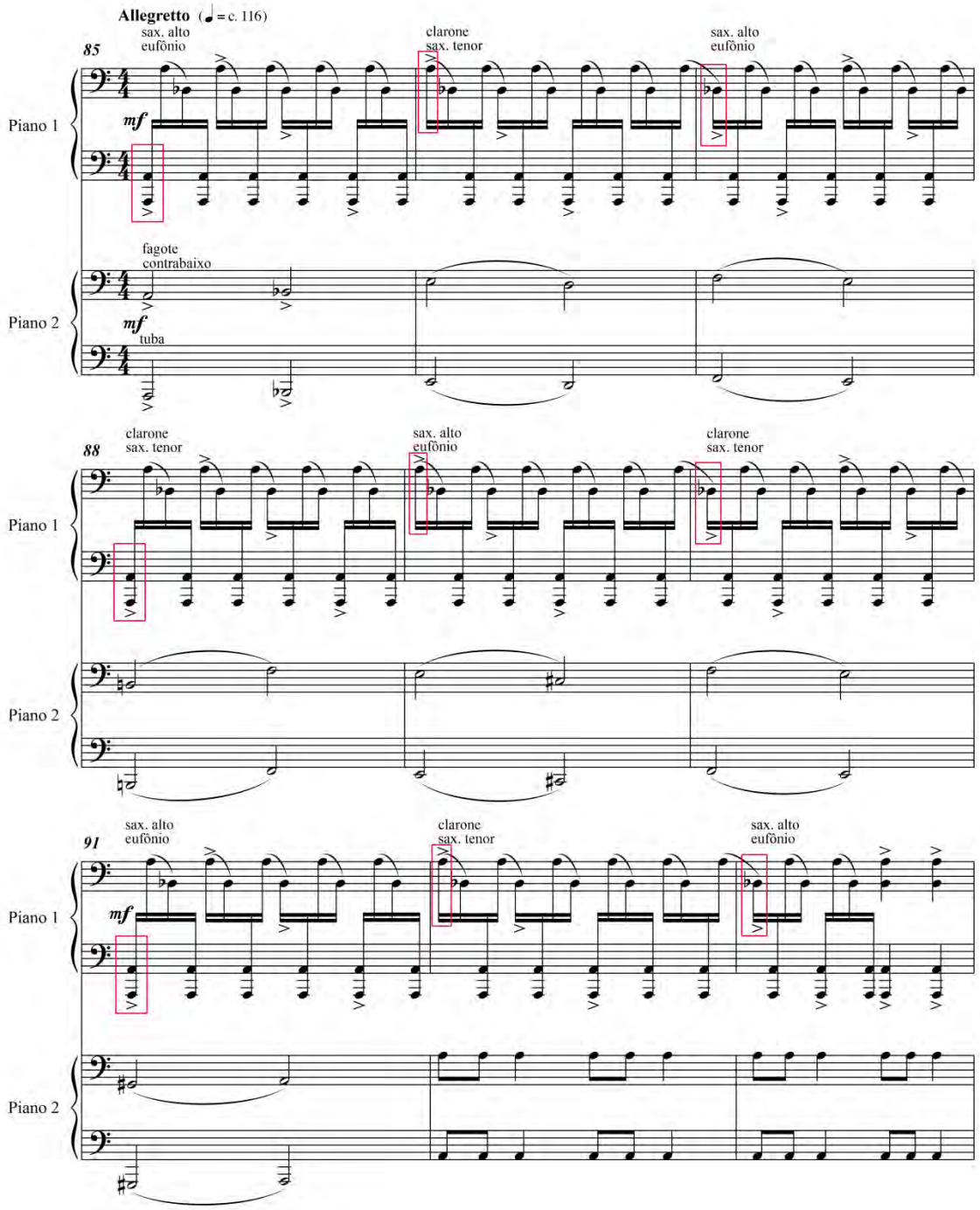


Fig.3.2-5 – Compassos de 85 a 93 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Melodia nos baixos com *ostinato* em hemíolas.

Outro exemplo de orquestração, agora não tão fragmentada, em que a melodia perpassa vários instrumentos, encontra-se na exposição do segundo tema, que se inicia nos saxofones alto nos compassos de 62 a 64, apresenta um contracanto no compasso 65 nos oboés e requinta, continuando a frase no piccolo e flautas nos compassos de 66 a 69.

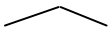
Novamente surge o contracanto nas trompas no compasso 69, retomando a melodia nas flautas, piccolo e oboés no compasso 70 e terminando com os clarinetes nos compassos 71 e 72. Essa terminação de frase se repete nos compassos 73 e 74 nos saxofones alto e trompas. (Ver anexo: compassos 62 a 74).

Esse procedimento é aplicado por Villani-Côrtes em grande parte de suas obras para banda, que, para ser bem fraseadas, exigem que os músicos compreendam a linha melódica ou o procedimento todo. Com isso, as composições de Villani-Côrtes são obras que raramente podem ser executadas com poucos ensaios, pois só uma excelente leitura dos músicos não é suficiente para uma boa interpretação. Exigem uma compreensão clara do que cada um está tocando para que o instrumentista se encaixe adequadamente no fluxo interpretativo.

Não é só por sua maneira de orquestrar, fragmentando os elementos musicais com timbres diversificados, que Edmundo Villani-Côrtes se destaca. Outro fator que torna rica a sua orquestração é que ele faz dos timbres um contraponto. Existe um fraseado de timbres no qual ele trata graves e agudos, metais e madeiras, mais o set de harpa, piano e percussão com os mesmos procedimentos dos movimentos das vozes do contraponto. Considera o naipe de saxofones como o divisor entre as madeiras e os metais, representando os sons médios; as madeiras, os agudos; e os metais, os graves.

Nota-se que o piano, talvez pelo fato de a Sinfonia nº1 ter sido inicialmente escrita para dois pianos antes de ser orquestrada para banda sinfônica, dá uma certa unidade na obra e muitas vezes se reveza ou dobra com a harpa. Nesse contraponto de timbres, piano, harpa e percussão fazem, na maioria das vezes, parceria com os graves, e às vezes com os agudos, dobrando bells, xilofone e vibrafone com as madeiras, como é o caso do começo da Sinfonia nº1.

Esse contraponto que Villani-Cortes realiza com os timbres é visível na partitura. Ao compor, ele se preocupa com o desenho em que são realizados esses movimentos. Esse procedimento de frasear os timbres na Sinfonia inteira, e aqui serão demonstrados apenas alguns exemplos, será mostrado a seguir:

1. Movimentos ascendentes e descendentes: 

Do grave aos agudos e o retorno aos graves

No compasso 7 do primeiro movimento, um ritmo inicia-se no tímpano, na percussão e na harpa. Um movimento ascendente com apenas duas notas passa da anacruse e do primeiro tempo do compasso 9 pelos instrumentos graves - contrabaixos, tubas, eufônios, trombones e fagotes - em direção à segunda metade do segundo tempo do compasso 9 para os registros médios, os saxofones e as trompas. Atinge os agudos na anacruse e, no primeiro tempo do compasso 10, nas flautas, no piccolo e no bells. No mesmo compasso 10, já retoma o movimento descendente, voltando para os saxofones junto com os oboés e a requinta no segundo tempo, chegando novamente nos graves no último tempo do compasso 10. (Ver anexo pág. XX)

2. Movimentos contrários:

Terceiro movimento - compassos de 9 a 13

No começo do compasso 9 do terceiro movimento, apresenta-se o naipe dos saxofones, sax alto e sax tenor, junto com o trompete; na segunda metade desse

compasso, dois movimentos se opõem: o ascendente é executado pelo sax soprano e pelo clarinete baixo Bb, que no compasso 10 passa para os fagotes; no compasso 11, para o clarinete baixo Bb e os clarinetes; e no compasso 12, requinta, oboé, flautas, piccolo e clarinetes. No movimento contrário, em direção aos graves e partindo do mesmo ponto central dos saxofones e trompetes do compasso 9, a linha gráfica passa pelas trompas e eufônios, continua no compasso 10 pelo sax barítono, junto com os trombones e eufônios, e segue pelos contrabaixos e tubas junto com o piano no compasso 11. No compasso 12, mesmo que a melodia retome o timbre agudo do trompete e da trompa, o movimento atinge a direção descendente e grave no tímpano. O crescendo do tímpano e do prato na segunda metade do compasso 12 prepara o tutti de apenas um tempo para dar início a uma nova frase de timbres. (Ver também compassos de 209 a 214, em anexo)

3 - Movimentos paralelos:

Dando continuidade ao raciocínio de frases de timbres, este movimento quase nunca aparece por um período inteiro, o que seria uma melodia num determinado naipe e o contraponto ou harmonia em outro naipe ou instrumento por um período de frase. Podemos exemplificar esse movimento na segunda seção do terceiro movimento (do compasso 19 ao 37) com uma sequência paralela de cinco compassos com os fagotes, contrabaixos, piano, xilofone e caixa; depois, quatro compassos de trompas trompetes e caixa; mais quatro compassos com piccolo, flauta, harpa, piano, bells e xilofone. Nos seis compassos seguintes, apesar do paralelo entre a harpa, piano e teclados, Villani-

Côrtes escreve um movimento alternado entre os oboés, requinta e clarinete com as flautas e piccolo.

Esse movimento paralelo raramente ultrapassa quatro compassos sem alguma interrupção. Se considerarmos o tutti como movimento paralelo (do compasso 228 a 233 do 3º mov), apesar da quebra no compasso 230, a dinâmica faz um crescendo, dando a sensação de abertura de movimento, e não de movimento paralelo. (Ver anexo compassos 97 e 98 do primeiro movimento)

1. - Movimento alternado:

Nos compassos de 106 a113 do primeiro movimento, a cada compasso piccolo e flautas se revezam com os oboés e a requinta Nos mesmos compassos se revezam a marimba e o bells.

Nos compassos de 85 a 94 do primeiro movimento, o sax alto e os eufônios se revezam com o clarinete baixo Bb e o saxofone tenor.

2. - Movimentos ascendentes: ↗

Poucas vezes é aplicado o movimento ascendente puro, pois em geral ele está associado a um movimento contrário ou com uma linha sustentada e outra ascendente. Como exemplo, podemos citar os compassos de 132 a 138 do primeiro movimento, que começa nas trompas por dois compassos, segue dois compassos e meio nos saxofones e termina com dois compassos e meio nos clarinetes.

No final do primeiro movimento, compassos de 318 a 324, uma base de piano e percussão é sustentada, enquanto um movimento ascendente parte dos contrabaixos em direção às flautas para se encerrar no último compasso em tutti.

Do grave ao agudo e tutti com base linear

6 - Movimento descendente:

Este movimento também não é encontrado puro; em geral está associado ao movimento contrário ou a uma linha sustentada. Desse movimento podemos citar os compassos de 410 a 420 do terceiro movimento. Nos compassos de 410 a 414, a melodia é realizada pelos piccolo, flauta e xilofone (este, associado aos agudos), desce em direção aos clarinetes, sax, trompas e trompetes nos compassos de 415 a 416, vai para os trombones e trompas nos compassos de 417 a 419 e termina no compasso 420 pelos fagotes, tubas e tímpanos. Nota-se que apenas os saxofones alto e tenor permanecem tocando durante todo esse trecho. Esse exemplo, na verdade, está associado ao movimento descendente – ascendente, no qual, nos compassos de 422 a 425, a melodia retorna para os trombones, trompas e sax tenor, terminando com a flauta e o piccolo nos compassos 426 e 427.

Diversas outras obras de Villani-Côrtes poderiam exemplificar os procedimentos acima citados. Vozes do Agreste, uma das mais conhecidas, começa a Introdução com a orquestração em movimentos contrários, partindo do naipe dos trompetes como centro e abrindo em direção aos agudos, passando progressivamente, a

cada tempo, pelos saxofones tenor, sax alto, clarinete baixo Bb com clarinete 3, clarinete 2, clarinete 1 e oboé. Nesse movimento o oboé atinge o agudo das flautas, que já estavam no primeiro ataque. No movimento descendente, a orquestração parte dos trompetes para os trombones e eufônios.

Já no começo do *a tempo,* a orquestração parte dos metais graves (trombones e eufônios), sobe em direção aos agudos, passando pelos trompetes e saxofones, chega às flautas e retorna pelos mesmos instrumentos: saxofones, trompetes e eufônios - movimentos ascendente e descendente:

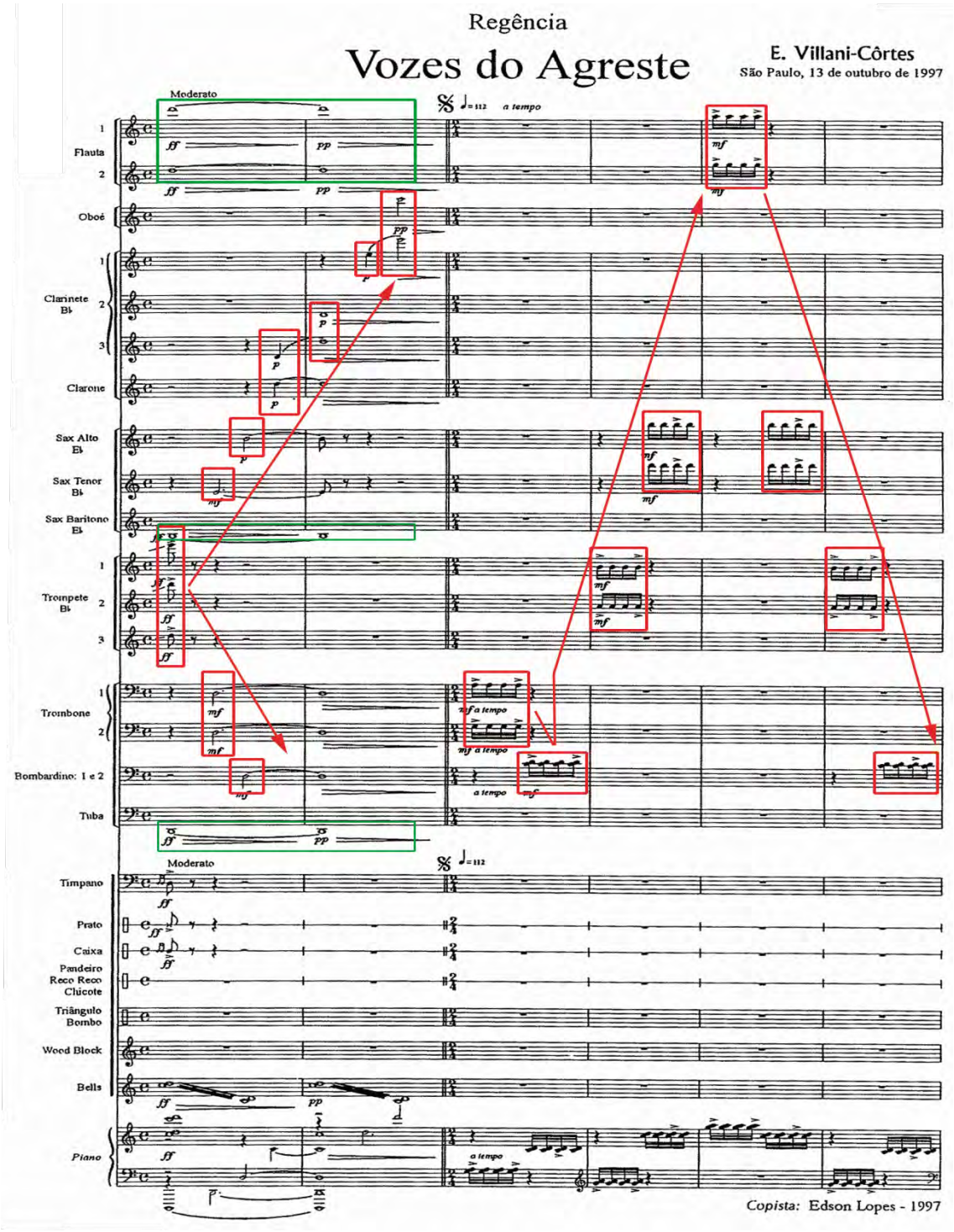


Fig.3.2-6 – Vozes do Agreste – movimentos gráficos da orquestração.

Notamos que esse capricho planejado na escrita gráfica de Villani-Côrtes não se encontra apenas nas obras para banda sinfônica. Em seu Concerto nº3 para Piano e Orquestra, os movimentos das cordas em direção oposta às madeiras foram calculados

com essa intenção. Nota-se que os metais acompanham a curvatura do desenho com o tema estendido.

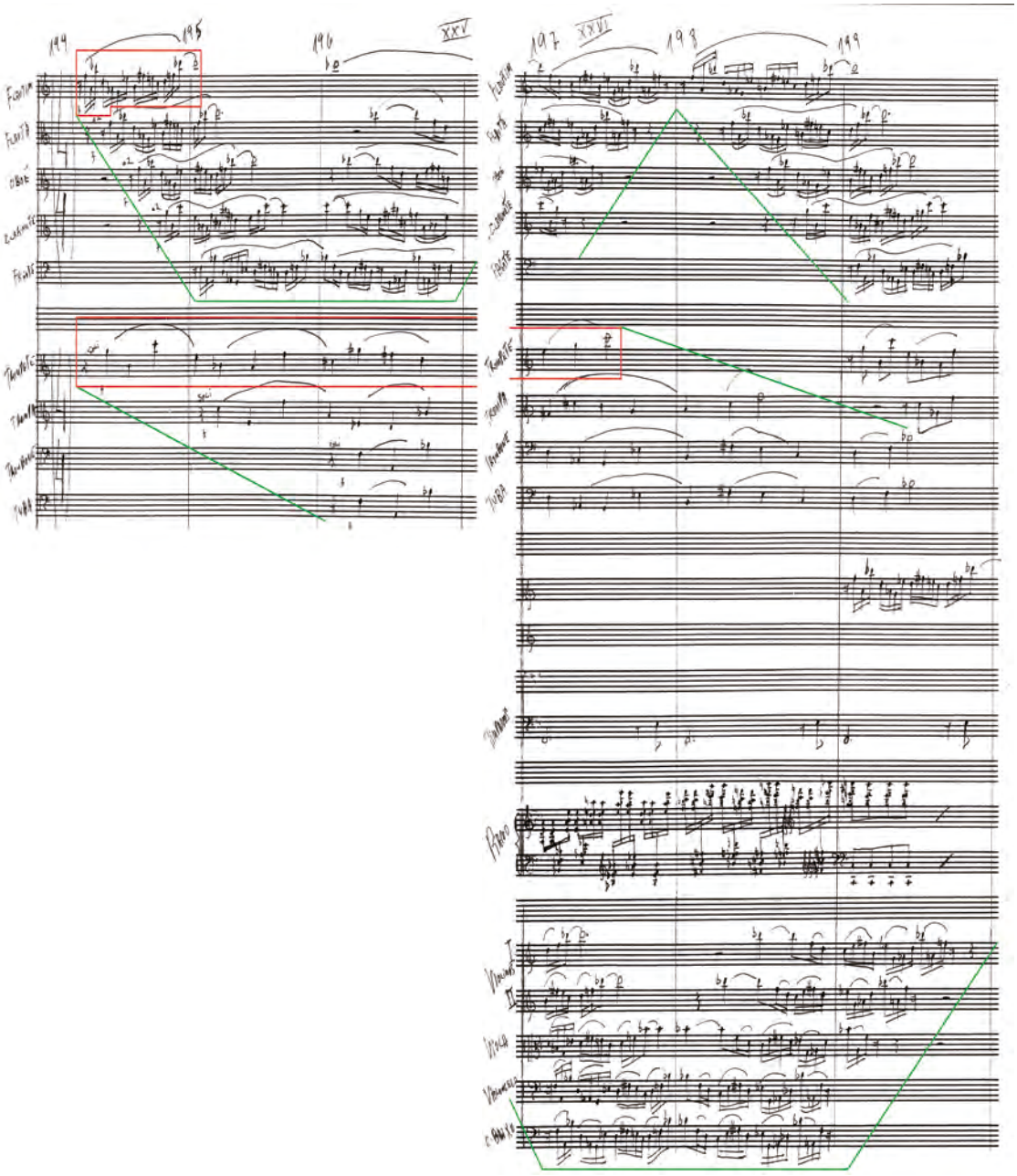


Fig. 3.2.7 – Planejamento gráfico do Concerto nº3 para Piano e Orquestra - movimento das cordas em direção oposta às madeiras. Metais com o tema estendido.

Observa-se que Villani-Côrtes cria ondas de tensão com intensidades progressivas, comparadas às ondas do mar. Aliás, é esse procedimento em que a frase "arremete" que Villani-Côrtes aprecia em Tchaikovsky.

Em geral ele escreve para os clarinetes a duas vozes em quase todas as suas obras para banda sinfônica. Em "Vozes do Agreste" e no começo do 2º movimento da Sinfonia nº 1 ele abre os clarinetes a três vozes porque sente necessidade dos acordes no naipe.

Suas partituras seguem o padrão mais utilizado na formação e na ordem de instrumentação. A Sinfonia nº1 tem a seguinte instrumentação: Piccolo; Flautas 1 e 2; Oboés 1 e 2; Clarinete Eb (requinta); Clarinetes Bb 1 e 2; Clarone (Clarinete baixo Bb)35; Fagotes 1 e 2; Saxofones: soprano, alto 1 e 2, tenor 1 e 2 e barítono; Trompas in F 1, 2, 3 e 4; Trompetes 1, 2, 3 e 4; Trombones 1, 2 e 3; Bombardinos 1 e 2 (Eufônios) 36; Contrabaixos; Tubas; Harpa; Piano; Celesta; Bell Lyre; Xilofone; Vibrafone; Marimba; Prato suspenso; Caixa; Wood-block; Tímpanos; Queixada; Congas; e Afoxé.

A ordem dos instrumentos na partitura difere para cada compositor. Alguns colocam os fagotes após os oboés e os trompetes antes das trompas. A ordem que Villani-Côrtes utiliza é a mais comum e muito utilizada pelas editoras.

O instrumental utilizado na Sinfonia nº 1 é bem amplo e oferece grande diversidade timbrística. Podemos observar que o emprego do piano conjuntamente com a harpa se faz presente numa boa parte da Sinfonia. Além de aparecerem separadamente, o piano e a celesta se juntam e se revezam no segundo movimento, o que torna a sonoridade ainda mais "impressionista", como se verá mais adiante.

O naipe de percussão também é muito rico timbristicamente. Os teclados são divididos pela Sinfonia de modo a variar seus timbres conforme o trato entre piano, harpa e celesta. No primeiro movimento Villani-Côrtes utiliza o xilofone só na exposição do primeiro tema, substituindo-o pela marimba a partir da exposição do

35 Optamos por utilizar a denominação clarinete baixo Bb para o clarone.
36 Optamos por utilizar a denominação eufônio para o bombardino

segundo tema até o final do primeiro movimento. No segundo movimento, o contraste timbrístico é mais brilhante, com vibrafone, celesta e harpa em substituição aos teclados de madeira, xilofone, marimba e piano, soando surpreendentemente mais leve devido ao emprego de acordes com sétimas sem resoluções, aplicados como acordes independentes em estilo impressionista de Debussy. O xilofone e a marimba retornam no terceiro movimento, juntamente com a harpa e o piano. Nota-se que o bells é utilizado muitas vezes em toda a Sinfonia em uníssono com o piccolo. Apesar de todo o revezamento desses timbres, podemos dizer que Villani-Côrtes concebeu a Sinfonia considerando os teclados da percussão, a harpa, o piano e a celesta como se pertencessem ao mesmo naipe.

Não só a percussão com alturas de notas são utilizados para diversificar timbres no naipe de percussão. Os instrumentos de sons indeterminados também são colocados de maneira a dar um colorido bem brasileiro por meio do emprego da queixada, das congas e do afoxé, além dos instrumentos mais tradicionais, como caixa e prato. A presença dos tímpanos dá o caráter sinfônico.

O emprego de contrabaixos acústicos por Villani-Côrtes já faz parte de uma concepção moderna de bandas, pois anteriormente os baixos eram apenas tocados pelas tubas. No entanto, alguns compositores ainda mantêm esse tipo de escrita para bandas musicais, e não de concerto.

A importância de se ter contrabaixos na banda, mesmo que apenas um, ocorrência muito comum, deve-se ao fato de seus harmônicos unirem os harmônicos dos sopros de som direcional, aveludando a sonoridade e auxiliando no equilíbrio. Em alguns casos, violoncelos são acrescentados pela mesma razão (o violoncelo faz parte da instrumentação oficial de bandas apenas na Holanda, Bélgica e Argentina).

A transcrição de uma obra de orquestra para banda é fato comum já há alguns séculos, mas atualmente temos indícios de várias transcrições de obras de banda para orquestra. Como exemplo, podemos citar “Tema e Variações”, de Schoenberg, que foi originalmente escrita para sopros e posteriormente para cordas pelo próprio compositor: o “Opus 43ª” para sopros em “Opus 43b” para cordas.

Obviamente, ao transcrever suas obras, Villani-Côrtes as modifica de acordo com a linguagem do instrumento ou do grupo de instrumentos a ser utilizado, muitas vezes criando praticamente uma nova obra, como é o caso de “Papagaio Azul”, transcrito para violão. O tema é o mesmo, mas o trabalho é outro, já que escrito de acordo com a técnica específica do violão.

3.3 – Considerações sobre a execução da partitura

Às vezes ocorre de o intérprete não assimilar internamente determinada obra, e então Villani releva as falhas que observou. Pode-se exemplificar da seguinte maneira: os choros são escritos praticamente por semicolcheias, e espera-se que o bom intérprete saiba onde pode dar o seu "tempero" sem alterar o que está escrito, acelerando aqui ou pontuando ali. Quem conhece o choro saberá como fazer. E é assim que Villani-Côrtes pensa: quem conhece e tem a música internamente vai saber interpretá-la. Se um choro pode ter infindáveis interpretações sem alterar a intenção do compositor, da mesma maneira Villani-Côrtes vai gostar mais ou menos de determinado intérprete, mas sem jamais menosprezar qualquer um.

Por Villani-Côrtes ter as habilidades de um pianista improvisador e ter tocado em grupos profissionais populares, ele permite aos intérpretes liberdades que geralmente outros compositores não admitem. No entanto, isso não significa que sua escrita não assinale as devidas coordenadas; ela é bastante detalhada e clara.

Quando Villani-Côrtes escreve arpejos de três notas, em intervalos com distância de quartas e colocadas em compasso 2/4, deslocando seus acentos (hemíolas) com a intenção de dar um ritmo brasileiro, pretende que o intérprete acentue levemente a primeira nota grave de cada arpejo, em estilo popular. Esses deslocamentos rítmicos devem ser ressaltados.

Outro detalhe a ser considerado é que Villani-Côrtes diz que não é necessário que o regente solicite aos músicos uma igualdade no volume característico de cada naipe, pois a intenção é exatamente a diversidade de timbres e de intensidade, a exemplo da obra "Vozes do Agreste".

A escrita de Villani-Côrtes explora bem as regiões extremas dos instrumentos, principalmente as notas agudas, o que traz dificuldades para um músico amador que ainda não tem qualidades sonoras bem desenvolvidas. Portanto, a Sinfonia nº1 não se destina a fins didáticos, mas a profissionais. Quando foi apresentada pela Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, certamente foi um grande desafio para todos.

Das dificuldades técnicas em regiões agudas, pode-se citar a requinta nos compassos 151 e 152 (1ºmov.), região que soa muito estridente. Nessa passagem é difícil afinar piccolo, flautas, oboés e requinta juntamente com bells e marimba. Além disso, as articulações de notas repetidas em tercinas com um *poco rallentando* no final do compasso 152 do primeiro movimento é um trecho complicado para todos os envolvidos.

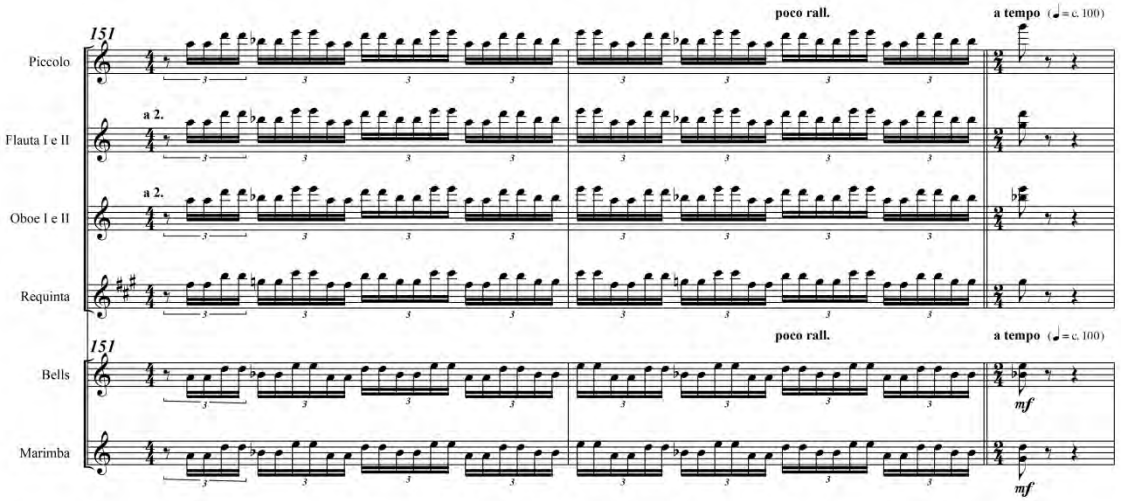


Fig.3.2-8 – Compassos 151 e 152 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes. – Dificuldades técnicas em regiões agudas no piccolo, flautas, oboés, requinta, bells e marimba.

De dificuldade semelhante é uma passagem nos compassos de 522 a 529 do terceiro movimento, que requer atenção e nível técnico avançado dos músicos para afinar os agudos do piccolo e requinta junto com as outras madeiras e o piano. (Vide anexo pg. 84 Compassos 522 a 529 3º mov.)

Para ilustrar algumas passagens difíceis em regiões graves, podemos citar as dificuldades de digitação, afinação e emissão das notas dos saxofones tenor e barítono nos compassos de 145 e 148 do primeiro movimento.

The image cannot be displayed. Your computer may not have enough memory to open the image, or the image may have been corrupted. Restart your computer, and then open the file again. If the red x still appears, you may have to delete the image and then insert it again.

The image cannot be displayed. Your computer may not have enough memory to open the image, or the image may have been corrupted. Restart your computer, and then open the file again. If the red x still appears, you may have to delete the image and then insert it again.

Fig.3.2-9 – Compasso 145 e 148 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - passagens em regiões graves com dificuldades de digitação, afinação e emissão das notas nos saxofones tenor e barítono.

The image cannot be displayed. Your computer may not have enough memory to open the image, or the image may have been corrupted. Restart your computer, and then open the file again. If the red x still appears, you may have to delete the image and then insert it again.

Fig.3.2-10 – Compasso 145 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - passagens em regiões graves com dificuldades de digitação, afinação e emissão das notas nos saxofones barítono.

Outro fator que oferece dificuldade e merece atenção são as diversas passagens rítmicas com saltos de notas, principalmente os arpejos com intervalos de quartas, muito utilizados na Sinfonia nº 1, que são de difícil digitação para quase todos os instrumentos de sopros, exigindo uma técnica bastante avançada. Exemplo: compassos de 125 a 128 (1ºmov.) nos clarinetes, oboés e requinta e compassos 100 e 101 (1ºmov.) nos trompetes e requinta.

The image cannot be displayed. Your computer may not have enough memory to open the image, or the image may have been corrupted. Restart your computer, and then open the file again. If the red x still appears, you may have to delete the image and then insert it again.

Fig.3.2-11 – Compassos 120 a 128 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - clarinetes, oboés e requinta com o piccolo e flautas. Passagens rítmicas com saltos de notas, em arpejos com intervalos de quartas, de difícil digitação.

The image cannot be displayed. Your computer may not have enough memory to open the image, or the image may have been corrupted. Restart your computer, and then open the file again. If the red x still appears, you may have to delete the image and then insert it again.

Fig.3.2-12 – Compassos 100 e 101 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – trompetes e requinta. Passagens em arpejos com intervalos de quartas de difícil digitação.

Encontram-se também intervalos com saltos de quartas e sétimas que dificultam a digitação, além das variações constantes de articulações - ora com ligadura, ora sem ligadura, ora com *marcato*, ora sem -, que não mantêm um padrão, como

acontece nos compassos de 439 a 447 do terceiro movimento na requinta, nos clarinetes, saxofones e no piano.

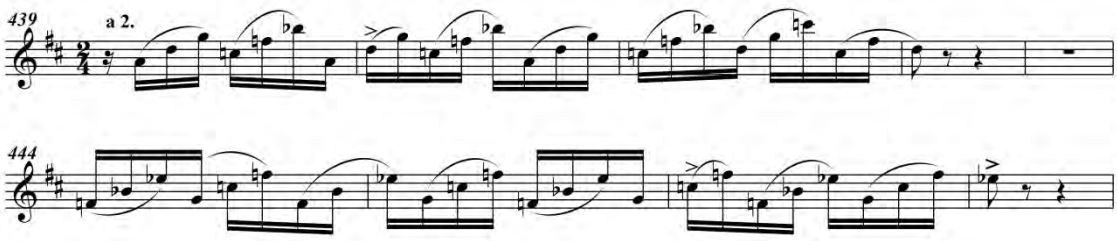


Fig.3.2-13 – Compassos 439 a 447 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – sax tenor intervalos com saltos de quartas e sétimas que dificultam a digitação, além das variações constantes de articulações.

Conforme já foi dito, a maneira fragmentada de orquestrar, assinatura de Villani-Côrtes na escrita para banda sinfônica, é também a maior dificuldade encontrada pelos intérpretes de suas obras. Na Sinfonia nº 1 as colagens, ou melhor, as emendas entre um instrumento e outro, são uma constância, e manter a mesma articulação, sonoridade e dinâmica, ao passar de um instrumento ao outro, é um desafio tanto para o regente quanto para os instrumentistas. Podemos destacar alguns trechos:

Nos compassos de 85 a 92 do primeiro movimento, os saxofones alto e eufônios se revezam a cada compasso com o clarinete baixo Bb e o sax tenor, numa colagem que requer atenção pelo difícil equilíbrio, além de oferecer dificuldades técnicas para os intérpretes. (Ver Fig.3.2-5 pg.79)

Nos compassos de 120 a 132 (1ºmov.), o revezamento de flautas, piccolo e sax soprano com oboés, requinta e clarinetes oferece dificuldade de unidade e equilíbrio, principalmente por ser essa uma região aguda, com dificuldade técnica inclusive para bells e marimba. Além disso, a música solicita uma dinâmica *crescendo* e *apressando* até o compasso 130, *poco ritardando* no compasso 131 e *a tempo* no 132.

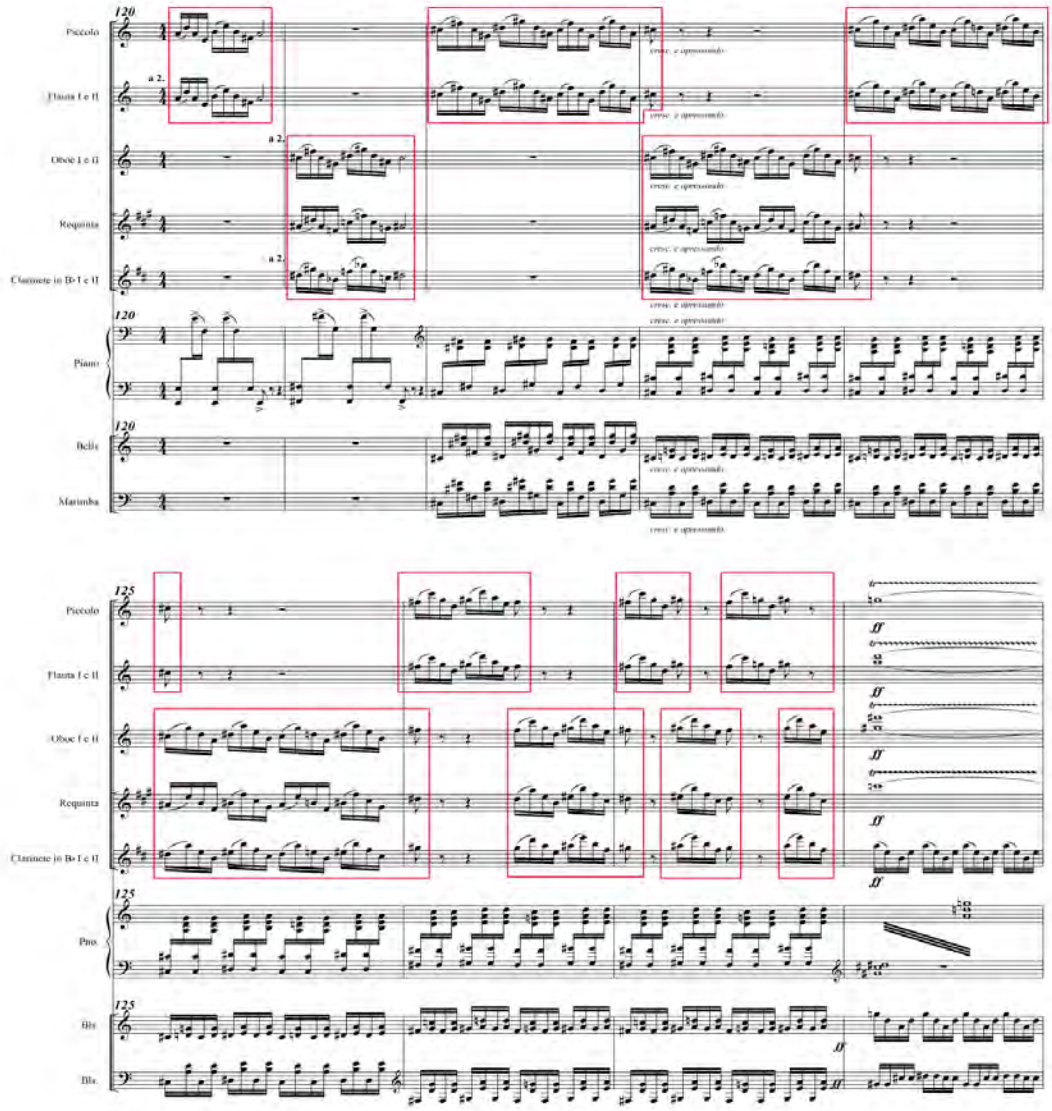


Fig.3.2-14 – Compassos 120 a 128 do terceiro movimento – sax tenor intervalos com saltos de quartas e sétimas que dificultam a digitação, além das variações constantes de articulações.

Além dos desafios técnicos, os compassos de 149 a 151 (1ºmov.) oferecem dificuldade de colagem para os metais e madeiras.

Nos compassos de 311 ao final do primeiro movimento, além dos cuidados com as colagens, deve-se tomar cuidado com os timbres para que não soem muito abertos e estridentes, pois praticamente todos estão em região aguda com intervalos de digitações difíceis num andamento que vai acelerando. Esse trecho também traz dificuldades para o contrabaixo, principalmente nos compassos 311, 312, 315 e 318.

Além da colagem, os compassos de 25 a 45 do segundo movimento apresentam constantes mudanças de andamento em um estilo impressionista. Consequentemente, os músicos precisam ouvir e se equilibrar com a harpa e a celesta; caso contrário, a obra perde o sentido, principalmente se uma das madeiras quiser se destacar. Nesse trecho os clarinetes é que correm o maior risco de não fazer a mesma terminação que os outros devido ao movimento descendente em direção ao grave.

É bom lembrar que a melodia nos graves dos compassos de 85 a 93 (1ºmov) deve ser ouvida com clareza e que as dinâmicas *mf* dos outros instrumentos em semicolcheias devem ser respeitadas. Entretanto, devido à região aguda do instrumento e às dificuldades individuais, há a tendência de se tocar forte e perder o equilíbrio sonoro da banda, transformando o acompanhamento mais forte que a melodia.

Somando a dificuldade de digitação por causa dos saltos distantes dos intervalos, principalmente os de quartas e sétimas, com os extremos da região dos instrumentos em determinadas passagens muito agudas ou muito graves, classificamos a Sinfonia nº1 como uma obra de grande dificuldade técnica e, por isso, muitas vezes utilizada como excertos de concursos para ingresso numa banda profissional, como acontece na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. É uma obra que todos os músicos devem conhecer e estudar.

Concluindo, reafirma-se que interpretar uma obra de Villani-Côrtes exige que os instrumentistas escutem e saibam o que todos estão tocando para compreender melhor a sua parte, pois sempre está atrelada a algum outro instrumento.

CAPÍTULO IV –

Análise estrutural da Sinfonia nº1

Antes de entrarmos na análise estrutural da Sinfonia nº 1, podemos recordar brevemente o histórico do termo sinfonia relacionado ao conjunto de sopros.

No período clássico o termo sinfonia passou a designar um tipo de música com três movimentos, *Allegro, Adágio, Allegro*, forma que teve sua origem no concerto barroco e que era utilizada apenas nos conjuntos de cordas e sopros.

O conjunto de instrumentos de sopro, o *Harmoniemusik* do período clássico, incluía em seu repertório dois tipos de música: o *divertimento,* que se desenvolveu a partir da *suite-overture,* e a *partita,* do concerto (*da camara*), oriundos das formas compostas para a banda *Hautboisten* barroco (pg.46 desta tese). Whitwell diz que a *partita* é idêntica, na forma, à sinfonia clássica e que posteriormente foram as duas intercambiadas - por volta de 1830 -, segundo o famoso estudioso desse período, Robbins Landon. De acordo com Whitwell, a banda *Harmoniemusik* desenvolveu um repertório igual ao da sinfonia clássica, mas com terminologia diferente. Ele diz:

> "Por volta do final do século XVIII passou-se a usar um termo para conjunto de cordas e sopros e outro para conjunto apenas de sopros. De acordo com isso, era improvável que Mozart tivesse escrito uma '*Partita'* para cordas tanto quanto uma '*Sinfonia'* para sopros. A propósito, foram seus editores que denominaram seus principais trabalhos para conjunto de sopros, o K.370a e K.384a, de '*Serenade'*, pois em seu manuscrito ele deixou claramente escrito '*Partita'."* (WHITWELL -1985 – pg. 157)

Trabalhos musicais, agora com estes novos títulos, *divertimentos e partitas*, foram compostos, a princípio, tanto para a banda em recintos fechados (*da camara*) quanto para a contraparte militar (*di campagna*), cujos exemplos logo desapareceram.

Falar em sinfonia para sopros é tentar sugerir um papel para a banda clássica de sopros, que, em parte, não é reconhecido pela musicologia tradicional, que reconhece a banda apenas como veículo da música funcional e militar. Porém, hoje se sabe que a

banda executava os dois tipos de música: a “funcional” e a de “concerto”, como faziam todos os outros grupos instrumentais e, provavelmente, na mesma proporção.

Muitos aristocratas mantinham suas próprias bandas, que serviam a uma música mais sofisticada e elaborada. No entanto, após a Revolução Francesa houve uma supervalorização do garbo e dos uniformes das bandas militares, o que fez com que o repertório dessas bandas fosse eminentemente de entretenimento.

O interesse pelo repertório original mais elaborado para as bandas começou a surgir a partir da Segunda Guerra Mundial com o advento das bandas sinfônicas e do Wind Ensemble, como já foi exposto no capítulo III. As sinfonias só começaram a retornar para o repertório das bandas aproximadamente a partir da década de 1950. Dentre as mais conceituadas, podemos citar: *Symphony for Band,* de **Morton Gould** (1952); *Symphony in B-flat,* de **Paul Hindemith** (1951); *Symphony n.6, Op.*69, de **Vincent Persichetti** (1956).

Devemos considerar que a sinfonia sofreu transformações ao longo do tempo. Desde o classicismo até hoje ela teve um percurso a ser considerado, desenvolvido magistralmente pelas mãos dos grandes mestres da história da música. Rémi Jacobs, no livro *La Symphonie,* resume:

> “Enquanto o século XVIII havia tentado a elaboração de uma grande forma a partir de uma linguagem musical universal, o século XIX introduziu o gosto e o senso de individualidade das formas, das linguagens e dos estilos”. (JACOBS capítulo IV pg. 113)

A sinfonia fez uma carreira fulgurante e inesperada nos Estados Unidos e na América Latina a partir do século XIX e ainda é uma forma musical bastante conceituada no cenário da música sinfônica erudita.

Segundo Arnold Schoenberg37, em Fundamentos da Composição Musical, a sinfonia segue o mesmo conceito de sonata desde os tempos de Haydn, que implica um ciclo de dois ou mais movimentos que utilizam como princípio estrutural diferentes características. Normalmente ela é constituída de três, quatro ou até cinco movimentos que se distinguem e se complementam, especialmente pelo caráter expressivo de cada um deles. "O primeiro e o último movimento estão, em geral, escritos na grande forma denominada *forma-sonata, allegro-de-sonata ou forma do primeiro movimento."* (SCHOENBERG, 1993, pág.241)

A sinfonia, apesar de ter uma estrutura com características determinadas, possui uma organização temática não padronizada e apresenta diferenças de aplicação formal de acordo com os estilos pessoais.

