

Joel Albuquerque (USP)

Resumo: Este artigo pretende analisar alguns aspectos harmônicos utilizados em *Choros n. 7* de Villa-Lobos, especificamente sobre o uso de centrídicidades coordenadas por “redes de coleções” e eixos de simetrias. A esse respeito partimos dos estudos desenvolvidos por Tymoczko em *Scale Networks and Debussy* (2007) e *A Geometry of Music* (2011). Nestes textos o autor desenvolve uma série de considerações que problematizam a questão da manutenção dos tradicionais conceitos de “escala” e “acorde” no contexto da linguagem musical escalar “pós-prática-comum” do início do século XX, proposta que serve de base para análises de obras de compositores como Debussy e Stravinsky, cujas estéticas influenciaram a obra do compositor brasileiro, objeto de nossa pesquisa.

Palavras-chave: Villa-Lobos. *Choros n. 7*. Redes de coleções. Simetria Inversional.

Choros N. 7 of Villa-Lobos: scale networks and axis of symmetry.

Abstract: This article aims to analyze some aspects harmonics used in *Choros N. 7*, by Villa-Lobos, specifically about of the use of centrídicidades coordinated by "collection networks" and axes of symmetry. In this regard we started the studies developed by Tymoczko in *Scale Networks and Debussy* (2007) and *The Geometry of Music* (2011). In these texts the author develops a number of considerations that question the issue of maintenance of traditional concepts of "scale" and "chord" in the context of post-common-practice scalar music of the early twentieth century, proposed that serves as the basis for analysis works of composers such as Debussy and Stravinsky, whose work influenced the work of this Brazilian composer, object of our research.

Keywords: Villa-Lobos. *Choros N. 7*. Scale Networks. Inversional Symmetry.

Choros n. 7 (1924) é uma obra que faz parte da série *Choros*, um conjunto de peças compostas por Villa-Lobos no decorrer da década de 1920 que atendiam tanto às novas estéticas modernistas que surgiam na Europa, como também ao compromisso de inclusão de argumentos nacionalistas. A instrumentação do *Settimino* (subtítulo dado pelo compositor) combina um quinteto de sopros (flauta, oboé, clarineta, saxofone alto e fagote) e duas cordas (violino e violoncelo), além de um tam-tam que participa fora do palco (nos bastidores).

Este *Choros* faz uso de elementos da linguagem musical pós-tonal franco-russa¹ do início do século XX, destacando um interesse particular pelo caráter “primitivista” da música de

ALBUQUERQUE, Joel. *Choros n. 7* de Villa-Lobos: redes de coleções e eixos de simetrias. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

¹ O fim da prática comum e a crise do tonalismo convergiram para uma dicotomia antagônica entre o cromatismo germânico da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Berg e Weber) e o diatonismo pós-tonal da

Stravinsky², com uso de blocos sonoros dispostos em camadas estratificadas, distribuídos numa espécie de “mosaico”, recursos recorrentes em obras da década de 1920 como *Choros n. 4* (1926) (LACERDA, 2011), o *Noneto* (1923) (SALLES, 2010), e o *Rudepoema* (1921-26) (SOUZA, 2010). No entanto, Villa-Lobos percebe neste procedimento composicional a dificuldade de sustentação da forma e do fluxo contínuo de desenvolvimento, causado pelos constantes cortes texturais. Além disso, a inclusão de tópicos nacionalistas é mais um elemento a ser considerado dentro dessa trama de segmentos sonoros sobrepostos e justapostos. Para unificar todo esse material de forma fluente e orgânica, Villa-Lobos optou por uma volta a princípios estruturais clássicos, aliados às novas propostas idiomáticas da música pós-tonal³.

Para *Choros n. 7* a escolha foi pelo uso de transformações motivicas⁴ a partir de uma matriz temática (Fig. 1), a melodia indígena *Nozani-Ná*⁵, que surge logo no segundo compasso (SALLES, 2009: 125-6), e reaparece no decorrer de toda a obra, nunca de maneira idêntica à precedente, sempre num processo contínuo de reelaboração.

Fig. 1 - Melodia indígena *Nozani-Ná* que surge no início de *Choros n. 7*.

