

## Influências nas *Bachianas Brasileiras*: A Cantilena da *Bachianas Brasileiras* n. 5 e no “Trenzinho do Caipira”

Norton Dudeque (UFPR)

Resumo: O ciclo das *Bachianas Brasileiras* apresenta uma grande variedade na sua linguagem musical. Esta variedade se refere principalmente às influências sofridas por Villa-Lobos, tanto de maneira explícita quanto implícita. No primeiro caso a obra de J. S. Bach é homenageada de maneira grandiosa, no segunda são influências de outras obras e compositores, que tornam o ciclo de obras um repositório de referências musicais. Neste artigo apresento uma breve análise motivica da Ária da *Bachianas* n. 5 e comentários a respeito do “Trenzinho do Caipira” da *Bachianas* n. 2.

Palavras-chave: Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras*, influência, neoclassicismo, análise musical.

## Influences on the *Bachianas Brasileiras*: the Cantilena from *Bachianas Brasileiras* n. 5 and “Trenzinho do Caipira”

Abstract: The cycle of *Bachianas Brasileiras* presents a great diversity in its musical language. This diversity refers mainly to the influence that Villa-Lobos was under, explicit and implicit. In the first case, the *Bachianas Brasileiras* is a great homage to J. S. Bach, in the second Villa-Lobos was influenced by other composers and their music, become the cycle of works in a repository of musical references. In this article I illustrate this argument through a brief motivic analysis of the Ária of *Bachianas Brasileiras* n. 5 and comment on “Trenzinho do Caipira” from *Bachianas* n. 2.

Keywords: Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras*, influences, neoclassicism, music analysis.

### 1.

A referência às obras de compositores do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores do século XX. Talvez os exemplos mais conhecidos sejam Stravinsky e o neoclassicismo, Schoenberg e a utilização de formas musicais tradicionais, e Webern e o estudo acadêmico da música do passado e sua reinterpretação de técnicas composicionais. Villa-Lobos não é exceção, apesar de que várias de suas obras apresentam uma concepção original em termos formais e melódico-harmônicos, representadas, em especial, na série de *Choros*, o compositor brasileiro também utilizou referências à música do passado como uma fonte de inspiração para o desenvolvimento de ideias musicais. Em alguns destes casos as referências e influências se estendem desde releituras da obra de J. S. Bach, exemplificada neste texto na *Cantilena* da *Bachianas Brasileiras* n. 5, até influências (ou “inspiração”) de obras de compositores contemporâneos seus, neste caso ilustrado por um breve comentário a respeito de *Pacific 231* de Arthur Honegger (1892-1955) e a *Toccata* “Trenzinho do Caipira” da *Bachianas Brasileiras* n. 2.

A “romantização” da figura e da música de Bach ocorreu durante o século XIX após a redescoberta da *Paixão Segundo São Mateus* por Mendelssohn em 1829. Este movimento de retomada ou redescobrimto da música de Bach durante o séc. XIX é descrito de maneira concisa por Blume que identifica duas tendências principais neste movimento romântico: a primeira

caracterizada por uma busca de um paradigma confiável, uma autoridade indiscutível; a segunda, uma tendência de buscar refúgio (ou apoio) na ordem estabelecida da grandiosidade do passado (BLUME, 1964, p. 295). A música e a figura de Bach tornou-se, então, a epítome necessária para os ideais estéticos destas tendências. Apesar da redescoberta da música vocal e sacra de Bach, foi sua música instrumental que se tornou modelo para uma reinterpretação durante o séc. XIX. Segundo Dahlhaus, esta reinterpretação transmutou as obras de Bach em modelos e paradigmas de “música instrumental pura”, a qual os românticos consideravam a essência da música *per se*, além de criar uma reafirmação de si próprios como herdeiros de uma realidade musical e, de certa maneira, de um ideal estético (DAHLHAUS, 1989, p. 30-31).<sup>1</sup> Se alusões à obra de Bach podem ser observadas ao longo do século XIX, no início do século XX, Max Reger (1873-1916) adquire o papel de maior herdeiro desta romantização da figura de Bach. Reger declara: Bach “o começo e fim de toda música, Bach pai onipresente, padrinho da música, pai da harmonia”.<sup>2</sup> As referências de Reger à obra de Bach adquirem um aspecto diferenciado do que nos anos de 1920 viria a ser chamado de neoclassicismo.<sup>3</sup> No ponto de vista de Dahlhaus, que em seu *Grundlagen der Musikgeschichte* reflete sobre o historicismo musical no século XIX, “tradição” e “restauração” são duas tendências dialéticas que norteiam a ideia de progresso no século XIX. A primeira tem uma ligação direta com o passado e pressupõe uma continuidade sem interrupção, e é frequentemente associada a uma corrente ininterrupta. A segunda, *restauração*, é uma tentativa de renovar o contato com uma tradição que foi interrompida. Assim, durante o século XIX a música de Mozart e Beethoven pertenciam a uma tradição viva, enquanto que a música de Bach, distante no tempo, era objeto de *restauração* (DAHLHAUS, 1982, p. 67-70).

