

A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional

Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP)
alux@rcm.org.br

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo de investigação do material de acordes, ritmos, textura e timbre nas peças de Villa-Lobos: *A Prole do Bebê* n.1 e n.2, observando também as técnicas de composição quanto à textura nas dimensões vertical e horizontal. A metodologia constou de levantamento do material, seleção dos exemplos musicais mais representativos e aplicação de técnicas de análise de SALZER (1982), quando pertinente. A conclusão mostra que Villa-Lobos utilizou processos compostionais que combinam aspectos musicais rítmicos e melódicos do ambiente brasileiro em uma síntese original.

Palavras-chave: música brasileira, Villa-Lobos, análise musical, textura musical, técnicas de composição.

Villa-Lobos's *A Prole do Bebê* N.1 and N.2: aspects of texture and composition techniques

Abstract: This study presents an investigation that aims at observing harmonic, rhythmic, textural and timbre materials in Villa-Lobos's *A Prole do Bebê* N.1. and N.2, and the compositional techniques in the aspects concerned to texture in vertical and horizontal dimensions. The methodological procedures involved the selection of materials and the more representative musical examples and the application of SALZER (1982)'s techniques of analysis when necessary. One concludes that Villa-Lobos's compositional processes combine Brazilian aspects of rhythm and melodic lines into an original synthesis.

Key words: Brazilian music, Villa-Lobos, music analysis, music texture, compositional techniques.

A- INTRODUÇÃO

Nas primeiras décadas do século XX, a criação artística buscava novas técnicas e formas de expressão que, na música, manifestaram-se principalmente na ampliação e na negação do sistema tonal, prática sonora vigente nos três séculos anteriores. O grande desafio e a pesquisa a que se lançaram os criadores musicais foi o da procura de caminhos técnicos para estruturar as idéias, através do uso de novo material e de novas formas de discurso.

Hoje, com a devida distância, procuramos assimilar, compreender e refletir sobre a música do início do século vinte, investigando aspectos técnicos, estéticos, históricos, interpretativos e os que mais se apresentarem na pluralidade de interesses em que vivemos. Assim, se pode dizer que, comparado aos tempos da tonalidade, quando existiam princípios estruturais comuns, passou a haver uma abertura de possibilidades e escolhas. Observamos como o discurso musical se transformou, por não mais fazer uso de balanço e equilíbrio proporcionado por frases e seções de conteúdo temático; por não haver mais a combinação de sons em acordes que se relacionavam entre si e com um centro; pela variedade do material escalar e pelos aspectos das vozes condutoras (síntese de harmonia e contraponto), que se tornam independentes.

Comentando a respeito dessas transformações, Bryan Simms lembra como as principais mudanças se caracterizaram por uma série de “emancipações” – termo de Schoenberg para descrever o tratamento da dissonância na sua composição¹ – através das quais um novo

¹ Entenda-se dissonância em relação ao sistema tonal, pois os termos consonância e dissonância são relativos.

material estava à disposição do compositor (SIMMS, 1995, p.xiii). Essa independência também se relacionou aos aspectos do ritmo, do timbre e da textura. Tudo isso levou à criação de novas técnicas de composição, bem como a outras formas de compreensão e escuta, no desenvolver de novas teorias e ferramentas de análise. Os termos como acordes, motivos, melodias, entre outros até então usados, também passam a ter outros sentidos e denominações, pelo fato de estarem representando novos conceitos (KOSTKA, 1999, p. 47).

Na observação de como estas idéias se desenvolveram no Brasil, o nome que se lembra é o de um compositor que, nas primeiras décadas do século vinte tentava firmar sua linguagem: Heitor Villa-Lobos. É reconhecido como uma referência para a música brasileira, com sua composição que é chamada de nacionalista, porém, como bem observa o musicólogo Gerard Béhague, (...) “nacionalismo multifacetado e não exclusivo, uma vez que sua concepção e tratamento do nacionalismo tendiam a se integrar nos numerosos experimentos estilísticos, resultando em uma complexa e variada linguagem musical” (BÉHAGUE, 1994, p. 43).

