

# UM EXERCÍCIO ANALÍTICO NO ESTUDO Nº 04 PARA VIOLÃO SOLO DE VILLA LOBOS A PARTIR DO MÉTODO INVENTIVIDADE MELÓDICA

**Maria Daniela Muniz Falcão<sup>1</sup>**  
daniela.mfalcao@gmail.com

**Orientador: Prof. Me. Cesar Gabriel Berton<sup>2</sup>**  
cesar.g.berton@gmail.com

## Resumo

O presente artigo propôs aplicar uma análise harmônico-melódica em uma peça pós-tonal representativa do século XX, tomando como exemplo o Estudo nº04 para violão solo do compositor Villa Lobos. Na busca por obter respostas sobre a estrutura da peça, utilizamos o método Inventividade Melódica que baseia-se nas relações de tensão e resolução conseguidas através do confronto entre o contorno melódico (voz soprano e linha de baixo). Através dessa leitura se pode sugerir a compreensão dos movimentos cadenciais da primeira exposição do tema no Estudo nº04, trecho o qual nos propomos a analisar. A partir dos resultados obtidos acreditamos que este método possa tornar-se um auxiliador tanto no mapeamento da obra (leitura) como também ser usado como modelo de análise para outras peças pós-tonais.

Palavras-chave: Análise musical. Inventividade Melódica. Villa Lobos. Estudo nº 04.

## Abstract

This article proposed to apply a harmonic-melodic analysis to a representative post-tonal piece of the 20th century, taking as an example Study nº4 for solo guitar by the composer Villa Lobos. In the search for answers about the structure of the piece, we used the Melodic Inventiveness method, which is based on the tension and resolution relationships achieved through the confrontation between the melodic contour (soprano voice and bass line). Through this reading it can be suggested the understanding of the cadential movements of the first exposition of the theme in Study nº4, an excerpt which we propose to analyze. From the results obtained, we believe that this method can become a helper both in the mapping of the work (reading) as well as being used as an analysis model for other post-tonal pieces.

Keywords: Musical analysis. Melodic inventiveness. Villa Lobos. Study nº 04.

---

<sup>1</sup> Graduanda no Instituto Federal de Pernambuco. Campus Belo Jardim. Licenciatura em Música com habilitação em violão popular. Data de submissão e aprovação: 16 Out. de 2020.

<sup>2</sup> Músico educador, guitarrista pesquisador. Prof. Me. dos cursos de Licenciatura em Música e Pós-Graduação em Prática Interpretativa em Frevo do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE).

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa objetiva apresentar uma proposta de análise harmônico-melódica para uma peça brasileira referencial do século XX, tomando como recorte o “Estudo nº 04” (1928-1929) para violão solo do compositor Villa Lobos (1887-1959). Nesse sentido, buscou-se encontrar na peça pós-tonal respostas sistêmicas quando mapeada a partir do método de análise Inventividade Melódica. Como objetivo secundário, esse trabalho apresenta, além da análise em si, uma proposta de mapeamento modelo para peças do século XX.

Dessa maneira, essa investigação foi desenvolvida com base na abordagem qualitativa da pesquisa, onde através da aplicação da ferramenta de análise harmônica, melódica e formal, foi possível, a partir deste processo empírico, a análise e a descrição dos dados. Resumidamente, este trabalho apresenta como procedimentos metodológicos a pesquisa qualitativa-empírica-descritiva.

O Estudo nº 04 de Villa Lobos para violão solo, nossa peça recorte contida na série de *12 estudos* (1928/1929), se mostrou à primeira vista uma peça de sonoridade bastante intrigante, pois nos remetia concomitantemente a uma escrita “tradicional”<sup>3</sup>, onde conseguimos identificar auditivamente movimentos cadenciais bastante claros em seu discurso e, ao mesmo tempo, uma escrita estruturante quase que aleatória, muito mais baseada em arquétipo harmônicos<sup>4</sup> (conseguidos a partir de um modelo de abertura e digitação fixa (*grip*)<sup>5</sup>), do que um modelo baseado em fluxo contínuo das vozes dos acordes.

Essa ambiguidade de aspectos foi então o que projetou toda a busca deste trabalho a fim de encontrar possíveis pontos sistematizados que pudessem auxiliar tanto no entendimento da arquitetura da peça, quanto na sua execução instrumental no violão, pois entendemos aqui que uma leitura ordenada da peça pode indicar uma execução mais assertiva da obra.

Portanto, o trabalho intitulado “Inventividade Melódica: Uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular” (BERTON, 2005) se tornou o nosso referencial teórico principal. Ainda dentro da proposta de conceituar e contextualizar, usamos como base bibliográfica textos biográficos tanto sobre o autor da peça

---

<sup>3</sup> Em partitura e a quatro vozes, alturas definidas e temperadas.

<sup>4</sup> Segundo Flo Menezes, entende-se por “arquétipo harmônico” “as relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental.”(MENEZES, 2006 *apud* LIMA, 2009, p. 83).

<sup>5</sup> A construção de acordes com estruturas superiores é conhecida como “grip” ou método abreviado e construção de acordes. O grip é a posição real dos dedos da mão direita ao tocar um acorde. (MILLER, 1996, p. 50). (Tradução nossa). No nosso caso, ao violão, trata-se da mão esquerda.

quanto da obra.<sup>6</sup>

## 2 MÉTODO DE ANÁLISE

**“Inventividade Melódica: Uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular” (I.M)** foi desenvolvida pelo professor músico-pesquisador Cesar G. Berton como objeto de pesquisa na dissertação de mestrado homônima defendida em 2005 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Este método analítico busca possibilidades de resultados sistêmicos a serem encontradas em peças pós-tonais (populares ou não) a partir da análise comparativa de **contornos melódicos** arbitrados tanto na melodia principal quanto na linha do baixo de uma peça analisada. Berton (2005, p. 1) pretendeu com sua pesquisa “encontrar modelos de elaboração e análise musical aplicáveis nas peças e improvisações modernas, que vão além do sistema tonal-vertical utilizado atualmente (tanto por educadores, como por músicos intérpretes da música popular)”.

Conforme o autor cita:

Isolando-se cada nota de um improviso ou de um tema e aplicando esta ferramenta de análise intervalar sobre as duas principais partes envolvidas - o “solo” e a “base” - supõe-se que obteremos um resultado passível de identificação quanto ao **grau de tensão e repouso** existente entre as tais notas da melodia, na sua relação com os acordes - harmonia (“base”) - que as sustenta. [...] Arbitraremos a aplicação de uma técnica de análise [...] referente à quantidade de notas (ou intervalos) instáveis e à qualidade da instabilidade - maior ou menor tensão - destas notas. (BERTON, 2005, p. 11). (*grifo nosso*).

Basicamente para se chegar ao resultado final da análise pela **IM**, utilizamos 4 passos:

- 1) Os contornos melódicos de uma peça foram destacados de forma desarticulada e independentes, tanto entre melodia e harmonia, quanto entre uma frase e a sua predecessora;
- 2) Cada um desses materiais melódicos extraídos foi pensado, seja em (A) melodia ou (B) linha de baixo, de forma subjetiva pelo músico analisador. Ou seja, o analisador pode (e deve) arbitrar o eixo de gravitação que mais convém para aquele mapeamento (o que melhor acomoda tais notas);
- 3) A partir dessa primeira resposta, fez-se um confronto entre estes dois materiais: “A versus B” no sentido de extrair, em uma análise comparativa, um serial (série de números) das notas não comuns entre “A e B”. Este resultado foi obtido a partir do cálculo numérico entre

---

<sup>6</sup> Tanto a biografia do compositor quanto a obra encontram-se no apêndice 2 e 3.

as notas que compõem “A menos B”, isto é, o número resultante da subtração das notas que formam os dois materiais melódicos, chamadas pelo autor de “notas fora”;

4) Esta equação correspondeu a um movimento cadencial que pode ser usado pelo intérprete ou apenas como método de mapeamento sistemático da obra.

Para exemplificar esses quatro passos, vamos imaginar que, à partir de um trecho musical com melodia e linha de baixo, podemos identificar, de forma independente e anteposto pelo analisador, signos melódicos a serem entendidos como eixos de gravitação do trecho: o modo<sup>7</sup>, a tríade<sup>8</sup>, o tetracorde<sup>9</sup>, etc. Feito isso, confronta-se ambos (todos os possíveis eixos definidos: melódicos *versus* linha de baixos) e identificam-se notas comuns e não comuns entre seus centros. Essa leitura deve ser feita dentro de três camadas:

- **A micro análise:** baseada nas relações entre as notas do trecho;
- **A média análise:** baseada nas relações entre as notas do trecho e suas relações com os possíveis eixos de gravitação arbitrados;
- **A macro análise:** baseado nas relações das médias-análises da melodia e da linha de baixo da peça/trecho musical com materiais melódicos signícos maiores. Escalas, modos, acordes, arpejos escolhidos tornam-se representantes de possíveis graus de um eixo macro.