A estrutura formal da Sinfonia nº1 de Edmundo Villani-Côrtes.

A Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros, de Villani-Côrtes, de aproximadamente 36 minutos de duração, está dividida em três movimentos da seguinte maneira:

- 1º mov.: *Allegretto* - 328 compassos escritos na forma sonata;
- 2º mov.: *Adágio* - 123 compassos – *Intermezzo em* a – b – a;
- 3º mov.: *Allegro moderato* - 583 compassos na forma sonata.

A princípio a Sinfonia nº 1 nos remete à forma da sonata clássica, mas na verdade apresenta uma estrutura formal modificada. Ou seja, já em seu primeiro

37 - Os conceitos de Arnold SCHÖNBERG, no livro **Fundamentos da composição musical,** foram utilizados neste trabalho como base para a análise dos procedimentos composicionais de Villani-Côrtes.

movimento, observamos que na Reexposição, em vez de apresentar na ordem, Tema A38 e Tema B, começa a reexposição com o Tema B e conclui com o Tema A e Coda. No terceiro movimento, o compositor expõe o Tema A e já o desenvolve; depois, expõe o tema B e o desenvolve para em seguida repetir integralmente as exposições com seus desenvolvimentos.

Villani-Côrtes não mostra nenhum interesse em ser diferente por meio de inovação estrutural ou ineditismo formal. Como ele mesmo diz: "Eu componho o que eu sinto". Procura, mesmo assim, seguir as estruturas preestabelecidas. Em entrevista, diz:

> "... as Sonatas que eu escrevi, procurei seguir esse esquema, só que eu estabeleço: o tema, o primeiro tema vai ser este, o segundo tema vai ser aquele, o desenvolvimento vai ser agora este, assim eu estabeleço mais ou menos, e eu até conto compassos. Se, por exemplo, na exposição no primeiro tema tem tantos compassos, faço uma ponte modulante e depois faço o segundo tema. Quantos compassos deu isso? Hipoteticamente deu 100 compassos. Bom, então, para a forma ficar razoavelmente equilibrada, eu vou ter que fazer 100 compassos de desenvolvimento desse material que eu apresentei e fazer uma reexposição e uma coda. Então eu vou fazer um movimento que vai ter aproximadamente 300 compassos. Eu penso assim." (VILLANI-CÔRTES, em entrevista).

Conhecedor das formas clássicas, essa opção de inverter a ordem da Reexposição no primeiro movimento está relacionada com a ideia de contrastar o desenvolvimento de constantes tensões com o segundo tema de caráter mais lírico, para depois encerrar com o primeiro tema mais enérgico, como veremos mais adiante.

Como diz Julio Bas: *"A forma é um meio, e não uma finalidade, e como tal é adaptada em cada caso nas intenções, nos gostos e nas tendências do compositor"*.(BAS, 1977 – pg.299)

---

38 Chamaremos os dois temas principais de Tema A e Tema B e de temas secundários aqueles de pouca ocorrência. Utilizaremos as letras em ordem alfabéticas maiúsculas para cada novo tema e letras minúsculas para seus fragmentos, ou seja, motivos a, b, c, etc.

O meio expressivo que Villani-Côrtes usa para criar sua sinfonia é a orquestra de sopros com contrabaixos agregados, naipes variados e seus múltiplos efeitos. Apoia-se certamente numa tradição da linguagem orquestral, a sinfonia, mas é capaz de produzir uma linguagem praticamente nova, que é aquela proveniente da banda de concepção sinfônica. A Sinfonia nº 1 enfrenta o desafio de mesclar a tradição com a inventividade, que se mostra ao longo do desenvolvimento sequencial da obra.

A partitura original manuscrita dessa obra é escrita sem armadura de clave e com os acidentes ocorrentes para toda a composição, inclusive para os instrumentos transpositores, cujas notas já estão transpostas. As alterações dos sustenidos ou bemois aparecem como acidentes ocorrentes, ou seja, nas próprias notas, e não na armadura de clave. Na primeira e única cópia feita em computador, o copista manteve a armadura de clave de dó maior, mudando apenas a armadura para os instrumentos transpositores. Anexo, encontra-se o manuscrito da obra, já que na cópia faltam diversas articulações. A cópia não é fiel à escrita do compositor, que escreveu arpejos livres para o piano do compasso 243 ao 250 (1ºmov.), ou seja, sem fórmula de compassos. Além disso, na cópia os arpejos do piano estão escritos dentro das barras de compassos em que estão escritos os saxofones.

4.1 – Primeiro Movimento

O primeiro movimento se inicia com um motivo melódico que prenuncia um estado de agitação, como o lançamento de uma pergunta que encontra como resposta, após uma pausa, a repetição parcial desse motivo. Os fragmentos dessa exposição nos aproximam de um clima orquestral pleno de uma motricidade que será a característica básica desse primeiro movimento.

A estrutura formal do primeiro movimento da Sinfonia nº 1 se resume no seguinte esquema:

Exposição				**Desenvolvimento**			**Reexposição**			**Coda**
Tema A		Tema B		Desenvolvimento			Tema B		Tema A	
	Ponte		Ponte		(cadência)	Ponte		Ponte		
1 a 55	56 a 61	62 a 78	79 a 84	85 a 234	235 a 253	254 a 259	260 a 276	277 a 282	283 a 310	311 a 328

Fig. 4.1 - Estrutura formal da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

4.1.1 – Exposição

O primeiro movimento inicia diretamente com o Tema A em andamento *Moderato* [semínima = c. 96 a 104] em apenas dois compassos e é seguido por um compasso de pausa com fermata. Seguem dois compassos em andamento *poco piú* e, apenas no sexto compasso, o andamento se fixa em *Allegretto* [semínima = c. 116]

4.1.1.1 – Tema A

A exposição do Tema A logo no primeiro compasso apresenta-se como se fosse uma introdução que começa em moderato 104+- e vai acelerando até o sétimo compasso, no qual o andamento se estabelece em [semínima = 116], aparentando terminar a introdução e também que o Tema A seria apresentado pelas trompas somente no compasso 11. No entanto, o Tema A já se iniciou logo nos dois primeiros compassos, conduzido por todos os instrumentos de metais: trompas, trompetes, trombones, eufônios e tubas, juntamente com os fagotes, o sax barítono e os contrabaixos. O tema é exposto em uníssono, com centro tonal em sol e com uma dinâmica que parte de *piano* e cresce até *forte*. Uma pausa com fermata no compasso 3 cria um ambiente de suspense. Observa- se que o motivo *a1* difere do motivo *a* pela disposição dos intervalos.

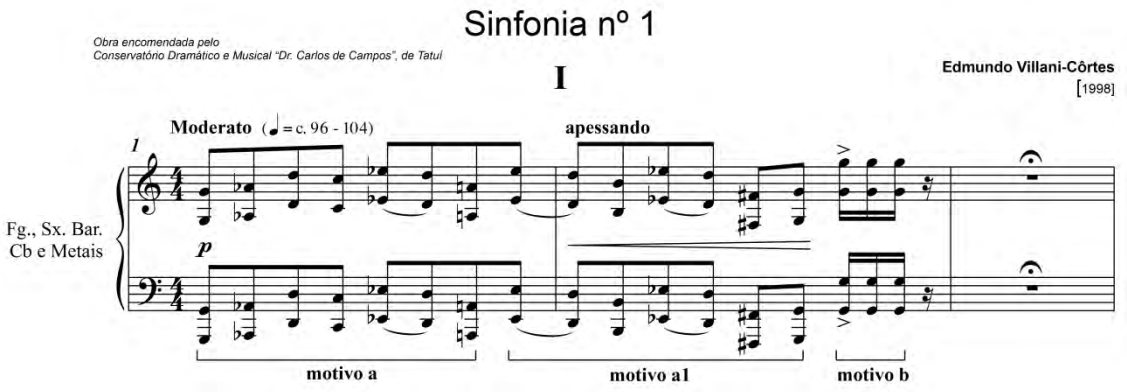


Fig. 4.1.1. – Tema A do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

Após a fermata, no compasso 4, o tema reaparece modificado e reduzido em apenas um compasso, sugerindo uma indagação, e é anunciado apenas pelas madeiras: piccolo, flautas, oboés, clarinetes, requinta, clarinete baixo Bb, piano, bells e xilofone, agora com timbres agudos em oposição ao grave da primeira exposição.

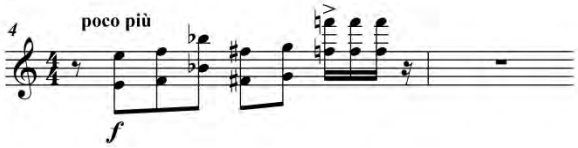


Fig. 4.1.2 – Tema A modificado do1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

Após o compasso em branco, um novo fragmento do Tema A, também de um compasso, conclui, com a banda toda, a ideia anterior.

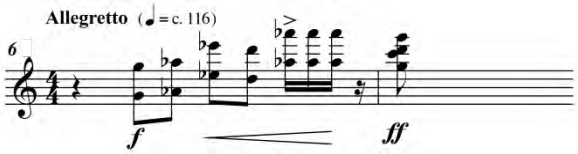


Fig. 4.1.3 – Tema A – com modificação conclusiva- do1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

Nota-se que o tema A é tético. A apresentação de seu fragmento (Tema A modificado) no quarto compasso inicia-se com uma pausa de colcheia, e no sexto compasso, (Tema A com modificação conclusiva), começa com uma pausa de semínima.

Portanto, a cada modificação, o tema avança uma colcheia, assumindo figurações em compassos acéfalos.

A primeira nota do 7º compasso, de caráter resolutivo, conclui a apresentação do tema e dá início a nova seção.

A Exposição do Tema A do primeiro movimento de Sinfonia, forma sonata, está dividida em oito partes para as quais utilizaremos a denominação de seções da seguinte maneira:

- Tema A – do compasso 1 ao 7 (6 compassos e a primeira nota do sétimo compasso), divididos em 2+2+2+ a primeira nota do próximo compasso.

- 1ªseção – do compasso 7 ao 10 (4 compassos) divididos em 2+2

- 2ª seção – do compasso 11 ao 16 (6 compassos) divididos em 4+2

- 3ª seção – do compasso 17 ao 22 (6 compassos) divididos em 2+2+2

- 4ª seção – da anacruse do compasso de 23 ao 25 (anacruse +3 compassos)

- 5ª seção – compassos binários 2/4 – do compasso 26 ao 34 (9 compassos) divididos em 5+4 e subdivididos em 2+2+1+2+2

- 6ª seção – retorno a compassos quaternários 4/4 – da anacruse do compasso 35 ao 39 (anacruse +5 compassos)

- 7ª seção – retorno a compassos binários 2/4, como na 5ª seção – do compasso 40 ao 46 (7 compassos) divididos em 2+2+3

- 8ª seção – retorno a compassos quaternários 4/4 – do compasso 47 ao 55 (9 compassos) divididos em 5+4 e subdivididos em 3+2 e 2+2.

	Tema A	**1ª seção**	**2ª seção**	**3ª seção**	**4ª seção**	**5ª seção**	**6ª Seção**	**7ª seção**	**8ª seção**
Número do compasso	4/4 1 a 7	7 a 10	11 a16	17 a 22	Anacruse de 23 a 25	2/4 26 a 34	4/4 anacruse de35 a 39	2/4 40a 46	4/4 47 a 55
Quantidade de compassos	6+ a 1ª nota do outro compasso	4	6	6	Anacruse+3	9	Anacruse +5	7	9
Divisões dos compassos	2+2+2+ nota do outro compasso	2+2	4+2	2+2+2	Anacruse +3	5+4	Anacruse +5	2+2+3	5+4
Subdivisão dos compassos						2+2+1+ 2+2			3+2+ 2+2

Fig. 4.1.4 – Quadro de seções da Exposição do Tema A do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

- 1ª seção – do compasso 7 ao 10 (4 compassos) divididos em 2+2

Do início da sinfonia até o compasso 10, a peça permanece em torno de sol, sem definir se maior ou menor, como no compasso 9, em que o acorde de sol com sétima e nona sem terça ($G^{7/9}$ omit3ª) apenas sugere uma dominante. Villani-Côrtes comenta:

> "Eu acho que Beethoven e Mozart insistem em uma tensão através da 7ª muito óbvia, e é o que não acontece com a música de Bach, que utiliza a nona menor para explicitar as tensões. A resolução é basicamente o seguinte: o que é o acorde do Tristão: que usa uma dominante com a 4ª aumentada e uma nona menor. Na disposição dela aparece o trítono. E esse acorde é muito usado no jazz, e quem não tem uma vivência do jazz acha que esse acorde na harmonia tradicional é sem resolução. O acorde de nona menor é assim: só que se tirar a fundamental vira um diminuto. Bach não está usando o diminuto em si, mas sim como um acorde de dominante com nona sem a fundamental. Se eu acrescentar a 5ª aumentada, vira o mesmo diminuto vindo por outro caminho. O acorde meio diminuto é um acorde com 7ª menor e 5ª diminuta." (VILLANI-CÔRTES, em entrevista))

No sétimo compasso, inicia-se um elemento rítmico em semicolcheias, derivado do motivo b, que vai ser uma constante na sinfonia. Nos dois primeiros compassos da 1ª seção (compassos 7 e 8) esse elemento é apresentado pela harpa, pelo xilofone e pela caixa, transferindo, no terceiro compasso, para o piano e os tímpanos. No quarto compasso, no primeiro tempo, ele é transferido para flautas, piccolo e bells; no segundo tempo, para oboés, clarinete em Eb e bells; e no terceiro e quarto tempos, para xilofone e caixa. Esse trecho dos compassos de 7 a 10 é uma transição do Tema A para o tema secundário a seguir.

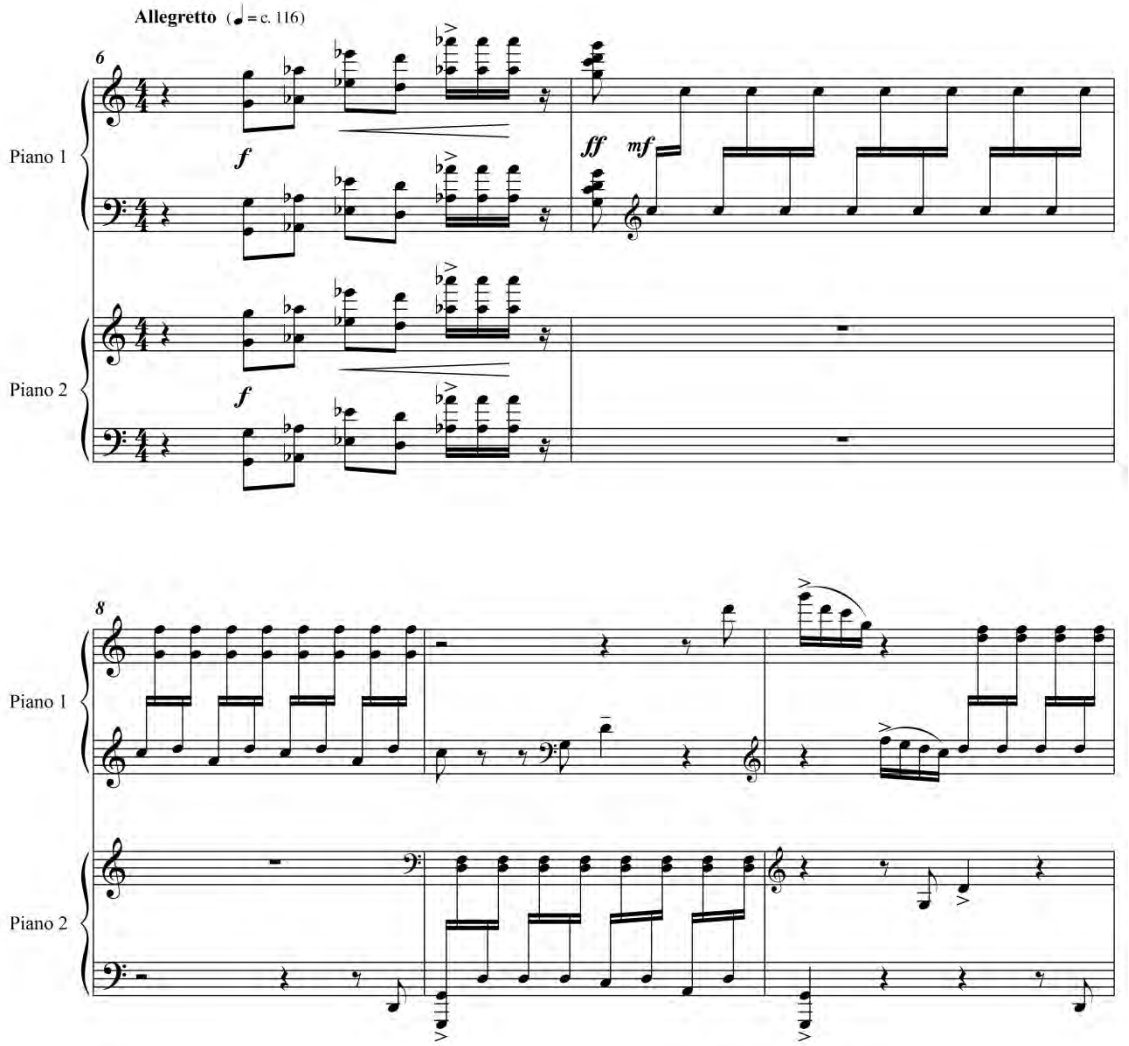


Fig. 4.1.5 – Compassos de 6 a 10 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes: redução para dois pianos.

Esse material rítmico tem sempre uma motricidade que serve como unificador de ideias, como visto nos *ostinatos* pg. 171.

Podemos observar que essas células rítmicas, em *ostinato*, ocorrem numa região de timbres médios - harpa, xilofone e caixa -, transferindo-se para o piano e os tímpanos em timbres graves, arrematando essa seção e retornando a um timbre meio agudo no xilofone e na caixa, que permanecerão pelos três primeiros compassos da 2ª seção; apenas a caixa permanece até o final da 2ª seção. Essas células formam uma frase

de timbres descendentes, que faz um contraponto de movimento contrário com os sopros.

São essas células, e não um acorde, que dão sustentação ao fragmento do tema, formado por duas notas em um salto de quartas a partir da anacruse em colcheia e do primeiro tempo do compasso 9 nos trombones, eufônios, contrabaixos e tubas. Esse fragmento continua em um salto de quinta nos saxofones e trompas, subindo a orquestração em direção às flautas e ao piccolo, retornando aos saxofones. Observa-se uma espécie de frase constituída por timbres em movimentos contrários.

- 2ª seção – do compasso 11 ao 16 (6 compassos) divididos em 4+2

No compasso 11, o acorde de dó menor com nona e baixo com pedal de sol cria a ideia de uma tonalidade de dó menor, sendo que a exposição do tema A nos 10 primeiros compassos havia sugerido a região de sua dominante. No entanto, como toda a exposição do Tema A é de tratamento mais modal do que tonal, com acordes substituindo a 3ª pela 4ª, optamos por não afirmar uma tonalidade, mas apenas sugerir. Aliás, o cluster cromático dos compassos 15 e 16 confirma a intenção do compositor em não fixar uma tonalidade.

Nesta 2ª seção surge um tema secundário que vai aparecer ocasionalmente com função apenas de elemento de passagem.

> "Isso é um tema que eu tinha e que quis fazer esse primeiro movimento partindo daí, dessa ideia. Só que tentei trabalhar uns 15 dias em cima disso e não me ajeitei para poder desenvolver a sinfonia. Então, só de teimoso, coloquei esse elemento de passagem." (VILLANI)

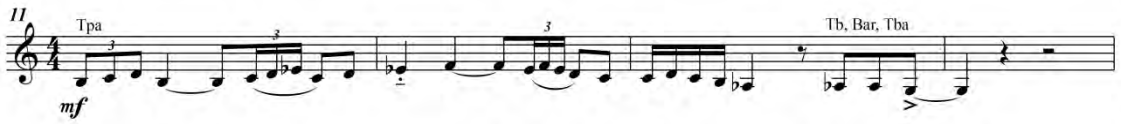


Fig. 4.1.6 – Tema secundário do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes.

Esta seção chega ao compasso 17 com um efeito sonoro baseado em um intervalo de quarta aumentada que, como já mencionado anteriormente, lhe dá um sentido vago.

Após uma citação do tema secundário, que tem apenas o papel de uma interligação entre os motivos que aparecerão depois, inicia-se uma série de efeitos orquestrais baseada nesses elementos expostos até agora e com características de desenvolvimento. Esse desenvolvimento nos conduz a um ambiente cuja característica sugere a agitação existente na vida cotidiana de uma metrópole como São Paulo.

- 3ª seção – do compasso 17 ao 22 (6 compassos) divididos em 2+2+2

Esta seção reexpõe o Tema A, que se apresenta sem a primeira colcheia. Na segunda citação, o Tema A, modificado e reduzido, surge duas colcheias adiante, e na terceira, três colcheias adiante. A textura orquestral desta seção se inicia apenas com o clarinete baixo Bb e o sax[39] tenor; o segundo fragmento é tocado por flautas, piano e teclados; e o terceiro encerra essa exposição com os metais sem trompetes e acrescidos de sax alto e tenor. O tema é exposto aqui de maneira mais leve do que na exposição inicial. Nos compassos 17 e 18 ele é constituído de intervalos cromáticos alternados, ainda em uníssono. Sua ambientação apresenta-se como se fosse uma dominante não resolvida (com quarta). (Ab 4,7e 13+)

- 4ª seção – da anacruse do compasso 23 ao compasso 25 (anacruse +3 compassos)

Esta seção é o término da reapresentação do Tema A e apresenta um novo motivo derivado do tema secundário, que chamaremos de motivo c e que surgirá frequentemente com diversas variações. Esse motivo é exposto pelos sax barítono,

---

39 A abreviação sax, que universalmente foi aceita e é entendida como denominação do instrumento saxofone, será doravante utilizada neste trabalho.

trombone e contrabaixo em todos os compassos desta seção. É acompanhado por um elemento rítmico sincopado realizado apenas por pausas de colcheias e notas de colcheias nos sax alto, tenor e caixa.

- 5ª seção – compassos binários 2/4 – do compasso 26 a 34 (9 compassos) divididos em 5+4 e subdivididos em 2+2+1+2+2

Um novo fragmento temático é criado nos compassos 26 e 27, em 2/4, desenvolvido a partir do primeiro motivo do tema, formado por intervalos de quartas justas e seguido por notas repetidas, que será utilizado sempre como ambiente temático do Tema A (elemento auxiliar).

Cabe aqui dizer que durante toda a Sinfonia nº 1 Villani-Côrtes se utiliza muito dos intervalos de quartas, sejam de quartas aumentadas ou justas, além de diversas outras dissonâncias, como 9ªs, 11ªs, 13ªs, usando-as sempre de maneira que soem suaves e agradáveis. Para efeito mais agressivo, faz uso dos clusters.

Esta seção é formada apenas pelas madeiras, harpa, piano, teclados e contrabaixo. Os intervalos de quartas ascendentes e descendentes (arpejos quartais) aparecem nos oboés no compasso 26 e depois na requinta e no sax soprano no compasso 28. O acorde de Gsus7 com a 3ª (si), que aparece apenas nos compassos 28 e 30, gera um ambiente do nordeste brasileiro pelo efeito do modo mixolídio. No bells e nas flautas o compositor aplica acordes de quartas justas nos compassos 31 e 32, e de segundas maiores, nos compassos 33 e 34. Observa-se que nos compassos 31 e 32 aparecem pela primeira vez acordes com tríades de terças nos clarinetes e na mão esquerda do piano. Essas tríades paralelas produzem um tom “brejeiro” com a presença do modo de sol mixolídio.

- **6ª seção** – retorna a fórmula de compassos quaternários 4/4 – da anacruse do compasso 35 ao compasso 39 (anacruse +5 compassos)

Esta seção é uma ponte realizada com a escala de sib dórico descendente, que liga a seção anterior, que estava em efeito do modo mixolídio, com a mesma ideia da próxima seção em sib dórico. Em contraste com a seção anterior e a seguinte, esta seção se passa nos registros graves, com as tubas, contrabaixos e fagotes acrescidos das trompas no final. A escala descendente em oitavas, partindo do mib, chegando ao sib, que logo em seguida é ascendido em saltos de três oitavas, e terminando com o láb caracterizando a escala de sib dórico, é uma variação desenvolvida do motivo c derivado do tema secundário, motivo da 4ª seção, que aparenta questionar ou duvidar do assunto exposto pelas madeiras, principalmente no final da seção através das tríades paralelas dentro do sib dórico (compasso 38).

Observa-se que o motivo realizado pelas três oitavas nos fagotes e contrabaixos é uma ampliação em semínimas do baixo em colcheias do piano.

- **7ª seção** – retorna a compassos binários 2/4 como na 5ª seção – do compasso 40 ao 46 (7 compassos) divididos em 2+2+3

Esta seção se apresenta em um semitom acima da 5ª seção, ou seja, a mesma ideia do compasso 26 adaptada ao sib dórico, modificando a disposição orquestral e mantendo o sentido de leveza pelas madeiras e pelo piano. A 5ª seção possui 9 compassos, e a 7ª, apenas 7, sendo que os 4 primeiros compassos de ambas possuem os mesmos argumentos de intervalos de quartas seguidos por oito semicolcheias da mesma nota. Apresenta-se também nesta 7ª seção, no clarinete baixo e posteriormente no sax barítono, um motivo em colcheias derivado das semínimas da 6ª seção.

O que diferencia a 5ª seção da 7ª é a segunda metade das mesmas. A 5ª possui 5 compassos, cujo "motor" em semicolcheias é substituído pelo ritmo: pausa de colcheia, duas colcheias, duas semicolcheias (no compasso 31); quatro colcheias (compasso 32); duas semicolcheias e uma colcheia (duas vezes) (compasso 33). Termina em três colcheias (compassos 31 a 34). A 7ª seção termina repetindo o fragmento temático (em semicolcheias) formado por intervalos de quartas justas e seguido por notas repetidas.

- **8ª seção** – retorna a compassos quaternários 4/4 – do compasso 47 ao 55 (9 compassos), divididos em 5+4 subdivididos em 3+2 e 2+2.

Seção que novamente utiliza o motivo c derivado do tema secundário, mas agora com sentido de encerramento da exposição do primeiro tema – Tema A.

Nota-se que para fazer a ligação de uma seção à outra, a motricidade da 7ª seção se encerra nos trompetes, preparando timbristicamente o término da exposição do Tema A com os metais e utilizando, nos quatro últimos compassos, uma espécie de eco ou afirmação pelas madeiras, trompas e pelo piano numa dinâmica em *piano*, alterando o andamento em *diminuendo* e "com calma". A peça se encaminha para um arrefecimento tanto no sentido melódico como agógico e rítmico, modificando a escrita em semicolcheias para colcheias, preparando o ambiente para o Tema B.

Observa-se que os deslocamentos de colcheias é uma das características da exposição do Tema A e que, nesta 8ª seção, em vez de empurrar a colcheia para depois, como no começo, ela é antecipada em uma colcheia, como podemos observar nos trompetes no compasso 47 e nas trompas no compasso 51. Uma escala descendente em oitavas em ré dórico é realizada no clarinete baixo e nos fagotes no compasso 48. É repetida pelos sax tenor e barítono no compasso 49 e aparece antecipada e ampliada nos trombones no compasso 52.

Nos trompetes, nos compassos 48 e 49, o mesmo procedimento das tríades paralelas em ré dórico é utilizado, só que com o si natural. No compasso 50 é formada uma escala de sol mixolídio ascendente por tríades com a duplicação da oitava nos agudos. Em movimento contrário, os baixos fazem a escala descendente apenas em oitavas. No compasso 55, o acorde de A sus 7 e 9, último da exposição do Tema A, prepara a introdução do Tema B, e agora sim podemos dizer que se trata de uma dominante da tonalidade de D a seguir.

4.1.1.2 – Tema B

O Tema B é precedido por uma ponte, em forma de introdução, de andamento moderato [Semínima = c.84] , em 6 compassos. A dominante e a tônica, formadas pelos acordes Asus e D9 6, se revezam a cada compasso, por três vezes, em forma de arpejos quebrados entre as madeiras, a harpa e o bells. Esse procedimento é muito utilizado por Villani-Côrtes, como veremos a seguir no próximo capítulo.

Em andamento *moderato* [Semínima = aprox. 92], o Tema B é apresentado em 17 compassos e inicia-se no compasso 62 com o acorde de D nos saxofones em terças paralelas e continua nas flautas, também em terças, a partir da anacruse do compasso 66.

x

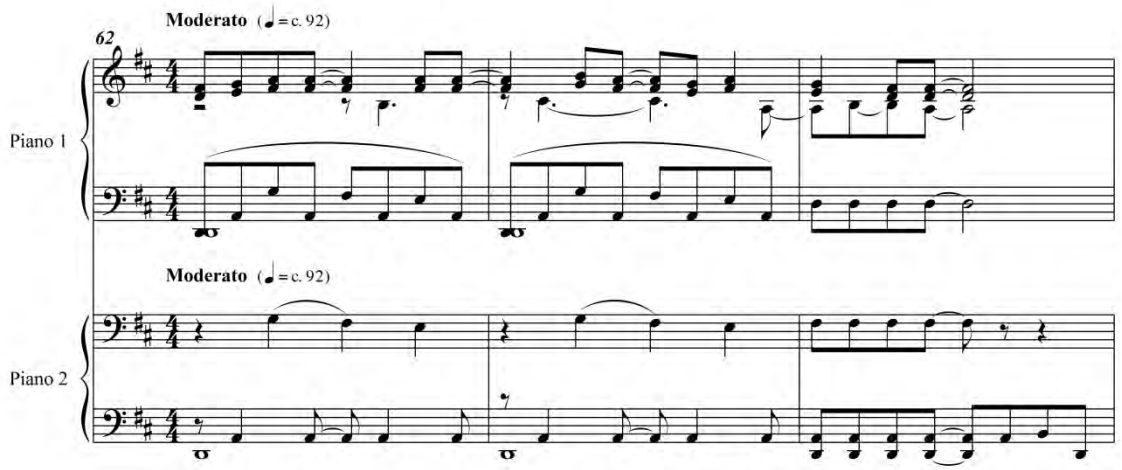


Fig. 4.1.7 – Tema B do 1º mov. da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes. (redução para dois pianos)

Pode-se notar claramente que esse Tema B é uma toada, gênero musical usado nas serestas[40] brasileiras na tonalidade de D com seus encadeamentos habituais. Embora tonal, a utilização de acordes de quartas propicia que a melodia seja baseada na sétima, na nona e na décima primeira do acorde, como no compasso 76, cuja melodia está na sétima maior do acorde de G7+, assim como no compasso 69, que é a décima primeira do acorde de Em^{9}_{4}. Através de uma simplicidade melódica e de um encadeamento cuidadoso na distribuição das vozes, esse tema nos transporta para uma atmosfera plena de saudosismo e de um leve ar brejeiro, característica da toada brasileira.

Esquema harmônico da exposição do Tema B:

Compassos	62 a 64	65 e 66	67	68	69	70
Acordes	D	Asus	G7+	D/F#	Em11 9	C 9 7
Encadeamentos	I	V	IV	I3	IIm	VIIb

Compassos	71	72	73	74	75	76
Acordes	C11 7	Ab6	Asus 79	D	G7+	D/F#

40 O nome Seresta surgiu no século XX, no Brasil, para rebatizar a mais antiga tradição de cantoria popular das cidades: a serenata. Ato de cantar canções de caráter sentimental pelas ruas à noite, com parada obrigatória diante das casas das namoradas. (Enciclopédia da Música brasileira, pg. 724 – 1998).

Encadeamentos	VIIb*	V	V	I	IV	I

Compassos	77		78
Acordes	Em11 9 e C11+9		C11+9
Encadeamentos	IIm	VIIb	VIIb

Embora o acorde dos compassos 65 e 73 seja de dominante Asus 7 9, está distribuído numa distância de quartas. E aqui a ponta da melodia também está baseada na sétima maior, na nona e na décima primeira do acorde.

Além da utilização de um gênero musical popular, o acorde assim distribuído, transformando as notas de tensões em notas melódicas, também dá um colorido um pouco mais popular.

No compasso 71, sugere-se um VIIb com efeito de subdominante menor. Mas Villani-Côrtes o concebeu como repouso, como descreveu em entrevista:

> "Então você vê este repouso aqui. (compasso 71) Talvez outra pessoa colocasse neste ré um sol menor, o quarto grau menor, numa cadência plagal resolvendo. Mas só que aqui esse acorde está construindo assim:" (VILLANI)

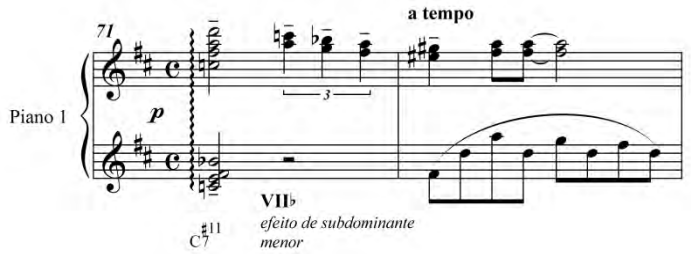


Fig 4.1.8 – Compasso 71(1ºmov.) - sugerindo um VIIb com efeito de subdominante.

O ritmo sincopado característico é marcado pelo sax barítono, pela harpa e pelos contrabaixos; posteriormente, só pelas tubas e contrabaixos; e encerra o acompanhamento rítmico da exposição do Tema B nos clarinetes e bells.

A maneira com que com que o compositor emprega os arpejos nos fagotes dos compassos de 65 a 70, assim como no compasso 72 no sax tenor e na harpa, cria um contraponto de caráter tipicamente regional brasileiro, lembrando a introdução de Asa Branca, de Luiz Gonzaga. Ao mesmo tempo, é o elemento que dá o sentido erudito da obra, amenizando o estilo popular das síncopas.

Antes do desenvolvimento, a introdução do tema B é integralmente repetida dos compassos de 79 a 85.

4.1.2 – Desenvolvimento

Trabalhar o desenvolvimento dos temas é uma das grandes virtudes do compositor e também o que ele mais valoriza em qualquer compositor.

Com andamento igual à da exposição do Tema A, o Desenvolvimento também se configura como um Allegretto, [semínima = c. 116].

Para facilitar a visualização, fracionaremos por blocos de compassos os procedimentos do Desenvolvimento:

Compassos de 85 a 93 – (9 compassos) – O desenvolvimento começa com a melodia do Tema A, estendida e ampliada em mínimas nos graves: fagotes, contrabaixos e tubas.

O ritmo cruzado ou hemíola, já citado anteriormente no compasso 15, aparece agora em forma de notas repetidas, e não mais de clusters, servindo de apoio rítmico para o tema que vai se desenvolvendo. Apesar de dissonante, está dentro de um lá frígio na harpa, no piano, no eufônio e nos sax alto e tenor. Essas notas repetidas passam a

funcionar aqui misturadas com os elementos do Tema A com o objetivo de produzir tensão e dramaticidade no tema estendido nos graves,

Compassos de 94 a 96 – (3 compassos) – Fragmentos do Tema B aparecem nas trompas e nos trompetes em harmonia quartal, em vez de terças em blocos, como na Exposição. Isso porque agora o Tema B terá o tratamento dos procedimentos não tonais, como na exposição do Tema A, com a aplicação dos intervalos de quartas.

Compassos anacruse de 97 a 99 – (3 compassos) – Apesar do si natural, o fluxo musical aparenta estar ainda em lá frígio (lá frígio cromático) e, nesse trecho, retorna os arpejos de intervalos de quartas nos clarinetes e sax soprano. Nota-se que as notas repetidas na segunda parte dos compassos de 96 a 99 nos trombones, eufônios e piano geram tensão através das transposições diatônicas (lá – si – dó#), da mesma forma como ocorre na primeira parte dos compassos 97, 98 e 99 (lá – si –dó#) nos clarinete baixo Bb, sax tenor, harpa e piano.

Compassos de 100 a 105 – (6 compassos) – Os arpejos em intervalos de quartas, que aparecem nos compassos de 100 ao 104, são repetições de arpejos quartais desenvolvidos a partir dos arpejos do compasso 26 da 5ª seção. São construídos por acordes que também geram dramaticidade por meio de transposições, só que agora cromaticamente: (F#sus4 e G#sus) nos compassos 100 e 101; (Gsus e Asus) no compasso 102; e (G#sus7 e A#sus) nos compassos 103 e 104. Uma pequena ponte no compasso 105, com fórmula de compasso 2/4 em forma de escala ascendente - julgamos que em G# lócrio -, prepara a próxima aparição temática.

Compassos de 106 a 113 – (8 compassos) – O acorde de E9 7/G# do compasso 106 anuncia um pedal de mi em semicolcheias que reexpõe o ritmo motor do início (compasso7). O Tema A aparece em tercinas de semínimas e polarizado em mi nos clarinetes, clarinete baixo Bb, sax soprano e alto nos compassos de 107 a 113. Junto

a esse Tema A, há uma variação expandida do mesmo tema em mínimas nos sax tenor e barítono, nos contrabaixos e nos fagotes em oitavas, formando polirritmia entre mínimas, tercinas de semínimas e semicolcheias.

Compassos 114 e 115– (2 compassos) – Nestes dois compassos, um ritmo constituído por duas colcheias e três semicolcheias parece ser derivado da inversão do final do Tema A. Esse ritmo, por ser formado de duas notas em distâncias de um trítono (sib – mi) e repetidas freneticamente, gera um crescendo natural de intensidade.

Compassos de 116 a 118 – (3 compassos) – O Tema B aparece em blocos de quartas e está acompanhado por um ostinato em tercinas de colcheias, em vez das semicolcheias, que alternam as notas sib e mi em distância de trítono, cujo sib, juntamente com o si natural do bloco, cria um intervalo cromático de efeito atonal.

Compassos anacruse de 119 a 121 – (3 compassos) – Neste trecho são realizados os mesmos procedimentos aplicados nos compassos de 97 ao 99, que criam tensão por transposição diatônica, de mi para fá#, só que agora em mi frígio cromático (com fá natural e fá#). Os arpejos quartais aparecem apenas nas primeiras metades desses compassos, alternando a instrumentação a cada compasso: oboés, requinta e clarinetes no compasso 119; flautas, piccolo e sax soprano no compasso 120; retornando aos oboés, requinta e clarinetes no compasso 121.

Compassos de 122 a 127 – (6 compassos) – Uma sequência de arpejos quartais entre os acordes de C# sus e D#sus continua sendo realizada pelos piccolo, flautas e sax soprano, alternando com os oboés, requinta e clarinetes, só que agora preenchendo todo o compasso e, com uma dinâmica que vai crescendo e apressando, criando um ambiente dramático e frenético. Piano, bells, marimba e contrabaixos em *pizzicato* realizam arpejos em “zigue-zague”, formados por intervalos de quartas justas, também revezando

os acordes de C# sus e D#sus, Essas sobreposições de arpejos criam um ambiente dúbio com uma atmosfera pantonal.

Compassos 128 e 129 – (2 compassos) – Este trecho, ainda em semicolcheias, intensifica a dramaticidade do discurso musical através da politonalidade com dois acordes de quartas de campos harmônicos diferentes, a uma distância de trítono um do outro: um em D#sus (na mão esquerda do piano) e outro Asus7 (mão direita do piano), distribuídos também pelos bells, marimba, clarinete e clarinete baixo Bb. Os dois acordes são distribuídos e sustentados por uma nota longa em trinado nos compassos 128 e 129, pelos piccolo, flautas, oboés e requinta, com a ideia de intensificar ao máximo a dramatização musical.

Compassos 130 e 131 – (2 compassos) – Estes dois compassos finalizam a crescente dramaticidade do discurso, acrescentando os metais, trompetes, trombones, tubas e trompas em um quase tutti. O motivo c do Tema A é apresentado em cada tempo do compasso, mas é distribuído na orquestração em movimento descendente (agudo – grave), partindo dos piccolo, flautas, oboés e requinta nos dois primeiros tempos do compasso 130, seguindo para os clarinetes, clarinete baixo Bb e sax soprano na segunda metade do compasso 130 e depois para o naipe de saxofones – alto,tenor e barítono – em todo o compasso 131. Esse trecho em acorde Asus, com andamento *poco rit* no compasso 131, prepara nova aparição do Tema A.

Compassos 132 e 133 – (2 compassos) – Tema A na trompa solo.

Compassos de 134 a 136 – (3 compassos) – Tema B nos sax alto e sax tenor, variado em blocos a 4 vozes em ré, utilizando a escala de tons inteiros.

Compassos anacruse de 137 a 138- (2 compassos) – Tema A nos primeiros clarinetes em contraponto a duas vozes com o clarinete baixo.

Compassos de 139 a 141 – (3 compassos) – O Tema B aparece aqui transposto em uma quinta acima do compasso 134, com harmonia em blocos a quatro vozes nos sax alto e sax tenor em região aguda do instrumento.

Compassos anacruse de 142 e 143 – (2 compassos) – Neste trecho o Tema A está no fagote, em contraponto agora a três vozes com dois oboés com a mesma variação que estava estendida nos sax tenor, barítono, fagotes e contrabaixos (nos compassos de 107 a 114). As dissonâncias foram escolhidas para soar agradáveis.

Compasso 144 – (1 compasso) – É um fragmento do Tema A em oitavas entre os fagotes e oboés.

Compassos 145 e 146 – (2 compassos) – Aqui, um fragmento do tema A é misturado com a ideia da escrita em colcheia do Tema B, formando tercinas que se transformam em hemíolas (agrupamento de duas notas dentro da tercina) com apenas duas vozes em movimentos paralelos. Essas tercinas aparecem na região grave nos sax tenor e barítono, trombone, eufônio, contrabaixo e tuba no compasso 145; na região aguda, nos piccolo, flautas, oboés, requintas, bells e marimba, no compasso 146.

Compassos anacruse de 147 a 152– (6 compassos) – As tercinas permanecem por todo este trecho, modificando-se da seguinte maneira: em *glusters* rítmicos no compasso 147, incluindo sua anacruse; em uma progressão ascendente em "zigue-zague", utilizando os intervalos de quartas para ascender e de terças e segundas para retroceder, a duas vozes em oitavas nos compassos 148 e 149; em *ostinato* formado pelas notas lá, ré, si, mi em uníssono, mas com cada nota duplicada no compasso 150. Nos compassos 151e 152 esse *ostinato* se mantém, modificando apenas as notas para lá, ré, sib, mi. Essas modificações das tercinas são separadas por um *cluster* de uma colcheia em acorde nos primeiros tempos dos compassos 148 e 151. Uma alteração para *poco rall* no compasso 152 prepara uma nova parte do Desenvolvimento.

Compassos 153 e 154 – (2 compassos) – O fluxo musical retorna ao andamento *a tempo* com fórmula de compasso 2/4 com a transformação da parte rítmica de elementos da ponte em baião nos baixos, num toque de música popular. Esse trecho acontece na região de mi lócrio, com a presença do trítono.

Compassos de 155 a 172 – (18 compassos) – Aqui o Tema A aparece modificado e estendido com ritmo e tratamento de baião nos trombones dos compassos de 155 a 157; continua nos eufônios nos compassos de 159 a 162; depois nos trompetes nos compassos de 163 a 165; e nas trompas dos compassos de 167 a 172. Um contraponto criado também a partir do Tema A em semicolcheias intercala essas melodias citadas, começando no compasso 157 no piccolo e nas flautas e terminando no compasso 158 nos oboés e requinta. Depois aparece nos clarinetes e sax soprano no compasso 162, e uma terceira citação desse contraponto começa novamente no piccolo e nas flautas no compasso 165 e se encerra nos oboés e requinta no compasso 166.

Ainda em região de mi lócrio, com a presença do trítono em ostinato nos instrumentos graves - harpa, piano, tímpanos e percussão – e a partir do compasso 163, há uma transposição para o lá lócrio, apesar do láb do compasso 168 não pertencer à escala. Nos compassos 171 e 172, a música permanece no ambiente de Ab mixolídio com quarta aumentada, característico do baião, para preparar uma nova variação do ritmo de baião a seguir.

Compassos de 173 a 180 – (8 compassos) – Neste trecho o Tema B aparece modificado e com um acompanhamento de semicolcheias em arpejos, cujos intervalos realçam as acentuações rítmicas do baião. Com os baixos também ritmados, esse momento musical se apresenta com um caráter bem popular**.** Do compasso 173 ao 180 o fluxo musical se mantém em Gm. Nos trombones, eufônios e bells surge em mínimas (a

cada compasso) um pequeno fragmento diatônico formado pelas notas ré, mi, fá#, mi, ré, mi, fá#, ré, que são respectivamente as 5ª, 6ª, 7ª maior, 6ª, 5ª, 6ª, 7ª maior, 5ª.