Os estudiosos da música brasileira, Carlos KATER (1990), José Maria NEVES (2000), VASCO MARIZ (2000), além do já citado Gérard Béhague, são unâimes ao relacionarem a década de vinte e os anos que imediatamente a antecederam, às inovações e experiências que se constituiram na definição da expressão do discurso de Villa-Lobos. Na vasta produção do compositor, só considerando essa época, entre as composições representativas, contam-se os *Quartetos de cordas* n. 1 a 4; os balés *Uirapuru* e *Amazonas*; o *Sexteto Místico*; as *Sinfonias* n. 1 e 2. E os anos vinte, continuam com *Choros*, no total de quatorze, o *Quatuor* (Quarteto Simbólico); o *Noneto* (Impressão rápida de todo o Brasil), os *Doze Estudos* para violão; as *Sinfonias* n. 3 a 5. É significativa também a contribuição de Villa-Lobos à literatura de piano solo, através da coleção *A Prole do Bebê* n. 1 e 2, das *Cirandas* e do *Rudepoema*.

No número especial em homenagem a Villa-Lobos por ocasião do quadragésimo aniversário de sua morte, a revista da Academia Brasileira de Música publica um *Panorama da Bibliografia Villalobiana*, da qual constam, entre biografias e outros, trabalhos de crítica musical e os de análise, que se referem principalmente à estética e ao estilo (BITTENCOURT, 1999, p. 39). Ainda não são muitos os que tratam das suas técnicas de composição e do estudo do material utilizado. Outra fonte de informação sobre pesquisas relacionadas a Villa-Lobos é também publicada na revista da Academia, por Luis Nascimento de Lima, sintetizando os trabalhos apresentados no I Congresso Internacional Villa-Lobos, em Paris (LIMA, 2002, pp. 2-8). Mais relacionado à análise estilística, às influências e à escrita pianística, situa-se o ensaio “Villa-Lobos e Chopin: diálogo musical das nacionalidades” (BARRENECHEA. GERLING, 2000) e quanto a considerações harmônicas e estruturais da música de Villa-Lobos, contam-se, entre outros, trabalhos dos compositores Lorenzo FERNANDEZ (1946), Jamary de OLIVEIRA (1984) e Ricardo TACUCHIAN (2001).

Procurando associar esse estudo do material a peças que representam período tão fecundo na criação de Villa-Lobos, a proposta aqui é apresentar uma investigação nas peças *A Prole do Bebê* n. 1 e n. 2. Inicia pelo estudo da superfície, segundo Andrew Mead, no artigo em que sintetiza com muita clareza entre as principais linhas de pesquisa voltadas ao estudo da teoria da composição no século vinte, as que investigam a gramática da superfície musical, dando ênfase aos processos básicos de agrupar eventos como entidades inteligíveis (MEAD, 1989,

p. 40). Esse estudo da superfície trata do material utilizado pelo compositor, como escalas, acordes, particularidades rítmicas, textura e timbre, entre outros. Tornou-se importante no estudo da música que se emancipa da tonalidade, pois apresenta variado desenvolvimento e campo para análise, possibilitando a esta agrupar e tornar inteligíveis os eventos musicais. A textura, que era conhecida principalmente como melodia com acompanhamento, acordal e contrapontística é ampliada e desenvolvida em timbre.

O objetivo é observar as estratégias da textura nas dimensões vertical e horizontal. Para isso toma por base os trabalhos de KOSTKA (1999) e STRAUS (2000), quanto à teoria, novos termos e considerações para descobrir como estão constituídas essas texturas e como se relacionam na estrutura das peças.

À leitura da coleção seguiu-se a análise do material que constitui cada uma das peças, em um levantamento geral. Foram então reconhecidos como formadores das texturas: acordes de segundas, quartas e quintas, células rítmicas, conjuntos de dois e de quatro sons, escalas pentatônicas e de tons inteiros, faixas sonoras, e níveis polifônicos independentes, tratados em ostinatos e em superposições. Os exemplos mais representativos, quando necessário, estão apresentados em gráficos de vozes condutoras (SALZER, 1982)².