Analisando esta melodia podemos levantar alguns aspectos importantes que são relevantes inclusive para o entendimento estrutural da obra. O principal deles é revezamento frenético entre as alturas de duas linhas melódicas autônomas (ou mais) expressas em uma mesma voz, desenho muito frequente em todo repertório do compositor, identificado por Salles como “zigzague” (2009: 114-30). Segundo este autor “é nos *Choros n. 2, 3, 4* e *7* que a exploração do potencial integrador do motivo zigzague é mais evidente” (Ibidem: 122).

escola franco-russa de Debussy e Stravinsky, seguidos de perto por Bartók, com ressonâncias também no Brasil, nas obras de Villa-Lobos (SOUZA, 2009:139-40).

Esta última corrente, ao contrário da primeira, buscou preservar a tradicional ideia de “acorde” e “escala”, readequados a um novo vocabulário musical mais expandido (TYMOCZKO, 2007: 220). O material cromático é distribuído em diversas camadas estratificadas que aparecem sobrepostas ou justapostas. A textura é protagonizada em primeiro plano; e figura e fundo passam a ter a mesma relevância neste repertório.

² Vale lembrar aqui o grande impacto que foi o contato do compositor brasileiro com a obra de Stravinsky entre as décadas de 1910 e 20 (SOUZA, 2010: 155), admitida pelo próprio Villa-Lobos em entrevista a Manuel Bandeira (BANDEIRA, 1924: 475-77 apud TONI, 1987: 75-77).

³ Souza (2010) verifica essa relação entre procedimentos composicionais clássicos e modernistas também em o *Rudepoema*, obra do mesmo compositor.

⁴ Souza (Ibidem) aponta para o uso de transformações motivicas a partir de um elemento matriz também em o *Rudepoema*, fato que reforça o indício da presença de princípios estruturais clássicos combinados com recursos pós-tonais franco-russos do início do século XX na obra de Villa-Lobos.

⁵ Villa-Lobos explorou o tema indígena *Nozani-Ná* também em outra obra, *Choros n. 3* (1925), um ano depois (SALLES, 2009: 125-6).

Formalmente não vamos perceber nesta obra o uso nítido de regiões tonais ou cortes cadenciais demarcando o seccionamento em partes distintas, ficando mais evidente o uso de centros sonoros⁶ polarizados por processos de reiteração de alturas referenciais e relações simétricas entre intervalos de alturas inerentes às “coleções”⁷ escalares empregadas (que por sua vez geram eixos de simetria), num fluxo orgânico contínuo, onde novos elementos surgem e desaparecem a todo o momento, de maneira gradativa e sem fissuras. Notamos também forte semelhança entre a melodia formada pelas primeiras alturas cêntricas (c.1-209), quando dispostas em uma mesma sequência melódica (Fig. 2), e o tema *Nozani-Ná* que argumenta essa obra. É muito interessante perceber como Villa-Lobos recorre ao material motivico do início, inclusive no contorno estrutural que sustenta este *Choros*.

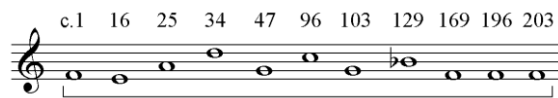


Fig. 2 - Melodia formada pelas alturas polarizadas durante *Choros n. 7*.

Outro aspecto que nos chama a atenção é o uso de coleções escalares e eixos de simetrias funcionando como “condutores” que interligam essas diversas alturas referenciais que pontuam a peça, formando um grande “rede” que direciona a obra. Encontramos grande relação entre esse procedimento e a aplicação do conceito de “redes de coleções” proposta nos trabalhos do musicólogo Tymoczko (2007; 2011) para análise de obras do mesmo gênero.

O autor se propõe a construir um painel teórico para entender a tradição escalar na música pós-prática-comum (Ibidem: 220). O discurso parte de três “restrições” intuitivas para a formação de escalas diatônicas, que ajudam a entender um possível procedimento para elaboração de coleções de alturas consecutivas “ideais” (Ibidem: 222-5).

1. **Segundas diatônicas** possuem um ou dois semitons ascendentes;
2. Uma escala **não** pode conter **semitons sucessivos**⁸;

⁶ Aqui é importante esclarecer sobre dois recursos composicionais recorrentes na obra de Villa-Lobos: “centricidade” – ou centro sonoro, ou altura referencial, todos sinônimos neste trabalho – e “eixo de simetria inversional”.