A seguir aprofundaremos os conceitos, bem como, ilustraremos estas três camadas. Imaginemos um trecho musical a duas vozes. Cada nota da voz superior é pensada sobre a voz inferior, de maneira vertical, mantendo correlações hierárquicas de graus intervalares tanto com a nota imediatamente abaixo, quanto com o centro tonal/modal do trecho. A esta leitura Berton (2005) chama, dentro do método **I.M.**, de **Micro Análise**.

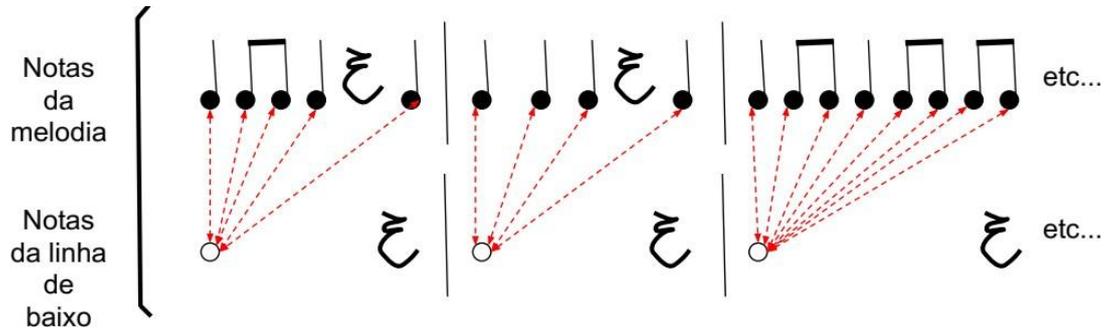
A denominação “microestrutura” é dada por se tratar de relações de nota contra nota, fazendo relação contrária à macro-estrutura, que será entendida como relações de notas contra notas. Esse conceito foi usado, baseando-se em outros trabalhos que visam abordagens de análise musical não tradicionais, como por exemplo MARTIN, Henry [...]. Nele, o autor define o termo nível estrutural, que é aplicado desde a análise nota-acorde (microestrutura) à análise por centros tonais (macro estrutura). [...], também é usado o termo nível de estruturas superiores como sinônimo deste tipo de análise. (MARTIN s/a, p.10 *apud* BERTON, 2005, p. 15)

<sup>7</sup> Em sentido mais comum, “modo” significa a escala ou a seleção de notas usadas com base para a composição; essa seleção tem implicações a respeito de onde as melodias deverão terminar, das formas que pode assumir e (segundo a teoria antiga) do carácter expressivo de uma peça. (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 612).

<sup>8</sup> Agrupamento de três sons, classificada em perfeita maior ou menor, diminuta ou aumentada. (CHEDIAK, 2010, p. 27).

<sup>9</sup> Bloco fundamental a partir do qual se construíam as escalas de uma ou duas oitavas, formado por quatro notas, abarcando um diatessaron, ou intervalo de quarta. A quarta foi um dos três intervalos primários precocemente reconhecidos como consonâncias. (GROUT; PALISCA, 1988, p. 22).

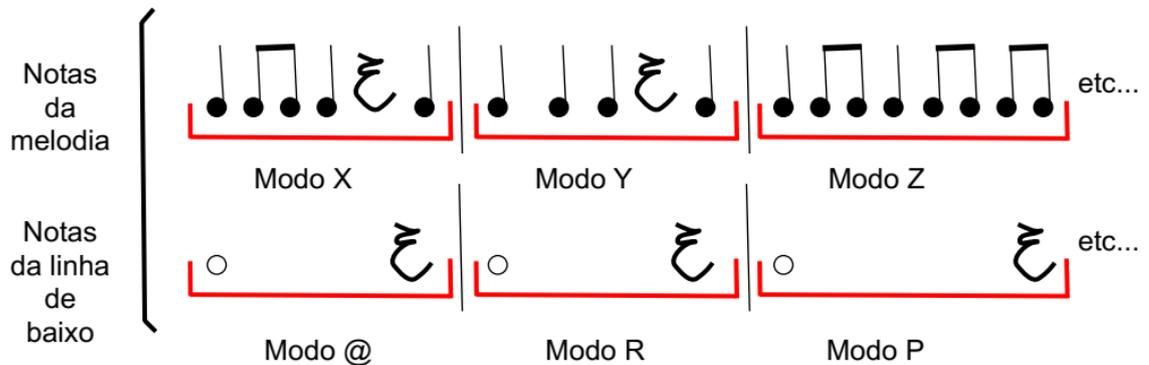
Figura 1: Micro análise.



Fonte: A autora (2020).

Agora, partindo para uma análise dentro da perspectiva da **I.M.** sobre o mesmo trecho, iremos abordar esta leitura dentro de uma perspectiva horizontal e independente (sem correlações entre as vozes da melodia e da linha de baixo). A cada trecho melódico, ambas as vozes foram pensadas resultando em um determinado signo musical (acorde, tetracorde, modo, escala, etc), conforme indicado na figura 02. Veja que na linha da melodia foram sugeridos os modos fictícios “X”, “Y” e “Z”, e na linha de baixo os modos fictícios “@”, “R” e “P”. A essa abordagem Berton (2005) chama de **Média Análise**.

Figura 02: Média análise

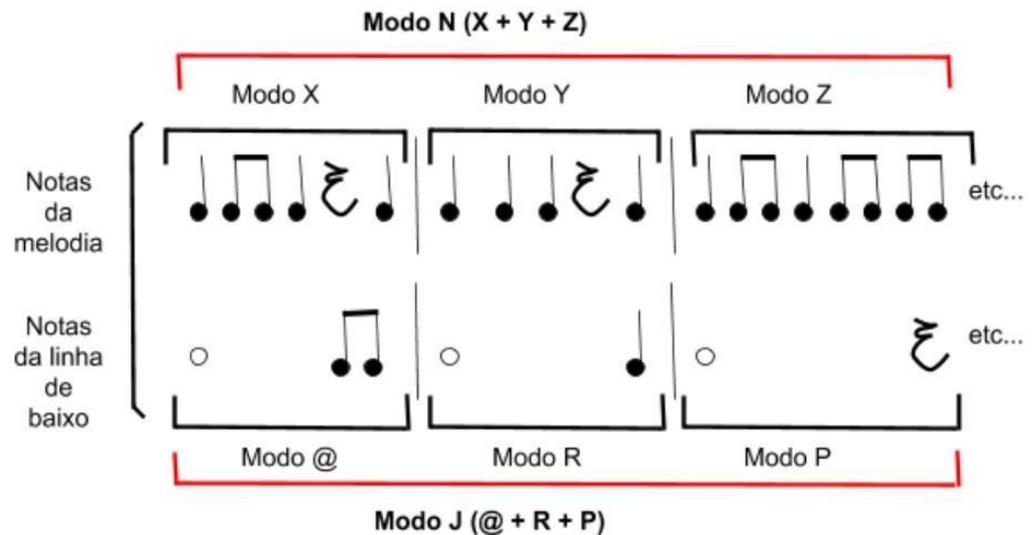


Fonte: A autora (2020).

Passando para o próximo passo, iremos alocar tanto as arbitrações feitas sobre a linha da melodia quanto na linha de baixo como pertencentes a um único centro/eixo gravitacional mais amplo, de modo que todas elas se aloquem em uma unidade signífica musical maior. Como exemplo, utilizamos “X”, “Y” e “Z” como pilares representativos de graus de um novo e único signo melódico, como também “@”, “R” e “P”, entretanto de forma independente, onde o eixo macro foi aqui sugerido com o nome fictício de “**Modo N**” (na melodia) e “**Modo**

**J**” (na linha de baixo). Berton (2005) nomeia essa camada de leitura de Macro estrutura de análise, ou “**Macro análise**”.

Figura 03: Macro análise



Fonte: A autora (2020).

Trazendo essa equação modelo para uma prática musical de análise mais realista, vamos agora sugerir um trecho musical com alturas definidas. Tomaremos o seguinte trecho musical.

FIGURA 4: Exemplo 1 com micro análise

Fonte: A autora (2020).