B - A PROLE DO BEBÊ

A primeira série consta de oito peças, com o subtítulo “A família do bebê” e foi estreada em 1922, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por Arthur Rubinstein e em seguida apresentada em New York e Paris. A segunda, com nove peças, subtítulo “Os bichinhos”, estreou em 1927 na Salle Gaveau em Paris, pela pianista Aline von Barentzen. Tanto estes dados como as datas que estão sendo utilizadas, são as que constam nas partituras e em *Villa-Lobos, sua obra, catálogo do compositor* (1989, p. 142), pois é sabido haver polêmica quanto às datas das composições de Villa-Lobos. É fato perfeitamente reconhecível em uma primeira audição, que na coleção *A Prole do Bebê*, Villa-Lobos utilizou canções tonais, como “Garibaldi foi à missa”, “A canoa virou”, “Fui no Itororó” e muitas outras da tradição brasileira. Essas canções aparecem sobrepostas a um material de base, formador da textura musical, principal material objeto deste estudo. Na tabela abaixo é possível observar uma síntese dos aspectos desse material e das técnicas nas quais foram tratados, consolidando as principais características das peças.

² Como parte da análise shenkeriana proposta por Felix Salzer, os gráficos de vozes condutoras apresentam o movimento harmônico-contrapontístico nos pontos que formam a estrutura e simbolizam o processo da audição estrutural. Privilegiam as vozes que conduzem o discurso (SALZER, Felix. 1982. pp 142-3 e 206-7). Neste trabalho, os exemplos das Figuras 1, 2, 3, 7 e 10 estão apresentados nas vozes condutoras.

Material	Peça	Volume/número ³	Técnica
Acordes de segundas	Branquinha A bruxa	I, 1. I, 8.	Ostinato
Acordes de segundas acrescentadas	A pobresinha Mulatinha O camundongo de massa O ursosinho de algodão	I, 6. I, 4. II, 3. II, 8.	Ostinato Movimentos paralelos
Acordes de quartas	O camundongo de massa O cachorrinho de borracha O passarinho de pano	II, 3. II, 4. II, 7.	Movimentos paralelos
Acordes de quartas e quintas	O passarinho de pano	II, 7.	Movimentos paralelos
Acordes de quintas aumentadas	Branquinha	I, 1.	Ostinatos
Célula rítmica Célula rítmica (variação de "habanera")	O cavalinho de pau A baratinha de papel O boisinho de chumbo	II, 5. II, 1. II, 6.	Ostinato
Conjuntos de dois sons com transposições	Caboclinha O gatinho de papelão Moreninha	I, 3. II, 2. I, 2.	Ostinato (intervalos de segundas) Ostinato (intervalos de terças)
Conjuntos de quatro sons com transposições Conjuntos de quatro sons sem transposições	A bruxa O camundongo de massa O cavalinho de pau Pobreza	I, 8. II, 3. II, 5. I, 6.	Ostinato Ostinatos sobrepostos
Escala pentatônica Escalas de tons inteiros	Moreninha Mulatinha Negrinha Branquinha A bruxa O passarinho de pano	I, 2. I, 4. I, 5. I, 1. I, 8. II, 7.	Exploração do timbre pianístico e Ostinato
Faixa sonora ⁴	O polichinelo O lobozinho de vidro	I, 7. II, 9.	Exploração do timbre pianístico
Níveis independentes ⁵	Caboclinha A bruxa A baratinha de papel O boisinho de chumbo	I, 3. I, 8. II, 1. II, 6.	Textura em camadas Ostinatos
Superposição diatônica/pentatônica Um som repetido	Polichinelo O cachorrinho de borracha	I, 7. II, 4.	Ostinato

TAB.1. Tabela com as características do material e das técnicas de composição em Villa-Lobos – *A Prole do Bebê* n. 1 e n. 2.

3 Nos exemplos musicais, os dois volumes da coleção estão indicados por algarismos romanos e os números das peças por arábigos.

4 Termo que indica um movimento muito rápido e repetido, com mais de quatro sons envolvidos, quando a percepção passa a ser de um timbre e não mais da articulação de sons separados (WIDMER, 1982. p. 16).

5 Significa um conjunto de sons em camadas independentes, formadas por material diferente (KOSTKA, 1999. p. 234-5).

Por esta tabela observa-se, principalmente, a grande variedade de material: acordes, células rítmicas, conjuntos, formações de escalas e superposições. São tratados em ostinatos, movimentos paralelos e exploração dos timbres do piano. Há constantes de células rítmicas como base de peças inteiras, bem como de conjuntos de dois e de quatro sons que se repetem também durante toda a peça. Quanto às técnicas, chamam a atenção os acordes de variadas formações em movimentos paralelos e os ostinatos, estes últimos presentes em todas as peças, o que leva então a poder considerar o material de *A Prole do Bebê* segundo duas dimensões: a vertical e a horizontal, sintetizando assim as técnicas formadoras das texturas desenvolvidas pelo compositor para criar sua linguagem. A seguir, uma seleção de exemplos para ilustrar idéia e localização nas peças.