Segundo Straus: “A centricidade na música pós-tonal pode ser estabelecida por vários tipos de ênfase e reforço diretos: alturas cêntricas são geralmente estabelecidas com maior duração, maior intensidade, maior frequência, e mais agudas (ou mais graves) do que as alturas não cêntricas.” (STRAUS, 2005: 133, tradução nossa).

Mas a centricidade também pode estar relacionada a eixos de simetria por inversão. Considerando isso, Straus complementa: “Além disso, a centricidade na música pós-tonal pode ser baseada em simetria inversional. Um conjunto inversamente simétrico tem um eixo de simetria, um ponto médio ao redor do qual todas as alturas estão balanceadas. Um eixo de simetria pode funcionar como um centro de altura ou de classes de alturas.” (Ibidem).

⁷ Optamos pelo termo “coleção” em vez de “escala” para não causar confusão com a nomenclatura da prática comum tonal. As tradicionais escalas da prática comum são aqui tratadas por relações de simetrias subjacentes e uso de centricidades (e não por funcionalidades típicas da música tonal), procedimento recorrente em obras de compositores pós-tonais na busca de novos caminhos criativos, sem, no entanto abandonar os convencionais conceitos de “escala” e “acorde”.

⁸ Para isso basta à coleção ausentar o tricorde (012) como subcoleção. Esse conjunto de fato parece ser evitado em obras de compositores como Debussy e Stravinsky, exemplo que se repete em Villa-Lobos, como podemos

3. Terças diatônicas possuem três ou quatro semitons ascendentes.

A partir destas restrições chegamos a quatro coleções que atendem plenamente a essas demandas – **diatônica** (7-35), **acústica** (7-34), **octatônica** (8-28) e **tons-inteiros** (6-35) – e mais três coleções que as atendem parcialmente⁹ – **harmônica menor** (7-32A), **harmônica maior**¹⁰ (7-32B) e **hexatônica**¹¹ (6-20) (Ibidem: 225-9). Temos ainda as coleções complementares a aquelas primeiras – **pentatônica** (5-35), o **acorde dominante com sétima e nona** (5-34), o **tetracorde diminuto** (4-28) e outra coleção de **tons-inteiros** (6-35)¹².

A sequência da elaboração destes conceitos é a possibilidade de interação entre essas coleções, por movimentos de alturas sensíveis que conduzem a uma espécie de “modulação” entre coleções com um maior número de alturas invariantes entre si. O resultado final é uma ampliação do tradicional ciclo de quintas (composto apenas por doze coleções diatônicas) para uma grande rede de “escalas” relacionadas por movimentos de sensíveis e subcoleções comuns, onde estão incluídas todas as possibilidades de coleções: doze diatônicas, doze acústicas, doze harmônicas maiores, doze harmônicas menores, três octatônicas, duas tons-inteiros e quatro hexatônicas (TYMOCZKO, 2007: 243; 2011: 136).

Vamos perceber a aplicação destes procedimentos em obras de Villa-Lobos, como no início da *Dança Africana nº1* (1914) (Fig. 3), onde temos a transição de Gb diatônica (c.1-4) para Ab acústica (c.5-8), e logo em seguida para E diatônica (c.9-10).

Fig. 3 - Início da *Dança Africana nº1* de Villa-Lobos, transições de coleções.

perceber na análise de *Choros n. 7* e de outras obras do compositor.

⁹ Não seguem plenamente a segunda restrição, de possuir sempre segundas diatônicas. Essas três últimas escalas possuem o tetracorde (0145), que não aparece nas anteriores.

¹⁰ Harmônicas maior e menor correspondem ao mesmo conjunto, mas uma é a inversão do outra, assim como acontece com as convencionais tríades menor (3-3A) e maior (3-3B).

¹¹ Straus (2005: 130-54) também analisa as escalas diatônicas, incluindo também outras escalas comuns da prática comum (octatônica, hexatônica e tons-inteiros), utilizadas de modo não tradicional, citando-as como “coleções referenciais”. No entanto, sua lista não inclui as coleções acústica e harmônica, essas citadas por Tymoczko (2007; 2011).

¹² A coleção de tons-inteiros gera tons-inteiros como conjunto complementar.