A primeira vista podemos perceber que não há uma lógica tonal de encadeamento em sua construção. Não há sequer um único movimento cadencial reconhecível e coerente diante das regras harmônico-melódicas “usuais” que nos desse uma resposta válida referente às sensações de movimento, tensão ou repouso ali presentes. O que podemos inferir nesse exemplo seria uma análise intervalar entre a melodia do soprano e do baixo, exemplificados na cor vermelha na figura 04. Porém esses intervalos não nos dão um resultado harmônico,

uma vez que sua leitura corresponde a nota contra nota.

Ainda assim, em uma possível leitura dos acordes dispersos, no máximo, poderíamos indicar (inúmeras) possibilidades de acordes de forma isolada, contudo sem uma correlação entre um e outro.

Utilizando o método I.M sobre o trecho, poderíamos propor uma equação de média análise quando lendo o contorno melódico e da linha de baixo de formas distintas resultando em centros gravitacionais diferentes e independentes:

FIGURA 5: Média análise do exemplo 1

Fonte: A autora (2020).

\* Conferir apêndice I.

Onde as notas da melodia e seus respectivos graus e eixos de gravitação são (as notas usadas foram escritas na cor vermelha):

QUADRO 1: Médio centros da melodia e linha do baixo arbitrados no exemplo 1

Comp. 01	Comp. 02	Comp. 03	Comp. 04
ré, mi, fa#, sol, lá, si, dó#	láb, sib, dó, réb, mib, fa, sol	fa#, sol#, lá#, si, dó# ré#, mi#	dó, ré, mi, fá, sol, lá, si
Ré maior	Lá bemol maior	Fa# maior	Dó maior
(SOBRE)			
Am7 (lá, dó, mi, sol)	G7 (sol, si, ré, fá)	E mi, fá#, sol#, lá, si, dó#, ré#)	C(6/9) (dó, ré, mi, sol, lá)

Fonte: A autora (2020).

Finalizando o processo de análise do trecho através da abordagem da **I.M.**,

pensaremos todas essas indicações de modo otimizado: em um menor número possível de macro signos musicais. Isto é, para que possamos agora obter uma relação coerente entre as relações de tensão e resolução da melodia sobre a linha de baixo, iremos encontrar uma única escala/modo/acorde que aloque os eixos da média análise vistas nas duas vezes.

Para isso, conforme já visto, tomaremos cada um destes eixos de média análise como possíveis graus de um novo macro eixo<sup>10</sup>. O gráfico abaixo exemplifica a macro análise na linha de baixo, em que cada fundamental antes arbitrada é lida como um grau de uma nova escala/centro. Aqui, o **Modo Jônio** (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si).

QUADRO 2: Macro centro da linha do baixo do exemplo 1

Comp. 01	Comp. 02	Comp. 03	Comp. 04
ré, mi, fa#, sol, lá, si, dó#	láb, sib, dó, réb, mib, fa, sol	fa#, sol#, lá#, si, dó# ré#, mi#	dó, ré, mi, fá, sol, lá, si
Ré maior	Lá bemol maior	Fa# maior	Dó maior
<i>(SOBRE)</i>			
Am7 <i>(lá, dó, mi, sol)</i>	G7 <i>(sol, si, ré, fá)</i>	E <i>(mi, fá#, sol#, lá, si, dó#, ré#)</i>	C(6/9) <i>(dó, ré, mi, sol, lá)</i>
Lá (3ª menor)	Sol (5ª justa)	Mi (3ª maior)	Dó (fundamental)
<b>Jônio (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si)</b>			

Fonte: A autora (2020).

A partir desse nível de leitura, médias análises da melodia sobre a macro análise da linha de baixo, podemos já inferir um **serial de número de tensão** quando ambos os contornos são confrontados. Esse serial corresponde a uma resposta numérica gerada pelo quantitativo de notas não comuns (“notas fora” - **NF**) entre as escalas sugeridas na linha de cima em relação a escala da linha de baixo. A esse respeito, Berton (2005) diz que quanto mais próximo de 0 (zero) o número for, menor tensão a frase carrega (“vai para tônica”) e, por outro lado, quanto mais longe de 0 (zero), mais tensão a frase carrega (mais para a dominante).

[...]é possível alcançar resultados diversos que podem ser arbitrados como nível de

<sup>10</sup> Novamente já sabemos que haverá inúmeras possibilidades, e o analista fará suas decisões baseados em sua prática comum. Não há uma única resposta, porém, se esta escolha for coerente com a lógica do método **I.M.**, a resposta será igualmente sistêmica e condicionada a essa escolha.

tensão que variam de 0 a 5. E que, para uma abordagem mais simplificada, podemos entender como níveis de tensão “iguais”, “baixos”, “médios” ou “altos”, em relação à “base”, referentes a quantidade de notas não coincidentes que a fonte escalar possui quando confrontada a essa base (“notas fora”). (BERTON, 2005, p. 84).

Como ilustrado no quadro 3, apontamos como resultado os níveis “02 - 04 - 05 - 00” de tensão sobre uma base (linha de baixo).

QUADRO 3: Serial do nível de tensão da melodia sobre a linha do baixo do exemplo 1

Comp. 01	Comp. 02	Comp. 03	Comp. 04
<b>02 N.F.</b>	<b>04 N.F.</b>	<b>05 N.F.</b>	<b>00 N.F.</b>
<b>Duas</b> Notas “Fora” <b>fá# , dó#</b>	<b>Quatro</b> Notas “Fora” <b>láb, sib, réb, mib</b>	<b>Cinco</b> Notas “Fora” <b>fa#, sol#, lá#, dó# ré#</b>	<b>Zero</b> Notas “Fora”
ré, mi, <b>fa#</b> , sol, lá, si, <b>dó#</b>	<b>láb, sib</b> , dó, <b>réb, mib</b> , fa, sol	<b>fa#, sol#, lá#</b> , si, <b>dó# ré#</b> , mi#	dó, ré, mi, fá, sol, lá, si
Ré maior	Lab maior	Fa# maior	Dó maior
<i>(SOBRE)</i>			
<b>Jônio (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si)</b>			

Fonte: A autora (2020).

Assim, podemos observar que o serial acima citado gerou a seguinte cadência:

- 2 - Pouca tensão (movimento/“subdominante”);
- 4 - Tensão média (maior movimento/“subdominante”);
- 5 - Tensão Alta (ápice/“dominante”);
- 0 - Nenhuma tensão.(repouso/resolução/“tônica”)

Traduzindo isso para a leitura do serial do contorno melódico, temos:

QUADRO 4: Leitura do serial no contorno melódico do exemplo 1

Nível de tensão:	Movimento	Mais movimento	Tensão	Repouso
Serial:	02	04	05	00

Fonte: A autora (2020).

Analisando agora o mesmo trecho a partir de uma abordagem de macro análise

também na linha melódica, podemos determinar que cada uma das escalas sugeridas possam ser graus de um centro maior. Isto é, como indicado no quadro 5, as fundamentais **Ré** (maior), **Láb** (Maior), **Fá#** (Maior) e **Dó** (Maior) serão lidas respectivamente (entre muitas outras opções) como os graus 01 - #11 - 03 - 07 (notas: ré, sol#, fá# e dó) do modo **Ré Mixolídio #11**. Dessa forma, uma outra possível análise desses mesmos contornos melódicos, agora em macro estrutura, poderia ser:

QUADRO 5: Macro análise da linha melódica do exemplo 1

Comp. 01	Comp. 02	Comp. 03	Comp. 04
<b>Ré Mixolídio #11 (Ré, Mi, Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó)</b>			
<b>Ré</b> (Fundamental)	<b>Láb</b> (#11)	<b>Fá#</b> (3ª maior)	<b>Dó</b> (7ª menor)
<b>ré</b> , mi, fa#, sol, lá, si, dó#	<b>láb</b> , sib, dó, réb, mib, fa, sol	<b>fa#</b> , sol#, lá#, si, dó# ré#, mi#	<b>dó</b> , ré, mi, fã, sol, lá, si
<i>(SOBRE)</i>			
<b>Jônio (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si)</b>			

Fonte: A autora (2020).

Assim, quando fazemos o confronto entre o macro centro arbitrado na linha superior em relação ao centro da linha inferior (**Ré Mixolídio #11 sobre Dó Jônio**) encontraremos um novo nível de tensão.