B.1 -Texturas na Dimensão vertical

Ao mesmo tempo difícil de sintetizar em uma definição, textura é algo que tanto pode se referir ao relacionamento entre as partes (vozes) de uma composição, como entre ritmo e contorno melódico, ou ainda entre espaço e dinâmica (KOSTKA, 1999, p. 220). Na música que se caracteriza pela emancipação da tonalidade, a textura tem papel muito importante na articulação do discurso, bem como na formação dos sons simultâneos que passam a ser ouvidos como timbres.

Considerando-se como Dimensão vertical combinações de sons simultâneos, é possível observar a prática dos movimentos paralelos, resultando na emancipação dos relacionamentos dos acordes entre si e com um centro⁶. Além disso, as estruturas dos acordes são formadas por intervalos de segundas, quartas e quintas, entre outras variadas combinações, o que vem a se constituir em mais uma emancipação, pois os movimentos verticais passam a ser considerados como texturas relacionadas ao timbre.

E possível ouvir estes dois tipos de emancipações nos exemplos que se seguem, pois apresentam acordes em movimentos paralelos e acordes de segundas, quartas e quintas, formando timbres.

B.1.2 - Movimentos paralelos

A combinação de sons simultâneos é realizada em formações e superposições de acordes de terças, quartas e quintas, tratados em movimentos paralelos. Entre muitos exemplos deste tratamento, podemos ouvir a linha melódica da canção e movimentos paralelos, como em *O ursinho de algodão*, *A Prole do Bebê II* (Fig. 1):⁷

⁶ Dimensão vertical (KOSTKA, 1999.p. 47) é um dos termos usados para substituir Harmonia, pois este se refere exclusivamente à música tonal, quando havia relacionamentos entre os acordes entre si e um centro (tonalidade), movimentos contrários entre as vozes e a maioria dos acordes estruturados em terças. A libertação destes aspectos passa a ser a característica do material da composição musical desde o início do século vinte.

⁷ Nos gráficos de vozes condutoras as figuras não são rítmicas, porém resumos das estruturas. Os números acima das pautas referem-se aos compassos e as alterações valem como um só compasso.

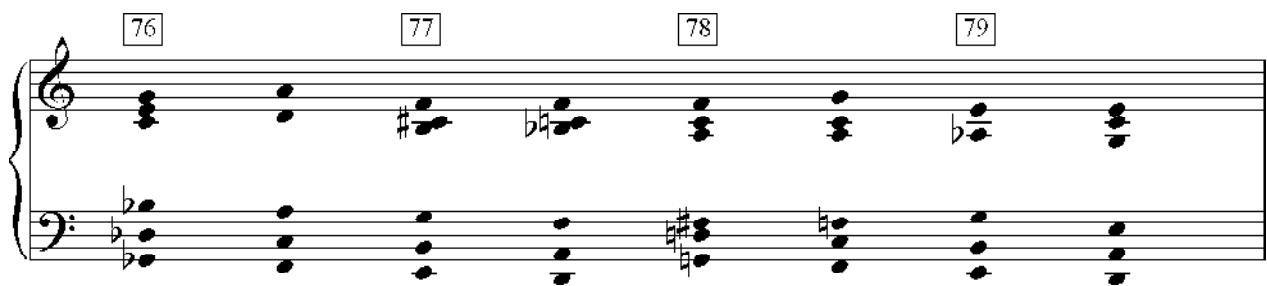


Fig. 1. Movimentos paralelos. Villa-Lobos- *A Prole do Bebê II*, 8. *O ursinho de algodão*. Compasos 76-79.