No entanto esse processo aparece mais elaborado em *Choros n. 7*, onde o compositor não se limita a sair de apenas uma coleção e ir para outra. Villa-Lobos acelera o fluxo de transito entre coleções ao ponto de termos grupos de coleções simultâneas – criando conjuntos de oito, nove, dez, onze e até doze alturas numa mesma escala que chamaremos aqui de “supercoleções” – caminhando para outros grupos de coleções simultâneas. Temos abaixo (Fig. 4) um exemplo de supercoleção, o conjunto 10-5 (012345789A), que aparece entre os compassos 17 e 25¹³.

Fig. 4 - Conjunto 10-5, supercoleção utilizada entre os c. 17 e 25 de *Choros n. 7*.

Ao analisarmos o trecho percebemos de imediatos dois recursos recorrentes na obra de Villa-Lobos: o contraste entre alturas referentes às teclas pretas e brancas do piano¹⁴, comum em outras obras do músico (OLIVEIRA, 1984) e o uso do “zigue-zague”, já comentado. Considerando o primeiro procedimento, percebemos a divisão equilibrada de um conjunto de dez alturas (10-5) em duas pentatônicas (5-35), uma formada apenas com notas pretas e a outra apenas com notas brancas, relacionadas por transposição de um semitom (T1) (Fig.5). Os dois conjuntos possuem eixos de simetria¹⁵ próprios, o primeiro entre as notas Ré-Láb (soma 4)¹⁶ e o segundo entre as notas Mib-Lá (soma 6). O conjunto 10-5 formado pela soma de todas as notas também é simétrico, mas em torno do eixo de soma 5 (que por sua vez é a interseção dos outros dois em um eixo só, ou, em outras palavras, a soma dos dois eixos).

¹³ Consideramos aqui todas as alturas utilizadas em todas as vozes no trecho sublinhado.

¹⁴ É muito recorrente na obra de Villa-Lobos a distinção entre as notas correspondentes as teclas pretas e brancas do piano (que chamaremos aqui somente de notas “pretas” ou “brancas”). Essa relação entre essas coleções – diatônica 7-35 e pentatônica 5-35 – é uma grande fonte de recursos composicionais envolvendo simetrias (SALLES, 2009: 45-6).

¹⁵ Para entendermos o eixo de simetria por inversão, aplicaremos o mostrador de relógio circular proposto por Straus (2005: 6) onde as alturas da escala cromática estarão dispostas em círculo, representadas por números correspondentes de 0 a 12, como os números de um relógio, onde 0=Dó, 1=Dó#, e assim por diante. Para representar o eixo de simetria desenhamos uma linha reta que passa exatamente pelo meio do conjunto e por um ponto que esteja afastado por um trítono.

¹⁶ Sobre a identificação de cada eixo inversional pelo número de soma dos pares de notas que mantém relação de simetria em torno deste, ver STRAUS, 2005: 137-39.

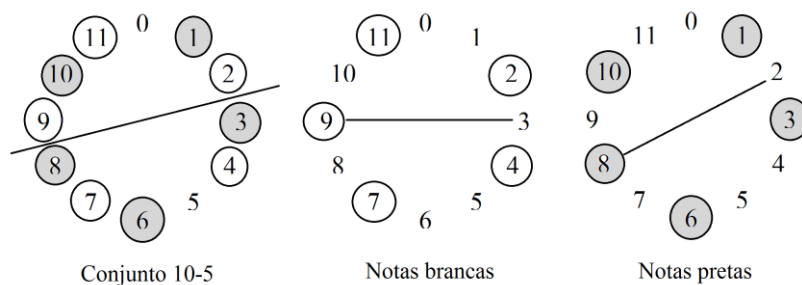


Fig. 5 - Duas pentatônicas 5-35 em T1, notas pretas versus brancas, geradas a partir de 10-5.

Ao analisarmos com mais profundidade esse conjunto 10-5, percebemos que se trata de uma supercoleção diatônica, formada pela junção de duas coleções diatônicas relacionadas em T3 (B e D),¹⁷ que por sua vez geram um total de quatro coleções diatônicas relacionadas por T5 (B, E, A e D) e por alturas sensíveis (Fig. 6), o que demonstra aqui o uso implícito do tradicional ciclo de quartas justas (C5). Temos ao mesmo tempo as coleções E e A diatônicas, que interagem com as centricidades que antecedem e sucedem ao conjunto 10-5, as alturas Mi e Lá consecutivamente. A coleção D diatônica já prevê a nova altura referencial Ré que aparece a partir do compasso 33. A coleção B diatônica, antecedente de E diatônica no ciclo das quartas, é o ponto de partida de toda essa sequência fechando o grupo de coleções em T5.