QUADRO 6: Macro análise da melodia e linha do baixo do exemplo 1

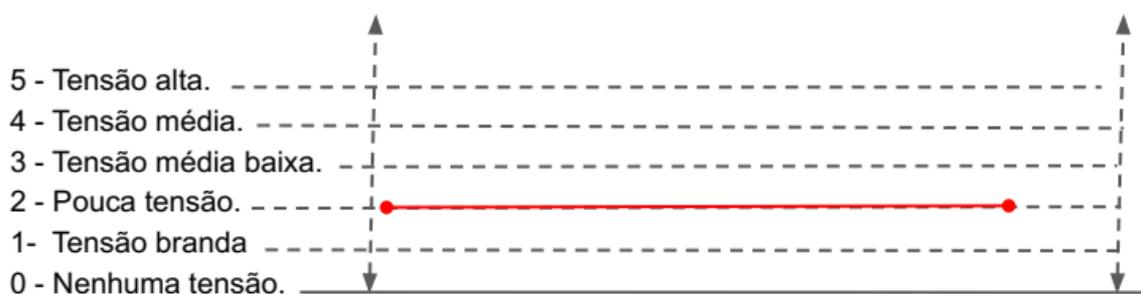
Comp. 01	Comp. 02	Comp. 03	Comp. 04
<b>Ré Mixolídio #11 (Ré, Mi, Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó)</b>			
<i>(SOBRE)</i>			
<b>Jônio (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si)</b>			

Fonte: A autora (2020).

Nessa macro análise dos contornos melódicos, o nível de tensão (número/quantitativo de notas fora) é **02** (apenas duas notas incomuns: fá# e sol#). Em outras palavras, podemos

dizer que o movimento cadencial ilustrado na figura 4 está gravitando em **pouca tensão**. Logo abaixo, exemplificamos esse movimento graficamente.

FIGURA 6: Nível de tensão do exemplo 1



Fonte: A autora (2020).

Esse modelo de análise e os procedimentos necessários para chegar ao resultado, é o que será aplicado ao Estudo nº 04 de Villa Lobos, peça recorte de nossa pesquisa exposta no capítulo seguinte.

### **3 ANÁLISE: I.M. APLICADA AO “ESTUDO Nº 04 DE VILLA LOBOS”.**

Para uma exposição mais clara da análise da peça, usando o método I.M, iremos trabalhar somente a primeira exposição de seu tema (compassos 01 a 24). Dividiremos essa primeira parte em 05 frases (respectivos subcapítulos 3.1; 3.2; 3.3; 3.4 e 3.5.). Esta definição, ainda que pensada em partes coerentes entre si, não se baseou em um estudo morfológico tradicional, mas sim na possibilidade de agrupar as notas compostas, e seus respectivos contornos melódicos, em centros de gravitação lógicos dentro da proposta<sup>11</sup>, tanto na melodia quanto na linha de baixo, seguindo o mesmo modelo já explicitado na parte 01 deste texto.

#### **a. Análise I.M. da FRASE #01**

Abaixo se encontram os primeiros 06 compassos da peça.

<sup>11</sup> Sabemos que em alguns momentos a leitura destas frases poderão ser idênticas à leitura de uma análise morfológica tradicional, porém, como em outros momentos não haverá tal similaridade, procuramos não usar tal aporte.

FIGURA 7: Compassos 01 a 06

Fonte: Partitura Estudo nº 04 .

### Análise da Melodia

Identificamos nesta frase um movimento fraseológico de pergunta e resposta. Propomos nele o seguinte direcionamento a respeito de uma possível leitura dos centros de gravitação da melodia, indicados na figura 8, e em seguida discutidos:

FIGURA 8: Análise dos contornos melódicos arbitrados da melodia e linha de baixo dos compassos 01 ao 06

Fonte: A autora (2020).

Nos quatro primeiros compassos (01 a 04), a melodia (média análise da linha superior, em amarelo) está gravitando na escala de **Si frígio** (si, dó, ré, mi, fá#, sol, lá) com a presença de algumas notas de aproximação cromática (não estruturantes<sup>12</sup>): nota **Si $\flat$**  (Comp. 1) e nota **Do#** (comp. 2). Na micro análise abaixo, estas notas não estruturantes / passagem cromática foram indicados na cor vermelha. Assim, o contorno melódico do trecho acima (melodia) com a análise de cada grau, dentro do **modo frígio** seria:

<sup>12</sup> Compreendemos como notas estruturantes aquelas as quais são características e necessárias para a formação e identificação de escalas, acordes, modos. etc. Ou seja, correspondem aos graus que definem a fonte harmônica ou melódica. No seu sentido inverso, equivalem a notas que estão fora dessa construção de modelos diatônicos: notas de passagens, ornamentos, apogiaturas etc..

- Compasso 01 a 04 (superior) - Si frígio + notas cromáticas (**CR**)

**Notas da melodia:** Si - **Sib** - Si - Ré - Ré - **Dó#** - Dó - Si - Dó - Mi - Mi - **Re#**

**Graus da escala:** 01 - **CR** - 01 - 03 - 03 - **CR** - 02 - 01 - 02 - 04 - 04 - **CR**

É importante salientar que haveria outras inúmeras possibilidades de supor as notas do trecho. Isto é, este contorno melódico poderia ser entendido também como notas estruturais e não estruturais de outras diversas escalas. Porém, como já indicamos, para o método de análise I.M isso não interfere na resposta final, uma vez que a nossa busca é a de obter um resultado, porém não único e/ou definitivo. Vale ressaltar, essa diretriz se vale para todas as micro, média e macro análises<sup>13</sup> que se seguem no decorrer deste trabalho.

Seguindo nesse mesmo modelo metodológico, sugerimos na voz da melodia (figura 8), comp. 05 e 06, a possibilidade de uma gravitação no centro escalar de **Ré pentatônica maior** (ré, mi, fá#, lá, si), indicados na micro análise abaixo.

- Compassos 05 ao 06 (superior) - Ré pentatônica maior

**Notas da melodia:** Ré - Mi - Si - Lá - Ré - Mi - Si - Lá

**Graus da escala:** 01 - 02 - 06 - 05 - 01 - 02 - 06 - 05

Podemos afirmar então que há, dentro da perspectiva deste método de análise, dois centros de gravitação: o primeiro na escala de **Si frígio** (comp. 01 a 04) e o segundo em **Ré pentatônica maior** (comp. 05 a 06).

Dando prosseguimento à proposta metodológica, lendo o trecho agora numa macro análise, iremos alocar (e novamente de forma arbitrária) os centros escalares citados de **Si** e **Ré** como possíveis “gravitantes” de um novo “macro centro”: escolhemos para esse **Si menor**, uma vez que, seguindo a mesma lógica, **Si** e **Ré** correspondem à fundamental (01) e terça menor (03) dessa escala (indicado aqui na cor verde, ainda na figura 8).

### **Análise da linha de baixo**

Partiremos agora para a análise de graus de gravitação da linha inferior do mesmo trecho (compassos 01 a 06). Utilizando a mesma lógica do método I.M, notamos as seguintes resultantes:

---

<sup>13</sup> Respectivamente: análise das notas, escalas e centros de gravitação.

No primeiro compasso (01 inferior - amarelo), há uma possível gravitação em **Sol frígio** (sol, láb, sib, dó, ré, mib, fá), seguida no compasso 02 de uma possibilidade de leitura em **Mi jônio** (mi, fá# sol# lá si dó# ré#) e, nos compassos 03 a 06, a sugestão em **Mi menor** (mi, fá#, sol, lá, si, dó, ré). Tais micro análises da linha de baixo foram descritas abaixo, indicando as notas compostas e os respectivos graus resultantes destas escalas por nós selecionadas.

- Compasso 01 (inferior) - Sol frígio

**Notas da linha de baixo:** Sol - Láb - Sol

**Graus da escala:** 01 - 02 - 01

- Compasso 02 (inferior) - Mi jônio

**Notas da linha de baixo:** Mi - Fá# - Sol#

**Graus da escala:** 01 - 02 - 03

- Compasso 03 ao 06 (inferior) - Mi menor

**Notas da linha de baixo:** Lá - Sol - Fá# - Lá - Lá - Sol - Sol - Mi - Sol - Sol - Mi

**Graus da escala:** 04 - 03 - 02 - 04 - 04 - 03 - 03 - 01 - 03 - 03 - 01

Concluindo a análise da voz do baixo do primeiro trecho (compasso 01 ao 06), e o levando para uma macro análise, todo trecho dentro de uma única escala, chamado agora de novo macro centro. Assim, Sol (frígio) - Mi (Jônio) - Mi (menor) sugerem, representando os graus 03 - 01 - 01, uma macro gravitação no centro de Mi menor (assinalado no quadro 7 na cor verde - inferior).

QUADRO 7: Macro e média análise dos compassos 01 a 07

Comp.		01	02	03	04	05	06
Melodia Superior	Macro centro	Si menor					
	Médio centro	Si frígio com cromatismo				Ré pentatônica maior	
Melodia Inferior	Médio centro	Sol frígio	Mi jônio	Mi menor			
	Macro centro	Mi menor					

Fonte: A autora (2020).

