

# Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

*Harmonic organization in the opening section of the piano piece “The Little Cloth Bird” by Villa-Lobos*

por **Walter Nery Filho**

## RESUMO

O seguinte estudo é parte integrante de minha pesquisa de mestrado na linha de Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, na qual a obra *O Passarinho de Pano*, da *Prole do Bebê* Nº 2 de Villa-Lobos, assume papel de destaque. Processos analíticos que envolvem a investigação de elementos articuladores de forma (formantes), textura, organização harmônica e relações intervalares deverão trazer à luz determinados procedimentos utilizados por Villa-Lobos na elaboração de uma de suas mais significativas e instigantes peças para piano. Especificamente para este capítulo, foi utilizada como metodologia a Teoria dos Conjuntos, bastante apropriada na análise de obras musicais de natureza não-tonal, na qual se insere nosso objeto de pesquisa. Como resultado pudemos comprovar a preferência do compositor por elementos de estruturação ligados a processos de simetria, fato este que contribui para desmistificar certas argumentações relacionadas à sua falta de técnica como compositor.

**Palavras-chave** “*O Passarinho de Pano*”, *Villa-Lobos*, *Teoria dos Conjuntos*

## ABSTRACT

The following study is part of my research that is being held in the line of compositional techniques and interpretive questions in which the piece “The Little Cloth Bird” of “Prole do Bebe No 2 by Villa-Lobos plays an important role. Analytical procedures that involve the investigation of articulating elements of shape (formants), texture, harmonic organization and relationships between intervals should bring to light certain procedures used by Villa-Lobos in preparing one of his most significant and exciting piano pieces. Specifically for this chapter was used as methodology the Set Theory, well suited to the analysis of non-tonal musical works. As a result we could prove the composer’s preference for structuring elements linked to cases of symmetry, a fact that helps to demystify some arguments related to their lack of technique as a composer.

**Keywords** “*The Little Cloth Bird*”, *Villa-Lobos*, *Set Theory*

## Introdução

É crescente no universo literário a produção de caráter biográfico sobre o compositor Heitor Villa-Lobos. No entanto, faz-se premente uma investigação mais aprofundada de sua obra musical com o intuito de estabelecer um valor normativo sobre sua produção musical.

Vários fatores dificultam uma investigação mais próxima de seu material, pois, como observado por José Ivo da Silva em recente artigo sobre o compositor, o mesmo não articulava claramente uma metodologia de trabalho, mas possuía um poder de assimilação incomum e dotava a sua música de uma complexidade sempre atualizada com as manifestações musicais de seu tempo.

É fato também que o ciclo de peças da *Prole do Bebê No 2* se estabelece em um momento de transformação do compositor, onde a preocupação em explorar novos recursos em todos os campos da sua atividade o leva a produzir obras “caóticas”, menos seguras e com um grande poder de desorientação, trazendo à tona uma espécie de ruptura com os elementos da tradição (Boulez, 2007: 42).

Assim, transparece de imediato uma poética musical de rara plasticidade, que, associada a uma notável capacidade criativa, configura uma das mais instigantes obras para piano solo de Villa-Lobos.

Em nosso trabalho com “O Passarinho de Pano”, investigaremos, por meio da Teoria dos Conjuntos (FORTE, 1973) a origem e a inter-relação dos agrupamentos utilizados como suporte harmônico para o desenvolvimento de certos elementos considerados como paradigmáticos.

## Análise

Inicialmente, para justificarmos a escolha das segmentações efetuadas ao longo da obra, vamos tecer alguns comentários sobre observações prévias dos materiais constituintes da seção inicial da obra, identificada por “A” e que é formada por 44 compassos.