Compassos de 181 a 188 – (8 compassos) – Uma variação da segunda parte do Tema B no piccolo e flautas em oitavas, com *glissandos* na harpa, cujos acordes se alternam em cada compasso entre Absus7 9 e Ab7 do compasso 181 ao 184. Apenas como observação e curiosidade, nota-se que as semicolcheias que aparecem no oboé, bells e piano são formadas só com as teclas pretas do piano, assim como na região dos compassos de 26 a 34 só se usou as teclas brancas. Do compasso 185 ao 188 os acordes e as escalas utilizados a cada compasso foram: Db/Ab; Bbm/Ab; Db7+/Ab; Bbm/Ab, numa distância de 1 tom acima dos quatro compassos anteriores. O último baixo Ab, por enarmonia, modula para E/G# no compasso 189.

Todo esse trecho é uma complementação do trecho anterior em 8 compassos, com a melodia variada do Tema B nas flautas e no piccolo, numa dinâmica *PP*. O acompanhamento em semicolcheias pelos oboés, piano, harpa e bells cria um ar lírico e doce, contrastando com o que vinha antes. Uma única tuba relembra o ritmo do baião.

Compassos de 189 a 196 – (8 compassos) – Todo este trecho se mantém em E/G#, e a melodia nas trompas e no sax tenor deriva da 2ª parte do Tema B. Retornam todos os trombones, eufônios, tubas e contrabaixos, que, mesmo em dinâmica *p,* imprimem um pouco mais de peso sonoro. No "apressando", a partir do compasso 193 até o 197, os sax alto, tenor e barítono são acrescentados aos metais. A linha melódica anterior se transfere para piccolo, flautas e oboés no compasso 193, e uma nota de quarta aumentada (la#) é acrescentada nessa linha melódica no compasso 194, criando tensões que prepara o tutti do compasso 197.

Compassos de 197 a 215 – (18 compassos) – Nos compassos de 197 a 202, nos clarinetes, clarinete baixo Bb, todos os metais, contrabaixos e caixa, um ritmo de

dois compassos, de caráter forte e vibrante, é realizado por acordes em blocos e em progressões cromáticas: F no compasso196; Gb no 197; G no 200; e Ab no 203. A passagem de um acorde a outro se dá através da quarta aumentada, como o dó da última nota do compasso 197 e o dó# no final do compasso 200.

Nos compassos de 203 e 206, a tensão musical é intensificada pela insistência rítmica em colcheias acentuadas em hemíolas, com o acorde de Ab fazendo jogos rítmicos com os fagotes, trombones, eufônios, tubas e contrabaixos em um trecho da escala descendentemente: ré – dó – sib – láb - sol. Essa insistência rítmica termina no compasso 207.

Compassos de 207 a 214 – (8 compassos) – Trecho em Gsus, formado por notas repetidas em semicolcheias em um ápice agudo criado por notas repetidas nos piccolo, flautas e oboés. Em movimento descendente na orquestração, essas notas repetidas passam aos clarinetes, clarinete baixo Bb e sax soprano no compasso 208 e permanecem por dois compassos (209 e 210) nos sax alto e tenor e nas trompas. No compasso 211, outro fragmento de escala descendente, agora formado pelas notas sol, fá, mib, ré, é repetido por quatro compassos, aparecendo nos trombones e eufônios nos compassos 211 e 212, e nos fagote, sax barítono, tuba e contrabaixos, nos compassos 213 e 214, continuando o movimento descendente de timbres para preparar o clima mais misterioso a seguir. A repetição desse fragmento de escala em *poco rall* gera um arrefecimento para atingir um outro ponto do Desenvolvimento em 4/4 no compasso 215, "*a tempo mas um pouco menos*" [semínima =c.100].

Compassos de 215 a 224– (10 compassos) – Este trecho se encontra em dó eólio, cujos acordes são dispostos de maneira em que as notas de tensão formem "mini-clusters", que são usados para atmosferas sonoras misteriosas. Além da dinâmica *pp* e

das articulações curtas em *staccato*, as colcheias são tocadas intercaladas por pausas de colcheias. As semicolcheias nos piccolo, flautas e marimba no compasso 219 e as do compasso 222 nos clarinetes, sax alto e marimba auxiliam na sustentação desse clima de mistério, assim como o motivo contrastante em *tenuto* de duas colcheias e nota longa nos compassos 217 e 218.

Compassos de 225 a 234 – (10 compassos) - Ainda em dinâmica *pp*, o Tema A é exposto em pequenos fragmentos por instrumentos de madeiras e de metais: primeiramente trompetes revezam com piccolo e flautas (compassos 225 e 226), e depois clarinetes e clarinete baixo Bb revezam com trombone e fagotes nos graves (compassos 227 e 228). O Tema A fragmentado é reexposto, começando pelas trompas e eufônios intercalados com oboés e requinta (compassos 229 e 230), encerrando a última frase melódica no grave dos clarinetes e clarinete baixo Bb, intercalados com os fagotes e tubas. (compassos 231 a 234). Esse procedimento de quebras de instrumentação nas linhas melódicas é uma das assinaturas de Villani-Côrtes, como veremos mais adiante.

No final, ao invés de chegar em um outro ponto culminante, esse trecho termina em *rallentando*, diminuindo a dinâmica até chegar em uma fermata, que prepara uma espécie de cadência.

Compassos de 235 a 242 – (8 compassos) – Uma cadência solo é feita pelo sax soprano "*com liberdade*" nos compassos de 235 a 242 e, a partir do compasso 239, é transferida ao piano em forma de *glissandos* e acordes arpejados. Essa cadência não define um tom e produz um clima reflexivo. Os acordes do compasso 241 e o arpejo do compasso 242 (alternando o arpejo entre os acordes C#º e Cº) nos recorda Petrushka, de Stravinsky.

Compassos de 243 a 251 – (9 compassos) - O ambiente é mantido agora pelo naipe de saxofones, que é acompanhado pelo piano em arpejos livres em Absus, originalmente escritos sem barras de compassos, que lembra Ravel. Somente a partir do compasso 250 o piano volta a ter compassos mensurados. Nesse compasso 250, o piano passa para Asus e realiza um arpejo fora de padrão GB6/D, ou seja, atonal.

No último arpejo do compasso 253, (D/13 - 11+ 9 9+ ou Ab 13- 9 7), encontramos um procedimento cuja disposição é bem característica do jazz: 4 notas básicas do acorde em bloco fechado na base e a tríade no agudo. (ver procedimentos harmônicos pg. 177)

4.1.3 – Reexposição

A Reexposição inicia-se no compasso 260, como já dito anteriormente, começando pelo Tema B antes do Tema A. A ponte em forma de introdução aparece antes e depois do Tema B nos compassos 254 a 259, agora na tonalidade de G em tom vizinho da Exposição em D, e termina no compasso 282.

Os timbres orquestrais da ponte, nos compassos de 254 a 259, assumem características mais leves sem os arpejos da harpa e as trompas. O que era produzido antes pelos oboés, agora é realizado por flautas e oboés; e o trecho executado pelo bells recebe também a marimba.

.Ao contrário do que ocorreu na Exposição, o Tema B agora é exposto pelos metais e não mais pelos saxofones e harpa; por isso, assume um caráter mais brilhante e menos introspectivo. O ritmo, antes unicamente sustentado pelo contrabaixo, é agora

substituído pelos instrumentos de percussão, afoxé e queixada, o que caracteriza ainda mais a toada.

No compasso 264, o contraponto do primeiro fagote é substituído pelas síncopas, e os contrabaixos seguem o ritmo da toada. Os compassos 73 e 74 agora se reapresentam com o mesmo ritmo, com harmonia em bloco só nos saxofones, sem as trompas. Os compassos de 75 a 78, antes apenas com clarinetes, clarinete baixo, fagotes e bells, agora aparecem sem clarinetes, mas com flautas, oboés, clarinete baixo, fagotes, contrabaixos, bells, queixada e afoxé.

A repetição da ponte em forma de introdução no fechamento do Tema B encerra a Reexposição com uma palheta de timbre especial, inusitada na orquestração para banda, que é a ausência dos sopros por quatro compassos (do compasso 277 a 280), deixando um timbre característico e leve só na harpa e no piano (poupados até agora na Reexposição), mais bells, marimba, contrabaixos e a percussão do afoxé e queixada. Somente nos dois últimos compassos retornam os sopros das madeiras - fagote, clarinete baixo, clarinetes e flauta - acompanhados pelos baixos e harpa.

Conforme exposto, nota-se que a Reexposição é toda voltada para o oposto da Exposição. Na orquestração, o que era leve se tornou forte, e o forte, leve.

A reexposição do Tema A novamente aparece sem um tom definido. O aparente centro em sol, que concluía em um Cm, agora é reexposto em um centro tonal de ré, concluindo em Gm na seguinte relação:

Tema A		
Exposição	G	Cm
Reexposição	D	Gm

O Tema A aparece apenas nos metais, sem trompas, fagotes e sax barítono. Após a fermata, esse tema, que aparecia nas madeiras, se mantém nos metais, acrescido apenas das trompas, não modificando tanto o timbre aqui, que antes contrastava metais e madeiras e agora reforça os metais com as trompas. Após o compasso de pausa, o sentido de tutti permanece como na Exposição, mas sem o piano, que entra junto com a harpa no próximo compasso, fazendo o ritmo anterior da harpa, que agora substitui as figuras de semicolcheias por colcheias. A percussão também se modifica, substituindo o xilofone pelo bells. A caixa e o tímpano também modificam sua escrita rítmica.

As duas notas de preparação que aparecem 4 vezes na Exposição nos compassos de 8 a 11, antes do tema secundário, são omitidas, mantendo apenas as semicolcheias variando entre piano, bells e harpa.

O tema secundário se mantém nas trompas nos compassos de 298 a 301, mas, em vez de dobrar nos sax alto, é colocado nos sax tenor a dois, utilizando timbres mais graves, inclusive nas semicolcheias seguintes, a partir do compasso 302, que antes mesclavam trompetes, trombones, flautas e clarinetes, mais piano e caixa. Agora o trombone é substituído pelos sax tenor, e as flautas e clarinetes, pelos sax alto. No compasso 299 a quarta aumentada é mantida e o tema exposto pelo sax tenor e fagotes em *piano* se intensifica com os metais sem trompetes mais sax barítono, portanto com caráter muito mais grave e forte que antes, já preparando o final grandioso.

4.1.4 – Coda

A Coda deste primeiro movimento se apresenta a partir do compasso 309. Apesar de terminar por acaso num Bb, não significa que a tonalidade da obra tenha sido

essa; podemos dizer que é uma Coda sem obrigação tonal. É um misto de pentatônica com acordes de quartas, e podemos pensar em um tipo de C#m resolvendo em um Bb. Podemos também pensar em modos: no começo da Coda a melodia se encontra em ré mixolídio, com acordes de Dsus4 até o compasso 311. Depois a melodia continua em ré mixolídio e os acordes alteram em Asus no compasso 312, Esus, Dsus e Esus no 313. A partir do compasso 316, podemos considerar a melodia em F# mixolídio e os acordes de F#sus nos compassos de 318 a 320; C#sus nos compassos 321 e 322; Eb e E7 nos 323 e 324; passando para Bb do compasso 325 ao final, com escala de Bb no penúltimo compasso.

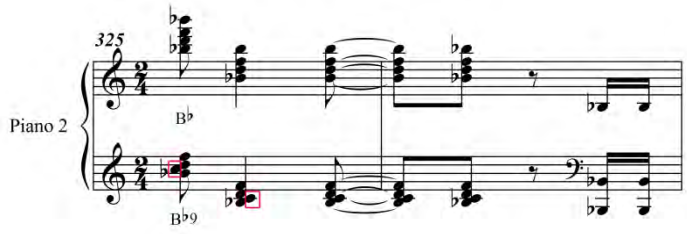


Fig. . 4.1.9 - Dissonâncias no meio do acorde no compasso 325(1ºmov.).

4.2 – Análise do Segundo Movimento

Este segundo movimento é um Intermezzo de forma a – b – a, tonalmente instável e flutuante, cujos desdobramentos motívicos são derivados da frase inicial. Apesar de quase monotemático, consideramos a parte central, nos compassos de 65 a 93, como parte b por se desenvolver de forma mais movimentada, assumindo uma espécie de "motor" em tercinas contínuas. Apenas nos dois últimos compassos dessa parte b, nos compassos 91 e 92, essas tercinas se transformam em colcheias, preparando a retomada de um ambiente livre, cujo fluxo musical é mais uma exposição de motivos variados e soltos do que uma frase propriamente dita, o que favorece os procedimentos

de orquestração fragmentada que defendemos ser uma das características da escrita de Villani-Côrtes. É também um estilo pouco utilizado em composições para banda sinfônica, o que mostra que o compositor se utiliza de elementos originários da orquestra para escrever para banda.

Este segundo movimento aparenta iniciar em lá frígio nos dois primeiros compassos, abandonando em seguida essa ideia. No terceiro compasso, há um Fm6, e no quarto, um B diminuto. No compasso 6, uma cadência II – V de Sol (Am7 – D9 7) não se resolve em sol, mas sim em Eb. A sequência de acordes a seguir - Db7+ (compasso 9), a série de diminutos Cdim (compassos 10 e 11), F#dim e D7 (comp.12) e F#dim (compassos 13 e 14) - nos remete a Debussy devido aos diminutos sem necessidade de resolução.

Neste segundo movimento, Villani-Côrtes teve a intenção de expressar apenas a sensação do som, não realizando as cadências harmônicas usuais. Utilizou, por exemplo, acordes com sétima, dobrados e em movimento direto. Pretendeu ser vago tanto na melodia quanto na harmonia.

Nos compassos de 34 a 36 observa-se uma textura bem leve, na qual o piccolo está tocando, junto com a harpa, uma semibreve como final da melodia. No compasso 34 surge uma apogiatura na celesta e no bells, a nota fa# como apogiatura de C; no compasso 36, a nota lá# como apogiatura de Em, e no 38, do# apogiatura de G.

Na melodia em blocos, nos compassos de 39 a 41, primeiramente notamos que se forma da sucessão dos acordes em fragmento de escala - G, Ab, Bb, C. Essa melodia aparece completa nos oboés, flautas, requinta, clarinetes e celestes, mas curiosamente a trompa, o trompete, o trombone e o eufônio inesperadamente não fazem a finalização no compasso 41, e o naipe de saxofones assume apenas esse acorde final, mudando completamente o timbre. O caráter que aparentava se resolver em um forte é alterado e

amenizado com os arpejos dos fagote, clarinete baixo Bb e harpa também no compasso 41, preparando um pedal de sol em um súbito *piano* nas trompas com uma leve melodia descendente nos trompetes também em *pp* (compasso 42).

Nova melodia em bloco aparece nas madeiras nos compassos de 45 a 100.

Neste segundo movimento também se encontram acordes com 5ªs e 4ªs, sem 3ªs. Cada um deles soa independente.

> "Sabe qual é a postura em relação à harmonia? É uma coisa muito simples: cada ser humano é único com seu próprio DNA. Por que cada acorde não pode ter o seu valor próprio e valer por sua personalidade? Por que cada acorde tem que depender do que vem antes e do que vem depois? Isso é uma postura que você adota, mas não é usada em todos os momentos. São acordes que tem valores por si só. São climas criados por cada acorde, mas que está dentro de um contexto."(VILLANI-CÔRTES)

No segundo movimento o Tema A é apresentado pelo oboé solo acompanhado pelos clarinetes, aqui a três vozes em acordes em tríades por apenas 4 compassos, e se encerra sem as duas primeiras notas pelo sax soprano.

4.3 – Análise do Terceiro Movimento

Pode haver controvérsias quanto à forma deste 3º movimento, mas seguiremos pela forma sonata da maneira como pensou o compositor: Tema A, Desenvolvimento, ponte, Tema B, Desenvolvimento, ponte, Reexposição integral com poucas alterações e nova instrumentação e Coda final.

Este movimento é inspirado no "foguete de Mannheim[41]", no qual o Tema A se inicia por quatro notas em movimento ascendente com intervalos de quartas. Ao

---

41 **Escola de Mannheim** se refere às técnicas orquestrais introduzidas pela orquestra de Mannheim na segunda metade do século XVIII, bem como ao grupo de compositores que escreveram música para esta orquestra, explorando uma nova gama de efeitos, especialmente em suas sinfonias. O "foguete de Mannheim", uma linha

atingir a nota mais aguda, surge uma espécie de trinado escrito, uma imitação de trinados de pássaros, tipo o "gorjeio de Mannheim", proporcionando ao tema um caráter brilhante e festivo.

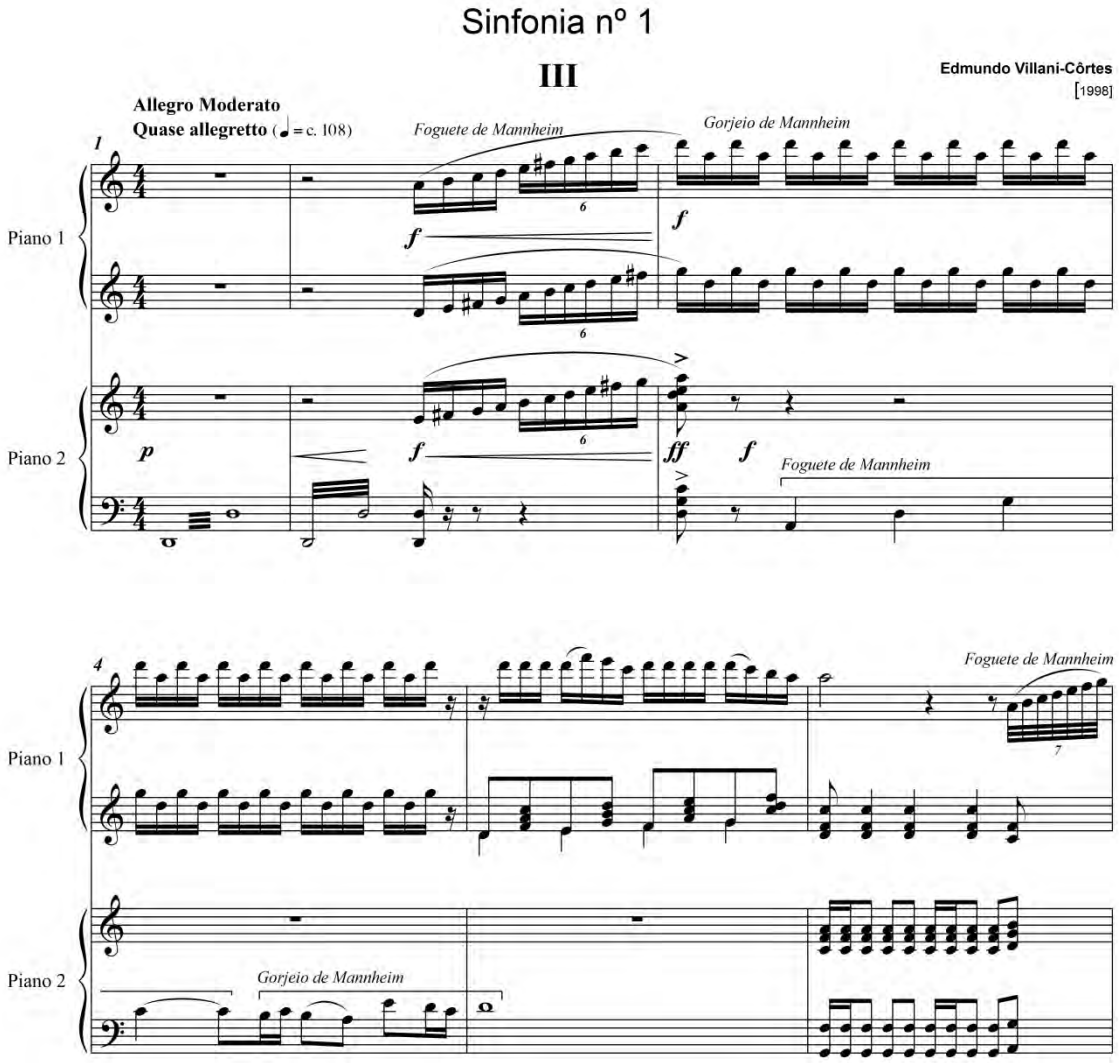


Fig. 4.3.1 – Terceiro movimento da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes – Introdução e Tema A inspirado no foguete de Mannheim – (redução para dois pianos).

Como exemplo desse procedimento, podemos citar a Sonata nº1 de Beethoven e Sonata nº14b de Mozart.

---

melódica arpejada em rápida ascensão sobre uma linha de baixo ostinato; o "suspiro de Mannheim", colocando mais ênfase sobre a primeira de um par de notas descendentes ligadas; o "gorjeio de Mannheim", uma imitação de trinados de pássaros em passagens solo, e a "grande pausa", quando todos os instrumentos subitamente calam para em seguida retomarem a música vigorosamente. (Dicionário Grove de Música – edição concisa- pg. 572 – Rio de Janeiro - Jorge Zahar Ed., 1994)

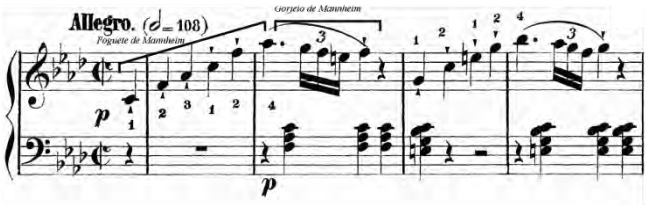


Fig. 4.3.2 - Sonata nº 1 de Beethoven

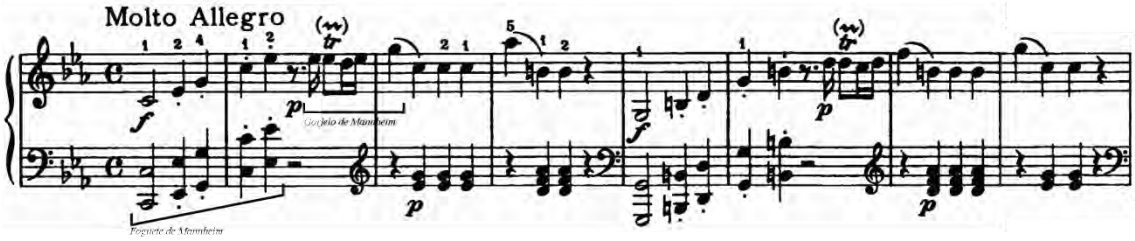


Fig. 4.3.3 – Sonata 14b de W.A.Mozart (Köchel-Verz. Nr. 4) – Foguete de Mannheim.

Partindo dessa ideia, Villani-Côrtes se diferencia dessa escrita do final do século XVIII, utilizando intervalos de quartas e o modo mixolídio, aproximando a sonoridade de alguns temperos da MPB e do jazz.

O Tema A se inicia no segundo tempo do terceiro compasso e termina no compasso 6. Como no foguete de Mannheim, seu acompanhamento é feito por um ostinato a duas vozes em distância de quintas em semicolcheias, como se fosse um longo trinado formado por intervalos de quartas descendentes. Esse acompanhamento é orquestrado entre os instrumentos: bells, xilofone e piano (bells e mão esquerda do piano com as notas sol – ré; e xilofone e mão direita do piano, notas ré – lá).

A segunda parte do Tema A é formada por sucessões de semicolcheias, a maioria de notas repetidas.

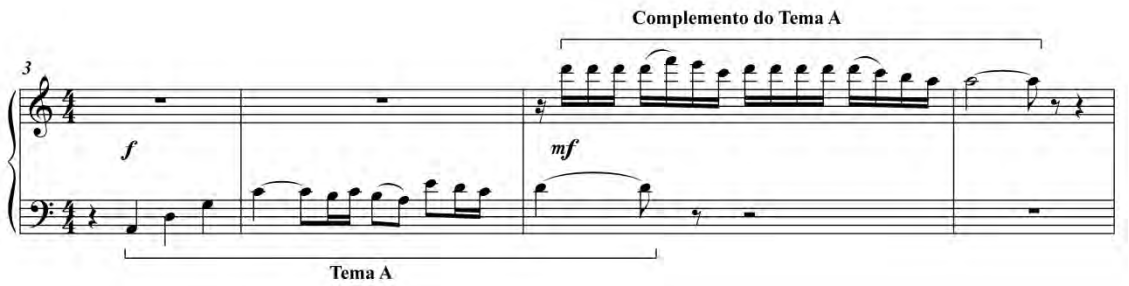


Fig. 4.3.4 – Tema A do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes, mais a 2ª parte do Tema A. (redução para piano).

Uma pequena introdução de dois compassos anuncia o Tema A, que se inicia no compasso 3. Essa introdução é construída a partir dos contrabaixos e do piano em trêmulo, nos tímpanos, em *rulo,* e nos fagotes e tuba por nota longa, criando o suspense de preparação de um grande acontecimento, para então, em uma escala ascendente em uníssono, partindo do terceiro tempo em semicolcheias e no último tempo em sextinas de semicolcheias, se encerrar no primeiro tempo do terceiro compasso. Essa escala ascendente é realizada pelo naipe das madeiras (piccolo, flauta, oboé, requinta, clarinetes, clarinete baixo Bb e sax soprano) e harpa, piano, bells e xilofone. Ela estará presente nesse movimento e nos remeterá à alegoria do "foguete". Sempre que encontrarmos movimentação ascendente ou descendente com notas ágeis como essa, mesmo que com diferentes distâncias intervalares e em semicolcheias, nós a designaremos de "foguetes", descrevendo intenções similares.

O que caracteriza este terceiro movimento são os contrastes rítmicos dos acompanhamentos, assim como a criação de vários outros temas secundários derivados do Tema A. Aliás, todos os temas desse movimento são derivados do Tema A, movimento quase monotemático, pois o próprio Tema B é derivado do tema A. O que diferencia o Tema B do Tema A é seu caráter mais doce, contrastante com os outros temas festivos da parte A.

A parte A da forma sonata vai do compasso 3 ao 182 e é dividida em 11 seções, construídas com os seguintes procedimentos:

1ª seção – do compasso 3 ao 18 – O Tema A é anunciado nos compassos de 3 a 6. Uma variação rítmica, que chamaremos nº1, se apresenta no compasso 6 nos sax barítono, metais sem as trompas, contrabaixos e caixa. A seguir (compasso 7 e 8), a primeira parte do Tema A é exposta por diminuição de uma colcheia e a segunda parte do tema se mantém. A partir do compasso 9, a segunda parte do Tema A é desfragmentada e orquestrada em forma de movimentos contrários, partindo dos trompetes e sax tenor nos dois primeiros tempos: em movimento ascendente, os fragmentos são transferidos ao sax soprano e ao clarinete baixo Bb no terceiro tempo do compasso 9, seguindo para os fagotes no compasso 10. Em movimento descendente, os fragmentos surgem nas trompas e nos eufônios no terceiro tempo do compasso 9, passando para os contrabaixos e tubas no terceiro tempo do compasso 10.

Ainda na segunda metade do compasso 9, a ideia do "foguete" ascendente aparece no sax soprano e nas trompas a duas vozes, com distâncias de quartas entre elas. No 4º tempo do compasso 10, a alusão ao "foguete" descendente conclui a frase.

O Tema A reduzido retoma no compasso 11 nos clarinetes, clarinete baixo Bb e trompas, e o acompanhamento se dá pelas figuras de colcheia em stacatto, pausa de colcheia, mínima com tenuto e semínima, que no próximo compasso se transformarão em um ritmo sincopado por diminuição (colcheia, semínima, colcheia), que cria tensão ao atingir um tutti de duas colcheias no compasso 13. Esse acompanhamento é feito pelo naipe de saxofones, sem o soprano, e o piano. No compasso 12, as quatro primeiras colcheias do Tema A reduzido (motivo ascendente do "foguete") aparecem no 1º e 2º tempos nos trompetes em oitavas e nos 3º e 4º tempos nos piccolo, flautas, oboé e requinta.

Nos compassos de 13 a 17, em 2/4, após o tutti com duas colcheias no primeiro tempo, inicia-se um movimento descendente através do primeiro grupo de semicolcheias da segunda parte do Tema A, que se inicia com piccolo, flautas, oboés, piano e bells no segundo tempo do compasso 13. Essas semicolcheias passam para requinta, clarinetes, sax soprano, piano e xilofone no 1º tempo do compasso 14, e para os trompetes, piano e bells, no 2º tempo. No 1º tempo do compasso 15 surge um "foguete" ascendente nos clarinetes, e no 2º tempo, nos piccolo, flautas e oboés. Nos compassos de 15 a 17, uma variação do Tema A se apresenta em oitavas nas flautas, e nos compassos de 18 a 22, nos oboés, flautas, trombones e vibrafone também em oitavas. Essa variação preserva a escrita em semínimas e a repetição de notas.

Esta seção se encerra em compasso 3/4 com a ideia do "foguete" descendente em quintina, seguida de septina nos oboés, flautas e piccolo, que prepara um novo tema.

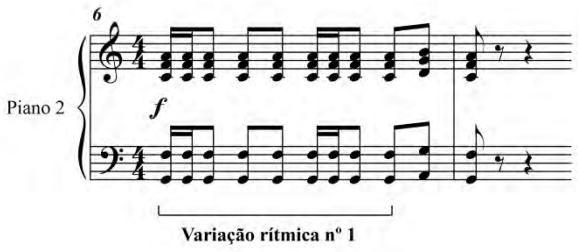


Fig. 4.3.5 - Variação rítmica nº1 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes (redução para piano).

Fig. 4.3.6 - Tema A1 **reduzido por diminuição. (**3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes)

2ª seção – do compasso 19 ao 52 - Inicia-se com texturas camerísticas e vai adquirindo mais densidade até a próxima seção. Está subdividida em:

- (compassos de 19 a 23) - Em compasso 2/4, surge um novo tema derivado da segunda metade do Tema A, ao qual chamaremos de Tema A2. Exposto em cinco compassos executados por piano e xilofone, acompanhados pelos fagotes, contrabaixos e caixa, é construído por duas vozes: melodia em semicolcheias e baixo em colcheias contínuas em forma de zigue-zague.

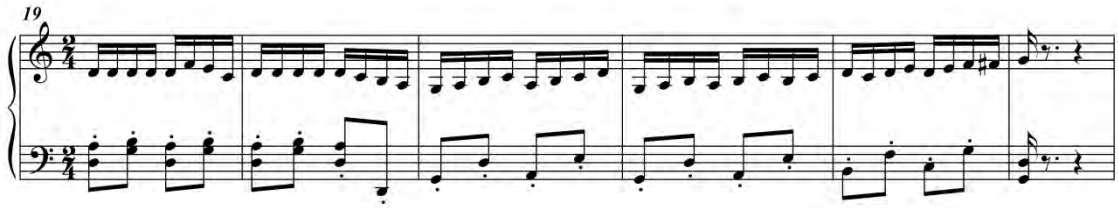


Fig. 4.3.7 -Tema A2 do 3º movimento da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes.

- (compassos de 24 a 27) – Neste trecho, o Tema A2 é repetido com a melodia nos trompetes e acompanhado pelas trompas. Nos compassos de 28 a 31 surgem duas variações, ambas utilizando clusters. A primeira, a variação rítmica nº 2, proveniente da melodia em elemento rítmico de semicolcheias nos piccolo, flautas e teclados da percussão (bells e xilofone); a segunda, a variação rítmica nº 3, proveniente do elemento do baixo em zigue-zague e realizada pela harpa e pelo piano

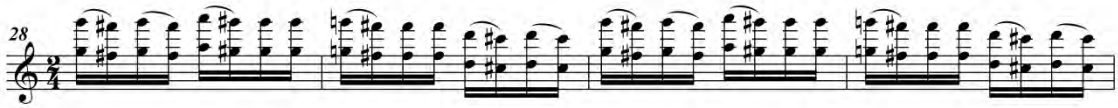


Fig. 4.3.8 - Variação rítmica nº2 do terceiro movimento (redução para piano).

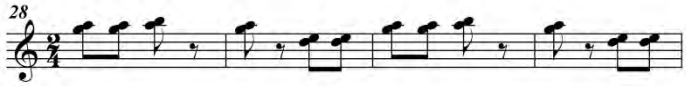


Fig. 4.3.9 - Variação rítmica nº3 do terceiro movimento (som real).

- (compassos de 32 a 37) – Revezam-se a cada compasso fragmentos dessa melodia em clusters nos oboés, requinta e clarinetes, mantendo em ostinato as variações rítmicas nº 2 e nº 3.

- (compassos de 38 a 40) – A partir do compasso 38, segue o ostinato em semicolcheias de movimento diatônico ascendente e descendente com três notas no piano e nos teclados. Ainda no compasso 38, em forma de cânone aparece a primeira parte do Tema A1, reduzido nos sax soprano e alto. No compasso 39 são acrescentados os sax tenor e barítono; no compasso 40, todos se juntam isoritmicamente.

- (compassos de 41 a 43) – Neste trecho, o ostinato é mantido em semicolcheias nos teclados da percussão e no piano. A terminação final do Tema A1 reduzido é reduzida em duas notas que se revezam em colcheias por esses três compassos nos sax alto e tenor. Nesse mesmo trecho, ocorre também nova variação rítmica nº4 nos trompetes.

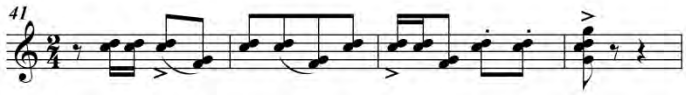


Fig. 4.3.10 - Variação rítmica nº4 do terceiro movimento (redução para piano).

- (compassos de 44 a 47) – O ostinato em semicolcheias em clusters passa a realizar um movimento ascendente que se encerra no primeiro tempo do compasso 47. Esse ostinato se apresenta nos bells, xilofone e piano e é alternado no compasso 44 pelos oboés, requinta, clarinetes e sax soprano; nos compassos 45 e 46, nas flautas e no piccolo. No primeiro tempo do compasso 47 um foguete descendente é realizado pelos

oboés, requinta e clarinetes; no segundo tempo, um foguete ascendente nas flautas e no piccolo.

- (compassos de 48 a 52) – Do compasso 48 ao 50 reaparece o Tema A1 (com a melodia em semicolcheia) nos eufônios e contrabaixos, com acompanhamento em colcheias nos trombones. Do compasso 50 ao 52, surge nova variação rítmica nº 5, agora com caráter sincopado, nos clarinete baixo Bb, sax alto e tenor, acompanhados por semicolcheias de notas repetidas nos piccolo, flautas e bells, com acentos característicos da música popular brasileira (2ª e 6ª semicolcheias, no compasso 51; e 1ª, 4ª e 7ª semicolcheias, no compasso 52). Esse acompanhamento em semicolcheias também é realizado pelo piano e pelo xilofone, mas com o ritmo característico realizado por saltos de notas.

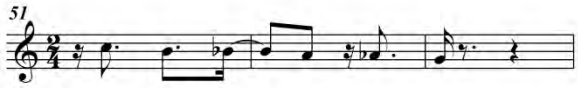


Fig. 4.3.11 - Variação rítmica nº5 do terceiro movimento (som real).

3ª seção – (compassos de 53 a 68) – Uma nova variação rítmica nº6, originada da cabeça do Tema A1, é apresentada nos trompetes e caixa, com acompanhamento nos fagotes, sax barítono, trombones, eufônios, contrabaixos e tímpanos. Nos compassos 53 e 54, apresenta-se um segundo grau rebaixado IIb (seção frígia) do sol mixolídio do compasso 55. A ideia do "foguete descendente" encerra esta seção nos trompetes, e outro "foguete ascendente" prepara nova seção com os fagotes, sax barítono, trombones, eufônios, tubas e contrabaixos.

Fig. 4.3.12 - Variação rítmica nº6 do terceiro movimento (som real).

- (compassos de 57 a 64) – Trecho caracterizado por muita tensão e densidade criadas por um quase tutti, no qual só não tocam os fagotes, sax barítono e harpa. Esta seção é construída por duas camadas texturais, nas quais a primeira é a melodia derivada da segunda parte do Tema A, que designaremos por Tema A3, que é estendido em colcheias com staccato nas três primeiras e marcato na última. Apresenta-se nos metais, sem os trompetes, e trompas nos compassos de 57 a 60, contrapondo-se às madeiras de timbres graves nos fagotes, clarinete baixo Bb e sax barítono, nos compassos de 61 a 64. A segunda camada textural é produzida por semicolcheias por notas repetidas nos clarinetes, clarinete baixo Bb, trompas e caixa, nos compassos 57, 59, 61, 63 e 64, que se revezam com a requinta e os saxofones sem o barítono nos compassos de 58 a 60, sendo que no compasso 62 é subtraído o sax tenor.

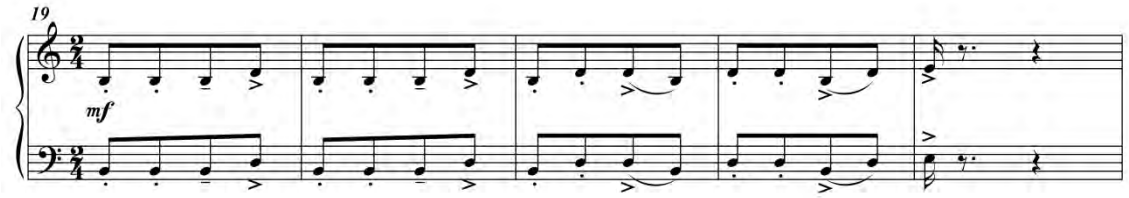


Fig. 4.3.13 - Tema A3 do 3º movimento da Sinfonia nº1 de E. Villani-Côrtes.

- (compassos de 65 a 68) - Procedimentos iguais aos compassos de 53 a 55, só que agora com o baixo com centro tonal em mi. Um "foguete" ascendente na escala se si lócrio nos trombones, eufônios e tuba anuncia a próxima seção.

4ª seção - (compassos de 69 a 75) – Neste trecho observamos a existência do gesto "foguete", derivado do Tema A, em arpejos ascendentes do acorde de F# em semicolcheia no compasso 69. No primeiro tempo do compasso 69, esse "foguete" é exposto nos clarinetes e clarinete baixo Bb e, no 2º tempo, nos piccolo,

flautas, oboé, piano, xilofone e marimba. Nos trombones, eufônios, tubas e contrabaixos, um fragmento de escala descendente em colcheias simboliza a descida do "foguete" do compasso anterior. Do compasso 70 ao 72, a primeira parte do Tema A aparece isoritmicamente em movimentos contrários: um movimento descendente nos piccolo, flautas, oboés e mão direita do piano; outro ascendente nos metais, sem os trompetes e as trompas, acrescidos dos tímpanos e mão esquerda do piano. Pequenos gestos "foguetes" surgem no segundo tempo do compasso72 nas trompas e nos sax alto e tenor; no primeiro tempo do compasso 73, nos oboés; e no segundo tempo do compasso 73, nas flautas e no piccolo. Os compassos 70 e 71 são repetidos nos compassos 74 e 75 numa distância de quarta acima. Nesses compassos, o movimento ascendente é mantido nos trombones, eufônios, tuba e contrabaixos e um outro movimento descendente atinge os clarinetes, clarinete baixo Bb e trompetes.

5ª seção - (compassos de 76 a 93) – Seção caracterizada por dois elementos contrastantes. O primeiro é formado por arpejos de três notas em intervalos com distância de quartas, com deslocamentos rítmicos nos compassos 76 e 77 pelos saxofones sem o soprano, acrescidos de piano e marimba. Esse movimento continua nos compassos 81 e 82 nos clarinetes, requinta, clarinete baixo Bb, piano e marimba. Essas diferentes instrumentações se somam nos compassos 86 e 87 (clarinetes, clarinete baixo Bb, saxofones, piano e marimba). O segundo elemento contrastante é uma variação rítmica nº 7, que se apresenta nos compassos de 78 a 80 e de 83 a 85, derivada do baixo da segunda seção do compasso 19, na qual as colcheias acentuadas se transformam em ritmo, com deslocamento de acentos, que se apresenta entre os trompetes e requintas em contraposição com flautas, piccolo e oboés.

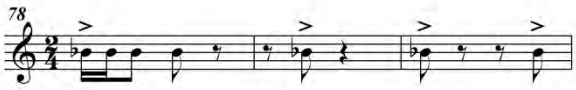


Fig. 4.3.14 - Variação rítmica nº7 do terceiro movimento (som real).

- (compassos de 88 a 91) – Este trecho é derivado da primeira parte do Tema A invertido e ampliado nos clarinetes, clarinete baixo Bb e metais sem as trompas.

- (dos compassos 92 e 93) – Finalização da seção com tutti de uma colcheia no primeiro tempo do compasso 92, criando um novo ostinato pela repetição de duas notas diatônicas nos sax alto e tenor em intervalos de terças maiores.

6ª Seção – compassos de 94 ao 106 – Esta seção é formada por duas camadas texturais: uma em forma de ostinato, e outra, com gestos "foguetes" até o compasso 102. Nos compassos 94 e 95, na primeira camada, o ostinato da seção anterior se apresenta nos trombones, trompas e eufônio, e nos compassos 96 e 97, nos sax alto e tenor. Na outra camada se apresentam os "foguetes" ascendentes no 1º tempo do compasso 94 nos clarinetes, clarinete baixo Bb e sax sopranos e, no 2º tempo, nas flautas e oboés; os foguetes descendentes partem das flautas e oboés, retornando aos clarinetes, clarinete baixo Bb e sax soprano no 2º tempo.

- (dos compassos 98 a 102) – Foguetes ascendentes e descendentes se alternam entre as madeiras junto com *glissandos* na harpa, e uma variação rítmica nº 8 é dividida entre os metais e piano.

- (compassos 103 e 106) – Neste trecho reaparece a primeira variação isorítmica (do compasso 6) nas madeiras (requinta, clarinete, clarinete baixo Bb e fagote) e nos metais sem a tuba, acrescidos do piano e da caixa. Um "foguete" ascendente no 2º tempo do compasso 106 anuncia a próxima seção.

7ª Seção – compassos de 107 a 131 – Em *piano súbito* o acorde de D é repetido em colcheias, formando um outro ostinato nos clarinetes e clarinete baixo Bb nos compassos de 107 a 112, que se transfere para os sax alto e tenor nos compassos de 113 a 119. O mesmo processo e com os mesmos instrumentos é realizado agora com o acorde de E nos sax alto e tenor, nos compassos de 121 a 124, e nos clarinetes e clarinete baixo Bb, nos compassos 125 e 126, transferindo-se para as flautas e os oboés nos compassos de 127 a 130. O que separa os ostinatos em D dos ostinatos em E é um "foguete" ascendente no compasso 120 nos clarinetes, clarinete baixo Bb e trompete.

Um novo elemento temático, Tema A4, é constituído pelo intervalo de quarta aumentada ascendente, sustentado em nota longa nos compassos 111 com anacruse e 112. Realizado pelas trompas e trombones, finaliza o Tema A4 com um intervalo de quinta descendente no compasso 113 com anacruse pelos eufônios, tuba e contrabaixo. Por ser esse tema formado por nota longa, proporciona ao movimento um trecho de tensão e suspense diferenciado dos demais elementos feitos em semicolcheias. A segunda parte desse tema se apresenta nos piccolo, flautas e xilofone nos compassos de 115 a 119 em forma de semicolcheias, numa estrutura básica de colcheias. A insistência dos intervalos de segunda maior na parte central desse Tema A4, construído em ré mixo11+, sugere um caráter brasileiro. A partir da anacruse do compasso 123 ao 126, a primeira parte desse Tema A4 é exposta pelos mesmos instrumentos, mas com uma distância de um tom acima da anterior; a segunda, nos sax tenor, trompas e trombones, nos compassos de 127 a 130. No compasso 131 um ágil "foguete" ascendente prepara nova seção.

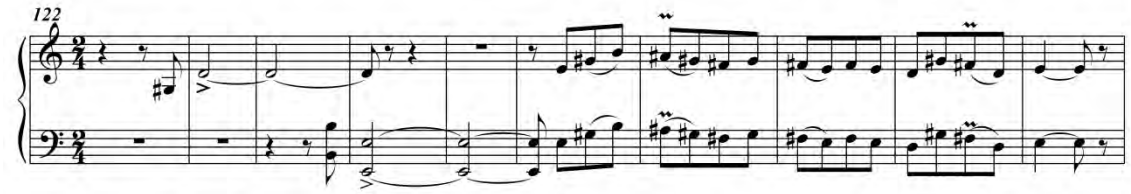


Fig. 4.3.15 - Tema A4 do 3º movimento da Sinfonia nº1 de E.Villani-Côrtes.

8ª Seção – compassos de 132 a 154 – Derivada da segunda parte do Tema A4 da seção anterior, apresenta-se uma melodia em um ritmo de xaxado, nos compassos de 132 a 134 e de 136 a 138, que é reduzida em dois compassos (140 e 141) pelos trompetes, trombones e eufônios. Essa melodia em blocos rítmicos é separada por um gesto "foguete" com arpejos em tercinas em movimentos contrários: nos compassos 135 e 139, nos piccolo, flautas, oboés e mão direita do piano em movimentos ascendentes; e nos clarinete baixo Bb, fagote, sax barítono, contrabaixo e mão esquerda do piano com arpejos em tercinas descendentes.

- (compassos 142 e 143) – Este trecho de dois compassos isorítmicos formados por pausa de colcheia e nota de colcheia (ritmo final da variação rítmica nº 6) é realizado nos piccolo, flautas, oboés, clarinete baixo Bb, fagotes, sax barítono, contrabaixo, tuba, piano, prato, caixa e tímpano.