Dentro desta ideia de *restauração* da música e da figura de Bach surge nas primeiras décadas do século XX a tendência de “*retour à Bach*” liderada por Stravinsky. Entre 1923 e 1925 Stravinsky compõe obras em que há uma renúncia do caráter nacionalista em favor de um léxico altamente alusivo a Bach: “a fonte de valores musicais universais”.<sup>4</sup> Em poucos anos o slogan e a tendência de “*retour à Bach*” tornou-se predominante entre os músicos que frequentavam os círculos musicais de Paris da época (TARUSKIN, 1996, p. 1607).

No mundo germânico pode-se identificar duas tendências claras em relação ao papel de restauração de Bach: 1. a tendência composicional de se considerar a adaptação de elementos

---

<sup>1</sup> Durante o séc. XIX as referências a obras e à linguagem bachianas são inúmeras. Por exemplo, Beethoven em suas Variações Diabelli Op. 120 faz alusões às Variações Goldberg (vide KINDERMAN, 1998, p. 81-108).

<sup>2</sup> “Anfang und Ende aller Musik, Allvater Bach, Musikgottvater, Urvater der Harmonie” in LORENZEN, Johannes. *Max Reger als Bearbeiter Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1982, p. 55.

<sup>3</sup> Reger, na visão de Frisch (2001), é o compositor que mais assimilou a obra de Bach na sua própria, chegando até mesmo a uma identificação “monomaniaca” psicótica em termos de auto-afirmação. Entre as várias obras de Reger que fazem alusão à Bach são representativas a *Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H* Op. 46 para órgão, Suíte em Mi menor Op. 16 para órgão, *Corale-Preludes* baseados em corais para órgão de Bach, etc

<sup>4</sup> Octour (1923), Sonate para piano (1924) e Sérénade en la (1925).

bachianos à linguagem musical; 2. uma tendência de se teorizar a música de Bach como uma justificativa histórica para a prática musical. Na primeira perspectiva, Hindemith liderou o movimento que, na década de 1920, pode ser representada pelo slogan “*zurück zu Bach*” (retorno à Bach). Esta tendência se concretiza na obra de Hindemith quando em 1924 ele compõe *Kammermusik* n. 2 a qual inaugura uma abordagem neo-barroca na sua música.<sup>5</sup> Na segunda tendência de justificar teoricamente Hindemith realiza em *Unterweisung im Tonsatz* (1935-37) uma análise da invenção a 3 vozes em Fá menor de Bach ilustrando a flutuação harmônica de acordo com a teoria desenvolvida no seu tratado (*vide* HINDEMITH, 1942, p. 207-209). Mas talvez seja Schoenberg quem mais se identifica com esta tendência. Ele declarava abertamente o seu aprendizado composicional, autodidata, baseado em Mozart e Bach. Deste último, Schoenberg dizia ter herdado quatro idéias principais: 1. o pensamento contrapontístico; 2. a arte de desenvolver tudo em uma obra a partir de uma entidade única; 3. o desenvolvimento de configurações uma das outras; e 4. a libertação da métrica tradicional, “do tempo forte do compasso” (SCHOENBERG, 1975, p. 173).

Muito embora as *Bachianas Brasileiras* datem do período de 1930 a 1945, portanto posterior ao surgimento do neoclassicismo na Europa continental, esta tendência internacionalista pode ser observada na incorporação que Villa-Lobos faz da “mitificação” da figura de Bach como “fonte folclórica universal”. Em uma curiosa auto-avaliação, escrita em 1947, da sua própria percepção sobre a importância universal da música de Bach, Villa-Lobos escreveu:

...As *Bachianas Brasileiras*, em número de 9 suítes, são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos. ... a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 187).