B.1.2.1 - Acordes com segundas acrescentadas - Às notas dos acordes de terças, são acrescentadas segundas, constituindo estruturas timbrísticas independentes, É o que ouvimos na peça *Branquinha*, *A Prole do Bebê I* (Fig. 2):

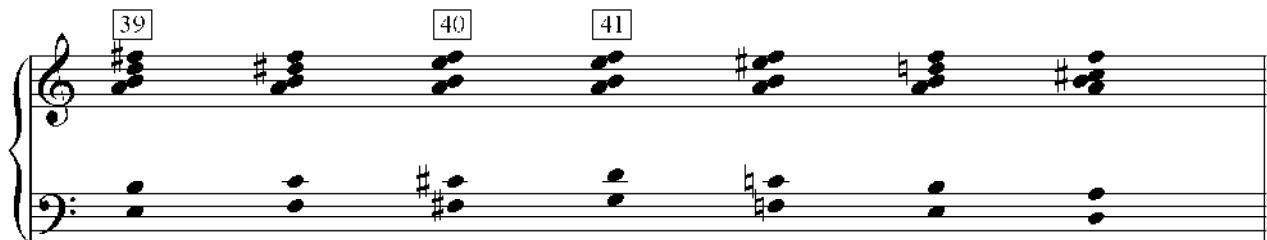


Fig. 2. Acordes com segundas acrescentadas. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê I*, 1. *Branquinha*, comp. 39-41.

B.1.2.2 - Acordes de quartas superpostas - Observam-se vários usos dos acordes de quartas em movimentos paralelos. Um deles é o exemplo encontrado em *O cavalinho de pau*, *A Prole do Bebê II*, entre os compassos 49 e 53 (Fig. 3):

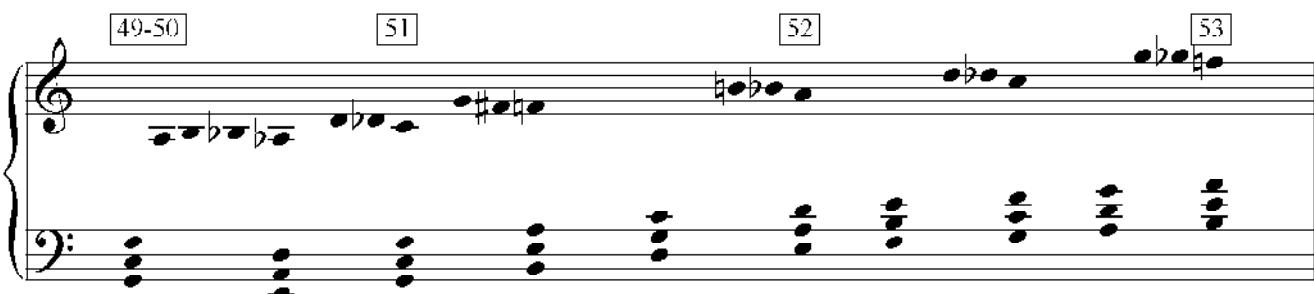


Fig. 3. Acordes de quartas em movimento paralelo. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê II*, 5. *O cavalinho de pau*, comp. 49-53.

B.1.2.3 - Acordes de quartas e quintas – O próximo exemplo apresenta acordes de quartas e quintas em movimentos paralelos, que desenvolvem um timbre pianístico em *O passarinho de pano, A Prole do Bebê II* (Fig. 4):



Fig. 4. Acordes de quartas e quintas em movimentos paralelos. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê II*, 7. *O passarinho de pano*, comp. 81.

B.2 - Texturas na Dimensão horizontal

O que mais se nota nas peças *A Prole do Bebê* são camadas formadas por linhas independentes. Em todas as peças estão presentes as repetições de desenhos ritmico-melódicos conhecidos como ostinatos, termo que se refere às sucessivas repetições de um padrão musical (SCHNAPPER, 2001, p. 782). Esses ostinatos aqui estão considerados com o nome de Bordões, segundo a classificação realizada por Ernst Widmer, que vai desde um som até os conjuntos de faixas sonoras (WIDMER, 1982, p. 14-16). Villa-Lobos cria bordões para constituir a textura, aos quais vai acrescentando acordes, linhas melódicas e as canções conhecidas em superposições, formando uma grande polifonia. Há desde bordões de um som até os mais complexos formados por vários sons; casos do mesmo bordão estar presente durante a peça inteira e ainda outros exemplos nos quais os bordões se apresentam em variações melódicas e transposições.

B.2.1 - Bordão de um som - O exemplo da Fig. 5, *O cachorrinho de borracha A Prole do Bebê II*, mostra um bordão no baixo e acorde de quartas aos quais se superpõe uma linha melódica em ritmo que altera a métrica, contrastando com o movimento repetido:



Fig. 5. Bordão de um som e acorde de quartas. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê II*, 4. *O cachorrinho de borracha*, comp. 1-5. (Copyright by Max Eschig. Used by permission).