- (compassos de 144 a 146) – Nestes compassos reaparecem os arpejos de três notas em intervalos de quartas, com uma distância de um tom acima da 5ª seção, com repetição nos compassos 149 e 151. Intercalados a esses arpejos, surgem fragmentos rítmicos no compasso 147 (pausa de semicolcheia 4 semicolcheias, pausa em semicolcheias) e no compasso 148 (pausa de semicolcheia, 6 semicolcheias, pausa de semicolcheia).

9ª Seção – compassos de 155 a 162 – Um novo tema, Tema A5, é construído em três partes a partir do Tema A. As duas primeiras partes são derivadas do Tema A, sendo que a primeira parte lembra a forma de maxixe e parte dos intervalos de quartas ascendentes da primeira parte do Tema A. A segunda parte lembra um baião derivado da segunda parte do Tema A. A terceira parte desse Tema A5 é derivada da segunda parte do Tema A4 e tem características de maxixe. Acompanhando a terceira parte do Tema A5 nos compassos de 159 a 162, encontramos duas camadas texturais: uma constituída por um baixo em ritmo de baião nos fagotes, tímpanos, mão esquerda do piano e wood block; e outra em arpejos ascendentes e descendentes em semicolcheias, que se iniciam por uma pausa de semicolcheia, apresentando-se nos clarinetes, clarinete baixo Bb e com a caixa no mesmo ritmo.

10ª Seção – compassos de 163 a 173 – A primeira seção deste terceiro movimento é aqui repetida integralmente e com algumas modificações instrumentais: com mais um compasso (171), com as fragmentações apenas nas madeiras e não mais junto com os metais, e com o compasso 174 com uma colcheia avançada.

11ª Seção – compassos de 175 a 181 – Esta seção é formada pela Coda da Exposição do Tema A. É constituída por trinados nos sax alto e tenor, nos compassos 175, e nas madeiras sem os sax soprano e barítono, com trêmulo nos teclados, percussão, piano e harpa, nos compassos de 176 a 178. Surge nos dois primeiros tempos do compasso 179, em 3/4, um gesto "foguete" descendente em fusas nas flautas e no piccolo, seguindo para os clarinetes no terceiro tempo. Nos compassos 180 e 181, os clarinetes e o piano, em andamento *menos* e em *piano*, fazem um trêmulo que prepara a ponte a seguir.

Ponte 1 – compassos de 182 a 192 – O Tema A agora é modificado e exposto de forma tranquila em recitativo. Esta ponte inicia-se com um acorde Bbsus nas trompas, no piano e arpejado na harpa, no compasso 182. Ainda nesse compasso, o clarinete baixo inicia uma espécie de diálogo com os instrumentos de madeira. No compasso 183 o oboé "responde" livremente e termina com uma fermata e uma cesura de respiração. No compasso 184, em movimento lento e com certa liberdade apresenta-se o clarinete solo, seguido no compasso 185 pelo fagote solo. Junto com a nota longa do fagote, inicia-se uma espécie de contraponto livre a duas vozes na primeira metade do compasso 186 com o clarinete baixo, e na segunda metade, com a requinta. No compasso 187 entra o clarinete 1, substituindo o clarinete baixo. Na anacruse do compasso 189, esse contraponto é realizado pelo fagote e pela flauta, acrescidos do oboé no compasso 189, soando a três vozes. Nos compassos de 190 a 192, flautas e clarinetes retornam a duas vozes. Nota-se que o clarinete (compasso 194) e o clarinete baixo (186) apresentam a variação em escala cromática descendente, enquanto o fagote (185) e a requinta (186) se intercalam em saltos ascendentes.

Nota-se que, na Reexposição, os compassos em recitativo não aparecem na mesma ordem. São apresentados apenas os contrapontos entre flautas e clarinetes nos compassos de 481 a 488, sendo acrescentado apenas o sax alto no compasso 484 e o sax tenor, no 485. Os quatro compassos que consideramos como recitativos vão aparecer mais à frente entre nos compassos de 477 a 500, com os dois primeiros compassos, 477 e 478, idênticos aos 182 e 183. Os solos de clarinete e de fagote agora são feitos pelo sax alto no compasso 479 e pelo sax tenor no compasso 480.

Tema B – compassos de 193 a 208 – De caráter mais doce e expressivo, o Tema B também é derivado do Tema A, mas, por seu contraste expressivo, caracteriza-se como um outro tema. Apresenta-se nas trompas, com acompanhamento nos clarinetes e clarinete baixo Bb, nos compassos de 193 a 197. As flautas expõem um elemento novo, simples, formado por pausa de semínima e três semínimas descendentes no compasso 196 e, em um tom abaixo, no compasso 197. Esse elemento é apresentado em movimento ascendente, descendente e esparsamente nas flautas e nos clarinetes, clarinete baixo Bb, fagote, trompa e bells até o compasso 208. Um gesto "foguete" ascendente em colcheias é feito por um só fagote no compasso 198. Nos compassos de 209 a 213, encerra-se a exposição do Tema B por um movimento nas flautas e no piccolo, que é feito pela repetição de duas notas diatônicas em semínimas (compasso 209), em colcheias e tercinas de semicolcheias (compasso 210) e semicolcheias (compasso 211), aparentando um trinado, cujo movimento finaliza com uma resolução em apogiatura dupla nos clarinetes e com a flauta nos compassos 212 e 213.

1ª Seção do Tema B – compassos de 214 a 217 - Neste trecho o Tema B aparece variado por diminuição por quatro vezes seguidas, da seguinte maneira: no compasso 214 ele começa com os eufônios e termina nos trompetes; no compasso 215, apresenta-se nos trombones e tubas; no compasso 216, nas trompas; e no 217, nos clarinete baixo Bb e trombones.

- (compassos de 218 a 224) - Um "foguete" anuncia um novo Tema B1 nas flautas e nos piccolo, oboé, requinta e piano

- (compasso de 225 a 232) – Trecho caracterizado por aumento da densidade orquestral em tutti, intensificado por um andamento em *accelerando* e pelo uso de notas repetidas em figuras de menor valor até atingir um ponto culminante em nota longa em trinados, nos compassos 232 e 233.

Ponte 2 – compassos de 233 a 240 – Uma ponte é construída só com jogos de timbres, com pontuações de intervalos de segunda maior, retirados da escala de tons inteiros, que se apresentam como se fosse uma dominante de Eb (mixolídio) que antecede o tema tonal em Eb do compasso 250. Esse mesmo procedimento é reexposto nos compassos de 529 a 535 com diferentes transposições e adaptações.

- (compassos de 241 a 249) – Trecho constituído pelo Tema B, que se apresenta apenas nos piano, harpa, vibrafone e marimba, criando uma nova textura, pouco encontrada em orquestração para banda sinfônica.

Reexposição – compassos de 282 a 551 – A Reexposição é feita pela repetição integral de tudo o que foi exposto até o momento, mas com uma nova instrumentação.

Coda – Encerrando a Sinfonia, a Coda se apresenta a partir do compasso 552.

CAPÍTULO V

Procedimentos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros.

5.1 – Concepção da obra

Em entrevista[1], quando foi perguntado a Villani-Côrtes por onde ele começava suas composições, ele informou que, ao compor uma obra com três movimentos, começa sempre pelo último, escrevendo depois o primeiro e, por fim, o segundo. Isso para não correr o risco de gastar toda a sua energia no primeiro movimento.

Pode-se perceber, portanto, que o importante para Villani-Côrtes não é o fato de apenas partir de rascunhos, que funcionam apenas como um banco de dados para consulta. O que ele demonstrou claramente é que por mais que tenha "mil ideias", escolhe apenas o que uma determinada estrutura ou forma musical precisa. Se for uma sonata, por exemplo, ele escolhe um primeiro tema, um segundo tema e, no máximo, uma terceira ideia como elemento contrapontístico, como se observa na Sinfonia nº1.

É importante observar a maneira como Villani-Côrtes desenvolve os temas. Além de realizar variações por aumentação e diminuição, alterações rítmicas e intervalares, ele também faz variações de gêneros musicais, como se nota na utilização de ritmos brasileiros, como baião, maxixe, xaxado e coco de embolada.

A crença de que o detalhe faz a grande obra de arte e de que o desenvolvimento do tema é o verdadeiro trabalho de um compositor é que norteia o trabalho de Villani-Côrtes. Segundo seu próprio depoimento:

---

[1] Entrevista realizada 15/10/2010 na residência de Villani-Côrtes.

> "Uma coisa que é característica minha e que é uma preocupação: eu não fico com a consciência tranquila quando escrevo uma peça como uma colcha de retalhos. Detesto isso. Mesmo antes de começar a estudar música, eu ouvia as músicas e ficava tentando analisar, principalmente quando se tratava de uma peça maior, tipo sinfonia: 'Bom, ele entrou com este tema, agora ele mudou para outro tema. Ah! Ele repetiu aqui...'. Eu sinto que fui sempre muito ligado nisso, é da minha natureza. (...) Então, quando eu me propus a fazer uma sinfonia, ou as sonatas, eu tentei fazer de uma maneira em que houvesse uma estrutura, uma estrutura básica. Quero dizer: eu procuro, tento construir, por exemplo, o primeiro movimento usando o material que eu tenho."

E ainda acrescenta:

> "Eu sou fã de um Beethoven, de um Mozart, de um Haydn. Dizem que Debussy era solto. Que nada! Debussy tinha uma estrutura nas coisas que ele fazia também. Quer dizer, eu sou fã desse pessoal que faz nessa linha. Mesmo um Schostakovitch, um Prokofiev."

A Sinfonia nº 1 foi esboçada primeiramente para dois pianos e depois orquestrada, pelo próprio compositor, para banda sinfônica.

Os andamentos da Sinfonia estão designados pelas nomenclaturas tradicionais e se alteram frequentemente por graduações, além de serem intercalados por cesuras e fermatas.

Podemos observar que proporcionalmente existem mais indicações de andamento do que indicações de dinâmica e articulação. Primeiro porque o efeito piano forte é produzido por aumento ou diminuição de instrumentos na orquestração; segundo porque se subentende que muitos desses procedimentos são óbvios, tais como a dinâmica dos instrumentos do acompanhamento, os procedimentos rítmicos, como os ostinatos, ou mesmo, por exemplo, o baião, cujas articulações estão implícitas. No terceiro movimento, pelo fato de se iniciar com um tema mais marcial, não aparecem

tantas variações de andamento, mas, em compensação, na parte central ele se altera bastante por ser um trecho que se assemelha a um recitativo.

Nota-se que todos os andamentos são escritos com marcação metronômica de + - ao lado do número (que substituímos por c) e o uso de fermatas e cesuras é bastante considerado, tudo isso caracterizando um procedimento estilístico romântico. Esses procedimentos se fazem presentes nas bandas tradicionais nas aberturas de óperas.

5.2 – Construções temáticas

Para Villani-Côrtes a razão e a emoção devem andar lado a lado, já que não acredita que um trabalho puramente experimentalista possa revelar satisfatoriamente o ser humano. Por outro lado, julga que uma composição sem um trabalho intelectual coerente possui vida curta.

Villani-Côrtes não acredita em formas aleatórias, nas quais os elementos musicais são jogados sem um trabalho intelectualizado; dessa maneira, qualquer máquina poderia fazer melhor do que o homem. Ele não tem preconceitos contra a música atonal, serialista ou qualquer tipo de procedimento da música contemporânea, mas acredita que esse tipo de composição precisa ser utilizado com objetivos claros. Em conversas informais, explica:

> "Conforme o tonalismo foi se desenvolvendo, acrescentando cada vez mais dissonâncias, evoluiu para o atonalismo, como justificou Webern. Os compositores da nova música passaram a usar apenas tensões, e elas só existem se tiverem uma referência e se houver uma estrutura básica para explicitar essas tensões. Tira-se a base e isso fica sem justificativa, não tendo nada a ver uma coisa com a outra. Na prática, ao se utilizar o dodecafonismo e o serialismo, se está descartando ou desconsiderando a série harmônica; assim, fazem uma música hecatômbica. Isso não quer dizer que desprezo ou desvalorizo esses efeitos porque quando eu os quero, eu utilizo esses recursos. Deve-se utilizar isso numa hora que se acha interessante usar e não abandonar tudo o que já se foi feito". (VILLANI-CÔRTES, em entrevista)

Villani-Côrtes considera esses procedimentos composicionais, tais como o dodecafonismo, o serialismo e outros, como consequência de uma específica e datada realidade histórico-social europeia, muito distante da nossa própria realidade brasileira. E continua:

> "Isso é o resultado das duas grandes guerras mundiais, que criaram no povo europeu um sentido muito forte de desilusão. As coisas perderam o encantamento que possuíam, e os mais atingidos foram especialmente os de ascendência judaica, como Schoenberg, Alban Berg, Webern e seus discípulos. Era uma música que realmente expressava o que tinha dentro deles. Para quem teve a felicidade de não ter sofrido esse desencantamento, não há razão da necessidade de querer fazer esse tipo de música".

Encontramos nas próprias palavras de Anton Webern, em seu livro *O caminho para a música nova,* o que Villani-Côrtes quer dizer:

> "O que acontece nesse momento na Alemanha equivale à destruição da vida espiritual! Observem o nosso domínio! É curioso como as modificações feitas pelos nazistas atingem quase que exclusivamente os músicos, e pode-se imaginar o que está por vir. [...] Mas, o que acontecerá daqui para frente? A Schoenberg, por exemplo? E se hoje isso se combina com o antissemitismo, entre outras coisas, quem empregará no futuro alguém competente, mesmo um não judeu?! 'Bolchevismo cultural' é o nome que se dá atualmente a tudo que está ao redor de Schoenberg, Berg e de mim mesmo (e de Krenek também). E quando se pensa em tudo que será destruído, eliminado por esse ódio da cultura! [...] É muito difícil manter distância política, pois está em jogo a nossa própria vida! (WEBERN – 1984).

Villani-Côrtes também acredita que cada um tem uma percepção diferente a esse respeito e que esses recursos podem ser utilizados para expressar realidades próprias:

> "Isso é um dos recursos musicais que podem ser usados em qualquer música! Essa escola é ideal para expressar desespero, desilusão, susto e surpresa desagradável. Cabe lembrar que estamos nos remetendo ao século XX e não estamos mais nele. Essa música 'contemporânea' já é do passado, geração influenciada por esses fenômenos, que é coisa digna de ser estudada e aproveitada no seu devido lugar, mas não mais como representante do século XXI. Seria o caso de citar o compositor Flô Menezes, que utiliza esses recursos para fazer uma música que tem a ver com a realidade dele e não puramente para imitar uma escola contemporânea ou de vanguarda, pois as utiliza de maneira pessoal."
>
> "*Pierrot Lunaire* é uma espécie de *impressionista* um pouco mais avançado, vamos dizer assim, pois, ao invés de mostrar impressões de coisas bonitas, usa-as para mostrar coisas tétricas, características do *expressionismo*[2], que é o *impressionismo* levado ao extremo, levado

---

[2] Sergio Buarque de Holanda, no livro *O Espírito e a Letra*: *estudos de crítica literária,* faz duas citações que procuram definir expressionismo:
- Creio perfeitamente razoável a pergunta dos expressionistas alemães: "A verdade está aqui; para que repeti-la?".
Pg. 145

> para o lado do medo, do desespero, da insegurança, da descrença, da desesperança e do desencanto com o mundo. Agora, uma pessoa que nasce no Brasil, num país que perdoa todo mundo, que tem assassinos com vida de "Lord", onde se toma sol, com tudo bonito, em que tudo pode, é bem diferente". (VILLANI)

Na Sinfonia nº1 o Tema A do primeiro movimento não tem a intenção de ser tonal, mas também não se pode dizer que seja completamente atonal, pois gira em torno do centro tonal de sol, sugerindo certa tensão de dominante que não é confirmada.

A estrutura desse tema pode ser dividida em três motivos básicos. O primeiro motivo é tético e constituído de sete colcheias; o segundo motivo, também com sete colcheias, apresenta as mesmas características do primeiro, alterando os intervalos, apenas começando na anacruse do segundo compasso; e o terceiro motivo é formado por três semicolcheias no quarto tempo do segundo compasso, conforme figura 3.1 abaixo:

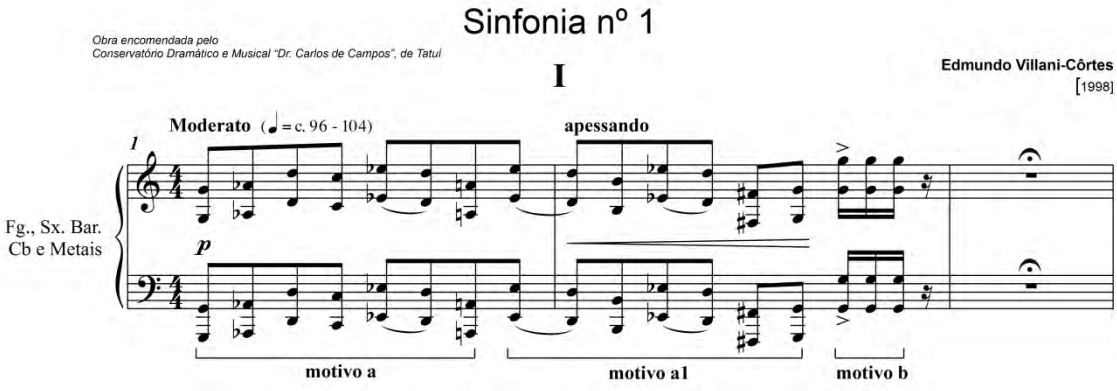


Fig. 5.2.1 – Exposição do tema do 1ºmov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

- A tendência dos expressionistas para o irreal, o abstrato e o exótico resumiu-a Edschmid num simples epigrama: "O mundo está aqui; seria absurdo repeti-lo". Pg. 157

A combinação de intervalos em semitons e saltos de notas, tanto ascendentes quanto descentes, acrescidos de articulações, sugere um Tema A de características rítmicas, como se pode observar na figura acima.

O motivo ***a1*** tem a mesma estrutura rítmica do motivo ***a*** e inicia-se com as quinta e sexta notas do motivo ***a*** que aparecem três vezes no tema. A terceira nota do tema ***a1*** tem um intervalo de um tom acima da sétima nota do motivo ***a***. O motivo ***a*** inicia-se com a nota sol, o motivo ***a1*** termina com essa mesma nota e o motivo ***b,*** com o sol uma oitava acima.

Esse primeiro tema, por não ter uma tonalidade específica, favorece desenvolvimentos cromáticos, com clusters e com acordes de quartas substituindo terças, considerados aqui como acordes sus.

O Tema B do primeiro movimento, de caráter contrastante em relação ao primeiro, é de concepção tonal, melódica e de características brasileiras. Foi concebido a partir de um ritmo proveniente do folclore urbano, a toada[3]. Esse tema se apresenta na Sinfonia nº1 tal como descrito na Enciclopédia da Música Brasileira: "a toada apresenta características muito variadas, ainda que as do Centro e Sul se irmanem 'pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente que corre por quase todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terças'".

[3] Toada, segundo Renato Almeida, é "outra forma do romance lírico brasileiro (...), canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla". Para Oneyda Alvarenga, o gênero existe em quase todo o território nacional e musicalmente não tem o caráter definido e inconfundível da moda caipira. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998.)

5

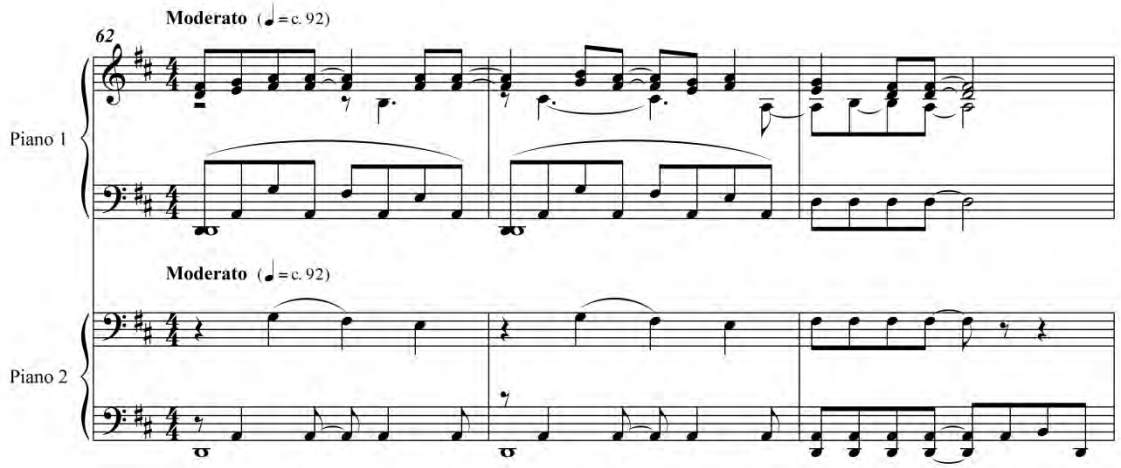


Fig. 5.2.2 - Tema B do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes (redução para dois pianos)

No segundo movimento, o Tema A também parece ter sido concebido como uma cantiga de ninar, mas sem deixar isso explícito. É melódico, amplamente estendido e trabalhado com fragmentações de inspiração que muitos considerariam impressionista.

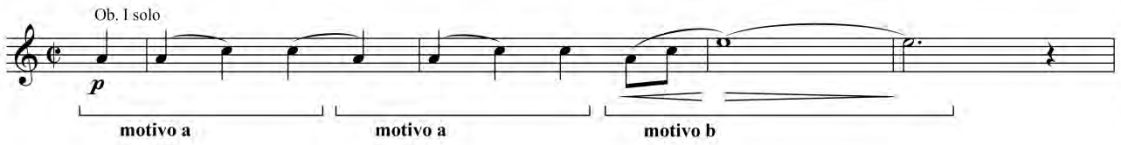


Fig. 5.2.3 - Tema A do 2º mov.da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

O Tema A do terceiro movimento, inspirado no "foguete de Mannheim", é composto por dois motivos. O motivo ***a*** é formado por quatro notas em semínimas, com distâncias de intervalos de quarta justa entre elas. O motivo ***b*** é rítmico, formado por duas semicolcheias, três colcheias mais duas semicolcheias e uma semínima pontuada. Pode-se pensar esse motivo como advindo da ornamentação da música barroca, como se houvesse um mordente superior na nota si do terceiro tempo

(compasso 4) e um mordente inferior na nota ré do primeiro tempo do compasso 6. Dessa maneira:

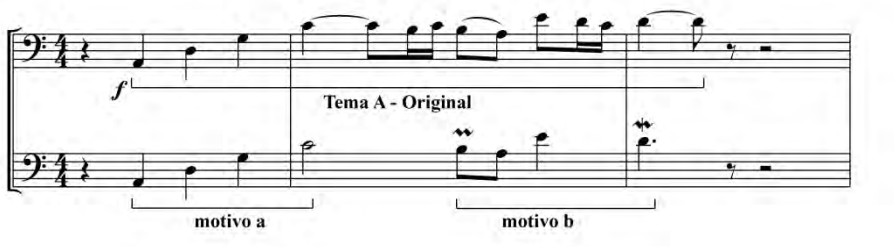


Fig. 5.2.4 – Estrutura do Tema A do terceiro movimento.

No compasso 11 do terceiro movimento, pode-se notar o uso da ornamentação nos clarinetes, clarone e trompas, assim como nos compassos 128 e 130 (3ºmov.), nos trompetes, trompas e sax tenor.

Como já visto no capítulo anterior, todo o terceiro movimento é construído a partir de cinco variações do Tema A.

Na Sinfonia nº 1, os segundos temas são sempre de caráter expressivo e melódico, e os primeiros, de caráter mais rítmico e brilhante.

Não podemos deixar de observar que o tema secundário do primeiro movimento (compasso 11 a 14 do primeiro movimento) é também construído com ornamentações, ou melhor, no estilo floreado da música flamenca. Os “ornamentos escritos” do terceiro movimento equilibram a obra com o mesmo procedimento citado nesse tema.

5.3 – Concepções melódicas

Uma das características das melodias criadas por Villani-Côrtes são os saltos melódicos expressivos que lhes dão o caráter lírico e afetivo proveniente das serestas. A segunda parte do Tema B do primeiro movimento exemplifica esse caráter cantante das serestas num ritmo de toada.

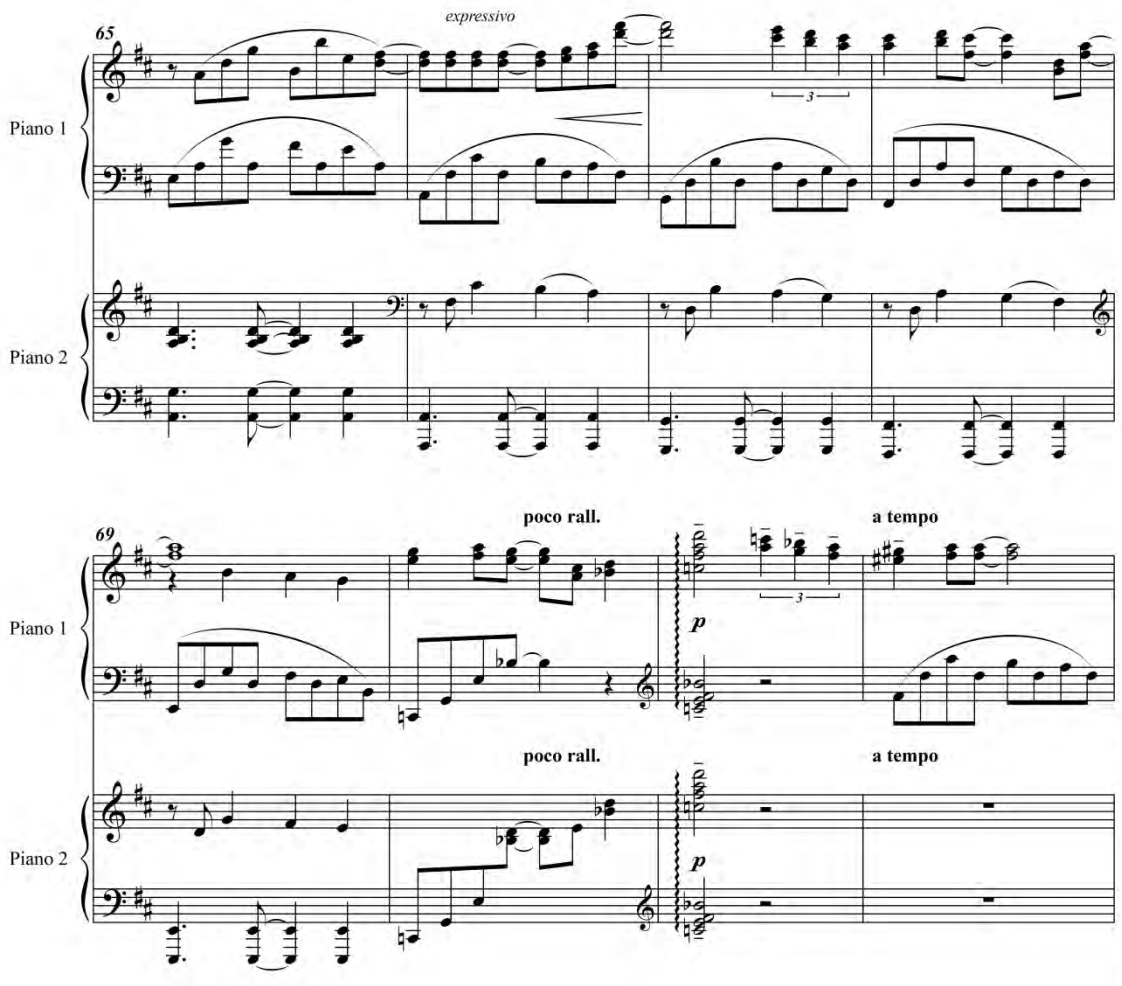


Fig. 5.3.1 - A segunda parte do Tema B do primeiro movimento em caráter cantábile em ritmo de toada. (em redução para dois pianos).

A ponte em forma de introdução antes do Tema B no 1º movimento - de característica arpejada - possui um ritmo proveniente das cordas dedilhadas do violão e mostra que esse instrumento influencia as composições de Villani-Côrtes.

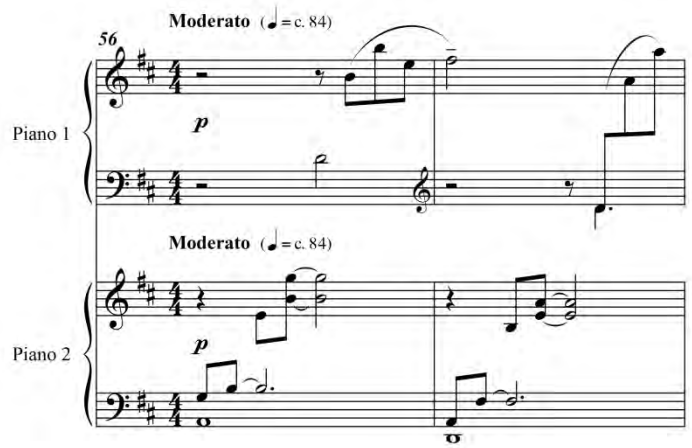


Fig. 5.3.2 – Ponte em forma de introdução – arpejos que lembram as cordas dedilhadas do violão (redução para dois pianos).

Outro exemplo em que Villani-Côrtes utiliza esse tipo de arpejos e com o mesmo procedimento de orquestração fragmentada encontra-se no segundo movimento do Concerto para Trompete e Orquestra de Sopros (Aquífero Guarani). Nos quatro primeiros compassos, o arpejo aparece apenas com os fagotes e clarinetes; no compasso 5, com o naipe todo de saxofones, iniciando o arpejo no sax barítono, passando ao sax tenor, ao sax alto e terminando no sax soprano.

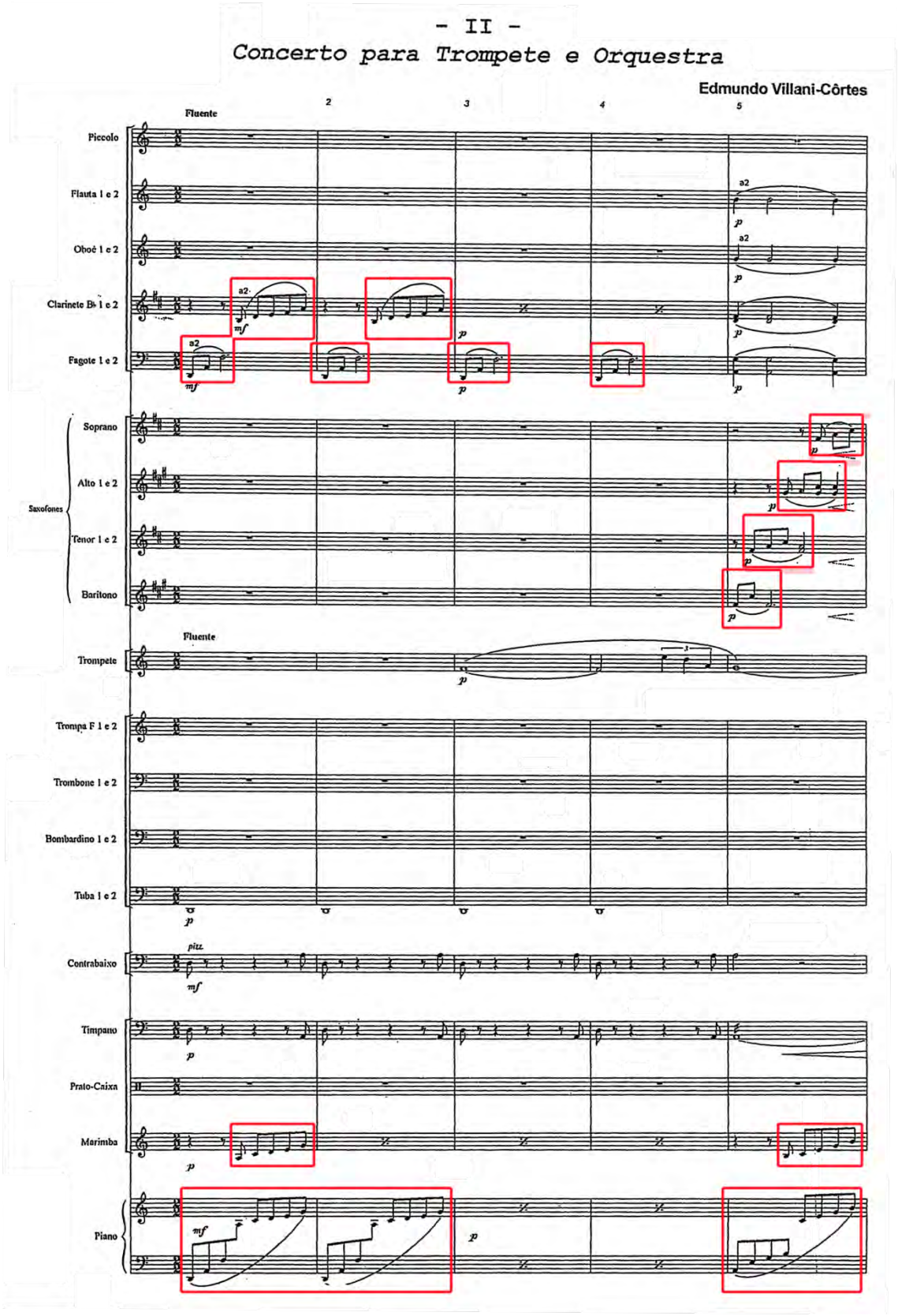


Fig. 5.3.3 - Segundo movimento do Concerto para trompete e Orquestra de Sopros (Aquífero Guarani).

Ainda no Aquífero Guarani, nos compassos de 52 a 56, o compositor modifica a forma de orquestrar os arpejos no naipe de saxofones; no compasso 54 ele alterna o arpejo com os fagotes, clarinetes, oboés, flautas e piccolo.

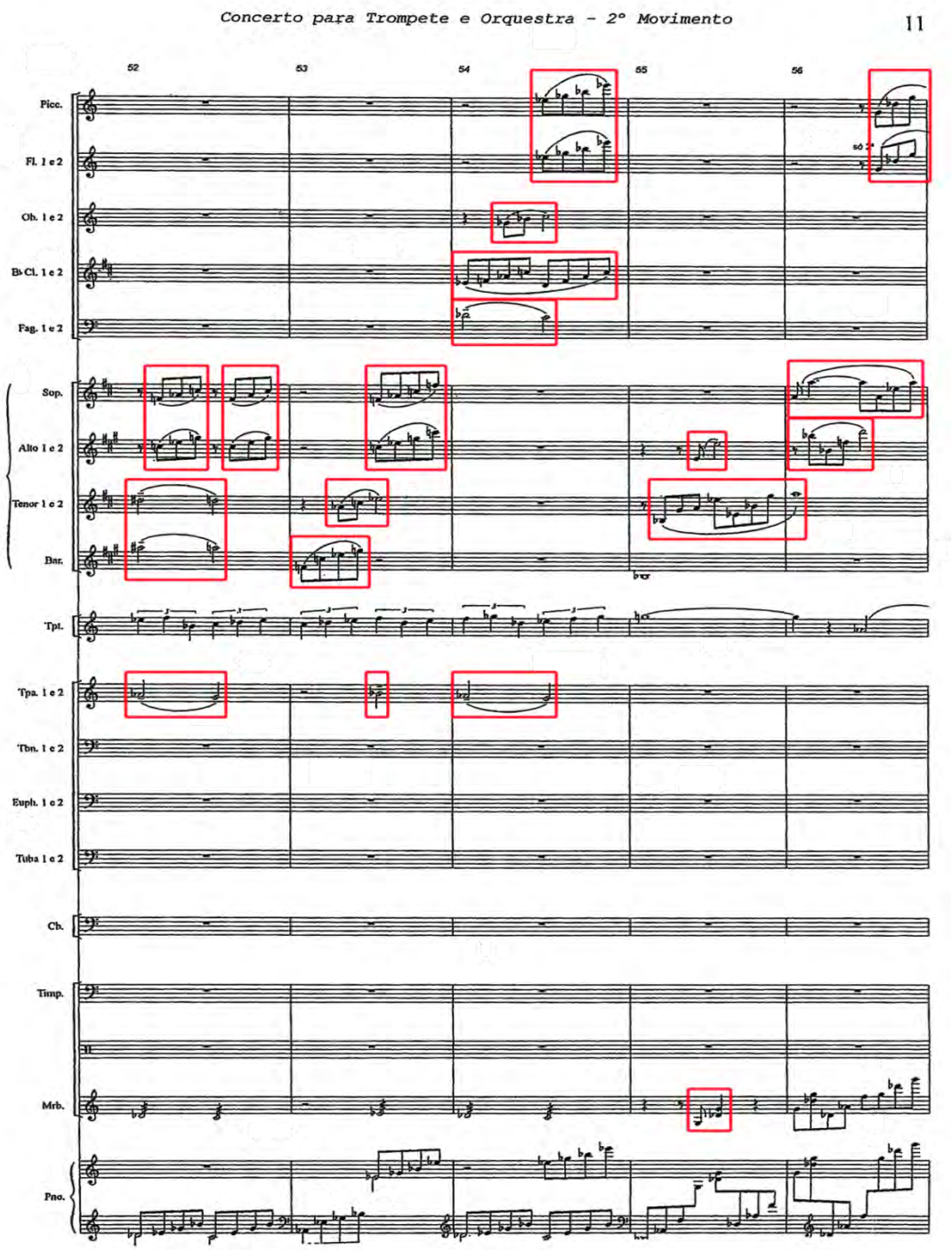


Fig. 5.3.4 - Segundo movimento do Concerto para trompete e Orquestra de Sopros (Aquífero Guarani). Modificação da maneira de orquestrar os arpejos

A seguir, dois exemplos de aplicação de arpejos ao piano:

- Águas Claras – para violino e piano.

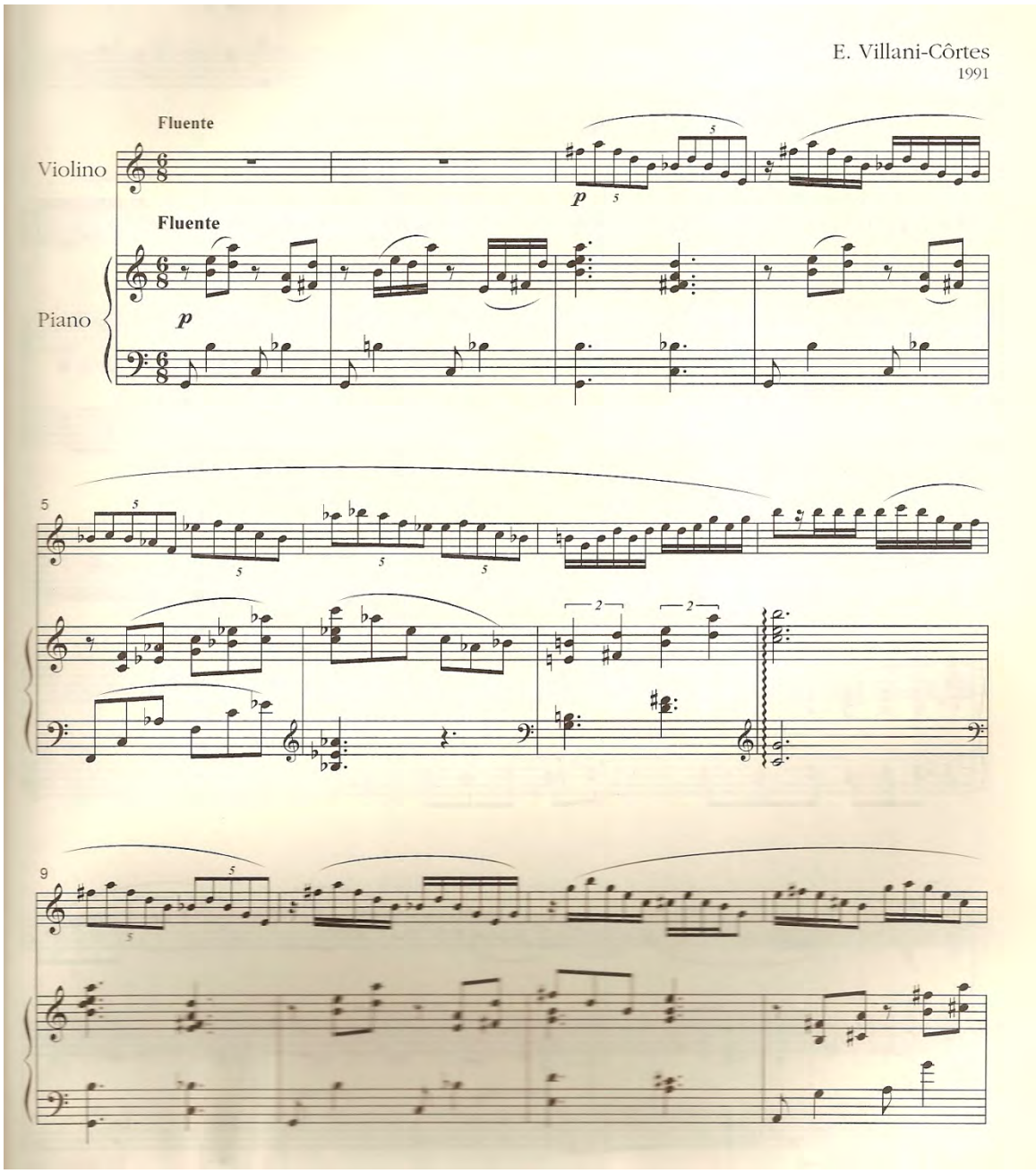


Fig. 5.3.5 - Águas Claras – para violino e piano de Villani-Côrtes - exemplo de aplicação de arpejos ao piano

-.

- Luz – para violino e piano.

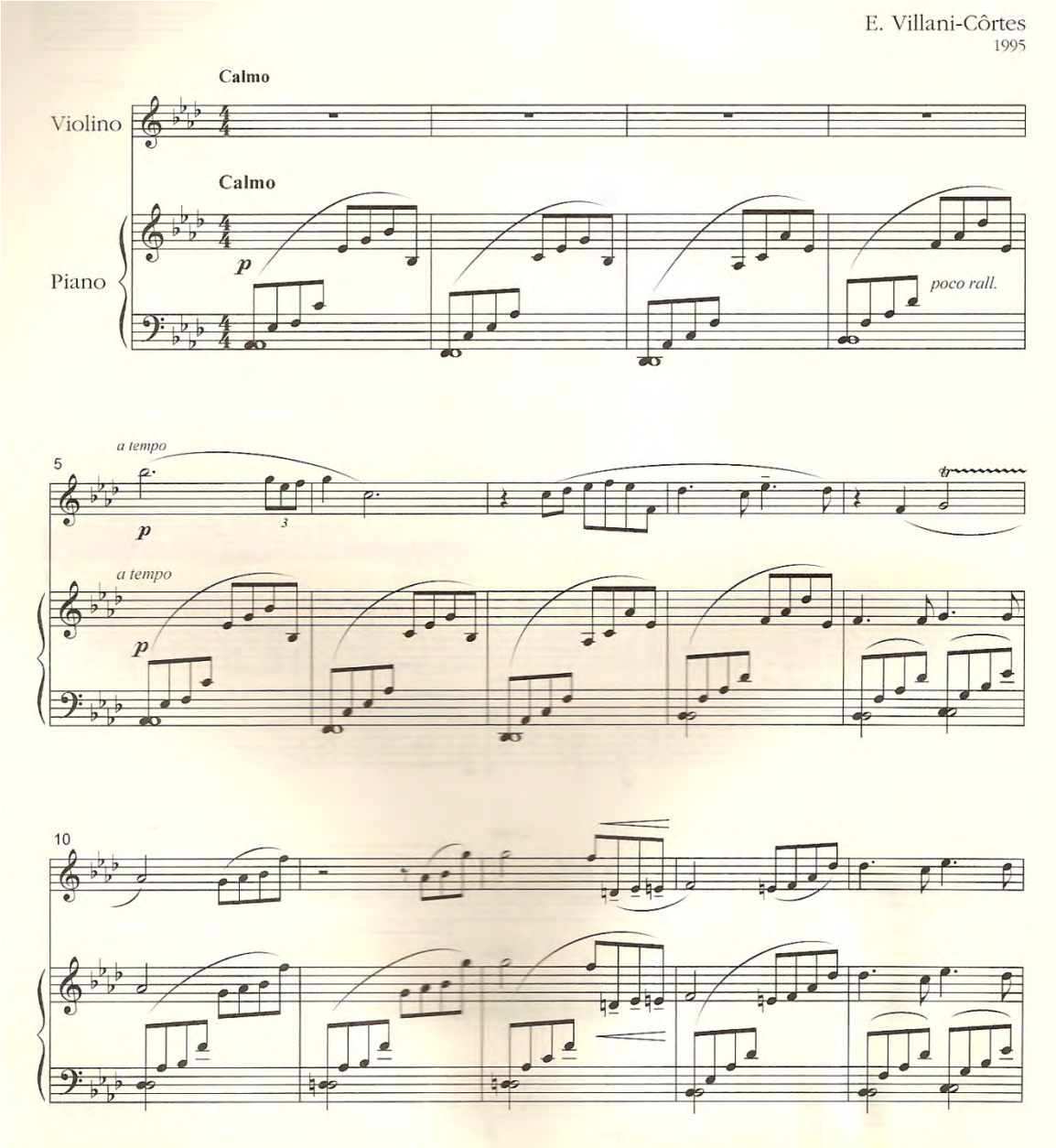


Fig. 5.3.6 - Luz – para violino e piano de Villani-Côrtes - exemplo de aplicação de arpejos ao piano

Encontramos parentescos jazzísticos em alguns momentos de suas obras, principalmente nos procedimentos harmônicos que veremos adiante.