As observações intuitivas de Villa-Lobos sobre a universalidade de Bach demonstram a fascinação desta música sobre ele. No entanto, Villa-Lobos tem uma posição ambígua em relação às questões discutidas acima. Se por um lado, ele romantiza e fantasia sobre a figura de Bach como “fonte folclórica universal” e fonte de todos os “materiais sonoros populares de todos os países”, na prática ele articula estruturas musicais de maneira a aludir à música de Bach, de maneira bastante variada e que se estende desde alusões ingênuas até releituras sofisticadas de estruturas *bachianas*. A atração de Villa-Lobos pela música de Bach pode ter se tornado um argumento para prover as ideias de

---

<sup>5</sup> O ciclo de sete obras designado como *Kammermusik*, com exceção da primeira, é moldada como um concerto para uma variedade de instrumentos solista(s) e orquestra com diferentes tamanhos e constituições. MacDonald refere-se a estas composições como “um tipo equivalente no século XX aos *Concertos Brandenburgo* de J. S. Bach” (*apud* HINTON, 1998, p. 139).

como utilizar o material musical para a série das *Bachianas Brasileiras*.<sup>6</sup> Na época em que Villa-Lobos compôs sua série de *Bachianas Brasileiras* ele estava envolvido em projetos de transcrição de obras de Bach destinados às práticas orfeônicas<sup>7</sup> iniciadas em 1931, ano em que Villa-Lobos assumiu a direção da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística). Ademais, a criação do “Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico” e o “Orfeão dos Professores do Distrito Federal” em 1932 propiciou o meio para divulgar e executar estes arranjos, ou melhor, arranjos de uma música imbuída de valores artísticos, “folclóricos”, éticos e morais, de escopo universal (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 72-73 e p. 78). As *Bachianas Brasileiras* ainda podem ser vistas como parte de um programa de educação musical do povo brasileiro estabelecido por Villa-Lobos e Getúlio Vargas. Ou como Arcanjo Jr. comenta:

para Villa-Lobos, o público brasileiro, “inculto” musicalmente, não estava preparado para compreender um compositor tão “erudito”, “civilizado” e complexo quanto Bach. Desta forma, na sua concepção, a música bachiana poderia ser um instrumento pedagógico que, misturado à tradição musical “primitiva” do Brasil, por meio de “pequenas dosagens” como nas *Bachianas Brasileiras*, poderia produzir o efeito desejado para uma cultura “em desenvolvimento” (ARCANJO JR., 2007, p. 69).<sup>8</sup>

Assim, o contexto onde se cria uma imagem mitológica, cósmica de Bach, o contexto internacional de tendências e reinterpretções composicionais e estéticas e uma agenda de educação musical se misturam e contribuem para o entendimento da ideologia de Villa-Lobos ao compor esta extensa homenagem a Bach.

## 2.

O primeiro exemplo para ilustrar esta argumentação, se focalizará em uma breve análise motivica da Ária (*Cantilena*) da *Bachianas Brasileiras* n. 5 (1938). A *Cantilena* faz referências bastante claras à linguagem musical de Bach. Talvez o aspecto mais marcante desta obra seja a fluência de sua melodia. O seguinte comentário de Nóbrega sintetiza a percepção desta melodia:

Villa-Lobos grafou essa melodia numa sucessão caprichosa de compassos alternados. Entretanto, o que à primeira vista parece rebuscamento e preciosismo flui maravilhosamente. Nenhum recurso de impressionar o leitor ou o ouvinte. Estudioso apaixonado da música popular brasileira, soube o mestre captar as tenutas e os “rubati”, as manhas e maciezas com que os intérpretes populares executam seu repertório, com alterações aleatórias de agógica que freqüentemente implicam numa revalorização métrica. Por isso mesmo é que, a despeito

---

<sup>6</sup> A restauração pretendida por Villa-Lobos também é herdada da música romântica brasileira, ou seja, uma tradição de composições que fazem alusões à música do passado, em especial à música barroca. Entre estas obras estão A Suíte Antiga Op. 25 de Leopoldo Miguéz e a Suíte Antiga Op. 11 de Alberto Nepomuceno.

<sup>7</sup> Em 1938, ele arranjou para orquestra a Fantasia e Fuga n. 6 para órgão; e entre 1932 e 1937, ele arranjou vários Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado para coro misto: Prelúdios n. 4 (1934), 8 (1932), 14 (1937), 22 (1932) e as Fugas 1, 5, 8, 21 todas arrançadas em 1932.