Ou seja, temos como resultante desse trecho inicial de seis compassos a razão dos macro centros:

**Si menor**

**X**

**Mi menor**

Partiremos agora para a análise dos próximos trechos da peça. Visto que o procedimento metodológico é o mesmo, não nos atentaremos aqui em explicá-los de forma tão detalhada como feito nos primeiros seis compassos a fim de não deixar nosso texto tão monótono e também porque entendemos desnecessário, uma vez que, os processos metodológicos são os mesmos: Indicaremos então as gravitações micro, média e macro sugestionadas de cada frase de forma separada e os respectivos resultados obtidos a partir da sobreposição “melodia *versus* linha de baixo”.

#### b. Análise I.M. da FRASE #02

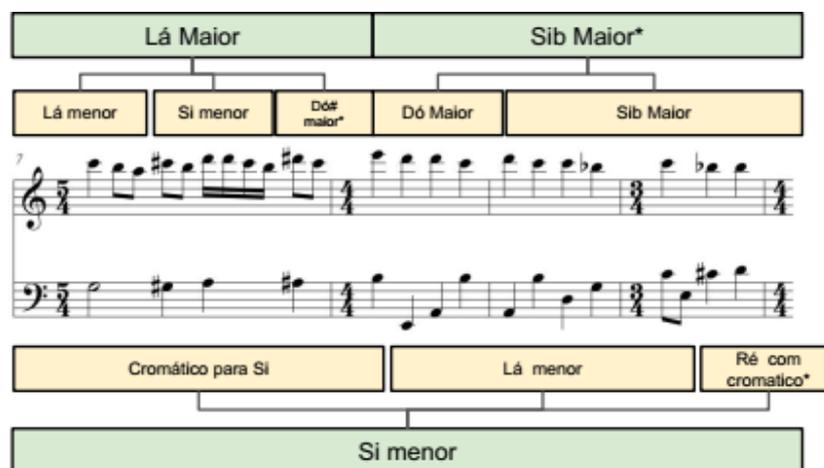
Abaixo encontram-se os compassos 07 a 10 da peça.

FIGURA 9: Compassos 07 a 10

FONTE: Partitura Estudo nº04.

Segue figura das gravações de média e macro análise:

FIGURA 10: Análise dos contornos melódicos arbitrados da melodia e da linha do baixo dos compassos 07 a 10



Fonte: A autora (2020).

\*Conferir apêndice 1.

### Análise da melodia

Entendemos que a melodia da frase #02 possa ser lida dentro de uma possibilidade de gravação escalar em cinco centros dos quais os três primeiros centros se encontram no compasso 07 e os demais centros nos compassos 08 a 10, conforme descritos abaixo:

- Compasso 07 (superior) - Lá menor                      Si menor                      Dó# maior\*<sup>14</sup>

**Notas da melodia:**                      Lá - Si - Dó | Dó# - Si - Ré - Dó# - Si | Ré# - Dó#

**Graus da escala:**                      01 - 02 - 03 | 02 - 01 - 03 - 02 - 01 | 02 - 01

- Compasso 08 (Superior) - Dó maior

**Notas da melodia:** Mi - Ré - Dó

**Graus da escala:** 03 - 02 - 01

- Compassos 09 e 10 (Superior) - Sib maior

**Notas da melodia:** Ré - Dó - Sib - Dó - Sib

**Graus da escala:** 03 - 02 - 01 - 02 - 01

<sup>14</sup> Conferir apêndice 1.

Ao partirmos para a ótica macro de todo esse contorno melódico da parte superior obteremos dois centros resultantes das escalas elegidas, o primeiro em Lá maior (**lá, si, dó#**), respectivamente os graus 01, 07 e 03, e o segundo em Sib maior\* (**dó, sib**) correspondendo aos graus 02 e 01.

### **Análise da linha de baixo**

Analisando o mesmo trecho musical, doravante na linha inferior, arbitramos que há um movimento cromático iniciado no compasso 07 que se encerra no primeiro tempo do compasso 08, concluindo a ideia melódica na nota **Si**, tomada como fundamental para este contorno.

- Compassos 07 a 08 (inferior): Si cromático

**Nome das notas:** Sol - **Sol#** - Lá - **La#** - Sí

**Graus da escala:** 06 - **CR** - 07 - **CR** - 08

Em seguida, a partir do compasso 08, propomos um novo contorno melódico que perpassa a maior parte do trecho encerrando-se no início do compasso 10:

- Compassos 08 a 10 (Inferior) - Lá menor

**Notas da melodia:** Mi - Lá - Si - Lá - Si - Ré - Sol - Dó - Mi

**Graus da escala:** 05 - 01 - 04 - 07 - 02 - 04 - 07 - 03 - 05

Finalizado no compasso seguinte pela sugestão de mais um novo centro:

- Compasso 10 (inferior)<sup>15</sup> - Ré cromático

**Notas da melodia:** **Dó#** - Ré

**Graus da escala:** **CR** - 08

Como resultante da unificação dos contornos, ou seja, na macro estrutura, o centro proposto nesse fragmento foi sugerido dentro do centro de **Si menor** (Si, Lá, Ré), graus 01, 07 e 03 desta tonalidade.

---

<sup>15</sup>A escala elegida nesse trecho corresponde a partir do terceiro tempo do compasso 10.

Logo, teremos a seguinte soma dos centros de acordo com o confronto entre melodia e baixo: Lá menor + Sib maior “sobre” Si menor.

QUADRO 8: Macro e média análise dos compassos 07 a 10

Comp.		07			08	09	10
Melodia Superior	Macro centro	Lá maior			Sib maior*		
	Médio centro	Lá menor	Si menor	Dó# maior*	Dó maior	Sib maior	
Melodia Inferior	Médio centro	Cromático para si				Lá menor	Ré com crom.
	Macro centro	Si menor					

Fonte: A autora (2020).

### c. Análise I.M. da FRASE #03

Abaixo encontram-se os compassos 11 a 14 da peça.

FIGURA 11: Compassos 11 a 14

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '11', shows a complex rhythmic pattern with multiple beamed notes and rests. The bottom staff, labeled '14', shows a similar pattern with different chordal structures. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: Partitura Estudo nº04.

FIGURA 12: Análise dos contornos melódicos arbitrados da melodia e da linha de baixo dos compassos 11 a 14

Fonte: A autora (2020).

### Análise da melodia

Em uma leitura desta frase, dentro da perspectiva de análise aqui proposta, inferimos que o contorno melódico da linha superior está no centro de “Lá pentatônica menor”, seguido por “Mi pentatônica maior” e “Sol menor com cromatismo”.

- Compassos de 11 a 13<sup>16</sup> - (Superior) - Lá pentatônica menor

**Notas da melodia:** Lá - Ré - Lá - Sol- Ré - Dó - Sol - Lá - Mi - Ré - Lá - Sol - Ré - Dó - Sol

**Graus da escala:** 01 - 04 - 01 - 07 - 04 - 03 - 07 - 01 - 05 - 04 - 01 - 07 - 04 - 03- 07

Continua:

**Notas da melodia:** Lá - Sol - Ré -Lá

**Graus da escala:** 01 - 07 - 04 - 01

- Compassos 13 e 14<sup>17</sup> (Superior) - Mi pentatônica maior

**Notas da melodia:** Si - Fá# - Mi - Si - Dó# - Sol# - Fá# - Dó#

**Graus da escala:** 05 - 02 - 01 - 05 - 06 - 03 - 02 - 06

<sup>16</sup> A escala elegida nesse trecho corresponde até o segundo tempo do compasso 13.

<sup>17</sup> A escala elegida nesse trecho corresponde a partir do terceiro tempo do compasso 13 ao segundo tempo do compasso 14.

- Compasso 14<sup>18</sup> (Superior) - Sol menor com cromatismo

**Nome das notas:** Sol - Ré - **Sol#** - **Ré#** - Lá - **Mi** - Sib - Fá

**Graus da escala:** 01 - 05 - **CR** - **CR** - 02 - **CR** - 03 - 07

### Análise da linha de baixo

Quanto à linha inferior, apontamos que, de acordo com as notas elegidas pelo compositor, o primeiro centro está em Lá maior e o segundo em Mi bemol maior com cromatismo e nota pedal lá.