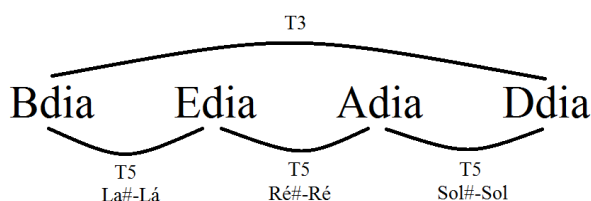


Fig. 6 - Duas coleções diatônicas em T3 (B e D) e quatro em T5 (B, E, A e D), geradas a partir de 10-5.

Na sequência o conjunto 10-5 é transformado em um conjunto 10-6 (012346789A) (c.25-30) (Fig.7) apenas com o movimento de uma nota sensível (semitom) – substituição da altura Si pela a altura Dó (Fig.8).

Fig. 7 - Conjunto 10-6, supercoleção utilizada entre os c. 25 e 30 de *Choros n. 7*

¹⁷ Utilizaremos cifras para as coleções e acordes (A, B, C, etc.) e nomes de notas para as alturas (Dó, Ré, Mi, etc.).

Novamente o compositor utiliza duas pentatônicas 5-35 (Fig. 8), e novamente uma de teclas pretas e outra de teclas brancas. No entanto, agora a relação entre elas passa de T1 para T6 e as duas coleções passam a compartilhar o mesmo eixo de simetria Ré-Láb (soma 4).

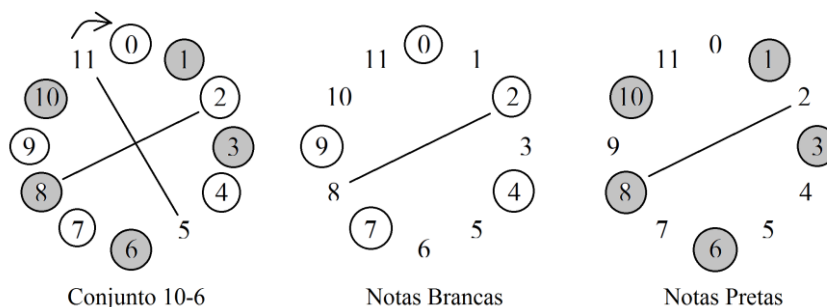


Fig. 8 - Duas pentatônicas 5-35 em T5, notas pretas versus brancas, geradas a partir de 10-6.

Visto de outra maneira, o conjunto 10-6 é uma interação entre C e F# acústicas (T6) (Fig.9), ambas também com o mesmo eixo simétrico Ré-Láb (soma 4). Podemos ainda considerar um conjunto formado pela combinação entre uma coleção octatônica com uma de tons-inteiros. Essa simetria intervalar em torno do eixo Ré-Láb serve também de polarização para altura Ré (intenção já anunciada pela presença de D diatônica no conjunto 10-5 analisado anteriormente) que se torna centridade a partir do compasso 33 que se segue.

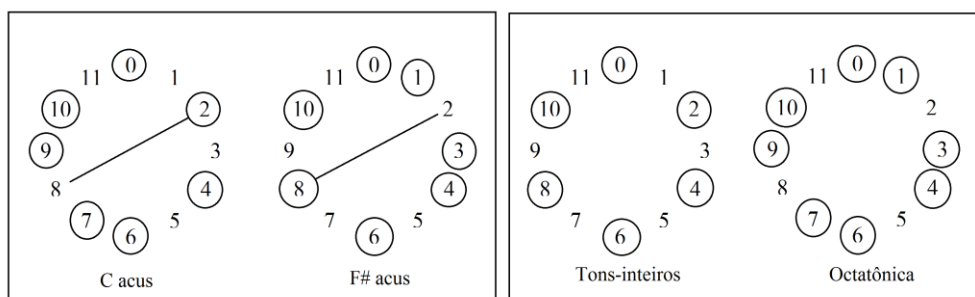


Fig. 9 - Duas coleções acústicas em T6 (C e F#) com eixo Ré-Láb invariante, geradas a partir de 10-6.