<sup>8</sup> Para uma visão geral destas questões *vide* Arcanjo Jr., 2007, p. 55-102. Wisnik também discute a ação de Villa-Lobos junto ao Estado Novo em “O Orfeão do Estado Novo/Esse Coqueiro que dá Coco”, *vide* WISNIK, 2001, p. 178-190.

da irregularidade métrica aparente, a Ária das Bachianas Brasileiras nº 5 nos soa tão fluente (NÓBREGA, 1969, p. 18).

A melodia se desenvolve de maneira a criar uma impressão de fluência, de uma melodia infinita. O Ex. 1 ilustra a melodia e as respectivas frases indicadas pelas ligaduras de expressão do compositor.

O Ex. 2a (c. 3-5) ilustra a primeira frase e seus principais elementos motivicos. Motivo *a* compreende uma terça ascendente (Dó-Mi), motivo *b*, uma segunda descendente (Mi-Ré), motivo *c* compreende ambos motivos *a* e *b*, e motivo *d* é caracterizado pela semicolcheias e o contorno melódico de terminação de frase da seqüência de notas Dó-Si-Dó-Lá. É notável que no compasso 4 não há designação de motivos, exceção ao motivo *d*. A razão pela qual isto ocorre é que entre os segundo e quarto tempos deste compasso ocorre uma mera prolongação da harmonia de Dominante, primeiramente como  $vii^{o7}$ , do segundo ao quarto tempo do compasso, e depois como  $V^{13/7}$  no quinto tempo. Isto é ilustrado nos Exs. 2b e 2c. Partindo deste raciocínio podemos então reduzir a frase a uma estrutura descendente apoiada pela progressão harmônica  $i-V^{13/7}-i$  e que define o motivo *e* (linha descendente de Dó-(Ré)-Si-Lá).

### Exemplo 1

Exemplo 1 shows five phrases of a melody in 3/4 time. Frase 1 is a half note followed by a quarter note, then a quarter note, and a quarter note. Frase 2 is a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Frase 3 is a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Frase 4 is a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Frase 5 is a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

### Exemplo 2

Exemplo 2 illustrates the first phrase and its harmonic structure. a) shows the phrase with motifs *a*, *b*, *c*, and *d* marked. b) shows the phrase with motifs *a*, *b*, and *d* marked. c) shows the phrase with motifs *a*, *b*, and *d* marked, and a  $vii^{o7}$  chord indicated below the notes. d) shows the phrase with motif *e* marked, and a harmonic analysis below:  $i$ ,  $V^{13/7}$ ,  $i$ .

As frases subsequentes são construídas a partir da reordenação destes elementos motivicos, como mostrado no Ex. 3. Primeiramente, o Ex. 3a mostra a primeira frase como modelo de onde serão derivadas outras frases. O Ex. 3b ilustra a segunda frase e a primeira reordenação e modificação: motivo *a1* é modificado para uma terça menor (Sol-Sib), motivo *b1* (Sib-Lá), motivo *c1* abarca motivos *a1* e *b1*, e motivo *d1* apresenta a variação do motivo relacionado *d*. Além disso, a frase é comprimida em dois compassos em 3/2. O Ex. 3c mostra a terceira frase, onde se relaciona os motivos *a2* e *c2* (indicados com os colchetes pontilhados) pela justaposição das frases 2 e 3. No entanto, a relação dos motivos *b2* e *d2* com os motivos correspondentes da primeira frase é clara. Além disso, é necessário observar que a nota final da frase 2 é a inicial da frase 3, ocasionando assim uma justaposição de frases e garantindo a continuidade na melodia.

### Exemplo 3

The image displays three musical staves labeled a), b), and c).  
 a) Original phrase in 3/4 time, starting on a whole note G4. Motifs are labeled: 'a' (G4-A4), 'b' (A4-B4), 'c' (G4-A4-B4), and 'd' (B4-C5).  
 b) First variation in 3/2 time, starting on a whole note G4. Motifs are labeled: 'a1' (G4-A4), 'b1' (A4-B4), 'c1' (G4-A4-B4), and 'd1' (B4-C5).  
 c) Second variation in 3/2 time, starting on a whole note G4. Motifs are labeled: 'a2' (G4-A4), 'b2' (A4-B4), 'c2' (G4-A4-B4), and 'd2' (B4-C5). The 'c2' motif is enclosed in a dashed bracket.