- Compassos 11 a 13 (Inferior): Lá maior

**Nome das notas:** Fá# - Si - (**Lá**) - Mi - (**Lá**) - Lá - (**Lá**) - Fá# - (**Lá**) - Si - (**Lá**) - Mi - (**Lá**)

**Graus da escala:** 06 - 02 - (**NP**) - 05 - (**NP**) - 01 - (**NP**) - 06 - (**NP**) - 02 - (**NP**) - 07 - (**NP**)

Continua:

**Nome das notas:** Lá - (**Lá**) - Fa# - (**Lá**) - Sí - (**Lá**) - Sol# - (**Lá**) - Dó# - (**Lá**)

**Graus da escala:** 01 - (**NP**) - 06 - (**NP**) - 09 - (**NP**) - 07 - (**NP**) - 03 - (**NP**)

- Compasso 14 (Inferior) - Mi bemol maior com cromatismos e nota pedal (**NP**)

**Nome das notas:** Sib - (**Lá**) - Mib - (**Lá**) - **Mi** - (**Lá**) - Fá - (**Lá**) - **Fá#** - (**Lá**) - Sol - (**Lá**)

**Graus da escala:** 05 - (**NP**) - 01 - (**NP**) - **CR** - (**NP**) - 02 - (**NP**) - **CR** - (**NP**) - 03 - (**NP**)

Desse modo, ao juntarmos as escalas da parte superior (**lá, mi e sol**), aqui vistas como graus 04, 01 e 03 de Mi pentatônica menor, e na parte inferior (**lá e mib**), resultando em Lá lídio, graus 01 e 04, obteremos em uma macro análise os centros: Mi pentatônica menor sobre Lá lídio.

---

<sup>18</sup> A escala elegida nesse trecho corresponde a partir do terceiro tempo do compasso 14.

QUADRO 9: Macro e média análise dos compassos 11 a 14

Comp.		11	12	13	14
Melodia Superior	Macro centro	Mi pentatônica menor			
	Médio centro	Lá pentatônica menor		Mi pentatônica maior	Sol menor com crom.
Melodia Inferior	Médio centro	Lá maior			Mi bemol maior com crom.. e N.P Lá
	Macro centro	Lá lídio			

Fonte: A autora (2020).

**d. Análise I.M. dos compassos 15 e 16 da FRASE #04**

Abaixo encontram-se os compassos 15 e 16 da peça.

FIGURA 13: Compassos 15 e 16.

Fonte: Partitura Estudo nº 04.

FIGURA 14 : Análise dos contornos melódicos arbitrados da melodia e da linha de baixo dos compassos 15 e 16

The figure shows a musical score for two measures (15 and 16) in 4/4 time. The score is divided into two staves: a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass line). Above the treble staff is a green box labeled 'Si cromático'. Below the treble staff is a yellow box labeled 'Cromatismo de Si até Si'. Below the bass staff is a yellow box labeled 'Sol# menor melódica com cromatismos'. Below the bass staff is a green box labeled 'Sol# menor melódica com cromatismos'. The score shows a descending chromatic line in both staves, with various accidentals and note heads.

Fonte: A autora (2020).

### Análise da melodia

Nesse trecho estruturado entre os compassos 15 e 16, inferimos (média análise) apenas um contorno melódico em cada linha, isto na parte superior e inferior, as quais ambas gravitam sobre uma perspectiva de notas descendentes, em boa parte, cromáticas. Ao analisarmos a parte de cima, observamos esse cromatismo partindo da nota **Si** alcançando uma oitava abaixo.

- Compasso 15 e 16 (Superior) - Cromatismo de Si até Si

**Nome das notas:** Si - **Sib** - Lá - **Sol#** - Sol - **Fá#** - Fá - Mi - **Mib** - Ré - **Dó#** - Dó - Si

**Graus da escala:** 01 - **CR** - 07 - **CR** - 06 - **CR** - 05 - 04 - **CR** - 03 - **CR** - 02 - 01

### Análise da linha de baixo

Acompanhando esse mesmo movimento descendente, elegemos na parte inferior a escala de **Sol# menor melódica**, haja vista possua algumas notas cromáticas ocorrentes na sequência melódica.

- Compasso 15 e 16 (Inferior) - Sol# menor melódica com cromatismo

**Nome das notas:** Sol# - Sol - (**Lá**) - Fá - **Mi** - Ré# - (**Lá**) - Dó# - **Dó** - Si - **Lá** - Sol#

**Graus da escala:** 01 - 7M - (NP) - 06 - **CR** - 05 - (NP) - 04 - **CR** - 03 - **CR** - 01

Trazendo para uma macro análise, fica claro para nós a sobreposição dos centros de Si cromático sobre Sol# menor melódica com cromatismo.

QUADRO 10: Média e macro análise compassos 15 e 16

Comp.		15	16
Melodia Superior	Macro centro	Si cromático	
	Médio centro	Cromatismo de Si a Si	
Melodia Inferior	Médio centro	Sol# menor melódica com cromatismo	
	Macro centro	Sol# menor melódica com cromatismo	

Fonte: A autora (2020).

**e. Análise I.M. dos compassos 17 ao 24 da FRASE #05**

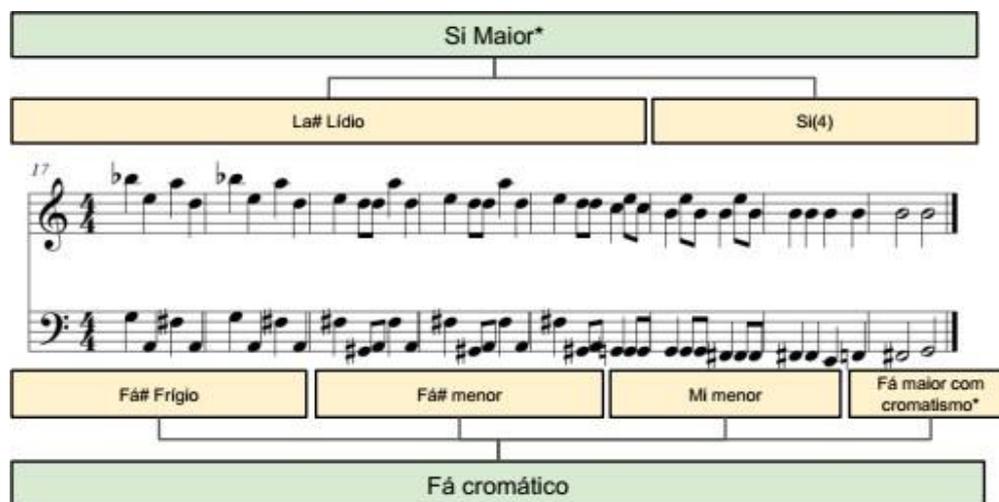
Abaixo encontram-se os compassos 17 ao 24 da peça.

FIGURA 15: Compassos 17 ao 24.



Fonte: Partitura Estudo nº 04

FIGURA 16: Análise dos contornos melódicos arbitrados da melodia e da linha de baixo dos compassos 17 ao 24



Fonte: A autora (2020).

\*Conferir apêndice 1.

### Análise da melodia

Finalizando as análises da primeira exposição do tema da peça, visto que o processo metodológico se repete em toda obra, seguiremos agora para os compassos 17 ao 24. Neste contexto foi possível estabelecer dois contornos melódicos na parte superior, o primeiro gravitando em La# lídio e o segundo em Si4.

- Compassos 17 a 21 (Superior) - Lá# lídio

**Nome das notas:** Lá# - Mi - Lá - Ré - Lá# - Mi - Lá - Ré - Lá# - Mi - Ré - Lá - Ré - Mi

**Graus da escala:** 01 - 04 - 07 - 03 - 04 - 04 - 07 - 03 - 01 - 04 - 03 - 07 - 03 - 04

Continua:

**Nome das notas:** Ré - Lá - Ré - Mi - Ré - Dó - Mi - Dó

**Graus da escala:** 03 - 07 - 03 - 04 - 04 - 02 - 04 - 02

- Compassos 22 a 24 (Superior) - Si4

**Nomes das notas:** Si - Mi - Si - Mi - Si

**Graus da escala:** 01 - 04 - 01 - 04 - 01

Veja que neste último caso poderíamos também ter arbitrado o contorno em Mi, respectivamente, graus 01 e 05 desse tom, mas havendo uma maior ênfase na nota Si<sup>19</sup>, optamos em estabelecê-la como fundamental, logo a nota Mi passando a ser sua subdominante.

### **Análise da linha de baixo**

Na parte inferior indicamos quatro contornos melódicos que estão postos nas seguintes escalas: Fa# frígio, Fa# menor, Mi menor e Fá maior com cromatismo.