Dentre as obras de concepções melódico-rítmicas que remetem ao jazz, encontramos dois exemplos de características da valsa jazz: a Rapsódia Brasileira, conhecida também como Sonho Infantil, na qual o compositor observa que os intérpretes tem certo receio de que o swing jazzístico possa descaracterizar a obra, muito embora seja essa a intenção do compositor. O mesmo ocorre no segundo movimento do Concerto nº 3 para Piano e Orquestra, também uma valsa jazz que possui o mesmo efeito rítmico.

No Djopoi encontramos sutilezas nas quais as influências da música popular brasileira e do jazz se mesclam. A melodia é proveniente de uma harmonia modal que lembra a música brasileira, mas a rítmica e a disposição em blocos do naipe de saxofones caracteriza concepções do jazz.

No depoimento de Villani-Côrtes, logo abaixo, podemos perceber que a música brasileira, como o samba-canção e a bossa nova, ao incorporar elementos do jazz da época, passou para a escrita do compositor já como elementos nacionais, pois suas composições são claramente brasileiras. Por isso, o jazz é sentido em suas obras, mas não evidenciado, gerando comentários como o de Vasco Mariz, que disse sentir uma pitada de jazz nas obras de Villani-Côrtes. Além disso, não passa despercebida a influência do rádio na vida do compositor.

> "Ouvíamos música de qualidade pelo rádio. Tocava-se de tudo: orquestras com músicas dos grandes clássicos, orquestras de jazz, piano solo, músicas regionais brasileiras e tudo o mais. Nas músicas que vinham de fora, os arranjos eram muito pesados. Nessa época (segunda metade da década de 1940), já aparecia arranjos mais leves

> com o advento do samba-canção[4], que tinha uma harmonia mais sofisticada. No meu primeiro arranjo, eu simplesmente peguei as extensões dos instrumentos e distribuí os acordes e as ideias musicais simples, mas com uma harmonia bem cuidada. Fiz para a rádio de Juiz de Fora. No meu primeiro concerto, tomei a partitura do Concerto de Grieg como referência de composição." (VILLANI)

[4] O ambiente da década de 1950 estimulou a expansão desse gênero no mercado nacional. As melodias eram marcadas por influências de gêneros musicais estrangeiros, como a balada norte-americana e o bolero cubano.

5.4 – Procedimentos rítmicos

Na Sinfonia nº1 são encontrados diversos ritmos originários dos gêneros musicais brasileiros, entre eles o baião, o xaxado, o coco de embolada, os desafios, além dos originários dos cantos das serestas, como a toada e até mesmo as cantigas de ninar.

O Tema B do primeiro movimento é sincopado por meio de ligaduras, e a variação em forma ritmada da segunda parte do tema caracteriza uma pura toada sertaneja, chorada e sincopada.

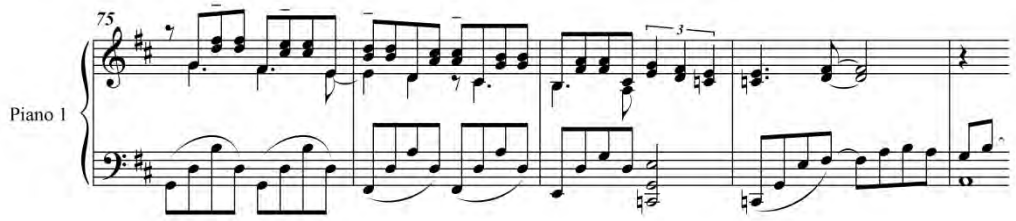


Fig. 5.4.1 – Segunda parte do Tema B do 1ºmov. – toada (redução para piano)

Esses elementos populares de conotação bem brasileira, por serem muito empregados por Villani-Côrtes, tornam suas músicas mais populares e de aspecto nacionalista. Roberto Bomilcar brinca, comentando: "O Villani pega os ritmos nordestinos, dá uma 'mineirada'[5] e os torna sinfônicos".

Como temas inspirados no coco de embolada[6] podemos citar o Tema A2 do terceiro movimento, pois possui as características de acordo com a citação da

[5] - Mineirada – Expressão utilizada por Villani-Côrtes ser nascido em Minas Gerais.
[6] Embolada - processo poético-musical que ocorre em várias danças, como o coco, em cantos puros, como o desafio, e que pode também ter vida independente. Originária do Nordeste brasileiro, onde é frequente na zona litorânea e mais rara na sertaneja. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998)

Enciclopédia da Música Brasileira: “melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos”.

Exemplificam-se também como melodias partindo de processos rítmicos que lembram a embolada os compassos de 302 a 330 do terceiro movimento, que são expostos com transposições de tonalidades: primeiro em Bbm, depois Ebm, Dm e Bm, e assim sucessivamente.

Notas repetidas ou células rítmicas em *ostinatos* com acentos variados são constantes nas obras de Villani-Côrtes, tanto nos acompanhamentos quanto nos temas rítmicos.

Os *ostinatos* frequentes têm conexão com o acompanhamento da música popular e podem ser rítmicos ou arpejados. Aparecem em diversas obras de Villani-Côrtes para indicar tensão ou movimento, ajudando na fluidez e na continuidade da música. Em geral eles aparecem como motor, por detrás das melodias, mas também são encontrados nos desenvolvimentos dos próprios temas com a intenção de gerar mais dramaticidade por meio da insistência da repetição.

Repetidas muitas vezes, essas células vão se modulando e gerando mais tensão. O que as torna ainda mais interessantes é o jogo de estéreos entre os naipes, como os de flautas e clarinetes, que em geral, na formação da banda, situam-se nas extremidades do palco, tornando esse jogo parecido com um desafio[7] de repentistas.

---

[7] Desafio - consiste essencialmente num torneio poético em que dois cantores medem seus talentos de improvisação. Um dos cantadores inicia a provocação, a que o outro deve responder com presteza, dentro das perguntas feitas ou assunto proposto. [...] O maior atrativo do desafio está na poesia, sendo a música mero acompanhamento, com melodias de estrutura simples. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998)

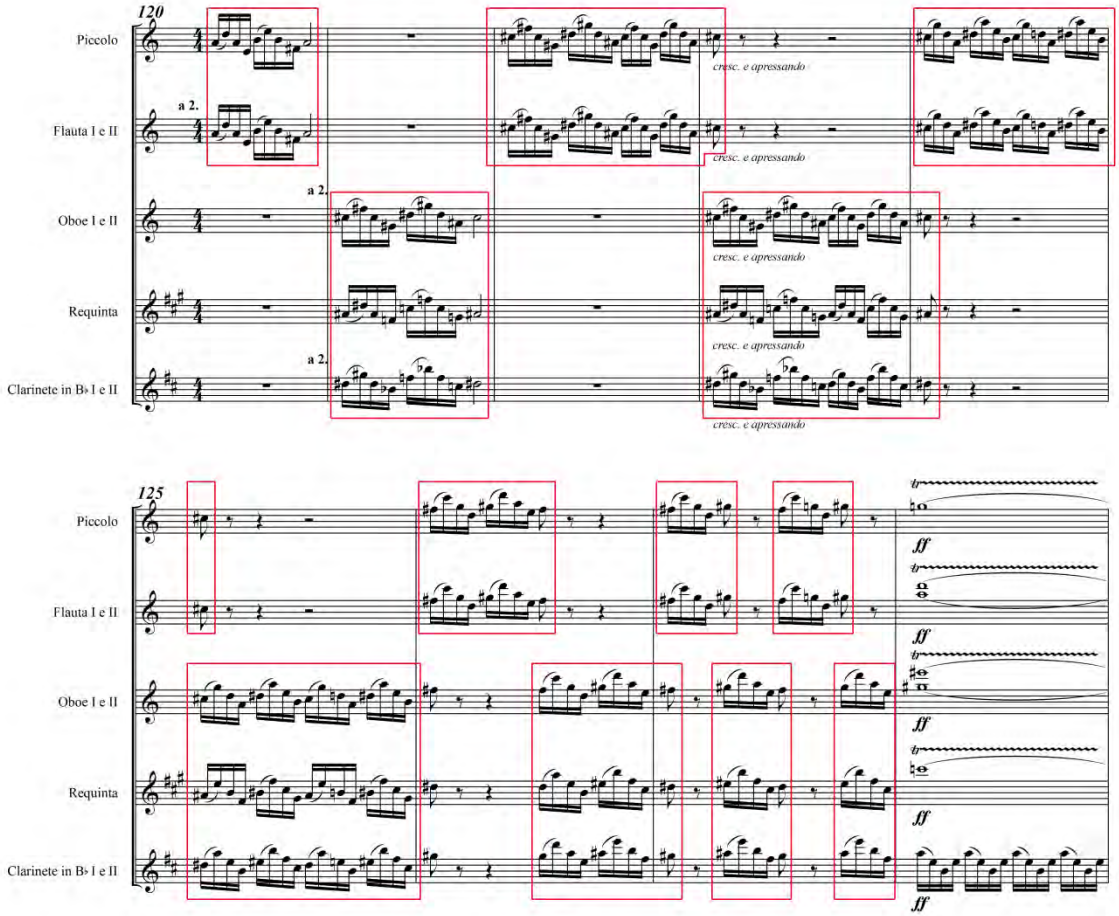


Fig. 5.4.2 - 1º mov. - compassos de 120 a 129 – revezamento entre instrumentos e repetição de células que se modificam gerando mais tensão, com um desafio de repentistas

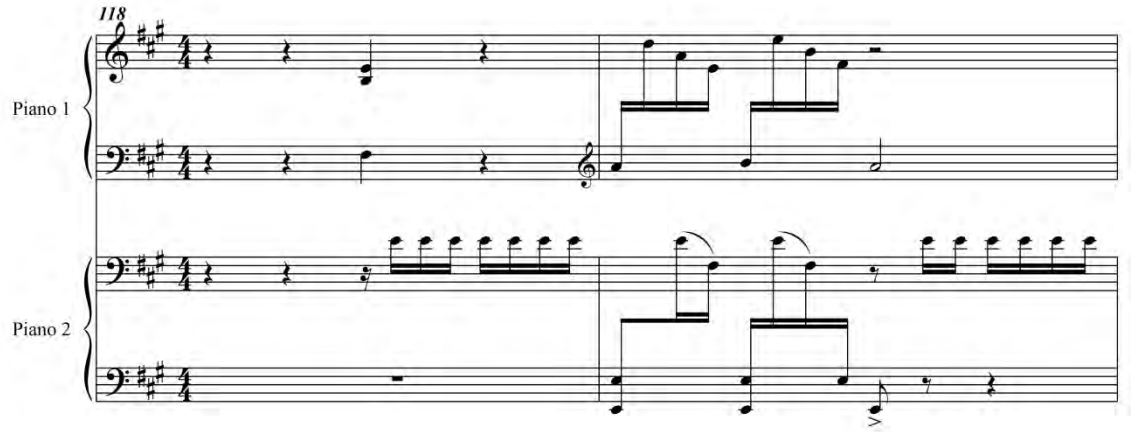
Também no próprio Tema A do primeiro movimento da Sinfonia nº 1 existe uma ideia de ritmo brasileiro; apesar de estar escrito apenas em colcheias, a disposição intervalar das notas e das articulações sugerem ritmo.

É importante notar que Villani-Côrtes utiliza muito em suas composições notas repetidas, tanto nas melodias quanto nos acompanhamentos. Acreditamos que esse procedimento tem algumas origens: a primeira tem a ver com o canto popular, que, com a letra, acaba usando notas repetidas. Como já se pôde ver, o compositor aprecia compor para canto, o que provavelmente reflete na música instrumental, pois ele também é um grande melodista. Como exemplo, pode-se observar a primeira parte do

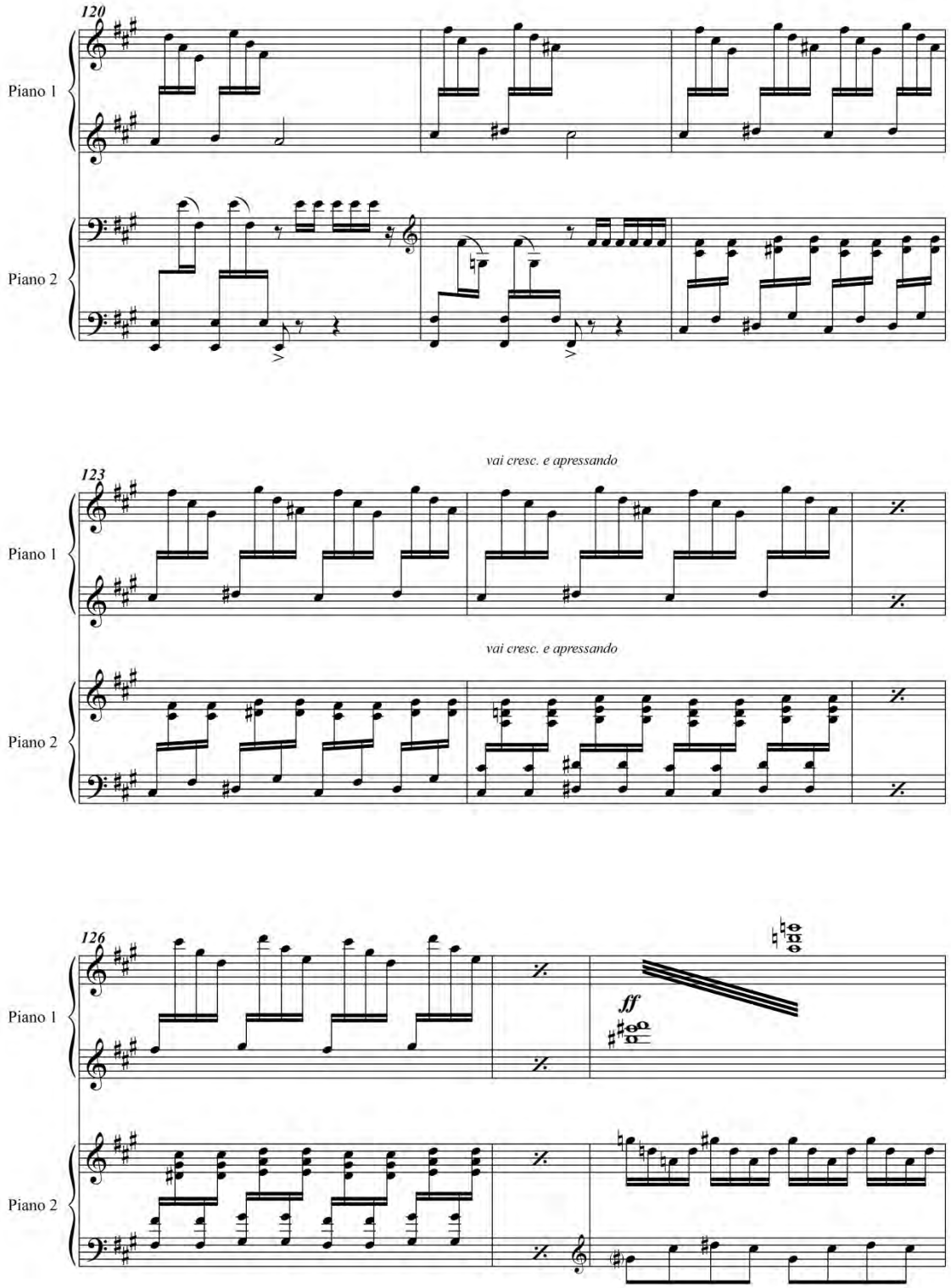
Tema B do primeiro movimento, que tem a melodia formada basicamente pelo ritmo. (ver Fig 5.2.2 – pg. 157 - Tema B do 1º movimento da Sinfonia nº1 de E. Villa-Côrtes (redução para dois pianos).

Outra provável origem das notas repetidas são os ritmos dos gêneros musicais brasileiros, que podem estar ligados ao ritmo repetido das violas caipiras ou até mesmo do cavaquinho e do violão que o compositor tocou. A própria toada acima citada é uma moda de viola. Também não podemos nos esquecer de que a música de diversas tribos indígenas se caracteriza por notas repetidas.

Das músicas brasileiras, o coco de embolada e os desafios improvisados são gêneros musicais que muito se aproximam desse tipo de construção usada pelo compositor. Segundo TINÉ, Paulo José de Siqueira[8], as notas repetidas são características do coco de embolada.



[8] TINÉ, Paulo José de Siqueira - **Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960,** Tese de doutorado – USP (2008).


120
Piano 1
Piano 2
123
vai cresc. e apressando
Piano 1
vai cresc. e apressando
Piano 2
126
Piano 1
ff
Piano 2

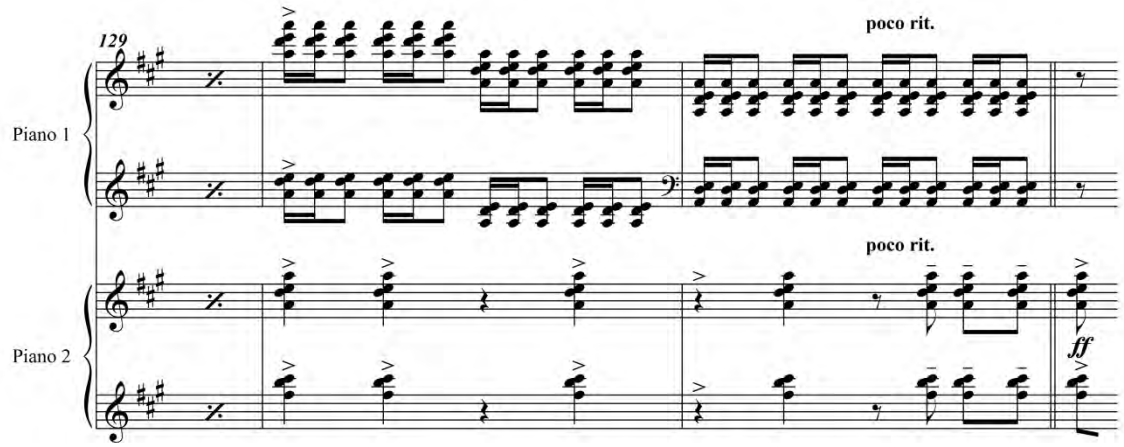


Fig 5.4.3 – Compassos de 118 a 131 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - trecho com características de embolada com reminiscências da música indígena (redução para dois pianos).

Observa-se que em muitos dos procedimentos de desenvolvimento dos temas Villani-Côrtes utiliza gêneros musicais como variação. Aliás, Roberto Bomilcar nos contou que ficou impressionado quando o viu improvisar pela primeira vez, pois Villani-Côrtes deu um "show", utilizando diversos estilos, tanto de gêneros populares quanto eruditos.

Na Sinfonia nº1, Villani-Côrtes se utilizou do baião[9] e do xaxado[10], além dos ritmos já citados. O xaxado pode ser percebido nos compassos de 132 a 154 do 3º movimento.

A sobreposição de ritmos também é exemplificada pelos compassos de 107 a 113 do primeiro movimento da Sinfonia nº1.

---

[9] Baião - originalmente, no mundo rural, "pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio", compondo o chamado rojão, segundo o folclorista Luis da Câmara Cascudo. Surgiu como gênero de música popular urbana em 1946, com o sucesso da composição *Baião,* de Luís Gonzaga. Caracterizado musicalmente, conforme observação do maestro Batista Siqueira, por introdução percussiva que "evita a síncopa", a que se sucede a "frase melódica depois de pequena pausa", o baião transformou-se no início da década de 1950 em ritmo internacional de massa. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998)

[10] Xaxado - dança conhecida no agreste e no sertão de Pernambuco desde a segunda década do séc. XX, executada somente por figurantes masculinos. Assim, sem participação feminina, o xaxado não chegaria a se impor como dança de salão, tendo alcançado no máximo os palcos-estúdios de estações de rádio e televisão, o cinema e as revistas teatrais como uma curiosidade coreográfica típica dos cangaceiros. No rádio, o xaxado esteve em evidência no decênio 1946-1956. Sem contar com elementos típicos marcantes, a melodia (apenas vocal), que parece originária do baião de viola, consiste em quadra e refrão repetidos em uníssono pelos figurantes. É dançada em círculo e em fila indiana. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998)

5.5 – Procedimentos harmônicos

Villani-Côrtes transita livremente por entre os procedimentos harmônicos utilizados pelos compositores populares, assim como pelos empregados por diversos compositores eruditos, além de utilizar uma linguagem brasileira. Neste capítulo vamos investigar essas fronteiras, tendo como referência, para os procedimentos harmônicos, o livro **Armonia del Siglo XX,** de Vincent PERSICHETTI; para os fundamentos da área popular e da música brasileira, a tese **Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960,** de Paulo José de Siqueira TINÉ (2008).

A Sinfonia nº1 de Edmundo Villani-Côrtes é uma obra erudita com procedimentos harmônicos modernos - utilizados principalmente no começo do século XX por Debussy, Stravinsky e Ravel -, com influências do jazz, mas de caráter brasileiro.

Os limites entre o erudito e o jazz em alguns momentos se entrelaçam na obra de Villani-Côrtes, visto que esses compositores eruditos a que nos referimos influenciaram a formação do jazz e vice-versa.

Pode-se dizer que Debussy influenciou o jazz pela escala de tons inteiros, pelos acordes alterados de 9ª*b,* 9ªaum., 11ª e 13ª alterada, e também que Villani-Côrtes, assim como diversos compositores, dentre eles Edu Lobo e Tom Jobim, sofreu influências dessa harmonia dos impressionistas. A atitude de usar as dissonâncias na ponta dos acordes, ou seja, na melodia, também é um procedimento que ocorreu após Debussy. Eram apenas utilizadas como apogiaturas que se resolviam em alguma nota do acorde (tônica, terça ou quinta) ou como notas de passagem.

Em três trabalhos consultados sobre Villani-Côrtes, encontramos o mesmo comentário: “Suas influências musicais vieram das programações de rádio e dos filmes musicais de uma época em que eram revividas as obras de Chopin, Liszt, Mozart, Puccini, Gershwin, dentre outros” (Lima, 1999; Baroni, 2003, p.51; e Hamond 2005, p.16).

Acreditamos que Villani-Côrtes tem um pouco de tudo. De formação predominantemente erudita, é um compositor que agrega diversas influências de compositores eruditos que estão também ligados ao jazz.

A escrita de Villani-Côrtes relaciona-se intimamente com o romantismo de Chopin na maneira de compor as aberturas dos acordes dissonantes no piano, procedimento que influenciou o jazz da década de 50, 60 e 70. Percebemos parentescos de Villani-Côrtes com o emprego dos modos aplicados ao jazz; com o impressionismo de Debussy na harmonia; com os procedimentos de desenvolver temas inspirados em Beethoven; com o moderno sinfônico de Ravel; e com o nacionalismo de Villa-Lobos. Em termos de sonoridade, pode-se assinalar seu especial gosto pelos compositores russos.

Podemos observar que no segundo movimento da Sinfonia nº 1 – compassos de 29 a 34 - Villani-Côrtes usa acordes diluídos em arpejos, sugerindo apenas impressões, como os encontrados nas obras de Debussy.

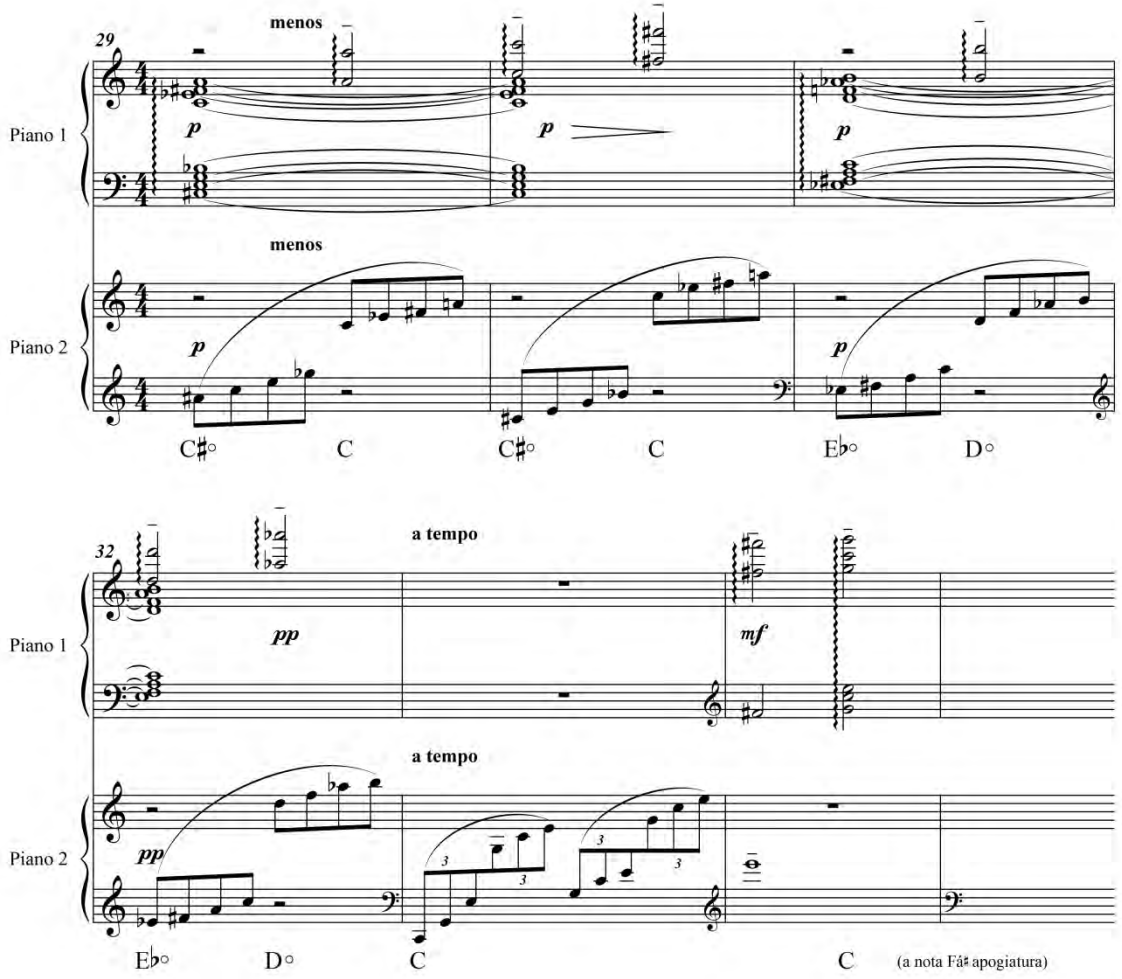


Fig. 5.5.1 – Compassos de 29 a 34 do segundo movimento da Sinfonia º1 de Villani-Côrtes[11] (redução para dois pianos).

Outro procedimento muito utilizado pelo compositor em que se reconhece a influência de Debussy é o emprego dos acordes meio diminutos sem resolução e sem a obrigatoriedade de cadenciá-los. Exemplo: do compasso10 a 15 do 2º movimento.

[11] Acorde de C dim com outro acorde diminuto meio tom acima, C#dim, no baixo (Cº/C#º) do compasso 29 do primeiro movimento, muito utilizado por Hermeto Pascoal.

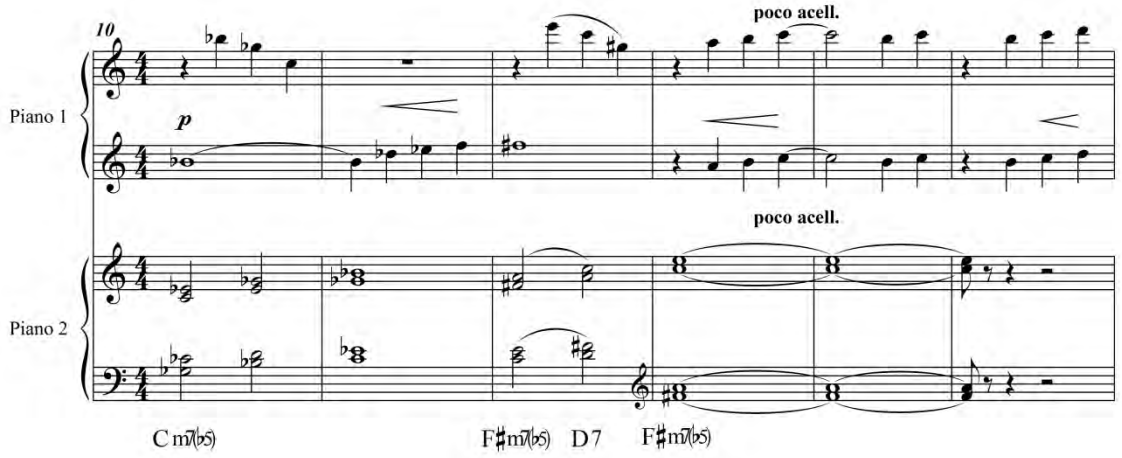
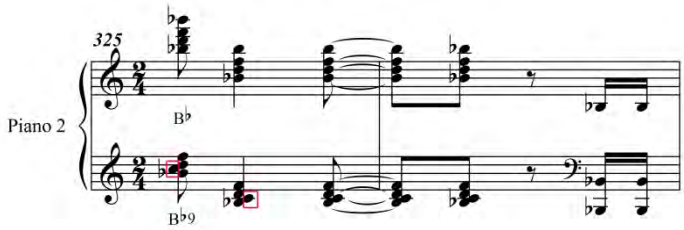


Fig. 5.5.2 – Compassos de 10 a 15 do segundo movimento da Sinfonia º1 de Villani-Côrtes - emprego dos acordes meio diminutos sem resolução (redução para dois pianos).

Ao empregar acordes alterados, Debussy utilizou as 9ª*b,* 9ªaum., 11ª e 13ª alteradas na ponta dos acordes. Já Villani-Côrtes, na Sinfonia nº1, as utilizou também no meio do acorde. Exemplo: compasso 323 do primeiro movimento.



Fig, 5.5.3 - compasso 323 do primeiro movimento – dissonâncias no meio do acorde (redução para piano).

Villani-Côrtes tem grande preocupação com o fato de que, mesmo dissonantes, os acordes "soem bem". Diz:

> "Escolho não matematicamente, mas escolho muito pelo ouvido, pelo meu gosto, pela pesquisa. Então, você de repente não encontra determinadas obras de compositores, até desses nacionalistas, você não encontra esses acordes. Porque eles ficam muito preocupados em fazer uma dissonância, mas não se faz a dissonância pela dissonância. Eu só coloco a dissonância quando eu acho que a dissonância cabe naquele lugar certo, daquele jeito, naquela disposição. Essa é a minha maneira de trabalhar. Às vezes as pessoas ouvem e falam assim: "Ah, a música dele é tonal!". Tudo bem, tudo bem. Agora, só que faço com muito cuidado". (VILLANI-CÔRTES, em entrevista)

Cluster

Os *clusters* são utilizados por Villani-Côrtes para criar mais tensão e frequentemente estão associados a um ritmo ou a um clima misterioso. Eles podem aparecer como *clusters* cromáticos, diatônicos ou *mini-clusters*.

Como *clusters* cromáticos, aparecem nos compassos 15 e 16 e reaparecem na Reexposição uma quarta abaixo, nos compassos 295 e 296 do primeiro movimento, como complemento do tema secundário.

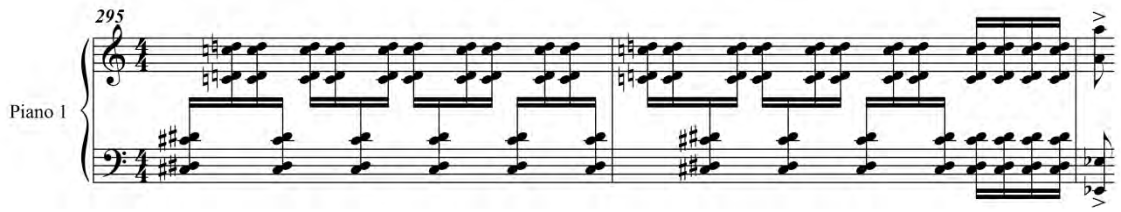


Fig. 5.5.4 – Compassos 15 e 16 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - *clusters* cromáticos (redução para piano).

Como *mini-clusters,* aparecem no compasso 220 do primeiro movimento nos bells e oboés, e no compasso 221, nos clarinetes e sax alto. Nos compassos 223 e 224, Villani-Côrtes faz um jogo de timbres, mesclando ritmicamente os *mini-clusters* dos clarinetes com os oboés e o bells.

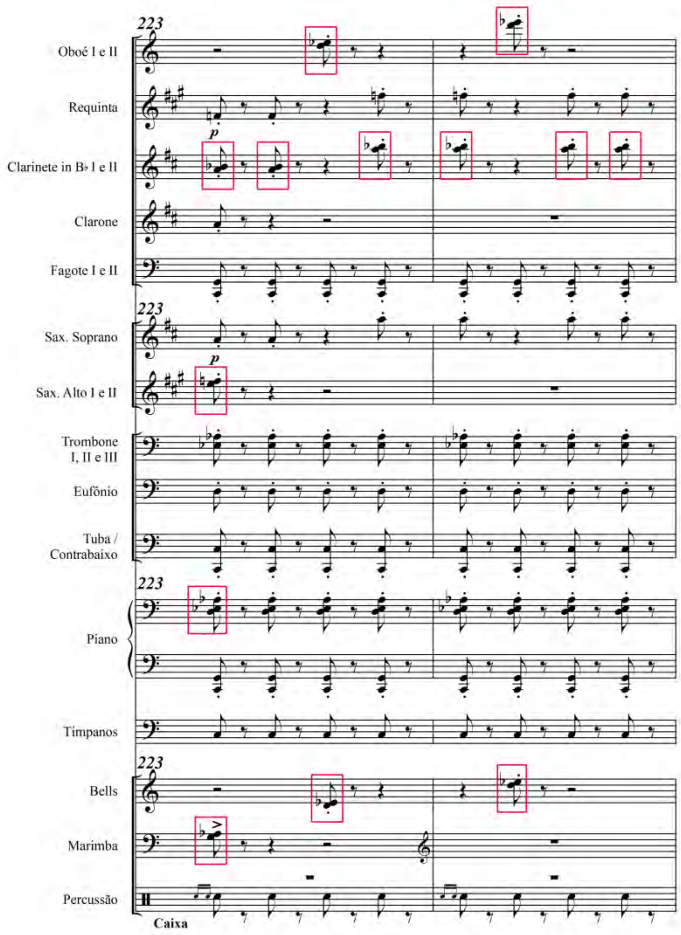


Fig 5.5.5. – Compassos 223 e 224 do 1º da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – *mini-clusters*.

Abaixo, *mini-clusters* fazem jogos rítmicos cromáticos, como em todo o acompanhamento dos compassos de 28 a 46 do terceiro movimento, acompanhamento que lembra o piano do Trenzinho do Caipira, de Heitor Villa-Lobos:

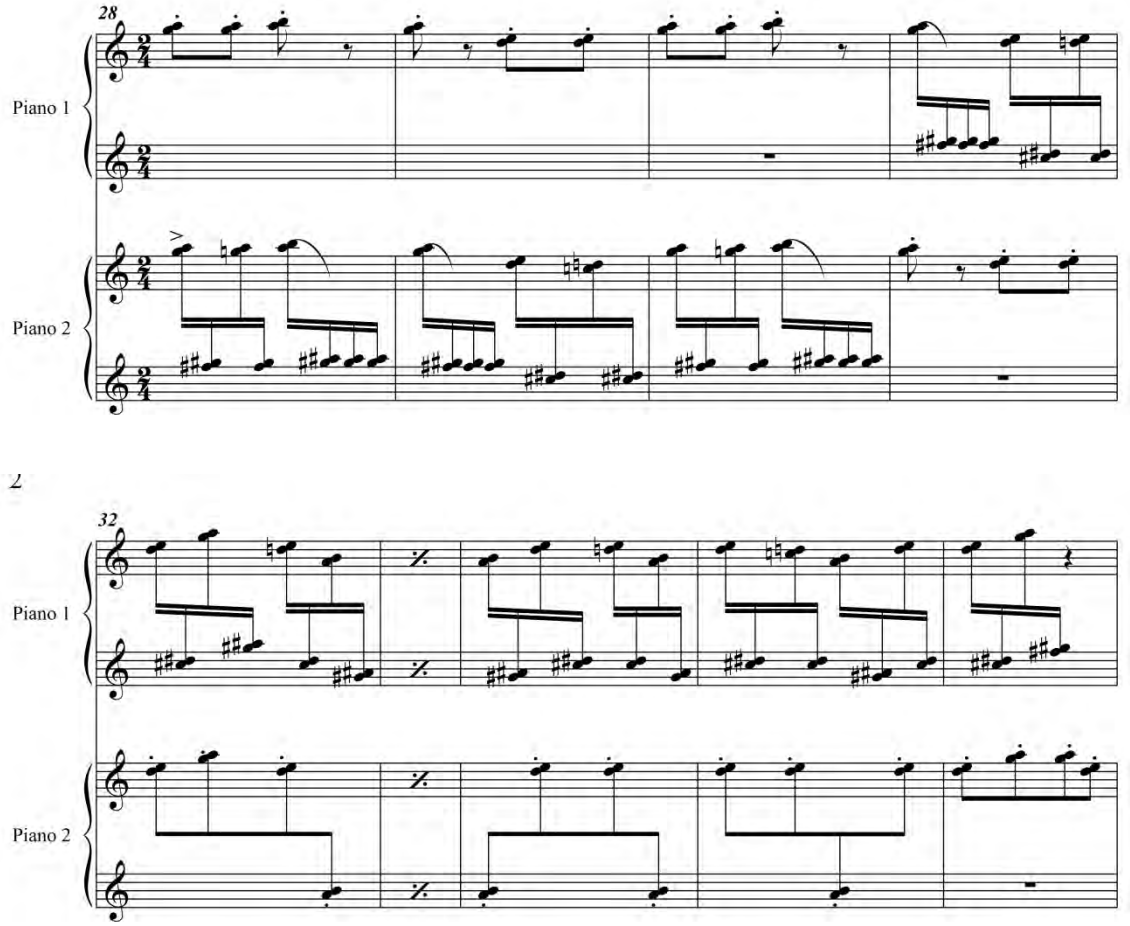


Fig. 5.5.6 – Compassos de 28 a 36 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - “mini-clusters” fazendo jogos rítmicos cromáticos.

O *cluster* diatônico encontra-se diversas vezes, como no compasso 151 do primeiro movimento, nos compassos 13, 14 e 15 do terceiro movimento e nos compassos 298 e 299 do mesmo movimento. Observa-se que nesses compassos surgem, nas quatro primeiras semicolcheias, o *cluster* diatônico feito apenas com as notas pretas do piano; a seguir, outro *cluster* diatônico feito com as teclas brancas, gerando uma sobreposição de diferentes tonalidades. Nos *clusters* dos compassos de 13 a 15, Villani-Côrtes inverte a ordem, começando com as teclas brancas e depois usando as pretas.

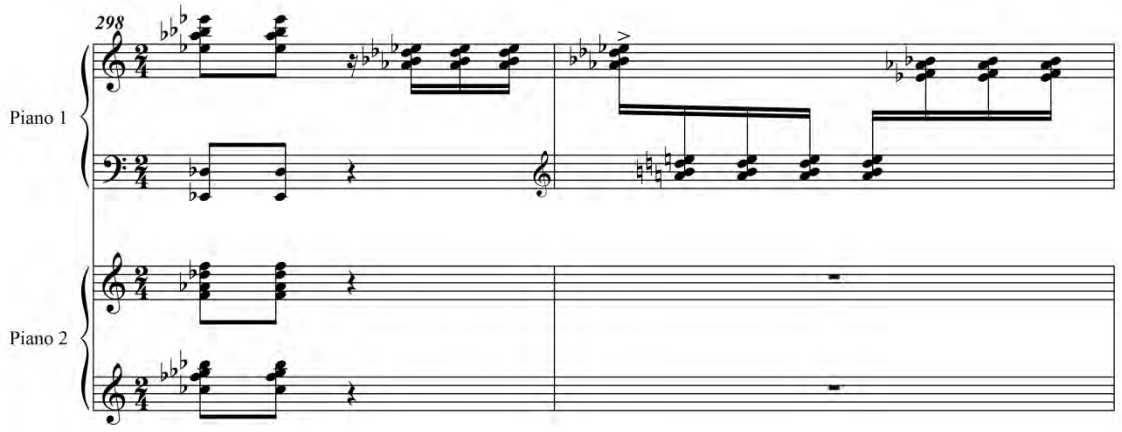


Fig. 5.5.7 – Compassos 298 e 299 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - *cluster* diatônico.

Na Sinfonia nº1, como em outras peças do compositor, a harmonia é explicitada às vezes com o uso de apenas duas notas, procedimento que não aparece usualmente nos tratados de harmonia, sendo mais bem esclarecido em Harmonia do Século XX, de Vincent Persichetti.

Transposições

Outro procedimento que Villani-Côrtes frequentemente usa para criar tensão são as transposições diatônicas ou cromáticas. Do compasso 96 ao 104 do primeiro movimento, o compositor aplica os dois tipos de transposição. Nota-se a transposição diatônica nas notas repetidas nos compassos 96 e 97 (nota lá), no compasso 98 (nota si), no compasso 99 (nota dó#).

3

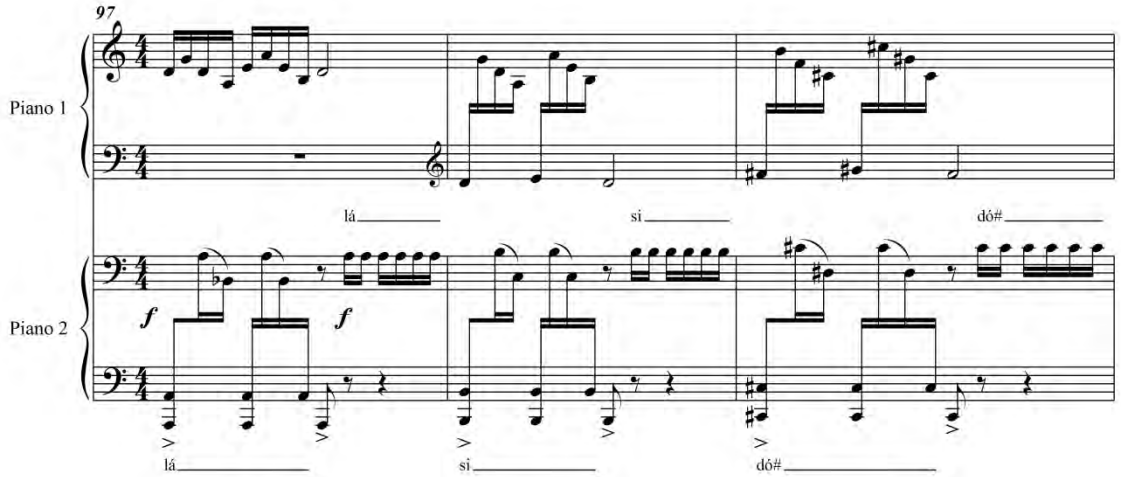


Fig. 5.5.8 – Transposições diatônicas dos compassos de 97 a 99 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes

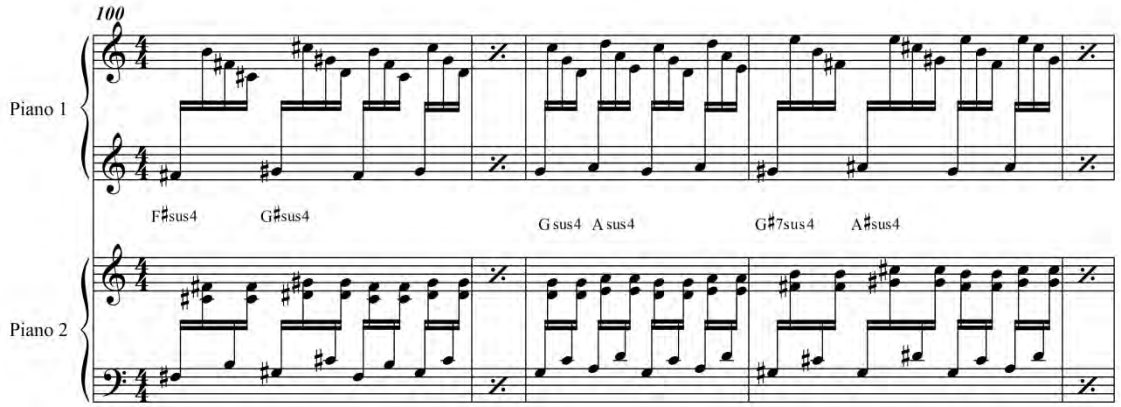


Fig. 5.5.9 – Transposições cromáticas dos compassos de 100 a 104 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes.