Este tipo de reordenação e desenvolvimento continua nas frases 4 e 5. O Ex. 4a mostra a conexão entre as frases subsequentes com a frase 1. A frase 4 começa com uma justaposição da nota Sib como final da frase anterior e início da frase 4, muito embora a indicação de Villa-Lobos para esta frase seja a nota Dó seguinte. Finalmente, a frase 5 apresenta todos os elementos da frase precedente de maneira direta e objetiva (*vide* Ex. 4b).

### Exemplo 4

The image displays two musical staves labeled a) and b).  
 a) Original phrase in 3/4 time, starting on a whole note G4. Motifs are labeled: 'a3' (G4-A4), 'b3' (A4-B4), and 'd3' (B4-C5).  
 b) Second variation in 3/4 time, starting on a whole note G4. Motifs are labeled: 'a3' (G4-A4), 'b3' (A4-B4), and 'd3' (B4-C5).

A relação dos elementos motivicos de superfície bastariam para o entendimento da articulação desta melodia e de um estilo melódico de desdobramento motivico. No entanto, estruturas em um plano de fundo estão presentes e também relacionam as frases, e até mesmo as seções da obra. Em particular, o motivo *e* que tem função articulatória de plano de fundo em todas as frases, cada qual com sua própria versão. A primeira versão, ilustrada no Ex. 5a, inclui a linha descendente Dó-Si-Lá que representa o contorno melódico geral da frase 1. A segunda versão (Ex. 5b), a linha Sol-Fá-Ré, caracteriza a frase 2. Ainda é importante observar que esta versão da linha

descendente de superfície incluiria a nota Mi entre Fá e Ré, completando, assim, a linha descendente por graus conjuntos (*vide* Ex. 3b). No Ex. 5c a linha descendente é Fá#-Ré-Dó-Sib. O Ex. 5d ilustra a linha descendente da frase 4 que é composta das notas Dó-Sib-Lá. Finalmente, no Ex. 5e (motivo *e4*) a linha descendente é abreviada para um par de notas: Sol-Fá.

A *Cantilena* é formalmente estruturada em três seções: uma seção inicial A, uma seção central contrastante B, e uma seção de recapitulação A'. A seção central, de caráter aproximado a um recitativo, se relaciona de maneira direta a linha descendente das frases iniciais da seção A discutidas acima. De maneira notável, o compositor constrói uma linha melódica descendente pontuada por arpejos ascendentes e caracterizados pela apresentação motivica que remete ao motivo *d* da seção inicial. A linha geral inicial nesta seção B é Mi-Ré-Dó-Si-Lá#-Lá-Sol# que gradualmente conduz à dominante de Lá menor e a uma apresentação do motivo *d4*, utilizado na sua função articuladora usual, isto é, a de conclusão de frases. O Ex. 6 ilustra a passagem.

Em resumo, a reordenação dos elementos motivicos é de reconhecimento imediato e tem uma importante função na percepção da fluência melódica. Ademais, a harmonização usada pelo compositor conecta frase a frase e resulta em um efeito de conexão e, ao mesmo tempo, fluência melódica. Finalmente, as frases que se conectam por justaposição estão no meio do período e provêm uma grande congruência na conexão da estrutura inteira.

#### Exemplo 5a-e

The image displays five musical staves, labeled a) through e), each showing a melodic line in treble clef. Staff a) shows a line starting on G4, moving down to F4, then E4, and ending on D4, with a slur over the first three notes and a fermata over the last. Staff b) shows a line starting on G4, moving down to F4, then E4, and ending on D4, with a slur over the first three notes and a fermata over the last. Staff c) shows a line starting on G4, moving down to F4, then E4, and ending on D4, with a slur over the first three notes and a fermata over the last. Staff d) shows a line starting on G4, moving down to F4, then E4, and ending on D4, with a slur over the first three notes and a fermata over the last. Staff e) shows a line starting on G4, moving down to F4, and ending on E4, with a slur over the two notes and a fermata over the last.

Exemplo 6

Tar-de, u - ma nu-vern ro - sea len - ta e trans - pa - ren - te, so - bre oes pa - ço so - nha - do - ra e

be - la! Sar - ge noin - fi - ni - toa lu - a do - ce - men - te, En - fei - tan - doa tar - de, qual mei - ga dom - ze - la que seu - pres - tuaa lín - da so - nha - do - ra -

men - te, Em an - sei - os d'al - ma pa - ra fi - car he - la, Grl - ta ao céo e a ter - ra, to - daa Na - tu - re \_\_\_\_\_ za!