O final da obra (c.352-55; ibidem c.361-64) demonstra claramente a construção gradativa de um superconjunto 10-5 a partir de uma coleção pentatônica 5-34 (Acorde de E7/9) (Fig.10), que é preenchido com novas alturas até se tornar um conjunto 8-23, que na verdade é a sobreposição de duas coleções diatônicas em T5 (Eb e Ab), passando para um conjunto 10-5 com duas diatônicas em T3 (Bb e Db), que, como já vimos acima, gera mais duas diatônicas, totalizando quatro diatônicas em T5 (Bb, Eb, Ab e Db)¹⁸.

¹⁸ Vale notar que temos aqui um conjunto intermediário entre 8-23 e 10-5, o conjunto 9-9, que por sua vez comporta três coleções diatônicas relacionadas em T5. Concluindo o raciocínio numa sequência linear temos: 7-35 (uma coleção diatônica); 8-23 (duas coleções diatônicas em T5); 9-9 (três diatônicas em T5); 10-5 (quatro diatônicas em T5) e 11-1 (cinco diatônicas em T5).

The figure consists of a musical score at the top and three diagrams below it. The score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a key signature change from one flat to two flats and time signature changes from 3/4 to 2/4. The score is marked with 'mf' and includes a rehearsal mark 'c.352'. Below the score, three diagrams illustrate the construction of superconjuntos from a pentatonic scale (5-34, 8-23, and 10-5). Each diagram shows a circle of 12 notes with some notes circled or marked. The first diagram is labeled 'Acorde Eb7(9)' and shows notes 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 11, 0. The second diagram is labeled 'Ebdia + Abdia' and shows notes 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 11, 0. The third diagram is labeled 'Bbdia + Ebdia + Abdia + Dbdia' and shows notes 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 11, 0. Arrows indicate the progression from the first diagram to the second, and then to the third.

Fig. 10 - Construção gradativa de um superconjunto a partir de um pentatônica (5-34, 8-23 e 10-5).

Essas supercoleções também podem ser geradas a partir de um eixo de simetria invariante, como é o caso do conjunto 10-4 (012345689A), entre os compassos 5 e 9 (Fig. 11). A coleção surge de um conjunto 7-33 (c.5-6), já como o eixo simétrico em torno das notas Fá-Si (soma 8). É acrescentado então um par de alturas (notas Lá e Réb) que mantêm relação de simetria em torno do mesmo eixo, passando o grupo de notas para um conjunto 9-12 (c.7), confluindo para um conjunto 10-4 (c.8-15), com a adição na nota Si (c.8). A intenção deste eixo é ajudar a polarizar a nota Fá que aparece reiterada como altura referencial desde o início de *Choros*.

Villa-Lobos também trabalha com a liquidação dessas coleções, utilizando apenas recortes destas, que chamaremos aqui de “subcoleções”. Esses grupos de alturas em geral tem caráter híbrido, ou seja, podem pertencer a várias coleções diferentes e, por isso, podem ser utilizados como invariantes entre essas, servindo como base para um *ostinato*, por exemplo, onde uma subcoleção pode permanecer sublinhada por vários compassos, enquanto grupos de coleções diferentes vão se sucedendo pelo acréscimo e substituição de outras notas, tendo em comum aquelas alturas reiteradas. Abaixo temos um exemplo da aplicação deste conceito em *Choros n. 7*. O conjunto de notas consecutivas [Ré,Mi,Fá,Sol], 4-10 (0235), é uma subcoleção presente em duas coleções diatônicas (C e F), duas acústicas (F e Bb), duas harmônicas (C e Dm) e uma octatônica. Essa subcoleção aparece como *ostinato* no compasso 56 e se estende até o compasso 102 (Fig. 12).

Fig. 11 - Conjunto 10-4 gerado a partir de um eixo de simetria invariante Fá-Si.

Fig. 12 - Subcoleção [Ré,Mi,Fá,Sol] invariante como *ostinato* (c.56-102)

Neste percurso aparece a seguinte sequência de coleções (Tab.1):

Compassos (56-102)	Coleções	Conjuntos	Ostinato invariante
56-57	(0235)	4-10	[Ré, Mi, Fá, Sol]
58-59	Bb acústica	7-34	[Ré, Mi, Fá, Sol]
60-64	(0235)	4-10	[Ré, Mi, Fá, Sol]
65-75	C harmônica maior + F diatônica	9-7	[Ré, Mi, Fá, Sol]
76-91	C diatônica	7-35	[Ré, Mi, Fá, Sol]
92-94	Bb acústica	7-34	[Ré, Mi, Fá, Sol]
95-102	Bb acústica + octatônica	9-10	[Ré, Mi, Fá, Sol]

Tab. 1 – *Ostinato* invariante inter-relacionando coleções que se sucedem (c.57-102).