Politonalidade

Nos compassos 128 e 129 do primeiro movimento aparecem dois quartais de campos harmônicos diferentes, o de baixo em D#sus, e o de cima em Asus7, cuja distância entre eles é a de um trítono.

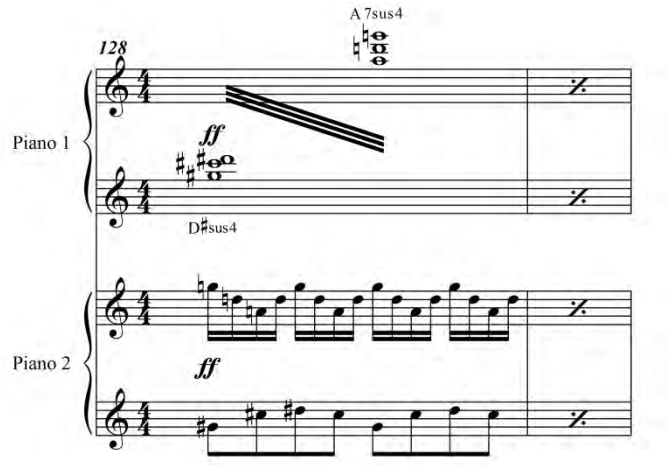


Fig. 5.5.10 – Compassos 128 e 129 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – dois acordes quartais em distância de trítono. (redução para dois pianos).

Na cadência do piano no primeiro movimento, no compasso 241, os acordes de F# e de C se sobrepõem, alternando suas posições (em distância de trítono)[12]. A sobreposição de dois diminutos, só que em arpejos, aparece logo a seguir.

Em conversas com Villani-Côrtes a respeito desse acorde C/F# em distância de trítono, ele esclareceu que o considera consonante, dizendo que "esse som já existia no universo e não é uma coisa falsa; ele soa bem e faz parte do som orquestral". Explicou que se usamos um acorde maior na base e escrevemos um acorde perfeito no agudo, esse som agudo entrará em choque com os harmônicos resultantes da base, pois os agudos, segundo a série harmônica, estão soando nas 7ª, 9ª, 11ª, 13ª, etc. Portanto, um

[12] Procedimento que se faz lembrar Petrusca, de Stravinsky.

acorde perfeito no agudo está apagando a possibilidade dos harmônicos. Com isso, o acorde perfeito seria a dissonância, e o que se diz "dissonante" na verdade não é, mas apenas a ordem natural desses harmônicos. E não é à toa que eles soam bem. E também tanto faz ser C/F# ou F#/C, porque a relação é a mesma, pois são "antípodas", isto é, os dois têm o mesmo parentesco e a mesma relação de consonância.

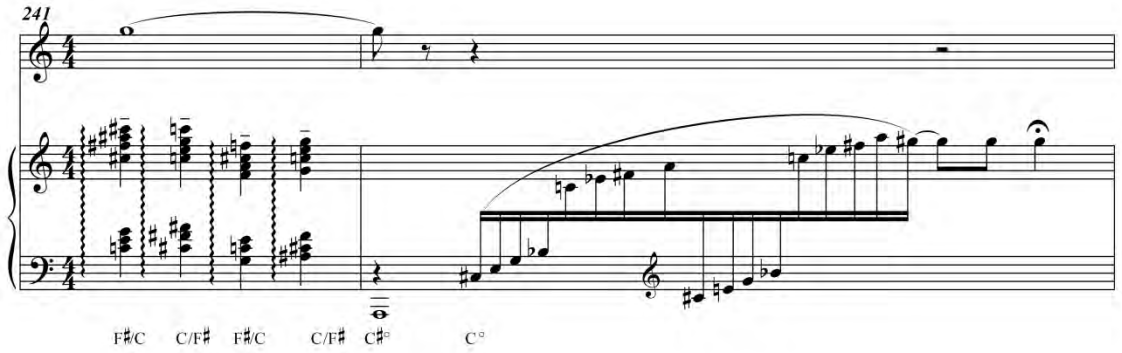


Fig. 5.5.11 – Compassos 241 e 242 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – acordes sobrepostos com distância de trítono (redução para piano).

Esses mesmos acordes sobrepostos aparecem no segundo movimento nos compassos de 26 a 28, e os diminutos em arpejos, em distâncias de um semitom, aparecem nos compassos 29 e 30 (C#º - Cº), nos 31e 32 (Ebº - Dº).

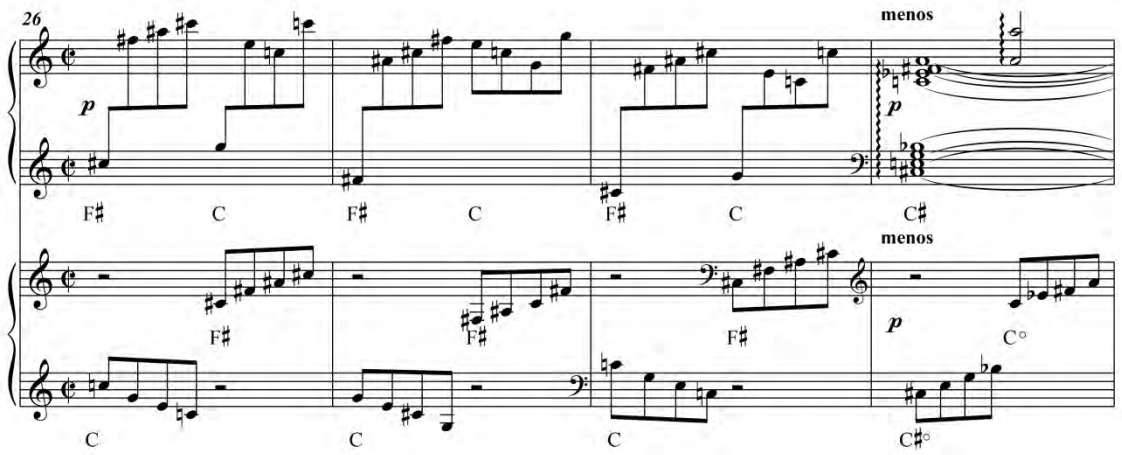


Fig. 5.5.12 – Compassos de 26 a 32 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - acordes sobrepostos com distância de trítono.

Observa-se que, na banda, a celesta toca os arpejos de F#, e a harpa, os de C. A flauta faz, nos primeiros tempos, o acorde de F# e nos segundos tempos, o de C. Já o clarinete 1 só faz o acorde de C nos primeiros tempos dos compassos, e o clarone, por enarmonia nos segundos tempos, o acorde de F#. O fagote apenas no compasso 28 faz o acorde de C descendente.

Polarização

No primeiro movimento, a exposição do Tema A está polarizada na nota sol (G). Não há intenção de definir um tom, como acontece na exposição do Tema B, que é claramente um Ré Maior (D). Apesar de sugerir que os dez primeiros compassos transitam pela dominante sol (G) de dó menor (Cm) do compasso 11, percebe-se que não é essa a ideia do compositor. Isso se confirma pelo tratamento não tonal dado ao Tema B no Desenvolvimento. Nota-se que, mesmo no compasso 11, a nota sol (G) continua polarizada nos baixos até o compasso 15.

Nos compassos de 107 a 120 do primeiro movimento, a nota mi é polarizada primeiramente em pedal rítmico nos compassos 107 a 115 nos clarinetes e clarone e, posteriormente, nos compassos de 113 a 119 nos sax alto e tenor. A partir do compasso 121, em progressão diatônica o pedal rítmico passa a polarizar a nota fá# até o compasso 127.

Procedimentos atonais

Observa-se que, na maior parte da sua Sinfonia, Villani-Côrtes não pretende estabelecer uma tonalidade apenas no Tema B do primeiro movimento - que é exposto em D e reexposto em G - e no terceiro movimento, no qual o Tema B1 se apresenta na tonalidade de Eb a partir do compasso 250. Além disso, o compositor também não usa atonalismos radicais, a não ser na cadência do piano, no compasso 250 do primeiro movimento, que, após um arpejo ascendente em Asus, aparece em Gb6/D em arpejos descendentes, que podemos dizer que é atonal – fora de padrão. Isso também ocorre nos compassos de 61 a 64 do terceiro movimento (Ab/B).

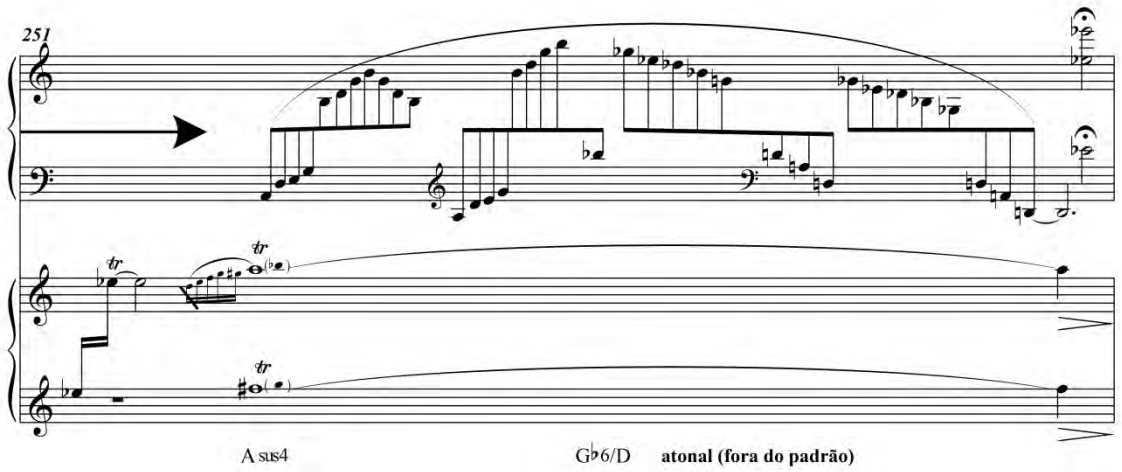


Fig. 5.5.13 – Compasso 250 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – procedimento atonal (redução para dois pianos).

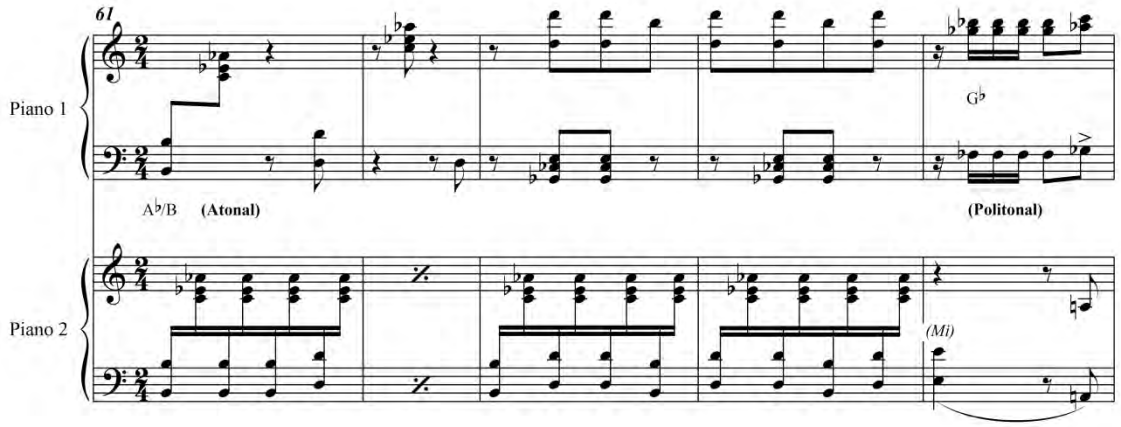
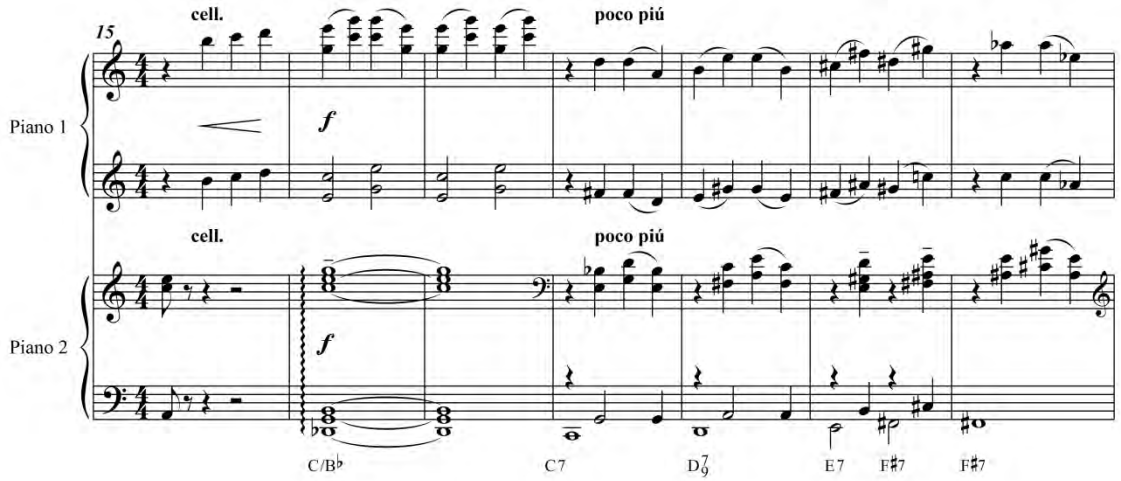


Fig. 5.5.14 – Compassos de 61 a 64 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – procedimentos atonais (redução para dois pianos).

Passagens tonalmente instáveis e flutuantes.

Encontramos passagens tonalmente instáveis e flutuantes nos compassos de 15 a 25 do segundo movimento, nos quais a sucessão dos acordes com sétimas se dão por transposições diatônicas.



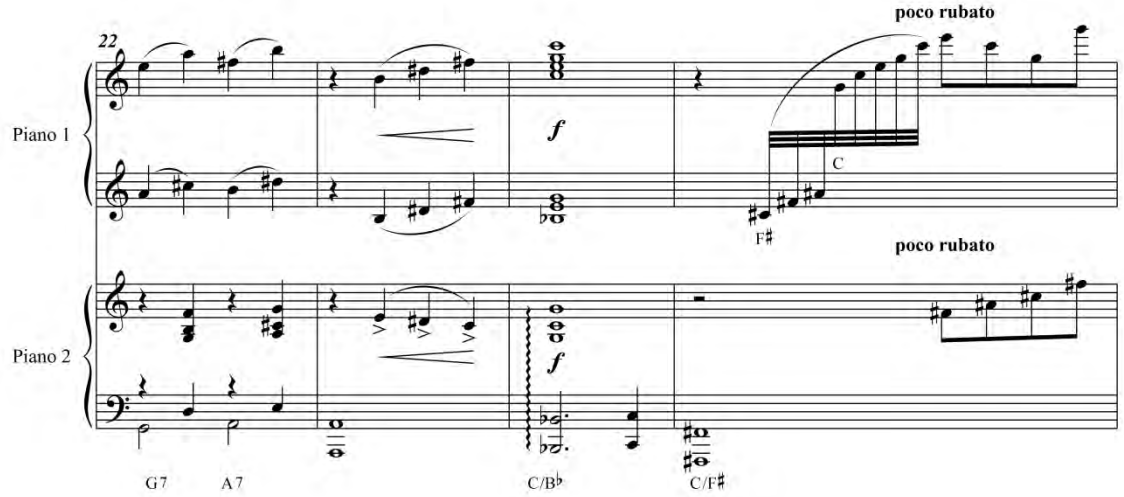


Fig. 5.5.15 – Compassos de 15 a 25 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - passagens tonalmente instáveis e flutuantes (redução para dois pianos).

Escalas simétricas: tons inteiros e octatônicas

Segundo Tiné (2008), as chamadas escalas simétricas na música de Claude Debussy e de Igor Stravinsky surgiram a partir de 1870 quando, de acordo com Gainza (1992), o temperamento igual passou a ser adotado no Ocidente. Os chamados modos de transposição limitada de Olivier Messiaen se originaram a partir da divisão da oitava em duas partes iguais, tendo sempre, por eixo de tal simetria, o intervalo do trítono, que é a base da afinação do temperamento igual. O primeiro modo abrange a escala de tons inteiros; o segundo modo, a escala octatônica; e o último; a série dodecafônica.[13] (TINÉ, 2008, p.46)

[13] Esses modos de transposição limitada estão notavelmente presentes no sistema de base do material utilizado por alguns dos principais compositores do início do século XX. A linha pontilhada da figura a seguir mostra o referido intervalo do trítono. (TINÉ, 2008, p.46 e 47)

O uso da escala octatônica por Villani-Côrtes é encontrado nas suas duas formas: Dom Dim e Dim Dom. No compasso 25 do segundo movimento, os dois acordes F# e C se transformam numa escala octatônica Dom Dim por iniciar com um intervalo de semitom.

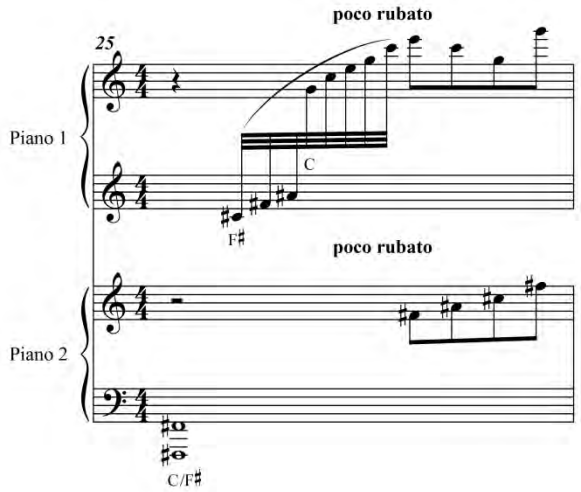


Fig. 5.5.16 – Compassos 25 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - escala octatônica (redução para dois pianos).

C

Fa#Sol La La# Do Do# Re# Mi

F#

Escala octatônica (Dom Dim)

A partir do compasso 29 do segundo movimento, dois acordes diminutos se apresentam por sobreposição em distância de um semitom entre eles, como Cº com C#º nos compassos 29 e 30 e Ebº com Dº nos compassos 31 e 32, que são derivados da escala octatônica, agora Dim-Dom por começar com intervalo de 1 tom:

C#º

Do# Mib Mi Fa# Sol La Sib Do

Cº

Escala Octatônica (Dim Dom)

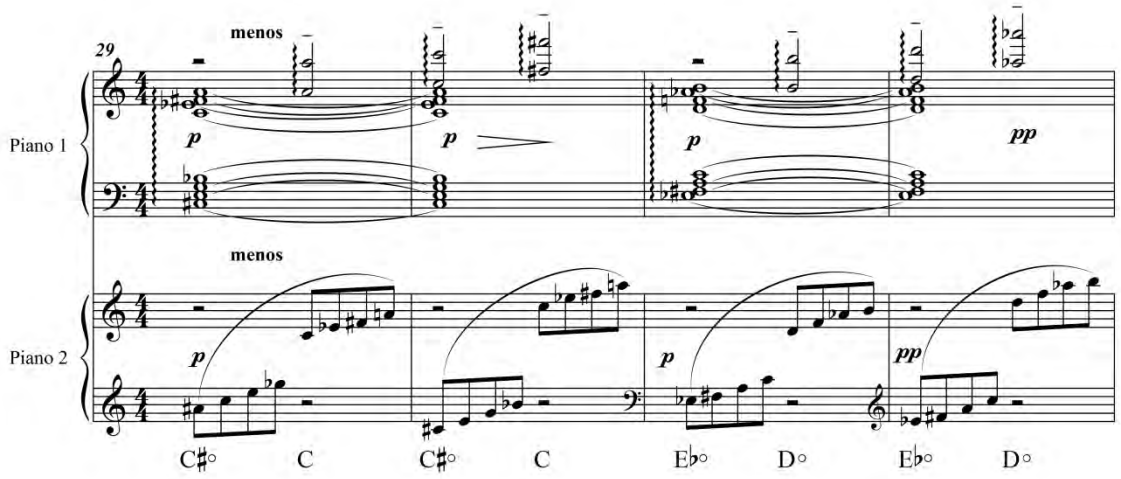


Fig. 5.5.17 - Compassos de 29 a 32 do 2ºmov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – escala octatônica (Dim-Dom) (redução para dois pianos).

O uso da escala de tons inteiros é encontrado nos compassos 53 e 54 do segundo movimento.

Pode-se dizer que os *mini-clusters* do compasso 232 do terceiro movimento também pertencem à escala de tons inteiros com as notas sol, lá, réb, mib, sem as notas si e fá.

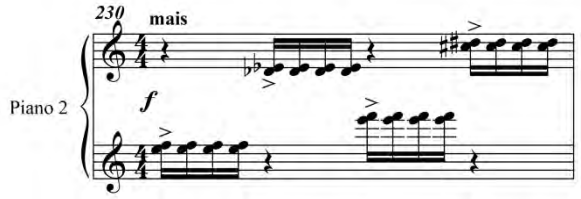


Fig.5.5.18 – Compassos de 230 a 232 do 3º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - a escala de tons inteiros com as notas sol, lá, réb, mib, sem as notas si e fá, em *mini-clusters*.

Escalas Sintéticas

Podemos considerar os arpejos dos compassos de 81 a 86 como pertencentes a uma escala sintética (ré mi fá# sol# lá sib dó), pois se essa escala fosse de tons inteiros, o lá deveria ser lá#, e se ela fosse mixolídio, o sib deveria ser si natural.

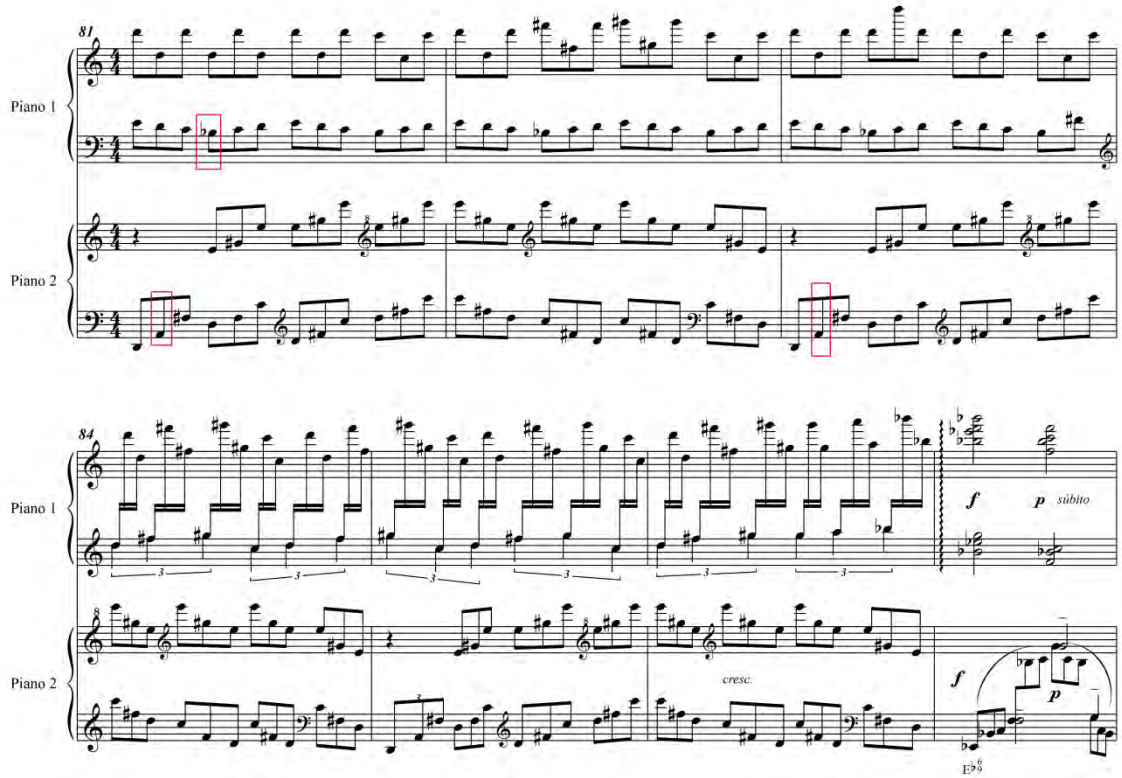


Fig. 5.5.19 – Compassos de 81 a 86 do 2º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – pertencentes à escala sintética (ré mi fá# sol# lá sib dó),

Modalismo

Tiné (2008) afirma que o uso dos modos no jazz se deu por meio da improvisação a partir do período do *Cool Jazz* (década de 1950), ainda que tal processo

não se diferenciasse muito da improvisação em outras culturas e que esses modos não fossem propriamente novidade na música ocidental, já que o impressionismo e o nacionalismo fizeram largo uso de alguns deles. (TINÉ, 2008, p.16 e 17)

> "O improvisador passou a pensar mais em escalas na improvisação jazzística do que nas mudanças (chances) de acordes, característica da improvisação do período anterior (*Be Bop*), possivelmente devido à saturação dos procedimentos melódicos e harmônicos ligados a esse estilo marcadamente tonal. Há também, tanto no *Be Bop* quanto no estilo *Cool*, uma atitude estética que nega, por um lado, os procedimentos musicais anteriores. Tais fatos fizeram com que paralelamente se começasse a esboçar uma teoria modal da improvisação no *jazz.* Ao mesmo tempo, houve uma rotulação dessa produção de Miles desse período de Modal Jazz. Hoje em dia, após uma sistematização no ensino de improvisação jazzística, os métodos claramente definem quais modos o estudante deve usar em determinadas situações." (TINÉ, 2008, p.48)

> "Mesmo em relação às citações da literatura de Mário de Andrade, nota-se que sempre há uma proporcionalidade em que os exemplos modais são a exceção, e não a regra. É exatamente na cantoria, manifestação sobre a qual Mario de Andrade não se debruçou tanto, que o contrário parece ocorrer: a predominância de exemplos modais sobre os tonais. Esses dados serão de extrema importância na averiguação futura sobre como os compositores populares construirão suas obras a partir desses matizes." (TINÉ, pg 85)

Villani-Côrtes é sempre citado como compositor que tem influências do jazz, já que tocava e ouvia jazz, fato que não podemos deixar de discordar. No entanto, também observamos que o uso dos modos na Sinfonia nº1 não se dá apenas por influência do jazz, mas principalmente do modalismo originado no começo do século XX, das sobreposições por quartas ou agregados de segunda (clusters).

Não se pode esquecer o modalismo natural da música brasileira, que na Sinfonia nº 1 se faz presente incontestavelmente.

Tiné diz que a obra de Paz (2002) sobre modalismo na música brasileira traz, em seu 4º anexo, especulações sobre as origens do modalismo no Brasil segundo diversos autores. São apontadas influências ibéricas, africanas, mouriscas, gregorianas e

indígenas, e cabe lembrar, em primeiro lugar, o natural "destemperamento" do canto, principalmente em situações étnicas. (TINÉ, 2008, p.44)

Nos Compassos de 26 a 34 do primeiro movimento da Sinfonia nº 1, as tríades paralelas "impressionistas" dentro de um Sol mixolídio nos remetem à música brasileira regional do nordeste.

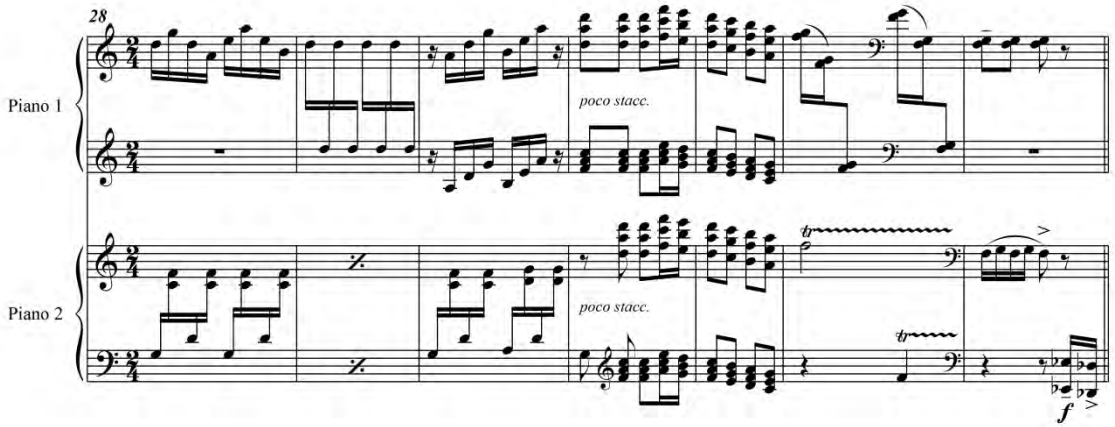


Fig. 5.5.20 – Compassos 26 a 34 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – Tríades paralelas de estilo impressionista dentro do Sol (redução para dois pianos).

Pode-se também citar os compassos 171 e 172 do primeiro movimento, nos quais o Ab mixolídio 4+ é característico do baião.

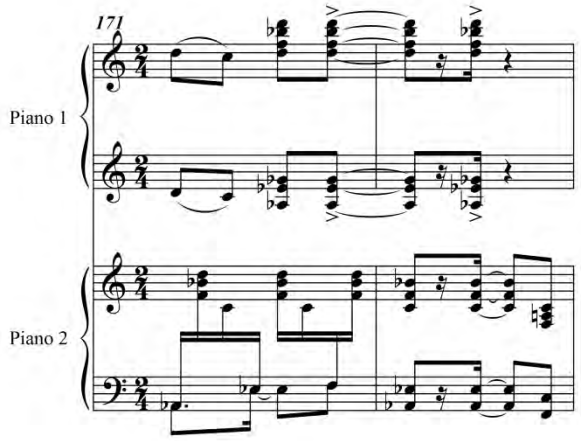


Fig. 5.5.21 – Compassos 171 e 172 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - Ab mixolídio 4+ é característico do baião (redução para dois pianos).

Em modo lócrio, encontra-se:

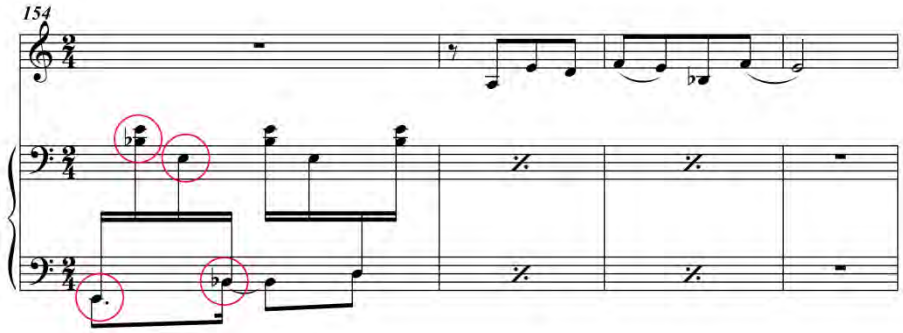


Fig.5.5.22 – Compassos de 154 a 156 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de E.Villani-Côrtes – em modo lócrio (redução para dois pianos).

Harmonias por quartas

Como já foi dito, o uso do intervalo de quartas em arpejos ou em acordes é empregado constantemente na sinfonia toda. Como exemplos de arpejos quartais, exemplificam-se com os compassos 26, 28 e 30 do primeiro movimento, que, apesar da nota si na última semicolcheia do compasso 28, produzem o efeito do modo de Sol

mixolídio. Essa mesma ideia é adaptada ao sib dórico, com os arpejos quartais nos compassos 40, 42 e 44.

Nos compassos de 96 a 99 do primeiro movimento, os arpejos quartais são transpostos diatonicamente. Já a partir do compasso 100, os arpejos quartais (f#sus4) e (G#sus) são transpostos cromaticamente para (Gsus) e (Asus) no compasso 102 e para (G#7sus) e (A#sus) nos compassos 103 e 104.

Outros arpejos quartais aparecem nos compassos de 119 a 127 do primeiro movimento. No entanto, a partir do compasso 124, onde há um *crescendo* e *apressando*, o salto ascendente da primeira semicolcheia passa a ser de um intervalo de quinta e não mais de quarta, com antes, continuando em quartas apenas nos intervalos descendentes.

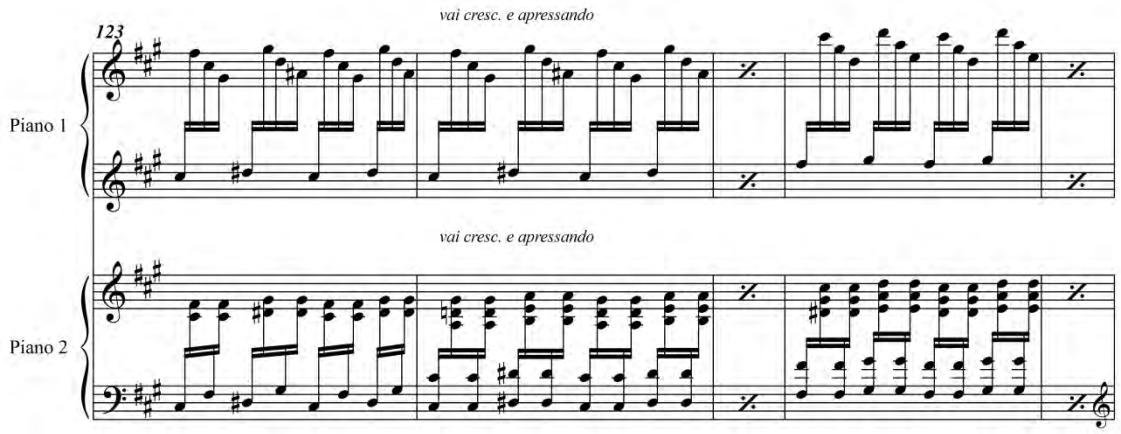


Fig. 5.5.23 – Compassos de 123 a 127 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes- parte do piano - arpejos quartais (redução para dois pianos).

Dos procedimentos originados especificamente do jazz, encontramos no compasso 253 do primeiro movimento um arpejo ascendente no piano, cuja disposição

dos acordes é bem característica do jazz[14]. Esse procedimento consiste em usar as quatro notas básicas do acorde fechado na base, e a tríade, no agudo, como na figura abaixo.

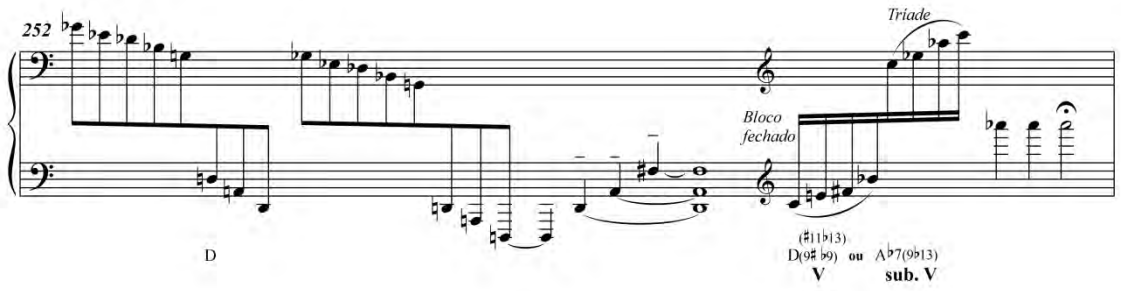


Figura 5.5.24 - Compasso 253 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes - quatro notas básicas do acorde fechado na base e a tríade no agudo – disposição característica do jazz (redução para piano).

[14] Conforme referências de Paulo Tiné.

5.6 – Texturas

Walter Piston, em seu livro *Orchestration,* afirma que "o objetivo de analisar a orquestração é descobrir o modo como a orquestra é usada como um meio de apresentar um pensamento musical. [...]Significa estudar como os instrumentos são combinados para alcançar equilíbrio de sonoridade, unidade e variedade de tonalidades de cor, claridade, brilho, expressividade e outros valores musicais." Acrescenta ainda que "O primeiro passo da análise está na investigação da textura musical, à parte da orquestração, para ver o que fazem os elementos componentes da fábrica de música, como melodia, harmonia de fundo ou acompanhamento, linha contrapontística, acordes, etc." (PISTON – 1955 pg. 355)

Como já estudamos separadamente esses elementos musicais, encerraremos este capítulo relacionando os tipos de texturas utilizadas por Villani-Côrtes em sua Sinfonia nº1, baseando-nos principalmente nos livros: ***Orchestration,*** de Walter Piston, nos capítulos 19 a 29 sobre texturas; ***Structural Functions in Music,*** de Wallace Berry, capítulo 2; e ***Villa-Lobos:Processos Composicionais,*** de Paulo de Tarso Salles, parte 2.2 - Textura.

Com a mesma concepção de Walter Piston, podemos expor a definição de textura de Wallace Berry, que também foi citado por Paulo de Tarso Salles em seu livro (pg.69) *Villa Lobos: Processos composicionais*:

> "A textura musical consiste em seus componentes sonoros; ela depende em parte desses componentes soando em simultaneidade ou concorrência. Suas qualidades são determinadas por interações, inter-relações, projeções relativas e substanciais das linhas componentes ou outros fatores sonoros desses componentes" (BERRY – 1987, pg. 184)

A textura musical se compara a de um tecido que pode ter mais ou menos fios. No entanto, ele ser mais grosso e rústico ou mais fino e leve com transparência. A esses contrastes chamamos de densidade de uma textura.

> "Densidade pode ser vista como o aspecto quantitativo da textura – o número de eventos concorrentes (a espessura do tecido), bem como o grau de 'compressão' de eventos dentro de um espaço intervalar. Há uma relação vital entre densidade e dissonância [...]. Além disso, a densidade tem clara relação com a coloração [...]" (ibidem)

A textura musical, portanto, tem a ver com a simultaneidade desses componentes que analisamos separadamente. A maneira como são aplicados caracterizam determinados tipos de texturas.

Paulo de Tarso (2009), em acordo com Renata Botti (2003), sugere que o conceito de textura musical tende a representar a música feita a partir do século XX, o mesmo conceito representado pela harmonia na música dos séculos XVIII e XIX. "A importância da concepção textural diminui na medida em que determinada obra apresenta elementos organizadores voltados para as relações triádico-tonais. [...] a presença da textura é preponderante principalmente em obras nas quais as relações tonais ou temáticas não estejam presentes" (SALLES (2009 pg. 70).

A Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes, mesmo tendo características modais e não deixando de ter certas relações tonais e temáticas, possui uma grande diversidade de texturas. Alterna momentos de alta densidade orquestral com momentos mais camerísticos, utilizando para isso diversos tipos de texturas que se intercalam, às vezes num período muito curto entre uma textura e outra, para obter contrastes sonoros surpreendentes e momentâneos. Passaremos a analisá-las na ordem das mais simples para as mais complexas.

Textura orquestral em uníssono

Segundo Piston, entende-se por textura orquestral em uníssono aquela formada por uma única voz, seja ela oitavada ou não, pois a oitava não é considerada uma adição de novo elemento de textura.

Villani-Côrtes utiliza o uníssono com objetivos e funções diferentes em cada local da Sinfonia nº 1. No primeiro movimento, utiliza-os como elemento temático; depois, como elo ou passagem entre seções e ainda para encerrar ou começar uma seção pela redução da densidade orquestral. No 2º movimento seu sentido será de quietude ou clima vago; e no 3º movimento, aparece entre pausas, dando sentido de tentativa de partida frustrada (compassos de 541 a 543 do 3ºmov.).

O Tema A no primeiro movimento da Sinfonia é apresentado em diferentes regiões de oitavas e orquestrado explorando os contrastes de timbres e de densidade. A orquestração se inicia nos dois primeiros compassos nos metais, junto com os fagotes e sax barítono, representando os sons metálicos e graves; no compasso 4, tocam apenas as madeiras, os teclados e o piano, sem os fagotes e saxofones, representando os agudos; e no compasso 6, a apresentação do tema finaliza com um tutti.

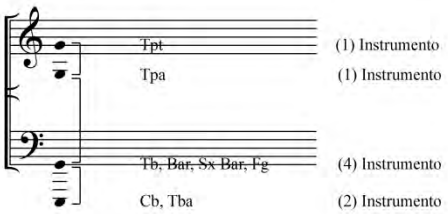


Fig. 5.6.1 – Extensão da instrumentação da exposição do Tema A em três oitavas (sol 2 a sol 5) dos compassos 1 e 2 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes.

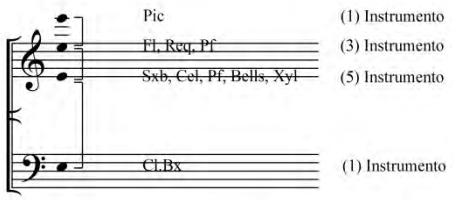


Fig. 5.6.2 – Extensões em três oitavas (mi 3 a mi 6) da instrumentação no compasso 4 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes.

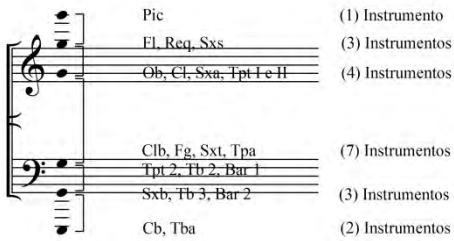


Fig. 5.6.3 – Extensões em cinco oitavas (sol 2 a sol 7) da instrumentação no compasso 6 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes.

Na Reexposição dos compassos de 283 a 288 (1ª mov.), o sentido grave – agudo – tutti muda. O agudo na Exposição dá sentido de questionamento; na Reexposição, os metais dão sentido de insistência por não haver o contraste com os agudos. Essa Reexposição começa com os metais sem a trompa (comp. 283 e 284 - 1ºmov.), que depois é acrescida no compasso 286. Os tutti agora são feitos apenas pelos instrumentos de sopros, contrastando com a súbita troca de timbres no compasso 289 realizados só pela percussão, harpa e piano.

Essa textura em uníssono faz parte do Tema A, que aparece com outro tipo de textura no Desenvolvimento e na Coda final.

Nos compassos 17 e 18 do primeiro movimento, o Tema A é exposto apenas pelos clarinete baixo e sax tenor. Nota-se que eles começam em oitavas e, a partir da

segunda colcheia do compasso 18, passam a uníssono. O compositor poderia ter pensado em oitavar o clarinete baixo para evitar o fá# grave (5ª nota do compasso 18). No entanto, como Villani-Côrtes explora bem as regiões extremas dos instrumentos e essa nota não seria de tanta dificuldade para o clarinete baixo, supõe-se que ao subir essa oitava ele está preparando a chegada dos agudos do píccolo e das flautas, passando por um registro intermediário antes de atingir o agudo, em vez de usar a opção por contraste súbito de graves agudos. Permanece a segunda parte do tema nos agudos por um único compasso e retorna para encerrar ainda em uníssono na região intermediária e grave, pelos sax altos e tenores, trompas, trombones, eufônios, contrabaixos e tuba.

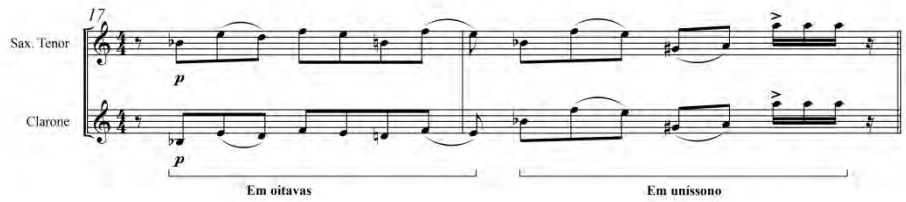


Fig. 5.6.4 – Compassos 17 e 18 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – regiões em oitaves e uníssonos entre sax tenor e clarinete baixo.

Em seguida, no compasso 19 (1º mov.), a segunda parte do Tema A é produzida com a repetição de cada nota desse tema em semicolcheias nos 2º e 3º tempos, sendo que no piano elas são oitavadas, e nos teclados, flautas e Piccolo, são repetidas.

Essa textura também aparece como passagem de seção no compasso 35 (1ºmov.), fazendo uma escala descendente em sib dórico em oitavas nos instrumentos graves: fagotes, contrabaixos e tuba.

Nos compassos 44 e 45 (1ºmov.), termina uma seção em uníssono apenas com os oboés e a requinta, com o objetivo de finalizar a frase com pouca densidade. O começo da nova seção, nos compassos 46 e 47, retorna ao registro médio apenas com os trompetes, partindo do uníssono. Segundo Piston, as terças do compasso 47, apesar da quebra do uníssono, não são consideradas um novo elemento de textura.

No Desenvolvimento, compassos 132 e 133 (1ºmov.), o Tema A é apresentado por uma só trompa em *p.* Ela representa um novo ponto de partida. Como foi precedida por um trecho que atingiu alta densidade, essa trompa solo súbita "limpa" a ambientação sonora da banda sinfônica.