- Compassos de 17 e 18 (Inferior) - Fá# frígio

**Nomes das notas:** Sol - Lá - Fá# - Lá - Sol - Lá - Fá# - Lá

**Graus da escala:** 02 - 03 - 01 - 03 - 02 - 03 - 01 - 03

- Compassos de 19 a 21<sup>20</sup> (Inferior) - Fá# menor

**Nome das notas:** Fá# - Sol# - Lá - Fá# - Lá - Fá# - Sol# - Lá - Fá# - Lá - Fá# - Sol# - Lá

**Graus da escala:** 01 - 02 - 03 - 01 - 03 - 01 - 02 - 03 - 01 - 03 - 01 - 02 - 03

- Compassos de 21 a 23<sup>21</sup> (Inferior) - Mi menor

**Nome das notas:** Sol - Fa# - Mi

**Graus da escala:** 03 - 02 - 01

- Compassos de 23 a 24<sup>22</sup> (Inferior) - Fá maior com cromatismo\*

**Nome das escalas:** Fá - **Fa#** - Sol

**Graus da escala:** 01 - **CR** - 02

Nesta ocasião ao partirmos para um ponto de vista macro, vimos que nessa seção ocorre o deslocamento de um semitom tanto acima quanto abaixo de uma tonalidade central, esta sugerida como fá. Assim, entendemos que este movimento de semitons entre os graus 01# e 07, ou seja, Fa# e Mi, indicam uma possível gravitação no centro de Fá cromático.

<sup>19</sup> Conferir na figura 16.

<sup>20</sup> A escala elegida nesse trecho corresponde até o segundo tempo do compasso 21.

<sup>21</sup> A escala elegida nesse trecho corresponde do terceiro tempo do compasso 21 ao terceiro tempo do compasso 23.

<sup>22</sup> A escala elegida nesse trecho corresponde a partir do quarto tempo do compasso 23.

Partindo para uma ótica macro, obtemos a seguinte gravitação dos centros: Sí “sobre” Fá cromático.

QUADRO 11: Macro e média análise dos compassos 7 a 24

Comp.		17	18	19	20	21	22	23	24
Melodia Superior	Macro centro	Si maior*							
	Médio centro	Lá lídio				Si (4)			
Melodia Inferior	Médio centro	Fá# frígio		Fa# menor		Mi menor		Fá cromático*	
	Macro centro	Mí menor							

Fonte: A autora (2020).

Após todos os passos para a obtenção das macro estruturas da melodia e linha de baixo serem realizadas, confrontamos essas estruturas a fim de extrairmos o serial de nível de tensão de cada frase. Como visto no segundo capítulo deste trabalho, essa relação ocorre a partir do quantitativo de notas fora.

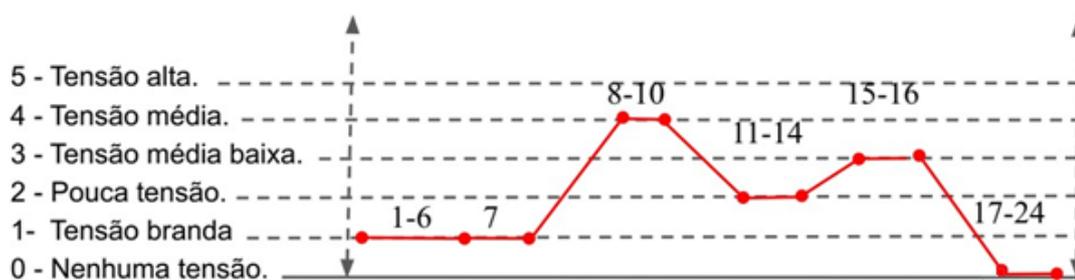
QUADRO 12: Confronto das macro estruturas da primeira parte do Estudo nº4 (Compasso 1 a 24)

Compassos	1 – 6	7	08 - 10	11 – 14	15 – 16	17 – 24
Macro análise (Melodia)	Si menor	Lá maior	Sib Maior	Mi pentatônica menor	Si cromático	Si maior
Notas Arbitradas	Si - Do# - Ré - Mi - Fa# - Sol - Lá	Lá - Si - Do# - Ré - Mi - Fá# - Sol#	Sib - Dó - Ré - Mib - Fá - Sol - Lá	Mi - Sol - Lá - Si - Ré	Si - Dó - Dó# - Ré - Re# - Mi - Fá - Fá# - Sol - Sol# - Lá - Lá#	Si - Dó# - Ré# - Mi - Fa# - Sol# Lá#
Macro análise (Linha de baixo)	Mi menor	Si menor		Lá lídio	Sol# menor melódica c/ cromatismos	Fá Cromático
Notas Arbitradas	Mi - Fa# - Sol - Lá - Si - Dó - Ré	Si - Dó# - Ré - Mi - Fá# - Sol# - La#		La - Si Do# - Ré# Mi - Fa# Sol#	Sol# - Lá# - Si - Dó# - Ré# - Fá - Sol (+ Mi - Lá)	Fa - Fa# - Sol - Sol# - La - La# - Si - Dó - Do# - Ré - Re# - Mi
Notas Fora	Dó#	Lá	Dó - Mib - Fá - Sol - Lá	Sol - Ré	Dó - Ré - Fá#	---
Serial de nº de tensão	01	01	05	02	03	00

Fonte: A autora (2020).

Transferindo agora esse serial para uma compreensão dos níveis de tensão da peça, a figura abaixo exemplifica estes movimentos nos compassos aplicados.

FIGURA 17: Movimento cadencial do Estudo nº 4 (compassos de 1 a 24)



Fonte: A autora (2020).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No exercício de apresentar uma proposta de análise harmônico-melódica para uma peça brasileira pós-tonal, aplicamos o método da Inventividade Melódica sobre o Estudo nº4

de Villa Lobos para violão solo, o que gerou resultados sistemáticos e coerentes na análise musical.

Inicialmente, pudemos notar na peça recorte vários aspectos que nos indicavam uma abordagem diferenciada quanto a sua compreensão integral. Dessa forma, partindo para o método proposto, realizamos a partir da I.M. uma leitura que nos possibilitou identificar relações de tensão e resolução geradas pelos movimentos cadenciais encontrados. Estes movimentos foram conseguidos por meio da análise de estruturação micro, média e macro análise. Nesse processo que nos detivemos a análise da primeira exposição do tema da peça, onde dividimos os compassos de 1 a 24 em cinco contornos melódicos, evidenciou a gravitação da melodia sobre linha de baixo em centros distintos. Dados os seguintes resultados, foram confrontadas as macro análises da melodia e da linha de baixo no intuito de chegar a um quantitativo de notas fora do material melódico de ambos centros, estabelecendo assim um serial de número de tensão. Esse resultado numérico nos levou a níveis de tensão aos quais, pela perspectiva da I.M., entendemos que Villa Lobos no Estudo nº 04 utilizou nos compassos estudados os respectivos movimentos: Do compasso 1 ao 4 tensão branda, no compasso 7 tensão branda novamente, compasso 8 a 10 tensão média, compasso 11 a 14 pouca tensão, compasso 15 e 16 tensão média baixa, e por fim, do compasso 17 a 24 nenhuma tensão.

Assim, no sentido de propor uma análise para a peça, esta pesquisa também buscou indicar um mapeamento modelo para peças pós-tonais.

Como foi possível observar, o método I.M. traz seu caráter bastante aberto, em que não se busca uma única resposta, mas uma das inúmeras possibilidades de resultantes. Uma nova leitura desses contornos daria novos resultados, isto se deve ao fato de que é o músico analisador quem irá definir desde os parâmetros para estabelecer um material escalar por meio da leitura de um contorno melódico, até quais destes materiais serão usados como estruturantes na análise, desse modo, as respostas variam enormemente de ação para ação. Todavia, é essa abertura que faz o método aplicável em qualquer situação de tecido musical.

Para além dos resultados desta pesquisa, sugerimos para trabalhos futuros, estudos direcionados à prática interpretativa, em que, a partir das relações de tensão e resolução alcançadas através da I.M., sejam estabelecidos níveis de dinâmica de acordo com cada movimento cadencial encontrado. Acreditamos que este objeto de estudo possa direcionar uma execução instrumental mais consciente e assertiva da obra.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ARCANJO JUNIOR, Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. 2007. Dissertação (Mestrado em História: tradição e modernidade) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BERTON, Cesar Gabriel. **Inventividade melódica: uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- CARLEVARO, Abel. **Guitar master class, vol. 3**. Heidelberg: Chatarelle, 1988.
- CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- FRAGA, Orlando. Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação. *In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP*, 1., 2007, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: EMBAP, 2007.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1988.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro**. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.
- LIMA, Rodrigo da Silva. **Da nota ao som: explorando territórios harmônicos**. 2009. Dissertação (mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- MAZZEU, Renato Brasil. **Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- MEIRINHOS, Eduardo. **Fontes manuscritas e impressa dos 12 estudos para violão de Heitor Villa-Lobos**. 1997. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- MILLER, Ron. **Modal jazz compositions & harmony, vol. I**. Germany: Advance Music, 1996.
- MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos: sua obra**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2018.
- SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário grove de música: edição concisa**. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Doze estudos para violão**. Paris: Editions Max Eschig, 2000.