Vimos nessa breve análise o levantamento de alguns aspectos composicionais relevantes que ajudam a entender a disposição estrutural de *Choros n. 7* de Villa-Lobos. Utilizando o princípio clássico de transformações motivicas a partir de um tema germinal inicial, o compositor desenvolve outros materiais melódicos que surgem ao longo da obra; incluindo também o contorno melódico estrutural que é percebido a partir da ocorrência de centros referenciais em torno de alturas reiteradas e polarizadas por relações intervalares simétricas. Esses centros sonoros vão surgindo sucessivamente, inter-relacionados por grupos de coleções escalares em “rede”, regidas por invariâncias entre seus subconjuntos e por eixos simétricos inerentes a essas coleções, encontrando aqui um paralelo com os estudos desenvolvidos por Tymoczko (2007; 2011), que se atenta para a discussão sobre procedimentos da linguagem musical pós-prática-comum que preservam os conceitos de “escala” e “acorde”.

Percebemos ainda que Villa-Lobos satura as tradicionais coleções diatônicas recorrentes na estética franco-russa, transformando-as em supercoleções versáteis de até doze notas, ultrapassando também as típicas coleções octatônicas comuns em Stravinsky e indo além dos modos de transposição limitada de Messiaen (SALLES, 2009: 78), ao mesmo tempo em que também liquida esses materiais ao mínimo necessário, com subcoleções invariantes que interligam coleções maiores, trabalhando assim com mudanças texturais sem cortes bruscos, preservando o fluxo discursivo. A partir de redes de coleções, simetria inversional e centros sonoros, concatenados com o procedimento clássico de constante reelaboração melódica – combinação de procedimentos inovadora dentro do gênero mosaico – Villa-Lobos sustenta o contínuo desenvolvimento e evita um colapso formal ao inserir recortes de blocos sonoros distintos sobrepostos ou justapostos, junto com fragmentos de materiais nacionalistas. De fato o compositor trouxe propostas eficazes que ampliaram a linguagem pós-tonal herdada de Debussy e Stravinsky, mostrando como sua obra estava plenamente em sintonia com os trabalhos de seus pares modernistas europeus. Este artigo, longe de tentar esgotar o assunto, buscou trazer o tema à luz da musicologia e somar argumentos que colocam Villa-Lobos entre os principais compositores do início do século XX.

Referências

LACERDA Marcos B. “Aspectos harmônicos do *Choros n. 4* de Villa-Lobos e a linguagem modernista”. *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-297, Jul./Dez, 2011.

OLIVEIRA, Jamary. “Black key versus White key: a Villa-Lobos devise”, *Latin American Music Review*, vol. 5, nº1, 1984: 33-47.

SALLES, Paulo de T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.

SOUZA, Rodolfo C. de. “Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos”, *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, vol. 11, Nº 2, 2010: 151-99.

_____. “Introdução às teorias analíticas da música atonal”, in: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em Música no Brasil: Métodos, domínios, perspectiva*, vol.1. Goiania: ANPPOM, 2009, p.122-53.

SALLES, Paulo de T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.

_____. “Análise do material harmônico nos compassos iniciais do *Noneto* de Villa-Lobos”, *Anais do XX Encontro Nacional da Anppom*. Florianópolis: UDESC, 23-27 de agosto de 2010.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

TONI, Flavia C. *Mario de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1987.

TYMOCZKO, Dmitri. “Scale Networks in Debussy”, *Journal of Music Theory* 48(2). 2007 [2004]: 215-92.

_____. *A Geometry of Music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York, NY: Oxford University Press, Inc., 2011.

Joel Miranda Bravo de Albuquerque é mestrando pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação do Professor Doutor Paulo de Tarso Salles desde 2012. Graduiu-se no curso de Bacharelado em Música (trompa) pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP). Desenvolve no momento pesquisa sobre os *Choros* de Villa-Lobos (Análise Musical), apresentando o desenvolvimento deste trabalho em diversos congressos e encontros no Brasil e no Exterior. joeltrompa@hotmail.com