Nos compassos de 16 a 18 (3º mov.) o uníssono também reduz a ambientação sonora, servindo de encerramento de uma seção e preparando outra através de uma frase de timbres que começa com o trompete solo em oitavas e com o xilofone no compasso 16 e começo do 17; passa por bells, sax soprano e requinta na anacruse e começo do compasso 18; atinge os agudos com os oboés, flautas e píccolo ainda no compasso 18; e, através de uma escala descendente em quintinas e sextinas, chega ao compasso 19, dando início a uma nova seção.

No segundo movimento, Villani-Côrtes também utiliza o uníssono para separar dois tipos de texturas, que funcionam como encerramento de uma seção e começo de outra. A melodia em uníssono em tons inteiros, nos compassos de 53 a 56 (2º mov.), encerra uma seção que vinha em blocos paralelos. Em seguida, inicia-se uma nova secção em uníssono nos compassos de 57 a 59 (2ºmov.) em forma de notas longas, realizadas apenas por uma trompa e um eufônio que partem de um *p* e *cresce pouco*, preparam os próximos cinco compassos de melodia acompanhada de acordes simples até atingir a nova seção em arpejos.

Nota-se que essa melodia em tons inteiros em uníssono (compassos 53 e 54 - 2ºmov.) é construída com intervalos que alternam saltos ascendentes e descendentes, chamados por Paulo de Tarso Salles de figuração em ziguezague. (SALLES 2009 pg.114). Outro trecho com essa mesma figuração é a terminação do moderato (compassos 209 a 213 - 3ºmov.) e do lento (compassos 505 a 509 - 3ºmov.), já citado no capítulo anterior.

O uso do silêncio como parte da textura orquestral.

A pausa em fermata no terceiro compasso (1ºmov.) e a pausa do quinto compasso na Reexposição, respectivamente nos compassos 285 e 287, têm a finalidade de criar tensão ou suspense. Talvez com objetivos diferentes, mas também com função estrutural, Paulo Zubem afirma: "Webern utiliza o silêncio como recurso para aumentar a transparência do acorde. Além do timbre, em Webern as pausas também possuem função estrutural" (ZUBEN – 2005 pg. 88).

Com o mesmo objetivo, no final do terceiro movimento, compasso 536, uma pausa de mínima sugere que esse silêncio faz parte do encerramento da seção anterior de jogos de timbres, aquietando a energia musical. Ao mesmo tempo, há uma cesura ao terminar a frase de timbres em um *pianíssimo* no compasso 535. A pausa é uma grande respiração, como se para tomar fôlego para retomar um começo que parece não ter força suficiente e acaba parando novamente no segundo tempo do compasso 540. Outra tentativa, pelas flautas e píccolos em uníssono no compasso 541, também é fracassada e cessa após a primeira semicolcheia do compasso 542. Só a partir da segunda semicolcheia do compasso 543 é que a música toma corpo para preparar o grandioso final. (ver partitura anexa - pg. 87)

Essas pausas do final do último movimento têm coerência e relação com as pausas do começo do primeiro movimento. A nosso ver, esse procedimento demonstra que a Sinfonia foi pensada como um todo, com lógica e equilíbrio.

Textura em simulação de recitativo

No terceiro movimento, uma das aparições do tema modificado é como uma simulação de recitativo, como já exposto no capítulo anterior nos compassos de 182 a 192.

Cadências

As cadências solo fazem parte das obras de Edmundo Villani-Côrtes não apenas em seus concertos para solistas, mas em obras orquestrais como elementos de transição, em geral entre trechos rápidos e lentos. Na obra *Djopoi,* original para banda sinfônica, a cadência solo do piano aparece como transição entre a exposição rápida e enérgica do/ começo e a parte lenta central da obra. Na Sinfonia nº1, a cadência é usada no primeiro movimento como final do Desenvolvimento. Construída em andamento livre de caráter lento nos compassos de 235 a 253 (1º mov.), inicia-se pelo sax soprano e, a partir do compasso 239, é passada ao piano. Do compasso 243 a 251 (1º mov.) a cadência é realizada pelo naipe de saxofones com acompanhamento *ad libitum* do piano, cuja escrita para esse instrumento não contém barras de compassos. Somente a partir do compasso 250, quando a cadência retorna apenas ao piano, é que essas barras aparecem novamente, ainda que em andamento livre.

As cadências finais mais utilizadas por Villani-Côrtes são as de terminações rítmicas incisivas, em uníssonos ou em acordes, em um padrão que, em geral, consiste de nota longa, uma cesura ou pausa e, por fim, alguma célula rítmica. O final da Sinfonia nº1, no terceiro movimento, termina com quatro semicolcheias em uníssono (nota dó), com articulação em

marcato em uma anacruse, que conclui no primeiro tempo forte em colcheia com mesma articulação. Nota-se que esse procedimento é precedido por nota longa (acorde de C9 em mínima ligada a uma colcheia) e pequena pausa de colcheia.

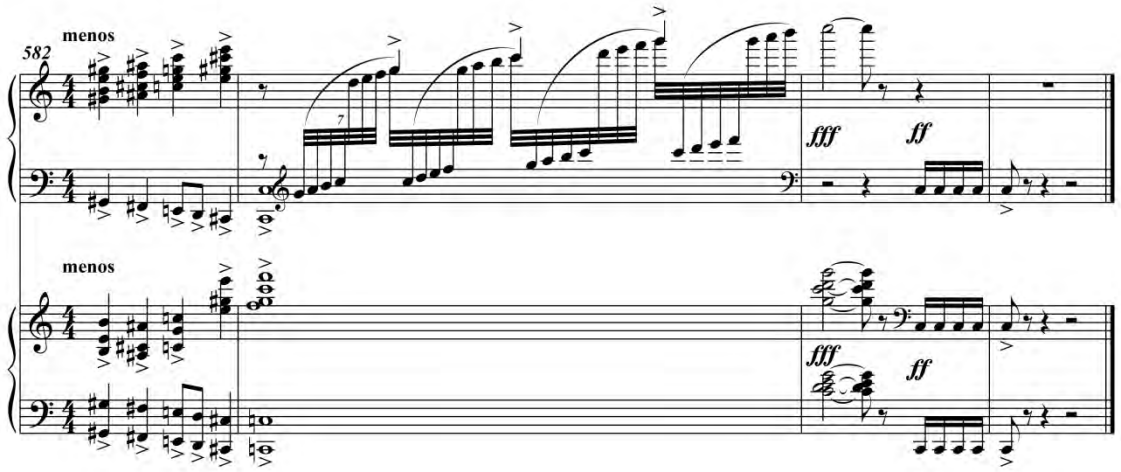


Fig. 5.6.5 – Quatro últimos compassos do 3º mov. da Sinfonia nº1, de Villani-Côrtes.

Uma variante desse tipo de terminação encontra-se em *Vozes do Agreste*, que, em compasso binário, apresenta quatro semicolcheias em acordes com acento *marcato* apenas na primeira e na última nota, seguidas por pausa de semínima e conclui com um acorde de semínima em marcato ligado a uma colcheia.

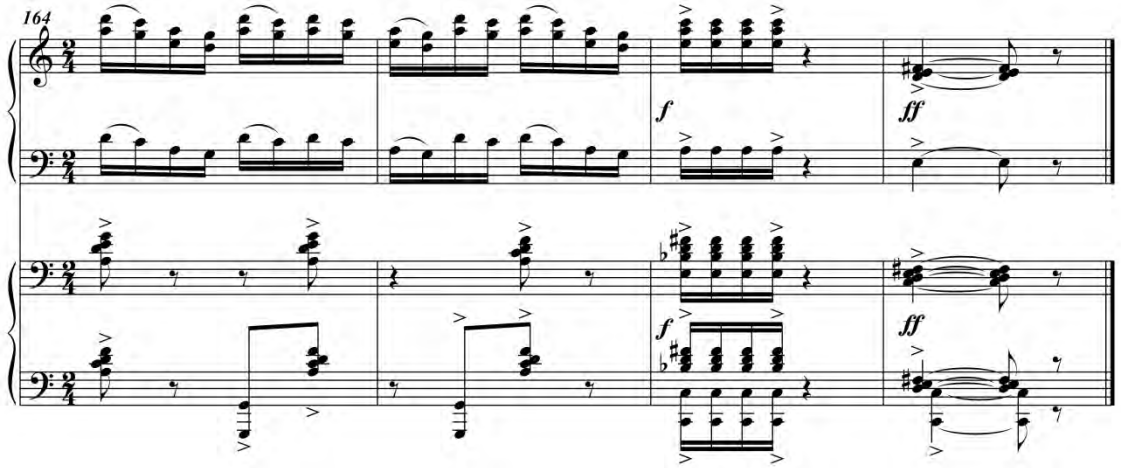


Fig.5.6.6 – Quatro últimos compassos de Vozes do Agreste, de Villani-Côrtes

De resolução diferente, mas com os mesmos princípios - nota longa / ritmo -, apontamos os finais do Braseijo e do Ponteio para as Alterosas (que se transformou no 1º mov. do Concerto para trompete):

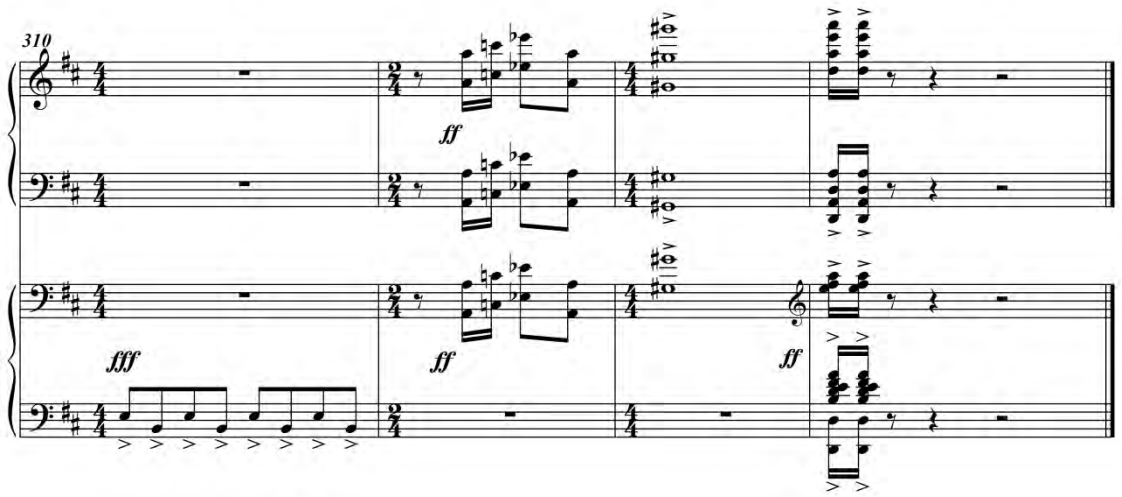


Fig. 5.6.7 – Quatro últimos compassos do Braseijo, de Villani-Côrtes

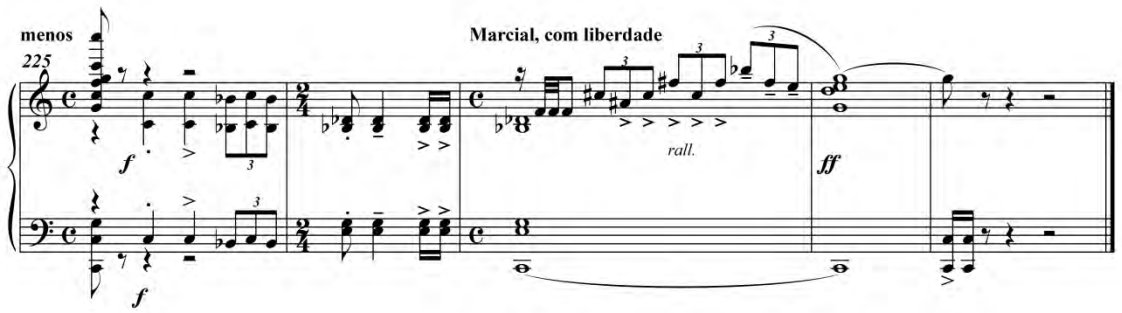


Fig. 5.6.8– Cinco últimos compassos do Ponteio para as Alterosas (1º mov. do Concerto para Trompete e Orquestra de Sopros), de Villani Côrtes.

Nota-se que o final do 1º movimento da Sinfonia nº1 também segue esse padrão em uníssono de mínima, seguido por escala de sib, começando por quatro semicolcheias seguidas por sextinas e concluindo em uníssono de colcheia em *marcato*.

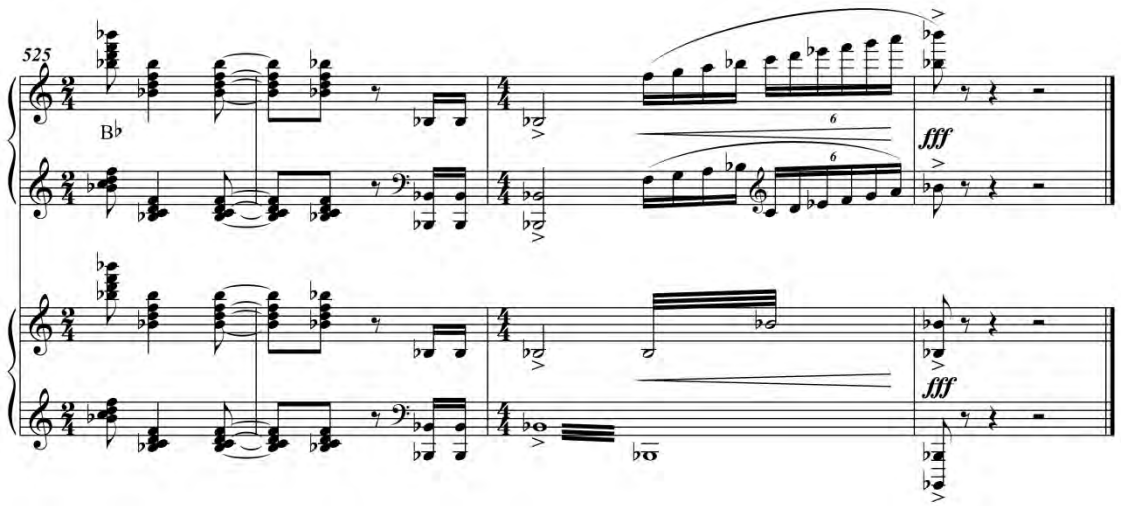


Fig. 5.6.9 - Quatro últimos compassos do 1º mov. da Sinfonia nº1, de Villani-Côrtes.

Na Congada, a nota longa é substituída por uma pausa de duração de um compasso antes do acorde final em *marcato*.

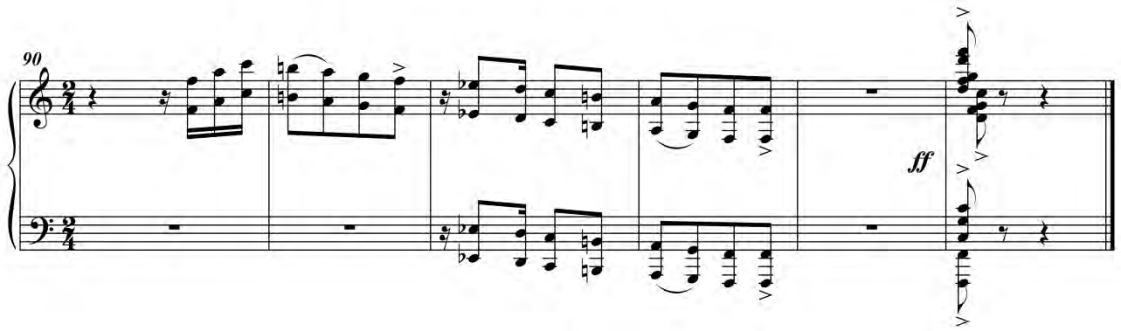


Fig. 5.6.10 - Seis últimos compassos da Congada, de Villani-Côrtes.

Pudemos constatar que as terminações de Villani-Côrtes possuem certo parentesco com as terminações realizadas por Villa-Lobos, principalmente as do tipo "wagnerianas"[15] com

[15] Paulo de Tarso Salles em Villa-Lobos: Processos Composicionais descreve que Villa-Lobos apresenta dois tipos de cadências: "wagnerianas" e "varesianas". A primeira descendente diretamente do Prelúdio de *Tristan und Isolde,* em que toda a agitação harmônica da obra conclui em oitavas na região grave [...]como se esse final harmonicamente "puro" nos advertisse quanto à impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante. (SALLES pg. 144)
O segundo tipo de cadência [...]tem parentesco com as "cadências" de Edgar Varèse, em que o acorde final é marcado pelas ressonâncias e pelos sons resultantes de diversas dissonâncias agregadas como em *Intégrales,* para 11 sopros e percussão (1925). (ibidem)

conclusões em oitavas. O conceito de nota longa/fim, acima citado, é encontrado nos compassos finais do *Sexteto Místico,* de Villa-Lobos.

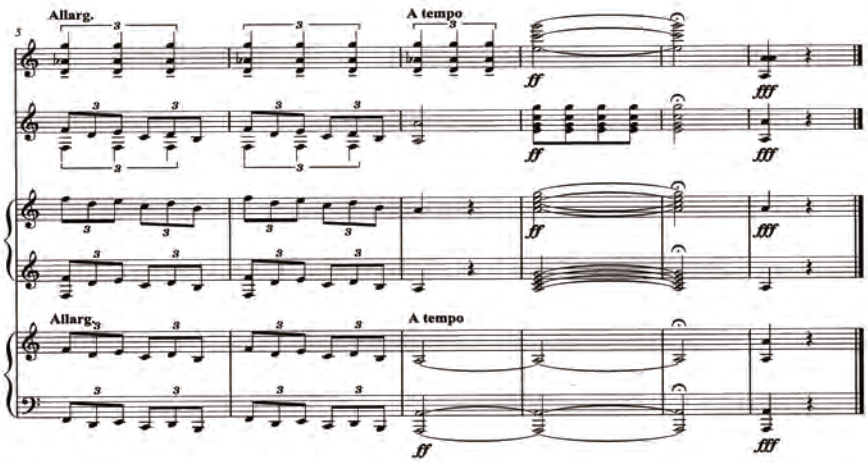


Fig. 5.6.11 - Os seis últimos compassos finais do Sexteto *Místico,* de Villa-Lobos.

Textura em jogo de timbres

Nos compassos de 234 a 242 (3º mov.), uma espécie de jogo de timbres é construído com pontuações de intervalos de segunda maior, retirados da escala de tons inteiros, que perpassam pelos xilofone, clarinete, clarone, trompas, sax alto e tenor e fagotes, com trinados no piccolo e *glissandos* na harpa.

Textura em contraponto a duas e três vozes.

Em um período de baixa densidade, com características bem camerísticas, a partir do compasso 129 do Desenvolvimento do primeiro movimento, Villani-Côrtes intercala o Tema A com o Tema B a cada dois compassos, utilizando texturas diferenciadas que irão criar densidade até o final dessa seção, no compasso 152 (1º mov.) da seguinte maneira:

Nos compassos 132 e 133 (1º mov.), o Tema A é exposto por uma única trompa. Em seguida, nos compassos 134, 135 e metade do 133 (1º mov.), o Tema B aparece variado com textura em blocos homofônicos (a 4 vozes) apenas com dois sax altos e dois tenores, em posição fechada e utilizando a escala de tons inteiros.

Na segunda metade dos compassos de 136 a 138 (1º mov.), o Tema A aparece antecipado por uma escala em sextina ascendente no clarinete 1, realizando um contraponto livre a duas vozes com o clarinete baixo.

Novamente o Tema B aparece variado em blocos homofônicos a 4 vozes apenas com dois sax altos e dois tenores transpostos uma quinta justa acima. Compassos 139 e 140 (1º mov.).

Mais uma vez o Tema A é apresentado agora no fagote 1, precedido por uma escala descendente de duas semicolcheias mais uma septina de semicolcheias no compasso 141 (1º mov.), formando um contraponto livre a três vozes com os dois oboés nos compassos 142 e 143 (1º mov.).

Textura em Fugato

Nos compassos de 282 a 290 (3º mov.) o Tema A é apresentado em simulação de fugato a 4 vozes, começando o 1º sujeito com a nota sol pelos trombones a2, com a resposta em fá pelas trompas no compasso 284(3º mov.) e stretto pelos trompetes com a nota sib no compasso 285.

A nosso ver, esse procedimento de utilizar texturas polifônicas na Sinfonia nº1 enriquece a sonoridade da banda sinfônica, tornando o trecho um momento de introversão, mais reflexivo, que contrasta com os elementos de maior densidade de outros momentos da obra.

Não podemos nos esquecer de que Villani-Côrtes dava aulas de contraponto modal na UNESP e que talvez por isso tenha se motivado a utilizar no Desenvolvimento, além das variações por modificações dos temas da exposição, a

variação dos temas por variedades de texturas. Aliás, o trombonista Donizete Fonseca, que estudou na UNESP com Villani-Côrtes, nos contou que ficava impressionado quando Villani-Côrtes tomava um tema e o transformava em diversos estilos de composição. Idêntica observação nos fez Roberto Bomilcar.

Podemos concluir, portanto, que esse procedimento de criar variações de um tema através de novas texturas e estilos é um hábito comum e não realizado apenas na Sinfonia nº 1.

Texturas com blocos sonoros

Os blocos sonoros são muito encontrados na textura da Sinfonia nº1 e aparecem como blocos rítmicos; blocos com movimentos paralelos, contrários ou cromáticos; em poliacordes; e em blocos quartais.

Blocos com movimentos paralelos

Podemos considerar a textura em blocos paralelos mais como texturas rítmicas do que homofônicas, como acontece nos compassos de 103 a 106 (3ºmov.). As homofonias encontradas se baseiam na harmonia em blocos a 4 vozes, que na técnica do piano jazz pode ser chamada de "4way close", que consiste em uma espécie de harmonia fechada a 4 vozes.

Os blocos com intervalos de 4ªs e 5ªs nos compassos 93 e 94 (2ªmov) se transformam em blocos de acordes paralelos nos compassos 95 e 96 (2º mov.). Nota-se que esses blocos são orquestrados de uma maneira delicada e praticamente são transferidos para outro instrumental a cada compasso: no compasso 93 os blocos estão apenas nas trompas e bombardinos; no compasso 94, nos oboés, clarinetes e clarone; no

compasso 95 é acrescentado o fagote; e no compasso 96 a voz que estava nos oboés segue para as flautas e o piccolo e são acrescentados o contrabaixo e a tuba.

Blocos com tríades paralelas ("impressionista") dentro de um sol mixolídio e utilizando apenas as notas brancas do piano são encontrados nos compassos 31 e 32 (1º mov.). Tríades em movimentos contrários surgem no compasso 50 (1º mov.).

Blocos em movimentos contrários aparecem no terceiro movimento nos compassos de 132 a 135 (acordes de Gb Ab Gb) e transpostos um tom acima nos compassos de 137 a 139 (3º mov.); depois, reaparecem nos compassos de 429 a 431 (3º mov.) e de 433 a 435 (3º mov.).

Blocos em movimentos cromáticos são encontrados nos compassos de 88 a 91 (3º mov.), executados por metais sem as trompas, junto com os clarinetes e o clarone.

Blocos de poliacordes Db/D[16] em distância de 7M, de características rítmicas em movimentos contrários nos compassos de 382 a 386 (3º mov.) se apresentam nos trompetes, trombones, bombardinos, requinta, clarinetes, clarone e fagote.

Observa-se que em toda a Sinfonia nº1 Villani-Côrtes se utilizou muito pouco de tutti e que geralmente os blocos sonoros e ostinatos não foram orquestrados para muitos naipes simultaneamente. Em geral nos blocos aparecem os metais com os clarinetes. As combinações que envolvem os metais com os saxofones normalmente não aparecem com os naipes completos. Isso demonstra

[16] Poliacordes com distância de 7M encontra-se em obras de Gismonti

que os blocos harmônicos são orquestrados com concepções sinfônicas, e não em tutti, como geralmente aparece no jazz.

Blocos em harmonia quartal aparecem nos trompetes e trompas nos compassos de 94 a 96 (1º mov.), acompanhados por *ostinatos* em semicolcheias, caracterizando uma textura formada por apenas dois elementos.

Melodia em bloco quartal

Nos compassos de 116 a 118 (1º mov), o Tema B aparece em blocos de quartas aparentemente em mi frígio cromático (devido aos fás sustenidos que aparecem na primeira nota do sax barítono do compasso 116 e na segunda do compasso 118) e está acompanhado por um ostinato em tercinas de colcheias em vez de semicolcheias, com as notas sib e mi (distância de trítono - 4ª aum). Podemos dizer que esse trecho apresenta uma textura formada por dois elementos cuja melodia em bloco quartal encontra-se nos saxofones sem o soprano e os *ostinatos* nas flautas, oboés e requinta.

Ostinatos

Os *ostinatos* são frequentes na Sinfonia de Edmundo Villani-Côrtes. Aparecem em forma de notas repetidas em uníssono ou em intervalos, em acordes rítmicos ou "clusters", em arpejos simples ou quartais, e em trechos de escalas.

Após a exposição do Tema A, compasso 7 (1ºmov.), um *ostinato* em semicolcheias é anunciado na harpa, no xilofone e na caixa. Esse *ostinato* de caráter

rítmico, produzido por diversas repetições da mesma nota em colcheias, permeia todo o primeiro movimento e pode-se dizer que é uma das características mais marcantes dos procedimentos de Villani-Côrtes e usada com a intenção de gerar movimento. O próprio compositor descreve:

"Entra um ritmo que vai ser uma constante dentro da Sinfonia".

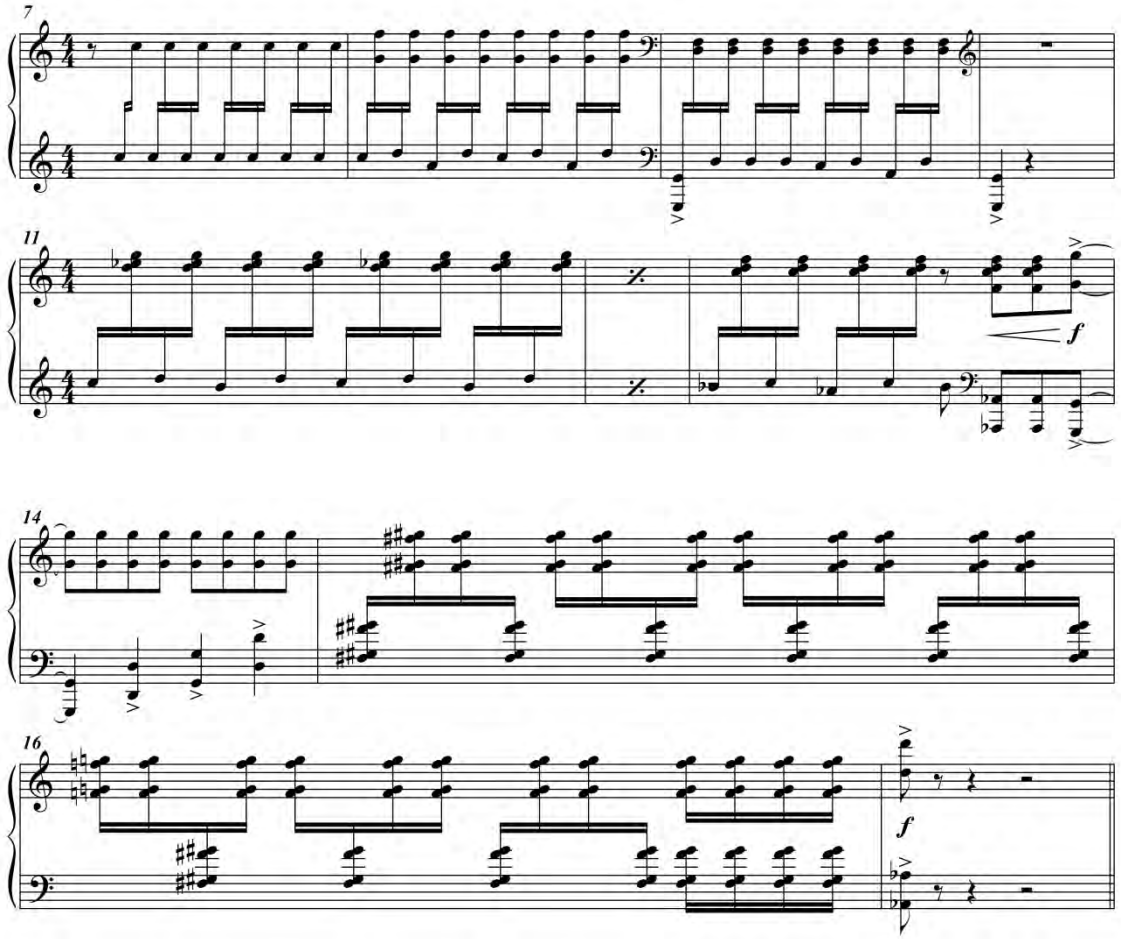


Fig. 5.6.12 – compassos de 7 a 17 do 1º mov. da Sinfonia nº1 de Villani-Côrtes – "ritmo motor"

Villani continua explicando:

"Eu acho que uns dos segredos do Mozart está explícito na serenata Eine Kleine Nachymusik. Ele tem sempre uma motricidade funcionando que serve para unir as ideias que são esparsas. Ele criava uma porção de ideias assim e depois ele pegava essas ideias e assumia umas duas ou três principais, desenvolvia-as e incluía as outras meio passageiramente; é assim que ele fazia as peças dele. Então, você ouve e sente essa estrutura. E a explicação dessa estrutura é que ele tem uma célula rítmica pulsando enquanto expõe o material. E pela intuição, pelo raciocínio ou pela escolha, não sei, não dá para saber, ele então desenvolve e realmente faz as sinfonias, as sonatas e tudo o mais. De um material que expõe, ele seleciona aqueles que são privilegiados, vamos assim dizer, e, fixando naquilo, ele desenvolve; os outros servem de apoio de passagem. Então esse primeiro movimento da minha Sinfonia foi feito não exatamente de maneira predeterminada, mas tem um pouco essa característica. Você vê que ela tem sempre isso."

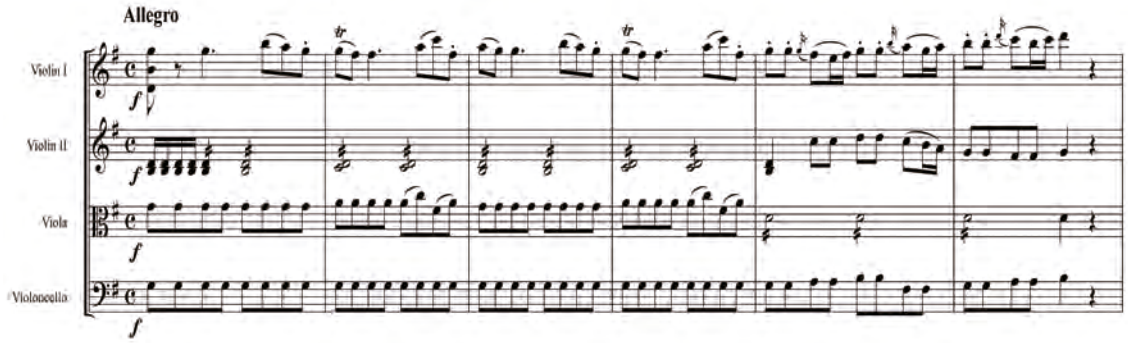


Fig. 5.6.13 – Mozart - serenata Eine Kleine Nachymusik- compassos de 5 a 10.

"Mozart, em diversas composições, fazia isso. Criava diversas ideias e depois assumia umas duas ou três principais, as desenvolvia, e as outras ele punha meio passageiramente. Por trás dessas ideias costumava haver estas células rítmicas que dão motricidade e estrutura à obra." (VILLANI – entrevistas)

A Sinfonia nº1 apresenta essa característica, esse motor gerador de tensão.

O *ostinato em arpejos quartais* é uma textura predominante na Sinfonia nª1, principalmente no primeiro e no terceiro movimentos. É tão fundamental quanto a

melodia, pois forma o plano de fundo mais empregado por Villani-Côrtes. Por diversas vezes esse elemento assume o primeiro plano, principalmente quando é o elo entre uma melodia e outra.

O arpejo quartal utilizado como elemento temático apresentado no compasso 26 e repetido no 28 (1ºmov.) reaparece no compasso 97 e é transposto diatonicamente de um centro tonal lá para si e do# nos compassos 97 a 99, respectivamente. A partir do compasso 100 (1ºmov.), surge um *ostinato* que a cada dois compassos se transpõe cromaticamente. Esse trecho dos compassos de 100 a 106 (1ºmov.), além de funcionar como um desenvolvimento em *ostinato* do elemento quartal, funciona como passagem entre o Tema B desenvolvido em harmonia quartal em bloco (compassos de 94 a 96 - 1ºmov.), e o Tema A em polirritmia no compasso 107 (1ºmov.). Essa mesma passagem reaparece a partir do compasso 122 (1ºmov.).

Os *ostinatos* (compassos 100 e 101 - 1ºmov.) em arpejos quartais são tocados pela requinta e trompete, modificando o timbre com os oboés e sax soprano (compassos 102 e 103 - 1ºmov.). Já no segundo trecho, a partir do compasso 122 (1ºmov.), os instrumentos se revezam a cada compasso: píccolo, flauta e sax soprano com oboés, requintas e clarinetes. Portanto, é um *ostinato* que varia sempre de timbre, assim como no segundo trecho (compassos de 122 a 128).

No compasso 85 (1ºmov.) o *ostinato* aparece em forma de acompanhamento do tema que se encontra nos baixos de forma estendida. A alternância de timbres a cada compasso gera outro *ostinato* de timbres, como já visto.

Os *ostinatos* rítmicos com origem em ritmos populares já foram descritos nos procedimentos rítmicos.

Ostinatos* de Blocos rítmicos produzindo efeitos de dinâmica - *crescendo* e *decrescendo

Os blocos rítmicos aparecem repetidas vezes da seguinte maneira:

- Bloco rítmico em Asus, com a figuração de 2 semicolcheias e 1 colcheia repetidas, produz um *diminuendo* utilizando a mudança de região, e não a dinâmica, descendo até 3 oitavas com um *poco rit*. e preparando o Tema A em *p* súbito (compassos 130 e 131 -1º mov.).

- Vindo de uma tríade de Bb com um arpejo começando em láb, (Bb/Ab), por modulação enarmônica inicia-se um ritmo em blocos em E/G# que se mantém por oito compassos no mesmo acorde, criando tensão pelo *apressando* e *crescendo* pouco a pouco. Ajudado pela nota de tensão da melodia, um lá #, cujo intervalo gerado de 4ª aumentada intensifica o *crescendo* no compasso 197 (1º mov.), inicia-se um ritmo melódico que vai ser repetido por transposição cromática. Ao atingir o acorde de Ab/D, transforma-se em um *ostinato* rítmico em colcheias de 4 compassos, resolvendo em outro *ostinato* em semicolcheias num Gsus de quatro compassos, seguido por mais quatro compassos com o mesmo acorde (compassos de 188 a 214 - 1º mov.).

Textura de melodia acompanhada por *ostinato* em forma de *mini-clusters é encontrada* nos compassos de 332 a 337 (3ºmov.) realizada pelo piano. Nota-se que o xilofone e a marimba, em intervalos de segunda maior, realizam um procedimento distinto do piano.

Texturas em Arpejos

Além dos arpejos que já citamos nos *ostinatos*, merece destaque a textura em uníssono da harpa e da celesta nos compassos de 65 a 90 (2º mov.), que é uma textura pouco comum na escrita para banda sinfônica.

Ainda dentre as texturas em blocos, encontramos os seguintes procedimentos: **Melodia em bloco com movimentos paralelos** nos oboés, flautas, clarinete e fagotes, com nota pedal em oitava nos sax barítono, trombone, bombardino, tubas e contrabaixos nos compassos de 46 a 52 (2º mov.). O mesmo procedimento aparece nos compassos de 100 a 107 (2º mov.) com uma instrumentação diferente, apresentando a melodia em blocos nos clarinetes, clarones e fagotes, como nota pedal em oitava nos trombones, tubas e contrabaixos.

A partir do compasso 95 (2º mov.) os acordes em blocos sem função estrutural harmônica são separados por pontuações livres, como: arpejos em terças no compasso 97; duas semínimas na nota sol no compasso 99; duas mínimas em saltos de 4ª aumentada descendente nos compassos 101 e 102 (2º mov.); e salto de oitavas descendentes da nota sib nos compassos 105 e 106 (2º mov.). Nos compassos 107 e 109 (2º mov.), as 5ªs dos respectivos acordes C97 e Db 7 tocadas no 2º tempo ecoam oitava abaixo no terceiro tempo e se direcionam para as notas fundamentais (dó e ré) por saltos de 4ªas, que, mesmo pertencendo ao acorde, transmitem a sensação de vagas impressões e quietude por estarem “soltas”.

Nos compassos de 115 a 118 (2º mov.) os acordes em blocos são realizados através de um trecho de escala ascendente em notas longas nos oboés, flautas, clarinetes e clarones, com um movimento descendente nos fagotes.

Pode-se depreender daí que na Sinfonia nº 1 Villani-Côrtes atingiu um estágio de máxima autonomia das camadas texturais, já que os componentes dessas camadas preservam suas propriedades.

Textura com ambientações de melodias de inspiração popular

Como já estudado em concepções melódicas, as melodias de inspiração popular criadas por Villani-Côrtes, como a toada, o baião e o xaxado, funcionam como mais uma camada textural com significações nacionais.

Nos compassos de 211 a 215 (3ºmov.) e de 507 a 511 (3ºmov.) surge um movimento de terças paralelas que se repetem progressivamente através de figuras de menor valor, simulando uma espécie de acelerando de trinado, de semínimas até semicolcheias.

Fragmentos rítmicos que perpassam diversos instrumentos aparecem frequentemente na Sinfonia nº1, assim como em boa parte das obras de Villani-Côrtes para banda sinfônica, como já visto. Exemplifica-se a fragmentação nos compassos de 8 a 10 (1ºmov.); 21 e 22(1º mov.); de 156 a 162 (1ºmov.); de 207 a 212 (1º mov.); de 215 a 233 (1ºmov.); de 13 a 17 (3ºmov.); entre outros .

Também são muito utilizados os *glissandos* e as escalas ascendentes e descendentes, principalmente no terceiro movimento, como os "foguetes" já citados.

Texturas por camadas

Os arpejos em formas de ostinatos (compassos de 65 a 73 - 2º mov.) realizados pela celesta e harpa são acrescidos de mais três elementos independentes, que são os arpejos em colcheias no bombardino e nos fagotes; uma escala ascendente em semicolcheias nos trompetes (compasso 71), com a melodia em semínimas nos oboés e requinta (a partir da anacruse do compasso 73; e um pedal nos contrabaixos (compassos de 71 a 78 - 2º mov.). Nesse pedal se alternam a tuba nos compassos 73 e 74 e depois 77 e 78, com os bombardinos nos compassos 75 e 76.

Quatro arpejos em tercinas aparecem com diferentes figurações gerando polirritmias (compassos de 79 a 86 – 2º mov.).

Não vamos descrever aqui todos os trechos em que aparecem as diferentes camadas nem as texturas de melodia e acompanhamento porque acarretaria escrever uma outra tese. Entretanto, podemos observar que a textura predominante da Sinfonia nº1 é a textura de melodia e acompanhamento, o qual se divide em camadas, geralmente de duas ou três. Isso significa que Villani-Côrtes não sobrecarrega a Sinfonia com muitas camadas texturais para que os elementos empregados sejam claramente percebidos e valorizados e também para não gerar uma sonoridade excessivamente forte na banda.

Vale observar que a diversidade de texturas da Sinfonia nº1 torna-a uma obra importantíssima no repertório brasileiro para banda sinfônica.

Considerações finais

A força criativa e o estilo musical de Villani-Côrtes são resultantes de uma soma de diversos elementos que o contagiaram ao longo da vida. Assim, a modernidade de sua música se alimenta da tradição. O jazz, a música latina e, sobretudo, a vivência pragmática com a produção de música popular brasileira são componentes relevantes do seu estilo musical. Talvez a palavra "versatilidade" seja a expressão que melhor defina o perfil do compositor.

Podemos considerar que a coexistência de tais características sejam um traço do pós-modernismo, do qual Villani-Côrtes pode ser considerado um bom representante brasileiro.

Em todos os encontros que tivemos com Villani-Côrtes, sempre ficou claro o afeto que ele sente pelos valores brasileiros. Podemos até mesmo constatar uma dose de nacionalismo saudosista que marca suas obras, que resgatam momentos do seu passado ligado à história viva da música brasileira.

Com personalidade firme e ao mesmo tempo emotiva, o compositor preserva seu gosto tanto pela linguagem da música erudita como pela linguagem da música popular e não se perturba com o olhar da crítica que tenta às vezes discriminar uma ou outra; pretende continuar trabalhando com ambas, estejam elas entrelaçadas ou não: "O pessoal popular me acha muito erudito, e os eruditos me acham muito popular. (...) "muitos dos meus colegas precisaram camuflar a música popular com roupa muito mais erudita do que precisava por causa do preconceito. Eu ponho a cara para bater mesmo!". (VILLANI)

A Sinfonia nº 1 se utilizou da forma sonata no primeiro movimento, com pequenas alterações, cuja Reexposição do Tema B, no primeiro movimento, aparece antes da Reexposição do Tema A. No terceiro movimento encontramos a ideia gestual

do “foguete de Mannhein” e, em vez de expor os dois temas principais para depois desenvolvê-los, o compositor apresentou o primeiro tema com seu desenvolvimento, fez uma ponte, apresentou o segundo tema com seu desenvolvimento, para depois repetir todo esse procedimento com outra instrumentação.

Consideramos um traço estilístico do autor a criação de uma ponte antes da exposição do Tema B, na qual desenvolveu uma espécie de recitativo, numa viva conversa entre os instrumentos de madeira, anunciando um novo material, uma nova melodia dentro da ponte, criando jogos de timbres. A utilização de um set de teclados de percussão, harpa e piano não foi encontrada por nós nesse tipo de ambientação, seja no repertório de banda ou no repertório orquestral.

A Sinfonia nº 1 foi construída sobre conceitos consagrados pelo modernismo musical provenientes do *impressionismo* orquestral praticado por Claude Debussy, dos acordes quartais de Igor Stravinsky e também com a utilização de muita politonalidade. Constatamos que harmonicamente Villani-Côrtes se utilizou do modalismo empregado no jazz, assim como dos procedimentos harmônicos sofisticados da bossa nova - na realidade, conceitos desenvolvidos desde 1920 e que influenciaram tanto as vertentes populares quanto as eruditas.

Notamos semelhanças de sua escrita com a de Villa-Lobos no que diz respeito aos procedimentos polirítmicos e nas finalizações das obras. É notória a sua maneira de criar associações sonoras, a exemplo das ondas do mar, nas quais aumenta e diminui a quantidade de instrumentos conforme os impulsos de tensão e repouso das frases, criando um tempo de expectativa até atingir o clímax com tutti - modo de conceber parecido com o da escola russa, como de Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Rachmaninov e outros.

No âmbito da orquestração para banda sinfônica, a concepção da Sinfonia nº1 está calcada em conceitos de equilíbrio sonoro vindos da orquestra sinfônica do período clássico-romântico, apesar de apoiar-se nos metais e saxofones, como nas *big bands,* irradiando a orquestração para os outros instrumentos.

Villani-Côrtes escreve para banda sinfônica utilizando um pensamento caracteristicamente orquestral. Isso o torna singular. Portanto, nesta tese, revelamos a maneira original e peculiar com que Villani-Côrtes faz suas orquestrações, desenvolvendo um contraponto de timbres de maneira não encontrada em nenhum outro compositor brasileiro que tenha escrito para banda sinfônica.

É comum observarmos que suas melodias muitas vezes são iniciadas por um instrumento e terminadas por outro. Da mesma forma, seus acompanhamentos, muitas vezes fragmentados, trocam a instrumentação rapidamente, numa tentativa de aproveitar ao máximo a grande diversidade timbrística que esse grupo sinfônico oferece.

Somos tentados a traçar paralelos entre Villani-Côrtes e Ravel, observando o tratamento de orquestração segundo princípios de distribuição sofisticada e coerente dos instrumentos. O compositor apenas traduz esse procedimento da orquestra para a banda sinfônica, desenvolvendo um modo muito peculiar de orquestrar, sugerindo "móbiles sonoros", procedimento que consideramos a assinatura de Villani-Côrtes.

Na Sinfonia no. 1, um recurso muito utilizado pelo compositor foi a recorrente utilização das quartas, tanto em acordes quanto em arpejos e movimentos melódicos, e também de notas repetidas, tanto em melodias quanto em ostinatos rítmicos. Como vimos, pudemos dar destaque aos deslocamentos através de acentuações (articulações) rítmicas e grifamos o cuidado especial do compositor com os procedimentos harmônicos e contrapontísticos, tais como os dois acordes à distância de trítono entre

eles, assim como os trítonos em intervalos melódicos; acordes com apogiatura dupla na nota (Tema B do 1º mov.); sequência de dois diminutos em distância de um semitom ou de um tom. Villani-Côrtes também se utilizou de vários tipos de escalas - pentatônica, tons inteiros, modais e sintéticas -, assim como do recurso da transposição.