B.2.2 - Bordão de dois sons - Uma célula é repetida durante a peça inteira. O ritmo é uma variação da “habanera”⁸, ao qual vão sendo acrescentados acordes, linhas melódicas e uma canção, criando uma superposição a esta base. A Fig. 6 apresenta este exemplo em *Caboclinha*, *A Prole do Bebê* I:



Fig. 6. Bordão de dois sons. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê* I, 3. *Caboclinha*.

Este ritmo também é encontrado nos bordões das peças *A Prole do Bebê* II, 1. A baratinha de papel e nos acordes de *A prole do Bebê* II.6. *O boisinho de chumbo*.

B.2.3 - Bordão de dois sons com transposições - Bordão de dois sons, conjunto que vai sendo transposto durante toda a peça. Na Fig. 7. *Moreninha*, *A Prole do Bebê* I, ouve-se esta base à qual se superpõem linhas melódicas e acordes:



Fig. 7. Bordão de dois sons transpostos. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê* I, 2. *Moreninha*.

B.2.4 - Bordão de quatro sons - Uma célula de quatro sons sobre dois acordes é repetida em movimentos ascendente/descendentes, durante a peça inteira. A Fig. 8 mostra este exemplo em *A Pobresinha*, *A Prole do Bebê* I, bordão ao qual é acrescentada a linha melódica da canção.



Fig. 8. Bordão de quatro sons. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê* I, 6. *A pobresinha*.

⁸ O ritmo da “habanera” está presente no Brasil nas danças tango, maxixe, samba e choro. (BÉHAGUE, 1994, p. 60-2). Ao ritmo binário simples, subdividido em quatro, Villa-Lobos emprega uma variação, formando os ritmos 3 + 3 + 2.

B.2.5 - Bordão de quatro sons com transposições - Células de quatro sons, em várias transposições de alturas estão presentes no baixo e articulam as seções da peça *O camundongo de massa*, *A Prole do Bebê II*, na Fig. 9:



Fig. 9. Bordão de quatro sons com transposições. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê II*, 3. *O camundongo de massa*.

B.2.6 - Faixa sonora – Muitos sons envolvidos em movimento rápido, repetido, formam uma faixa ou massa sonora. Representam uma emancipação na percepção de alturas, pois os sons não podem ser entendidos separadamente, mas como um timbre. Os sons desta faixa sonora são trabalhados em movimentos rápidos e alternados de mãos, como *Toccata*. Neste caso, é tratado por acumulação e as repetições deste conjunto de sons articulam as seções das peças *O Polichinelo*, *A Prole do Bebê I* e *O lobosinho de vidro*, *A Prole do Bebê II*. Segue um exemplo de faixa sonora na peça *O lobosinho de vidro* na Fig. 10:

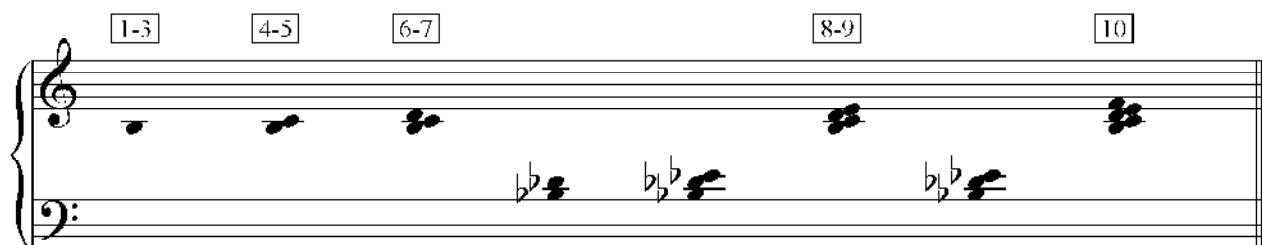


Fig. 10. Faixa sonora. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê II*, 9. *O lobosinho de vidro*, comp. 1-10.