linha descendente graus conjuntos/motivo e5

d4

Conclusão

As *Bachianas Brasileiras* representam um ciclo de obras onde seu autor representa de maneira contundente a mitificação da obra de J. S. Bach. As demonstrações de releituras de Villa-Lobos de procedimentos composicionais usados por Bach são facilmente encontrados em várias das obras que integram o ciclo, aqui demonstrado na releitura de rearranjo motivico na *Cantilena* da *Bachianas* n. 5. Por outro lado, influências de obras que extrapolam o mundo bachiano também podem ser observadas no ciclo das *Bachianas*. Um exemplo que aponta nesta direção ocorreria se fizéssemos uma comparação entre *Pacific 231* de Honegger e o “Trenzinho do Caipira”. Este nível de influência pode ser observado na *Toccata* (“Trenzinho do Caipira”) da *Bachianas Brasileiras* n. 4 (1930). A inspiração de Villa-Lobos parece ter vindo do seu conhecimento de *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger.<sup>9</sup> Esta obra descreve sonoramente uma locomotiva sendo posta em movimento até atingir uma velocidade constante e após sua chegada ao destino e parada total. Honegger descreve sua obra como:

Em *Pacific 231* eu almejei... expressar em termos de música uma impressão visual e uma apreciação física. A obra inicia com uma contemplação subjetiva, o respirar quieto de uma máquina em descanso, [a seguir] seu esforço para começar, a velocidade que aumenta gradativamente e finalmente até alcançar o estado lírico-patético de um trem rápido, trezentas toneladas de peso, trovejando através da noite silenciosa à uma milha por minuto [de velocidade] (HONEGGER, 1924, p. sn. prefácio).

A descrição de Honegger da ideia principal de sua peça pode muito bem servir também para o “Trenzinho do Caipira”. Aqui Villa-Lobos inicia sua peça com os ruídos típicos de uma

<sup>9</sup> Vide PEPPERCORN, 1980, p. 284-285.

locomotiva em descanso que lentamente começa a se movimentar. Tanto Honegger quanto Villa-Lobos lançam mão de gestos musicais semelhantes, acordes dissonantes que simbolizam a máquina parada exalando lentamente; aos poucos são acrescentadas células rítmicas que propiciam um mínimo gesto de movimento; até que a máquina atinja, através de uma figuração rítmica constante, a estabilidade de um movimento constante. No caso da obra de Honegger a estabilidade demora a chegar e quando o faz apresenta uma melodia com contorno bem definido. Já no “Trenzinho do Caipira” a estabilidade é alcançada rapidamente pelo ritmo constante e enfatizada pela apresentação da famosa melodia.

As evidências apontam para futuras conclusões onde poderão ser observadas maiores e mais diversos tipos de influências neste ciclo de obras, que possam nos estimular a concluir que as *Bachianas* representam um repositório de técnicas composicionais e de influências diversas na obra de Villa-Lobos.

## **Referências**

BLUME, Friederich. “Bach in the Romantic Era”. *The Musical Quarterly*, vol. 50, n. 3, p. 290-306, 1964.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Tradução para o inglês J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Translated by Trad. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

FRISCH, Walter. “Reger’s Bach and Historicist Modernism”. *19th-Century Music*, Vol. 25, n. 2/3, p. 296-312, 2001.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition*, Book 1: Theory. Tradução para o inglês: Arthur Mendel. New York: Schott Music Corporation, 1942.

HINTON, Stephen. “Hindemith, Bach, and the Melancholy of Obligation”, in *Bach Perspectives 3*, Michael Marissen (Editor), Lincoln: University of Nebraska Press, 1998, p. 133-150.

HONEGGER, Arthur. *Pacif 231*. Paris: Editions Salabert, 1924.

KINDERMANN, William. “Bachian Affinities in Beethoven”, in *Bach Perspectives 3*, Michael Marissen (Editor), Lincoln: University of Nebraska Press, 1998, p. 81-108.

LORENZEN, Johannes. *Max Reger als Bearbeiter Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1982.

NÓBREGA, Adhemar. “Atualidade da Música de Villa-Lobos”. In *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, p. 13-19, 1969.

PEPPERCORN, Lisa M. Correspondence between Heitor Villa-Lobos and His Wife Lucília. *Music & Letters*, Vol. 61, No. 3/4, 1980, pp. 284-292.

**Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009**

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. London: Faber and Faber, 1975.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

*Villa-Lobos, Sua Obra*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1972.

WISNIK, José Miguel. “O Orfeão do Estado Novo/Esse Coqueiro que dá Coco”, in SQUEFF, E. e WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 178-190, 2001.