Outro dado importante encontrado nessa Sinfonia nº1 diz respeito às modulações desprovidas de uma resolução cadencial nos moldes tradicionais, ao mesmo tempo em que houve um especial cuidado no tratamento de uma harmonia a quatro vozes em trechos nos quais a simplicidade era a prioridade.

Villani-Côrtes nunca desprezou as regras do contraponto rigoroso e nem as da harmonia tradicional; procurou utilizá-las quando julgou que essa era a melhor solução. Suas melodias normalmente estão apoiadas sobre uma sequência harmônica, mas isso jamais o impediu de criar composições com temáticas dodecafônica ou serialista.

Sua maneira de instrumentar é inspirada na orquestração sinfônica. Explora com maestria os contrastes de ambiências camerísticas e os tutti. As mudanças de texturas, tanto nas melodias quanto nos acompanhamentos, a criação de "móbiles sonoros", a orquestração explorando ao máximo as diversas sonoridades da banda sinfônica constituem assinaturas de Villani-Côrtes.

Este estudo nos permitiu constatar que o trabalho musical de Villani-Côrtes está fortemente fundamentado nas raízes do nacionalismo, evidenciado inclusive em sua personalidade. Através da Sinfonia nº 1 percebemos que seus gestos musicais particulares são facilmente identificados por um "sotaque" musical muito próprio, que não se desvencilha dos elementos nacionais brasileiros. Dizemos isso, apesar de ele mesmo dizer que não defende os princípios da corrente nacionalista e que simplesmente assimilou os elementos nacionais e os expressa numa linguagem pessoal.

Suas composições revelam uma surpreendente simultaneidade de informações, englobando diferentes tipos de procedimentos composicionais, incluindo práticas oriundas de gêneros musicais distintos, sem perder a lógica que caracteriza seu discurso musical. Podemos dizer que o estilo musical de Edmundo Villani-Côrtes se constrói através da antropofagia cultural tão afeita aos compositores brasileiros.

Arriscamos dizer que esse sentido estilístico plural que sua Sinfonia nº1 oferece se assemelha ao *patchwork*, trabalho têxtil composto por sobreposições de retalhos de diversas texturas, sem perder a unidade da obra. É importante perceber que, nessa composição, Villani-Côrtes usa elementos simples e claros, de forma que, ao se sobrepor, não se tornem complexos a ponto de não serem compreendidos.

A globalização e a pluralidade de informações são manifestações que caracterizam a contemporaneidade. Caracterizam Villani-Côrtes também, ainda que este não se ocupe da transformação da linguagem musical propriamente dita. A diversidade produz a unidade nesse compositor brasileiro. Sua produção é gradativamente mais assimilada e tem conquistado um espaço especialmente relevante no cenário da música brasileira.

Há alguns anos atuando como regente da Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, celebro com este trabalho a oportunidade de ampliar a percepção da produção extremamente qualificada de Edmundo Villani-Côrtes, compositor de obras fundamentais para o acervo das bandas sinfônicas do país e do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mario – *O Ensaio sobre a música brasileira* [1928] 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ANDRADE, Mario – *Pequena história da música* [1944] 8ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1980.

ARAÚJO, João; PEREIRA, Margarida; GOMES, Maria José. *100 anos de frevo: Uma viagem nostálgica com os mestres das evocações carnavalescas*. Recife: Editora Baraúna, 2007

ARAÚJO, Samuel. *Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar.* Artigo– Música brasileira. Revistausp 87. Setembro/outubro/novembro 2010.

BARBOSA, Valdinha & Devos, Anne Marie – Radamés Gnattali – o eterno experimentador. FUNARTE/Instituto Nacional de Música . Rio de Janeiro - 1984

BARONI, Sílvio Ricardo. Concerto nº 3 para Piano e Orquestra de Edmundo Villa-Côrtes: uma abordagem técnico-anatômico-pianística. Pesquisa de Pós-Doutorado. Departamento de Música Instituto de Artes UNICAMP 2003.

BARRAUD, Henry. Para compreender as Músicas de hoje. Trad. J.J.de Moraes e Maria Lúcia Machado. Editora Perspectiva, 1968.

BARRETO, Luiz Carlos – A volta das patrulhas ideológicas – *Folha de São Paulo*, 7 de fevereiro de 2010.

BAS, Julio – Tratado de la forma musical – tradução para espanhol: Nicolás Lamuraglia – Ricordi Americana – Buenos Aires – 1977.

BERENDT, Joachim. *O jazz do Rag ao Rock.* Tradução: Júlio Medaglia. São Paulo : Perspectiva, 1987.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music.* Nova Iorque: Dover, 1987.

BERTUCCI, José Torre. Tratado de Contrapunto. 8ª edition. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947.

BOTTI, Renata. "Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos". Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2003

BOULEZ, Pierre. *A música hoje.[1963*]. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary A. L. de Barros. Editora Perspectiva, 2002.

CAMPHOUSE, Mark, edited by. Composers on composing for band. GIA Publications, Chicago, Vol. I, 2002.; Vol. II, 2004.

CONTIER, Arnaldo D. *Música e ideologia no Brasil.* 2ª ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Londres: Norton, 1992.

CRAMER, Alfred. “Schoenberg’s *Klangfabernmelodie*: a principle of early atonal harmony”, Music Theory Spectrum, vol. 24, nº1, 2002.

DAVID, Ron. *Jazz para principiantes.* Trad. para o Português de Jamari França. Objetiva, 1996.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth, organizadores – Dicionário de música. Tradução: Álvaro Cabral. Zahar Editores – Rio de Janeiro – 1985.

DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música – São Paulo – Editora 34, 2004.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. – 2.ed – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

FRUNGILLO, Mário D. – Dicionário de percussão – São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GAINZA, J. Javier Goldaráz. *Afinación y temperamento en la musica ocidental.* Madrid: Alianza Editorial, 1992.

GRIFFTHS, Paul. *A Música Moderna.* Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Jorge Zahar Editor. 1998

HAMOND, Luciana Fernandes. Prelúdios para piano solo de Edmundo Villani-Côrtes um estudo técnico-interpretativo. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como requisito para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profª Dra. Ruth Serrão. Rio de Janeiro, 2005.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical.* Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HEITOR, Luiz, *Música e músico do Brasil: história, crítica, comentários.* Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

HELMHOLTZ, Hermann. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* [1863]. Trad. Para o inglês de Alexander Ellis. Nova Iorque: Dover 1954.

HOBSBAWM, Eric J. História social do jazz. Tradução: Angela Noronha. Editora Paz e Terra – São Paulo, 2011.

HOLANDA, Sergio Buarque de. O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária – Org. Antônio Arnoni Prado. Artigo: *O lado oposto e outros lados* (1926) São Paulo – Companhia das Letras – 1996. Vol.I

HUNSBERGER, Donald (1994). *The Wind Ensemble and Its Repertoire : Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble.* Edited by Frank J. Cipolla & Donald Hunsberger.New York: University of Rochester Press.

JACOBS, Rémi. *La Symphonie.* Press Universitaires de France, 1976.

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

KAHN, Emil (1975). El*ements of Conducting*. New York: Schimer Books, A Division of Macmillan Publishing Co.,Inc.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo.* Porto Alegre: Movimento, 1986.

KOECHLIN, Charles. Traité de I'Orchestration. Vol. 4- Suite du precedent. Editions Max Eschig. Paris, ?

KOHUT, Daniel L. (1973). *Instrumental Music Pedagogy.Teaching Techniques for School Band and Orchestra Directors.*Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.

KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth century music.* Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

LAKE, M.L. *The American Band Arranger* – Complete and reliable self-instructor — Carl Fischer, ano?

LINDE, Hans-Martin – Pequeña guia para la ornamentacion de la musica de los siglos XVI – XVIII. Titulo original: Kleine Anleitung zum Verzieren Alter Musik. Tradução ao castelhano de J.P.Franze. Ricordi Americana – Buenos Aires – 1958

MANNIS, J. A. Pequeno manual de abreviaturas de formações musicais do CDMC-Brasil/Unicamp Disponível em: http://www.academia.edu/2464862/NORMA_CDMC_Abreviaturas_e_Formacoes_Musicais Acesso em: 26 jan. 2013

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARTINS, José E. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica.* São Paulo; Edusp, 1995.

MASSIN, Jean &Brigitte (org.). *História da música ocidental.* São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular.* São Paulo: Global, 1988.

MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical – Dos mares do sul à elegância pop/art déco.* São Paulo: Edusp, 1994.

MILES, Richard Teaching Music Through Performance in Band. Vol.8 .Compiled and edited by Richard Miles; contribuitions by Larry Blocher, Ray Cramer, Eugene Corporon, Tim Lautzenheiser and Edward S. Lisk. GIA Publications, Inc. Chicago. Vol. 1 (1997); Vol. 2 (1998); Vol. 3 (2000); Vol. 4 (2003); Vol. 5 (2004); Vol. 6 (2006); Vol. 7 (2009); Vol. 8 (2011).

MORAES, J.Jota de. *Música da modernidade: origens da música do nosso tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950.* Artigo – Música brasileira. Revistausp 87. Setembro/outubro/novembro 2010.

NEVES, José M. *Música contemporânea brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, João P. de. *Teoria analítica da música do século XX.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional, 5ª ed.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIM, Humberto. A Influência do Jazz na Cultura Brasileira. Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. CELACC/ECA-USP - 2009
Paulo: Cultrix, 1968.
PAZ, Ermelina A. *O Modalismo na Música Brasileira.* Brasilia: Ed. Unimed, 2002.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo. São Paulo:* Duas Cidades, 1976.

PEREIRA, José Antônio – A Banda de Música: Retratos Sonoros Brasileiros – Dissertação de Mestrado, UNESP – 1999

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX.* Traduzido para o espanhol por Alicia Santos Santos. Real Musical, 1985.

PISTON, Walter. *Armonia.* Cooper City, FI. SpainPress Universitária, 1998.

PISTON, Walter. *Conterpoint.* W.W.Norton & Company, NY, 1947.

PISTON, Walter. *Orchestration.* W.W.Norton & Company, NY, 1955.

REVISTA DO BRASIL – Edição especial Villa-Lobos – Ano 4, n.1 – 1988

ROSEN, Charles. *Sonata forms.* Ed. Rev. Nova Iorque e Londres: Norton, 1988.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980.* São Paulo: Editora Unesp, 2005

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante.* Trad. De Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

SCHOENBERG, Arnold *Funções estruturais da harmonia* [1948]. Trad. De Eduardo Seincman. São Paulo; Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, Arnold, *Style and idea*. Edited by Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHOENBERG, Arnold. *Armonia* [1922]. Trad. Para o espanhol de Ramon Barce. Madri: Real Musical, 1979.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical.* Trad. De Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

SCHULLER, Gunther. O velho jazz – suas raízes e seu desenvolvimento cultural. São
SILVA, Luciano Simões. Edmundo Villa-Côrtes, Compositor Brasileiro: Performance Practive of his Song Repertórie as Exemplified by Eleven Songs for Voice and Piano. A Doctoral Document. Submitted to Michigan State University In partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of musical Arts School of Music, 2006

SILVA,José Ivo da. *Vigor criativo.* Villa-Lobos em seu último período: análise de Fantasia em três movimentos em forma de choros (1958). Editora Unesp, 2011.

SOURIAU, Étienne – **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada, 1892; tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. – São Paulo; Cultrix ; Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

SQUEFF, Enio. e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 2004.

TACUCHIAN, Maria de Fátima G. "Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)". Tese de doutoramento. São Paulo: Departamento de História-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 1998.

THE NEW GROVE Dictionary of American Music.London, Macmillan Press, 1986.

THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians. London, Macmillan Press Limited, 1980.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira:* do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. Tese de doutoramento ECA-USP, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil:* Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2001.

TINHORÃO, José Ramos – A Música Popular no Romance brasileiro. Vol. II: Século XX (1ª parte). Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos – *Música Popular.* Um tema em debate. 3ª ed. Editora 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo. Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira.* Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VERHAALEN, Marion. Camargo Guarnieri – expressões de uma vida. Tradução: Vera Silvia Camargo Guarnieri. Edusp – São Paulo, 2001

VILLANI-CÔRTES, Edmundo. A utilidade da Prática da Improvisação e a sua presença no trabalho composicional do "Concertante Breve para Quinteto e Banda Sinfônica". Tese de Doutorado ao Departamento de Música do Instituto de Artes de UNESP. São Paulo, 1997.

VILLANI-CÔRTES, Edmundo. O uso do sintetizador na composição musical de um "Concertante para clarineta, sintetizador, piano acústico e Percussão". Memória do recital de mestrado. Escola de Música Centro de Letras e Artes Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dezembro, 1987.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova.* Trad. de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WHITWELL, David (1985) – *A Concise History of the Wind Band* – Published by Winds – Box 513 – Northridge, California 19328

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

ZAMACOIS, Joaquim – Armonia – Barcelona; Editora Labor 14 ed., 1994

ZANON, Sonia Regina. A Obra de câmara para contrabaixo acústico de Edmundo Villani-Côrtes: contribuições interpretativas a partir de considerações sobre o idiomatismo do instrumento. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como requisito para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profª Saloméa Gandelman. Rio de Janeiro, 2005.

ZUBEN, Paulo. Ouvir o som. São Paulo: Ateliê Edit

ENTREVISTAS

Entrevista com o crítico musical Luis Roberto Trench, dia 15/10/ 2009, na minha residência em São Paulo, na ocasião de uma visita do entrevistado.

Entrevista com o maestro Roberto Marialva Bomilcar, dia 15/04/2010, na residência do maestro Edmundo Villani-Côrtes em São Paulo; e 20/10/2011 em sua residência em São Paulo.

Entrevistas com o Maestro Edmundo Villani-Côrtes, nos dias: 15/04/2010; 8 e 15/10/2010; 6,13,20 e 27/05/2011; 09/09/2011; 2/03/2012; 7,8 e 9/09/2012 em sua residência em São Paulo.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

site: nestordehollandacavalcanti. Mus. Br

site: sociedade de cultura Musical

http://www.academia.edu/2464862/NORMA_CDMC_

Relação das obras de Villani-Côrtes

A 3ª folha do diário de um Saci - flauta solo
A 7ª folha do diário de um Saci - duo de contrabaixos
A 7ª folha do diário de um Saci - duo de violoncelos
A 7ª folha do diário de um Saci - violoncelo e contrabaixo
A Catedral da Sé - piano e orquestra de cordas
A Catedral da Sé - orquestra de cordas
A Catedral da Sé - órgão solo
A Catedral da Sé - piano solo
A Conversão de São Paulo - voz e piano
A dança do saci - violão e marimba
A dança do saci - marimba e piano
A dança dos 4 mestres - quarteto de contrabaixos
A festa da Tocandyra - duo de violões
A festa da Tocandyra - violão e cravo
A Lenda do Caipora - orquestra
A Lenda do Caipora - orquestra reduzida
A Lenda dos Alatás - piano solo
A Lenda dos Alatás O Pranto da Natureza violino, viola e piano
A Pororoca - piano solo
A pracinha das crianças - piano solo
A praia dos encantos - coro feminino, percussão e piano
A segunda queda de Jesus - piano solo
A Sessão da Câmara - coro e piano
À sombra da Mangabeira - violoncelo solo
Abertura - coro e orquestra
Abertura - piano e orquestra de cordas
Abertura 2010 - banda sinfônica
Abertura Festiva Brasileira - banda sinfônica
Adagio - flauta, clarinete e dois pianos
Adagio - flauta, clarinete e piano a 4 mãos
Aeroplano de Jaú - piano solo
Águas Claras - flauta, violino e piano
Águas Claras - clarinete e piano
Águas Claras - flauta e piano
Águas Claras - violino e piano
Album de Retratos - quinteto e orquestra
Album de Retratos Largo do Arouche coro feminino, piano e orquestra
Aleluia - coro infantil e banda sinfônica
Aleluia - coro infantil e piano
Alma da Natureza (Ponteio) - contrabaixo e violão
Alma da Natureza (Ponteio) - piano solo
Alma da Natureza (Ponteio) - clarinete solo
André no Frevo - vibrafone, sopros e banda (piano, bateria etc)
André no Frevo - piano solo
Ânfora - piano, vibrafone e orquestra de cordas
Ânfora - piano solo

As três Primaveras (Itabagé) - duo de flautas e piano
Ascenção - quinteto de metais e orquestra
Ascenção - órgão e quinteto de metais
Ave Maria - voz e cordas
Ave Maria - coro e piano
Ave Maria - voz e piano
Bachianinhas nº 1 e 2 - violoncelo e contrabaixo
Baile Imaginário - coro feminino e piano
Baile Imaginário - piano solo
Baile Imaginário - voz e piano
Baile Imaginário - duas vozes
Balada dos 15 minutos - saxofone e piano
Balada dos 15 minutos - trompa e piano
Balada dos 15 minutos - trompete e piano
Balada dos 15 minutos - voz e piano
Balada dos 15 minutos - piano solo
Balada para as Flores - flauta e piano
Balada para as Flores - órgão solo
Balada para as Flores - piano solo
Balada para as Flores - flauta, violino, violoncelo e piano
Bate-papo - flauta e marimba
Bate-papo - marimba e vibrafone
Beiráceas - piano a 4 mãos
Beiráceas - conjunto de metais
Belibá - orquestra de cordas
Belibá - piano a 4 mãos
Berceuse - piano solo
Borboletas - piano solo
Braseijo - banda sinfônica
Briza - piano
Caboclo Sonhador - piano solo
Caboclo Sonhador - duo de violões
Canção da Teca - melodia e cifras
Canção de Carolina - voz e orquestra de cordas
Canção de Carolina - voz e piano
Canção de Carolina - piano solo
Cantatas Cantata nº 3 voz e quinteto de metais
Cantatas Cantata nº 3 voz e piano
Cantatas Cantata nº 2 voz e quinteto de metais
Cantatas Cantata nº 2 voz e piano
Cantatas Cantata nº 1 voz e quinteto de metais
Cantatinha de Natal - coro infantil, cordas e piano
Cantatinha de Natal Glória voz e piano
Capanha Reciclagem (Ecologia do IA Unesp) - madeiras, xilofone, marimbas, percussão e coisas
Caratinguê - flauta, clarinete, violoncelo e piano
Caratinguê - violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano
Casulo - corne inglês e piano
Casulo - violoncelo e piano
Casulo - voz, violão e violoncelo

Casulo - piano solo
Casulo - voz e piano
Casulo - duas vozes e piano
Casulo - voz, violoncelo e piano
Chorando - contrabaixo e orquestra de cordas
Chorando - contrabaixo e piano
Choro a duas vozes - viola e contrabaixo
Choro das Madrugas - orquestra de sopros
Choro das Madrugas - quinteto de clarinetes
Choro das Madrugas - flauta e piano e violão
Choro das Madrugas - piano solo
Choro do João - flauta, piano, violão e contrabaixo
Choro do João - sax tenor, piano, violão e contrabaixo
Choro do João - piano
Choro em forma de rondó - quarteto de sax, piano, baixo e bateria
Choro em forma de rondó - (instrumentista) clarinete e piano
Choro em forma de rondó - (instrumentista) sax alto, flauta, piano e contrabaixo
Choro em forma de rondó - (instrumentista) sax alto, flauta, piccolo, piano e contrabaixo
Choro Patético - orquestra de cordas
Choro Patético - flauta, oboé, violão e fagote
Choro Patético - flauta e piano
Choro Patético - piano solo
Choro Urbano - quarteto de cordas
Choro Urbano - duas vozes, piano e contrabaixo
Choro Urbano - duo de clarinetes, piano e contrabaixo
Choro Urbano - flauta, clarinete, piano e contrabaixo
Choro Urbano - flauta, oboé, piano e contrabaixo
Choro Urbano - voz e violão
Choro Urbano - piano solo
Choron - contrabaixo e orquestra
Choron - contrabaixo e piano
Choron - contrabaixo e violão
Ciclo Cecília Meireles - orquestra
Ciclo Cecília Meireles - voz e piano
Ciclo Cecília Meireles Cântigo XXV - órgão solo
Ciclo Cecília Meireles Imaginária Serenata - voz e violão
Ciclo Cecília Meireles Motivo - voz e violão
Cinco Miniaturas Brasileiras - orquestra
Cinco Miniaturas Brasileiras - vibrafone e orquestra
Cinco Miniaturas Brasileiras - orquestra de cordas
Cinco Miniaturas Brasileiras - quarteto de violoncelos
Cinco Miniaturas Brasileiras - violino, harpa e piano
Cinco Miniaturas Brasileiras - violino, viola, violoncelo e piano
Cinco Miniaturas Brasileiras - quarteto de cordas
Cinco Miniaturas Brasileiras - piano solo
Cinco Miniaturas Brasileiras - orquestra de sopros
Cinco Miniaturas Brasileiras - contrabaixo e violão
Cinco Miniaturas Brasileiras - flauta doce e piano

Cinco Miniaturas Brasileiras - flauta e violão
Cinco Miniaturas Brasileiras - contrabaixo e violão
Cinco Miniaturas Brasileiras - flauta e violão
Cinco Miniaturas Brasileiras Baião duas flautas e oboé
Cinco Miniaturas Brasileiras Baião violino e piano
Cinco Miniaturas Brasileiras - quarteto de metais
Ciranda do Norte - violão solo
Clara - piano solo
Concertino para trompa - trompa e banda sinfônica
Concertino para trompa - trompa e orquestra de cordas
Concertino para trompa - trompa e piano
Concerto (ou concertante) para clarinete - clarinete e orquestra
Concerto (ou concertante) para clarinete - clarinete, sintetizador, piano e percussão
Concerto (ou concertante) para clarinete - clarinete e piano
Concerto (ou Sonata) para violino - violino e orquestra de cordas
Concerto (ou Sonata) para violino - violino e piano
Concerto (ou sonata) para violoncelo - violoncelo e orquestra de cordas
Concerto (ou sonata) para violoncelo - violoncelo e piano
Concerto nº 3 para piano (A 3ª visão) - piano e orquestra
Concerto nº 3 para piano (A 3ª visão) - piano e banda sinfônica
Concerto nº 3 para piano (A 3ª visão) - dois pianos
Concerto para Contrabaixo - contrabaixo e orquestra
Concerto para Contrabaixo - contrabaixo e piano
Concerto para flauta - flauta e orquestra
Concerto para flauta - flauta e piano
Concerto para piano nº 1 - piano e orquestra
Concerto para piano nº 2 - piano e orquestra
Concerto para piano nº 2 1º movimento dois pianos
Concerto para trompete - trompete e banda sinfônica
Concerto para trompete Valsa Rancheira (3º movimento) - trompete e orquestra
Concerto para trompete Ponteio para as Alterosas (1º movimento) - trompete e banda sinfônica
Concerto para trompete 2º e 3º movs - trompete e piano
Concerto para trompete Ponteio para as Alterosas (1º movimento) trompete e piano
Concerto para trompete Valsa Rancheira (3º movimento) piano solo
Concerto para trompete Ponteio para as Alterosas (1º movimento) trompete e orquestra
Concerto para vibrafone - vibrafone e orquestra
Concerto para vibrafone - vibrafone e orquestra de sopros
Concerto para vibrafone - vibrafone e piano
Concerto para violoncelo - violoncelo e orquestra
Concerto para violoncelo - violoncelo e orquestra de câmara
Concurso de Papagaios - vibrafone e piano
Concurso de Papagaios - piano solo
Confissão - voz e piano
Confissões - voz e orquestra de cordas
Confissões - voz e piano
Confissões - voz e violão

Contemplativo - violoncelo e orquestra de cordas
Contemplativo - sax alto e piano
Conversa com o vento - piano solo
Conversinhas 1, 2 e 3 trio de flautas doce e piano
Conversinhas 1 quarteto de flautas doce e piano a 4 mãos
Coração Latino - violino, viola, piano e banda sinfônica
Coração Latino - dois pianos
Cordeiro de Deus - coro e piano
Corpus Christe - metais
Da Esperança - piano solo
Desencontro - melodia e cifras
Dia de Descanso - piano solo
Diga - melodia e cifras
Divertimento 2008 - flauta, piano, contrabaixo e bateria
Divertimento 94 - tape, sopros, piano e percussão
Divertimento 95 - dois clarinetes, duas trompas e dois trombones
Divertimento 95 - dois oboés, duas trompas e dois fagotes
Divertimento 96 - duo de violoncelos
Divertimento 96 - violoncelo e fagote
Divertimento 99 - oboé e piano
Djopoi - orquestra
Djopoi - banda sinfônica
Djopoi - orquestra de cordas
Djopoi - piano a 4 mãos
Duas Meninas - flauta doce e piano
Dyloia - quarteto de flautas
Dyloia - vibrafone
Em Cantos do Brasil - quinteto vocal, trio de violões, bateria e quinteto de cordas
Em Cantos do Brasil - quinteto vocal
Em Cantos do Brasil - piano solo
Encontro - flauta e violoncelo
Encontro - vibrafone e violoncelo
Enlevo - voz e piano
Espelhos - piano solo
Espelhos - duas vozes
Espelhos - voz e piano
Estados d'Alma Pretencioso - banda sinfônica
Estados d'Alma Audacioso (Baião) - banda sinfônica
Estados d'Alma Cantiga de Ninar - banda sinfônica
Estados d'Alma - violoncelo e piano
Estados d'Alma Pretencioso - violoncelo e piano
Estados d'Alma Pretencioso - órgão solo
Estados d'Alma Pretencioso - clarinete, piano e contrabaixo.
Estados d'Alma Pretencioso - trio de violões
Estados d'Alma Cantiga de Ninar - coro misto
Estados d'Alma Pretencioso - cravo e violão
Estados d'Alma Pretencioso - marimba e piano
Estados d'Alma Pretencioso - vibrafone e piano
Estados d'Alma Audacioso (Baião) - quarteto de violões

Estados d'Alma Pretencioso - violão solo
Estados d'Alma Pretencioso - violoncelo e violão
Estados d'Alma Pretencioso - duo de violões
Estados d'Alma Pretencioso - flauta e violão
Estados d'Alma Pretencioso - piano solo
Estados d'Alma Audacioso (Baião) - piano solo
Estados d'Alma Audacioso (Baião) - violino e violão
Estados d'Alma Cantiga de Ninar - voz e piano
Estudo dos Sete Fôlegos - flauta solo
Estudo op 5 nº 2 - piano solo
Eterna Música - voz e piano
Fada - Pássaros - Borboletas - Anjos - sopros, harpa, piano e percussão.
Fala Morena - melodia e cifras
Feijão com caroço - piano solo
Flora e Fauna - violão solo
Fonte Eterna - contrabaixo e quarteto de cordas
Fonte Eterna - sax soprano e piano
Fonte Eterna - trompa e piano
Fonte Eterna - voz e piano
Fonte Eterna - órgão solo
Fonte Eterna - piano solo
Francisco no Choro - sax tenor e piano
Francisco no Choro - piano solo
Frevata - quarteto de trombones e banda sinfônica
Frevata - quarteto de trombones e orquestra
Frevo - piano solo
Frevo Fugato - coro feminino, piano e percussão
Frevo Fugato - guitarra, piano, contrabaixo, bateria e quinteto de metais
Frevo Fugato - coro misto e piano
Frevo Fugato - trio de violões
Fuga a 4 vozes - 4 vozes
Gará - flautas doce, violín, violões, piano e percussão
Habita em mim - voz, sopros, teclado e baixo
Happy Blues - piano e orquestra de cordas
Happy Blues - piano a 4 mãos
Happy Blues - órgão solo
Hino à Joana d'Arc - coro e piano
Hino à São Domingos Sávio - melodia e cifras
Hino à Unesp - coro e piano
Hino à Unesp - voz e piano
Hino do Acre Club - voz e piano
Ibirá Guira Recê (Seio da Mata ou Under the Wood) - sax alto e orquestra
Ibirá Guira Recê (Seio da Mata ou Under the Wood) - sax alto e piano
Ibirá Guira Recê (Seio da Mata ou Under the Wood) - sax alto e banda sinfônica
Impressões de um ensaio geral - grupo de percussão
Impressões de uma marcha rancho - violino, harpa e piano
Interlúdio - violino e violão
Interlúdios - piano solo
Interlúdios Interlúdio nº 5 viola e piano

Introdução e Choro - flauta em sol solo
Introdução e/ao Desafio - trombone e orquestra
Introdução e/ao Desafio - trombone e piano
Introdução e/ao Desafio - trompa e piano
Ipê Amarelo - flauta e piano
Itabagé (lenda indígena) - coro feminino e piano
Jongata - clarinete, violoncelo e piano
Jongata - viola, violoncelo e piano
Julia - voz e piano
Lá vou eu (samba bossa) - sax, piano, baixo e bateria
Lá vou eu (samba bossa) - piano solo
Light Trombons - duo de trombones
Luz - piano e órgão
Luz - quarteto de violoncelos
Luz - clarinete e piano
Luz - flauta e piano
Luz - viola e piano
Luz - violino e piano
Luz - violoncelo e piano
Luz - piano solo
Mãe - coro e piano
Mãe - duas vozes e piano
Mais vale... - coro a três vozes
Marcha dos Dinossauros - flauta e piano
Melodia para Luciana - quinteto de cordas
Melodia para Luciana - contrabaixo e piano
Melodia para Luciana - violoncelo e piano
Minha Saudade - voz e piano
Missa - vozes solistas, coro e orquestra
Missa - vozes solistas, coro e piano
Mociba Ogum Dê - coro misto
Modinha - orquestra de sopros
Modinha - violino e orquestra de cordas
Modinha da moça de antes - voz e piano (ou cravo)
Momento Concertante - quarteto de tubas e banda sinfônica
Momento Concertante - quarteto de tubas e piano
Monólogo - sax tenor
Música da Pulação - piano solo
Na sua ausência - melodia e cifras
Noneto - orquestra
O Blue's - quarteto de sax, piano, baixo e bateria
O Blue's - sax, piano, baixo e bateria
O Blue's - trompete, piano, baixo e bateria
O Brinde - coro e piano
O Chamado de Samaúma Caetê Jururê banda sinfônica
O Chamado de Samaúma Caetê Jururê orquestra reduzida
O Chamado de Samaúma Caetê Jururê orquestra
O Chamado de Samaúma Caetê Jururê dois pianos
O Chamado de Samaúma Amazônia Sempre Será vozes solista, coro e orquestra

O Chamado de Samaúma Te quero assim, Amazônia piano e orquestra
O Chamado de Samaúma A teia da vida voz e orquestra
O Chamado de Samaúma Lili Carabina vozes solista, coro e piano
O Chamado de Samaúma Amazônia Sempre Será duas vozes e piano
O Chamado de Samaúma A teia da vida voz e piano
O Chamado de Samaúma Te quero assim, Amazônia piano solo
O Firmamento - órgão solo
O Gabriel Chegou - flauta, piano e contrabaixo
O Gabriel Chegou - sax tenor, piano e contrabaixo
O minuto final - orquestra
O Orelha - melodia, cifras, contrabaixo, cavaquinho e flautas
O Orelha - piano
O tamborzinho - piano solo
O tesouro - voz e piano
Oferenda - voz e piano
Ofixo - vibrafone solo
Olá - melodia e cifras
Opus 2004 - orquestra
Opus 2004 - trio de madeiras, piano e contrabaixo
Opus 2004 - instrumento em sib
Opus 2004 - violoncelo e piano
Oração de São Francisco - voz e piano
Os Borulóides - banda sinfônica
Os Borulóides - duo de flautas e orquestra
Os Borulóides - vibrafone e orquestra
Os Borulóides - xilofone e orquestra
Os Borulóides - flauta, violão, piano, contrabaixo e bateria
Os Borulóides - flauta, piano e orquestra de cordas
Os Borulóides - duo de flautas e piano
Os Borulóides - vibrafone, piano e bateria
Os Borulóides - flauta, contralto, trio de violões, piano e percussão
Os Borulóides - órgão solo
Os Borulóides - piano, sax, escaleta, contrabaixo e vozes
Os Chorões da Paulicéia - piano a 4 mãos
Os Chorões da Paulicéia - flauta e piano
Os Chorões da Paulicéia - piano solo
Os Chorões da Paulicéia - vibrafone e piano
Os Dez Mandamentos - melodia e cifras
Os Escravos de Job - coro e dois pianos
Os Escravos de Job - banda sinfônica
Pai Nosso - 4 vozes
Pai Nosso - duas vozes
Pai Nosso - voz e piano
Pai Nosso - quarteto de metais
Papagaio Azul - trio vocal, piano, cifras e ritmo
Papagaio Azul - jazz combo
Papagaio Azul - metais, saxofones, piano, baixo e bateria
Papagaio Azul - coro misto, piano e cordas
Papagaio Azul - piano, vibrafone, celesta, bateria, coro infantil e quinteto de cordas

Papagaio Azul - voz e piano
Papagaio Azul - piano solo
Papagaio Azul - violão solo
Papagaio Azul - voz e coro
Para Andrea - piano solo
Para Arlete - piano solo
Para Sempre - voz e orquestra de sopros
Para Sempre - voz e piano
Para Sempre - voz e violoncelo
Passarinho da Praça da Matriz - coro e banda sinfônica
Passarinho da Praça da Matriz - coro, piano, percussão e cordas
Passarinho da Praça da Matriz - jazz combo
Passarinho da Praça da Matriz - coro e piano
Passarinho da Praça da Matriz - madeiras, vibrafone, piano e contrabaixo
Passarinho da Praça da Matriz - duas vozes, oboé e piano
Passarinho da Praça da Matriz - coro, madeiras, piano e percussão.
Passarinho da Praça da Matriz - piano solo
Passarinho da Praça da Matriz - clarinete solo
Pedrinho's Boogie - flauta, piano, contrabaixo e bateria.
Pela Janela - voz e piano
Pequena Fantasia sobre o tema "Os Escravos de Job" - sopros, piano e contrabaixo
Pequena Seresta - orquestra de cordas
Pequena Seresta - trio de flautas doce e piano
Põe seu olhar no meu - melodia e cifras
Poema - voz e piano
Poema Brasileiro - flauta, oboé, cavaquinho, violão, ritmo e piano
Poema Brasileiro - duas flautas, oboé, piano e percussão
Poema Brasileiro - vibrafone e piano
Poema Brasileiro - piano solo
Poema opus 5 - piano e orquestra
Ponteio nº 5 - duo de violinos
Ponteio nº 5 - piano solo
Ponteio para contrabaixo solo - contrabaixo solo
Ponteios Ponteio nº 3 piano solo
Ponteios Ponteio nº 2 quarteto de cordas
Ponteios Ponteio nº 3 quarteto de cordas
Ponteios Ponteio nº 1 quarteto de cordas
Ponteios Ponteio nº 4 piano solo
Ponteios Ponteio nº 1 piano solo
Ponteios Ponteio nº 2 piano solo
Por que? - piano solo
Por que? - marimba
Por você, por mim - voz e piano
Poranduba Monólogo do Índio voz e orquestra de cordas
Poranduba Ária de Ceucy voz e orquestra de cordas
Poranduba Homem Filho do Fogo piano solo
Poranduba Dança dos Seres Maléficos piano solo
Poranduba Ária de Ceucy voz e piano
Poranduba - voz e piano

Portrait of Soul - voz e piano
Portrait of Soul - voz e violão
Postais Paulistanos São Paulo - coro e orquestra
Postais Paulistanos São Paulo - coro, piano e jazz sinfônica
Postais Paulistanos Frevo Paulista - coro e orquestra
Postais Paulistanos Cantareira - coro e orquestra
Postais Paulistanos Largo do Arouche - coro feminino e orquestra
Postais Paulistanos Quando eu morrer - voz e orquestra
Postais Paulistanos São Paulo - coro misto e piano
Postais Paulistanos Cantareira - coro misto e piano
Postais Paulistanos Frevo Paulista - coro misto e piano
Postais Paulistanos Frevo Paulista - dois pianos
Postais Paulistanos Frevo Paulista - piano a 4 mãos
Postais Paulistanos Frevo Paulista - quarteto de violões
Postais Paulistanos Quando eu morrer - voz e orquestra de cordas
Postais Paulistanos São Paulo - voz e piano
Postais Paulistanos Quando eu morrer - voz, flauta e violão
Postais Paulistanos Cantareira - voz e piano
Postais Paulistanos Quando eu morrer - voz e piano
Postais Paulistanos Quando eu morrer - voz e violão
Prefiro - voz, piano e violoncelo.
Prelúdio (opus 13) e Postlúdio - orquestra de metais
Prelúdio Bachiano - órgão solo
Prelúdio e Fuga - quarteto de violoncelos
Prelúdio e Fuga - órgão solo
Prelúdio e Fuga - piano solo
Prelúdio em lá Maior - órgão solo
Prelúdio em Sol Maior - trombone, violoncelo e piano
Prelúdio Omnibus - contrabaixo e piano
Prelúdios Prelúdio nº 6 - piano solo
Prelúdios Prelúdio nº 4 - piano solo
Prelúdios Prelúdio nº 9 - órgão solo
Prelúdios Prelúdio nº 2 - piano solo
Prelúdios Prelúdio nº 1 - piano solo
Prelúdios Prelúdio nº 9 - piano solo
Prelúdios Prelúdio nº 5 - piano solo
Prelúdios Prelúdio nº 3 - piano solo
Prelúdios Prelúdio nº 9 - violão solo
Presente - melodia e cifras
Pro Renato - flauta doce e piano
Procissão à luz de velas - coro, flauta e piano
Projeto Histórico Paquetá A Pedra da Moreninha - vozes solistas, coro e orquestra
Projeto Histórico Paquetá A Ponte da Saudade vozes - solistas, coro e orquestra
Projeto Histórico Paquetá O poço de São Roque - coro e orquestra

Projeto Histórico Paquetá 1ª parte da Abertura - orquestra
Projeto Histórico Paquetá A Pedra dos Namorados - coro e orquestra
Projeto Histórico Paquetá A Batalha - A Explosão - O Coqueiro que Geme - coro

e orquestra
Projeto Histórico Paquetá À procura do tesouro - orquestra
Projeto Histórico Paquetá A Pedra da Moreninha - coro e piano
Projeto Histórico Paquetá A Ponte da Saudade - vozes solistas, coro e piano
Projeto Histórico Paquetá Minueto - orquestra
Projeto Histórico Paquetá O poço de São Roque - coro e piano
Projeto Histórico Paquetá A Pedra dos Namorados - três vozes e piano
Projeto Histórico Paquetá Alma minha - voz e orquestra de cordas
Projeto Histórico Paquetá Alma minha - voz e piano
Quem ama o feio bonito lhe parece - coro misto
Quinta-Feira Santa - vozes solistas, coro e orquestra
Quom Fusion - quinteto e banda sinfônica
Raízes - contrabaixo e percussionista
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - banda sinfônica
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - coro e dois pianos
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - instrumentista (cl e sax alto) e piano
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - instrumentista (cl e sax tenor) e piano
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - instrumentista (fl em dó, sol e picc) e piano
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - instrumentista (fl em mib, dó, sol e picc) e
piano
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - instrumentista (sax sp, sax tenor e cl) e piano
Rapsódia Brasileira (Sonho Infantil) - piano solo
Reflexos - piano solo
Renascença - voz, coro, sopros e banda (piano, baixo, bateria etc)
Renascença - voz e piano
Restituo estas chaves - voz e piano
Retrato d'Alma - oboé d'amore e piano
Retrato d'Alma - violoncelo e piano
Retrato d'Alma - voz e piano
Retrato d'Alma - voz e violão
Rio de Lágirmas + O Menino da Porteira - orquestra
Ritmatas Ritmata nº 2 - piano solo
Ritmatas Ritmata nº 1 - quarteto de violões
Ritmatas Ritmata nº 1 - trio de violões
Ritmatas Ritmata nº 1 - piano solo
Ritmatas Ritmata nº 3 - piano solo
Ritmatas Ritmata nº 3 - vibrafone solo
Romance - flauta doce e cravo (ou piano)
Royati - quarteto de cordas e piano
Royati - violino, violoncelo e piano
Rua Aurora - voz e orquestra
Rua Aurora - coro misto
Rua Aurora - voz, flauta doce, fagote, viola da gamba e cravo
Rua Aurora - piano solo
Rua Aurora - voz e piano
Rua Aurora - voz e violão
Rua Aurora - voz, flauta e violão

Rue Ramponeou - piano solo
Sakura - flauta e piano
Salmo - melodia e cifras
Samba - apito e oito violoncelos
Santo - voz e piano
Santo - coro
Se procurar bem - voz e piano
Sem nome - voz e piano
Sem nome - piano solo
Sequencia - voz e piano
Seresta - oboé e violão
Seresta - flauta solo
Série (ou Suíte) Brasileira - orquestra
Série (ou Suíte) Brasileira - piano solo
Série (ou Suíte) Brasileira - flauta, violino, violoncelo e piano
Série (ou Suíte) Brasileira - flauta doce e piano
Série (ou Suíte) Brasileira Valsa - flauta, oboé, clarinete e fagote
Série (ou Suíte) Brasileira Valsa - oboé e piano
Sete variações sobre um tema original - vibrafone e marimba
Simples melodia - flauta solo
Sina de Cantador - voz e banda sinfônica
Sina de Cantador - coro misto, metais e órgão
Sina de Cantador - voz e orquestra
Sina de Cantador - coro masculino, cordas e percussão
Sina de Cantador - guitarra, piano, contrabaixo e bateria
Sina de Cantador - coro feminino e piano
Sina de Cantador - coro masculino e piano
Sina de Cantador - coro misto e piano
Sina de Cantador - voz e piano
Sina de Cantador - coro e orquestra de sopros
Sinfonia nº 1 - banda sinfônica
Sinfonia nº 1 - grande orquestra
Sinfonia nº 1 - dois pianos
Sinfonia nº 2 - banda sinfônica
Sinfonia nº 3 4º movimento orquestra
Sinfonia nº 3 4º movimento coro misto e piano
Smirf - vibrafone solo
Só Sim - melodia e cifras
Sonata nº 1 - piano solo
Sonata nº 2 - piano solo
Sonata para clarinete e piano - clarinete e piano
Sonata para viola e piano - viola e piano
Suíte "Ou vai ou racha" Intermezzo Cantabile sopros, teclado e contrabaixo
Suíte "Ou vai ou racha" Tema heróico sopros, teclado e contrabaixo
Suíte 1961 - piano solo
Te Deum - vozes solistas, coro e orquestra
Te Deum - vozes solistas, coro e piano
Tema com variações - piano solo
Tema, três variações e coda - flauta solo
Tempos de Criança - coro infantil e orquestra de sopros

Timbres - piano solo
Toada - clarinete e piano
Toccata - piano solo
Três Impressões Afro Brasileiras - quarteto de madeiras e trompa
Três Impressões Afro Brasileiras Congada (3º mov) - orquestra de sopros
Três Impressões Afro Brasileiras - quarteto de cordas
Três Minitaturas 2001 - oboé e piano
Três Minitaturas 2001 - piano solo
Tríptico - violão solo
Tríptico - clarinete e piano
Tríptico - flauta e piano
Tríptico - oboé e piano
Trombonata - 16 trombones
Tu de Victo Mortis - voz e piano
Tuas mãos - voz e piano
Valsa das Nonas - piano solo
Valsa dos sete dias - piano solo
Valsa Festiva - banda sinfônica
Valsa Festiva - melodia e piano
Valsa Festiva - piano solo
Valsa Saudosa - melodia e piano
Valsa Saudosa - piano solo
Valsa Seresteira - oboé, clarinete e fagote
Valsa Seresteira - flauta e piano
Valsa Seresteira - piano solo
Valsinha de roda - voz e orquestra de sopros
Valsinha de roda - coro misto, piano e cordas
Valsinha de roda - coro feminino e piano
Valsinha de roda - melodia e orquestra de cordas
Valsinha de roda - voz e quarteto de violoncelos
Valsinha de roda - coro misto e piano
Valsinha de roda voz e piano
Valsinha de roda - flauta e piano
Valsinha de roda - piano solo
Valsinha de roda - voz e contrabaixo
Valsinha de roda - voz e violão
Valsinha de roda - voz e violoncelo
Vento Feliz - voz e dois pianos
Vento Furioso - piano solo
Vento Serrano - voz, trompete e piano
Vento Serrano - voz e piano
Verão - orquestra de cordas
Verso meu - melodia e cifras
Verso vazio - melodia e cifras
Viagem - melodia e cifras
Villani in the Village - flauta e piano
Vinheta para a Rádio Cultura - orquestra
Vinheta para a Rádio Cultura - piano solo
Vocalise - voz e orquestra de cordas
Vocalise - flauta e piano

Vocalise - oboé e piano
Vocalise - sax alto e piano
Vocalise - violoncelo e piano
Vocalise - voz e duo de violoncelos
Vocalise - voz e piano
Vocalise - voz e piano
Vocalise - voz, violão e violoncelo
Vocalise nº 2 - voz, clarinete, violoncelo e piano
Você - voz e piano
Você não sabe - melodia e cifras
Volta - melodia e cifras
Vozes do Agreste - banda sinfônica
Vozes do Agreste - piano solo