### APÊNDICE A – Parâmetros para identificação dos contornos melódicos

Para otimizar as análises neste trabalho, visto que o autor sugere ao analisador arbitrar o signo melódico que melhor acomoda as notas de um contorno melódico, usamos como parâmetro o mínimo de escalas possíveis, sendo elas: escalas menores, modos, escala pentatônica menor e maior, e a escala cromática. Sabendo que estas nem sempre estão por completo em uma frase melódica, tomamos como princípio que:

<b>Contorno melódico</b>	<b>Escala/modo elegido</b>
Sem 3 <sup>a</sup>	Escala maior/modo jônio
Sem 3 <sup>a</sup> e com 2 <sup>a</sup> m	Modo frígio
Sem 3 <sup>a</sup> e com 4#	Modo Lídio
Sem 3 <sup>a</sup> e com 7M	Escala maior/modo jônio
Sem 3 <sup>a</sup> e com 7m	Função dominante/modo mixolídio
Notas de aproximação cromática	Escala cromática

## APÊNDICE B - BIOGRAFIA DE VILLA LOBOS

Nascido em 05 de Março de 1887 na cidade do Rio de Janeiro (ARCANJO, 2007, p. 27), Villa Lobos teve grande importância na construção da identidade violonística brasileira, rompendo fronteiras que ainda hoje permeiam salas de concertos em todo o mundo. Segundo Fraga (2017, p. 2), o contato com esse instrumento teve início na sua infância, vindo a inspirar-se em renomados violonistas, a destacar Matteo Carcassi, Fernando Sor e Ferdinando Carulli, fazendo uso de vários métodos disponíveis de sua época, dispôs destes para a aplicação do estudo em harmonia e contraponto. Isso nos faz entender que Villa Lobos teve acesso desde jovem às técnicas tradicionais de harmonia e composição, bem como, esteve a receber notícias do que havia à sua disposição em termos de estrutura e estética musical no âmbito erudito, uma vez que o Rio de Janeiro era até então a capital do país, se posicionando como centro de relações políticas, sociais e culturais.

Nessa perspectiva, vale ressaltar que a música impressionista, em especial do francês Claude Debussy, gerou grande impacto nas composições de Heitor. Mazzeu (2002, pp. 36-37) ao mencionar este fato, afirma que tal motivação proporcionou o nascimento das primeiras obras em que o compositor, de maneira genérica, entra em outros sistemas musicais a exemplo da atonalidade, cabendo mencionar que ele foi o primeiro compositor brasileiro a penetrar neste campo (*idem*, p. 54), bem como a incorporação de elementos musicais, a saber: as ostinati, as longas notas pedais, polirritmia entre outros.

Podemos citar ainda que um marco importante na vida de Villa Lobos foi a sua presença na semana da arte moderna em São Paulo no ano de 1922, embora anos antes ele já estivesse se apresentando como uma figura que já revelava seu lado artístico moderno se firmando em uma **estética musical própria**, esse evento foi responsável por torná-lo mais visível dentro de um cenário no qual o movimento nacionalista era até então o centro das discussões entre os intelectuais da arte.

O sucesso de Villa-Lobos no início dos anos de 1920 deveu-se, em grande medida, à originalidade de suas obras. Quando estamos falando em originalidade, estamos ligando a utilização de uma técnica de composição “mais moderna” com traços nacionais da personalidade particular do compositor. A junção destes três elementos deve ser levada em conta na estética musical de Villa-Lobos ao se tentar explicar sua aceitação por parte de uma elite intelectual e artística brasileira no limiar de 1920. (MAZZEU, 2002, p. 54).

Essa leitura dos métodos de composição de Villa Lobos dentro de uma “**estética musical própria**” é o que nos dá, aqui neste trabalho, a abertura para também abordarmos a

análise destas obras dentro de uma **leitura metodológica própria**, original, para além dos formatos “tradicionais” da escola europeia.

O choro foi outra importante influência na vida do compositor, sendo um dos gêneros que evidenciou o contato com o violão em sua carreira musical. A respeito dessa capacidade, Fraga (2007) retoma o comentário de Donga, importante chorão de seu tempo ao dizer que, “Villa-Lobos era alguém que podia sempre improvisar e que também era um bom instrumentista. Tocava peças clássicas difíceis que exigiam uma boa técnica e constantemente praticava para melhorar sua execução” (*idem*, p. 4), e ainda comenta que “Villa-Lobos sempre compôs diretamente no instrumento” (*idem*).

A respeito de sua obra específica para o violão, podemos citar a *Suíte Popular Brasileira* (1908/1923), *12 estudos* (1928/1929) e os *5 prelúdios* (1940), todas com grande representatividade dentro do repertório violonístico, tanto por seu caráter técnico e estético, quanto por seu desenvolvimento idiomático no instrumento. Ao tratar dos *12 estudos*, Meirinho (1997) conclui:

Acreditamos serem estes estudos [12 estudos para violão] de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX. Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros. (MEIRINHOS, 1997, p. 17).

Fraga (2007) ao detalhar sobre esta obra, dedicada ao violonista Andrés Segovia<sup>23</sup>, esclarece que seus manuscritos passaram por diversas modificações devido a incoerências tanto na grafia como em aspectos técnicos referentes ao processo composicional do músico<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Dados apresentados no catálogo: Villa-Lobos Sua Obra, versão 1.1, Museu Villa-Lobos, 2018.

<sup>24</sup> Importante ressaltar que, para este trabalho, utilizamos os manuscritos editados pela Max Esching.

### APÊNDICE C - HISTÓRIA DO ESTUDO Nº04

Inserida na coleção dos *12 estudos*, a obra aqui em pesquisa, assim como todas as demais postas nesse ciclo, foi possivelmente criada durante suas duas passagens pelo país francês na década de 20. É nesse contexto que Guérios (2003) ao tratar das viagens do compositor à Paris, afirma que sua visita e admiração pela civilização francesa foi um ponto decisivo para que ele alcançasse verdadeiramente sua linguagem e essência nacional, visto que abandonando as normas de composição ali presentes, Villa Lobos tenha compreendido a relevância de assumir suas origens.

Cabe lembrar que, segundo Meirinhos (1997), o Estudo nº 4 traz em evidência trechos em que o contorno melódico estaria ligado ao lirismo dos chorões, significativa influência ao músico já citada anteriormente, ou até mesmo sua harmonia estaria antecipando elementos da bossa nova.

A respeito dos aspectos técnicos e musicais presentes no Estudo nº 4 observamos que Villa Lobos fez uso de diversos recursos idiomáticos do instrumento, como o uso das cordas soltas para compor a harmonia, o que possibilitou uma maior massa sonora, a aplicação da campanella, como também o uso de vários elementos característicos do violão ocorrendo de forma simultânea. Amorim (2007) destaca este fato, ao falar sobre a utilização do paralelismo horizontal na extensão do braço do violão, junto à notas pedais, o que ao nosso ver, traria à peça em alguns momentos uma sonoridade "suja".

É inegável que Villa Lobos trouxe uma grande visibilidade para o violão brasileiro, na época pouco explorado nas salas de concerto do Rio. A desenvoltura dos *12 Estudos* (em especial) traz ao campo violonístico uma visão mais ampla das possibilidades que anteriormente não haviam sido exploradas no instrumento tanto em termos musicais quanto técnicos. Acerca disto Amorim (2007, p. 161 e 162) relata que Villa Lobos encontrou maior facilidade de resumir toda sua genialidade através de suas composições dedicada ao violão, em especial os *12 Estudos*, bem como sua obra "marcou definitivamente a história do violão", ou até mesmo para Carlevaro (1988, p. 3), "deu a luz a guitarra moderna".

APÊNDICE D - PARTITURA EDITORADA DO ESTUDO Nº 04 (VILLA LOBOS)

# Étude Nº 4

*Des accords répétés*

Heitor Villa-Lobos

Poco moderato

CIII — CIII — CIV —

*p* *rit.* *rit.* *sfz*

CIII — CIV — CV — CVI — CVII — CVIII — *a tempo* CIX — CVIII — CVII —

*sfz* *f* *poco allarg.*

CIV — *a tempo* *rit.* *simil mão esquerda*

Meno *allarg.*

17

21 *allarg.*

25 *a tempo* *p* *sfz*

30 *sfz*

35 *rall.* *a tempo* *mf*

39 *simil mão esquerda*

44 *Grandioso* *rall.* *ff* *mf*

47 *simil mão esquerda*

49

51

52

53

55

61

*aVII*

*fff* *allarg.*