C- CONCLUSÃO

A observação do material e de como foi tratado nas texturas que constituem as dimensões vertical e horizontal nas peças de Villa-Lobos – *A Prole do Bebê I* e *II* mostraram: (1) a ampliação da prática tonal, caracterizada pela variedade de texturas nas dimensões vertical e horizontal; (2) os acordes de diversas formações, tratados em movimentos paralelos e independentes, valorizando o timbre; (3) os bordões, presentes nas dezessete peças, bases para linhas melódicas, ritmos e acordes, como elementos formadores das texturas; (4) as texturas desenvolvidas em planos independentes, criando novos interesses polifônicos; (5) o piano, tratado na procura da ampliação de timbres; (6) o emprego de células ritmicas praticadas no Brasil, como elemento estrutural da composição; (7) o uso de linhas melódicas de canções tradicionais ou não, superpostas aos planos polifônicos, como mais um ornamento da textura e do timbre; (8) o timbre, tratado como valor característico da sua música.

O conhecimento do material utilizado pode servir como base para outros trabalhos, bem como para a compreensão de aspectos da linguagem do compositor, o que vai se refletir na audição e na interpretação das peças.

Os processos de composição praticados por Villa-Lobos na coleção de peças *A Prole do Bebê* revelam a experimentação que o compositor praticou através do material diversificado, dos movimentos paralelos de acordes e bordões e principalmente, da criação de texturas que privilegiam o timbre, em uma elaboração que incorpora o ambiente musical do Brasil, através de ritmos e linhas melódicas, em uma grande síntese formadora de sua linguagem musical.

Como sempre polêmico, deixemos ao compositor a última palavra, “Eu não escrevo dissonante para ser moderno, nada disso! O que escrevo é a consequência cósmica de meu estudo, de minha resultante numa natureza como é a natureza do Brasil” (KATER, 1991, p. 94). ■

Referências bibliográficas

BARRENECHEA, Lúcia. GERLING, Cristina Capparelli. “Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades”. In: GERLING, Cristina (Org.) *Três estudos analíticos*. Villa-Lobos, Mignone, C. Guarnieri. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. “Panorama da Bibliografia Villalobiana”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: n. 3. set. 1999. pp. 38-47.

BÉHAGUE, Gerard. *Villa-Lobos, the search of Brazilian soul*. Austin: University of Texas at Austin, 1994.

_____. “Villa-Lobos, Heitor”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. v. 26. London: Macmillan, 2001. p. 614.

FERNANDEZ, Lorenzo. “A contribuição harmonica de Villa-Lobos para a música brasileira”. *Boletin latino americano de musica*. vol. 6. (Abril), 1946. pp. 283-300.

KATER, Carlos. “Aspectos da modernidade de Villa-Lobos”. *Em Pauta*. Porto Alegre: 1, n.2 ,1990. pp. 52-65.

_____. (Org.) “Encontro com Villa-Lobos”. Entrevista concedida a Madeleine Milhaud (Paris, 12/03/1952). *Cadernos de Estudo: análise Musical*. São Paulo : Atravez, 1991. pp. 89-95.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. “Notícia sobre o I Congresso Internacional Villa-Lobos”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: n. 12. set. 2002. pp.2-9.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2000.

MEAD, Andrew. “The State of Research in Twelve-tone and Atonal Theory”. *Music Theory Spectrum*. 11: (1), Spring 1989. pp. 40-48.

NEVES, José Maria. Depoimento. In : *Vida e obra de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro : CD-ROM. CD'Arte, 2000.

OLIVEIRA, Jamary. “Black Key versus White key: a Villa-Lobos device”. *Latin American Music Review*. V. 5, n. 1 (Spring/Summer), 1984. pp. 33-47.

SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982.

SCHNAPPER, Laure. “Ostinato”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. V. 18. London: Macmillan, 2001, p. 782.

SIMMS, Bryan. *Music of twentieth century*. Style and Structure. New York: Schirmers, 1995.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

Villa-Lobos, sua obra. Catálogo. 3 ed. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1989.

TACUCHIAN, Ricardo. “Um Réquiem para Villa-Lobos”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: n. 9. set. 2001. pp.16-21.

WIDMER, Ernst. “Bordão e bordadura”. *ART*. Salvador: 004, jan.mar, 1982. pp 9-46.

Maria Lúcia Pascoal é Doutora em Música (UNICAMP), professora e pesquisadora na área de Linguagem e Estruturação Musical no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp. Colabora nas publicações especializadas em música no Brasil e é autora de *Estrutura Tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista; www.cultvox.com.br) Entre recentes participações em congressos, contam-se o I Congresso Internacional Villa-Lobos, em Paris (2002) e o Seminário *Orpheus Music Theory*, em Ghent (2003). Editora da revista *OPUS* da ANPPOM (2003-4).