Em uma primeira aproximação perceptiva, acompanhada de um olhar analítico voltado especificamente para a investigação das relações intervalares e para o tratamento motivico, detectamos a instituição de dois planos musicais bem definidos: um de natureza estrutural e o outro de natureza ornamental. No plano estrutural, evidenciou-se o aparecimento do par de notas Lá $\square$  - Si $\square$  funcionando como uma espécie de fio condutor entre as diferentes subseções, estabelecidas a partir do comportamento e da interação entre ambas e que podem ser contabilizadas da forma seguinte: Introdução (cc. 1- 5); A1 (cc. 6 – 12); A2 (cc. 13 – 24); A3 (cc. 25 – 31); A4 (cc. 32 – 37) e A5 (cc. 38 – 44). A tabela a seguir apresenta recortes de cada um dos trechos onde esta relação se configura:

Organização harmônica na seção inicial da peça para piano  
 “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos


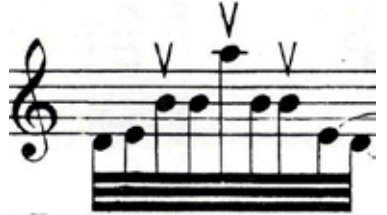




Subseção	Compasso(s)	Variação
A2	13	
A2	18	
A2	22 - 23	
A3	25	
A3 - A4	31 - 32	
A5	40 - 41	

Tabela 1. Principais tipos de engendramento do par Lá $\square$  e Si $\square$

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

Já o plano ornamental se delineia pela formação de trilos (atenção especial ao formado pelo par recorrente  $D\acute{o}\square - R\acute{e}\square$ ), apojaturas e quiálteras, funcionando como uma espécie de pano de fundo para os acontecimentos do plano estrutural.

Escolhemos como material de investigação, assumindo uma linha de ação não ortodoxa dentro da teoria, as coleções pertencentes ao plano ornamental que se destacam dos trilos de sonoridade constante ( $D\acute{o}\square - R\acute{e}\square$ ), considerados por nós como paradigmáticos e, desta forma, não interferentes nas variações percebidas pela audição. Também desconsideramos as apojaturas duplas relacionadas a estes trilos, pois, estando isoladas, não encontram representatividade dentro das idéias motivicas passíveis de se relacionarem por meio de uma série de operações e transformações previstas pela Teoria dos Conjuntos, a qual define as coleções formadas a partir de um mínimo de três sons como adequadas ao conceito de conjunto de classes de notas (STRAUS, 1990). Sob um ponto de vista semelhante, mantivemos de fora também de nossa escolha o par  $L\acute{a}\square - Si\square$  e seus enarmônicos.

A despeito de nossas escolhas, temos nítida consciência de que os elementos acima selecionados não se apresentam apartados da realidade sonora da obra.

Iniciaremos nossa pesquisa fazendo a exposição das coleções consideradas importantes no processo de articulação. Dentro de nossa escolha de segmentação, temos já na introdução o aparecimento de um tricorde, um pentacorde e um tetracorde:

Figura 1. Conjuntos presentes na introdução da peça “O Passarinho de Pano” (c. 1 – 5)

Este trecho é caracterizado pela ausência da díade  $L\acute{a}\square - Si\square$ , protagonista do plano estrutural. A subseção seguinte ( $A_1$ ) irrompe com o conjunto 4-23:  $[0,2,5,7]$  que é uma variação do 4-22:  $[0,2,4,7]$ , último agrupamento presente na introdução (Figura 1). Neste caso, configura-se uma relação de máxima similaridade entre ambos, considerada a partir da comparação dos vetores intervalares individuais dos dois agrupamentos:  $[021120]$  para o 4-22 e  $[021030]$  para o 4-23. A correspondência em quatro entradas para os vetores juntamente com a correspondência em três classes de altura (intersecção) garante esta aproximação (FORTE, 1973, p. 48). Cabe destacar que esta intersecção resulta no tricorde 3-9:  $[0,2,7]$ , que nada mais é do que uma transposição  $T_7$  do primeiro conjunto da obra. Este segmento se caracteriza pelo surgimento da nota  $L\acute{a}\square$  que se insere no plano estrutural.

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

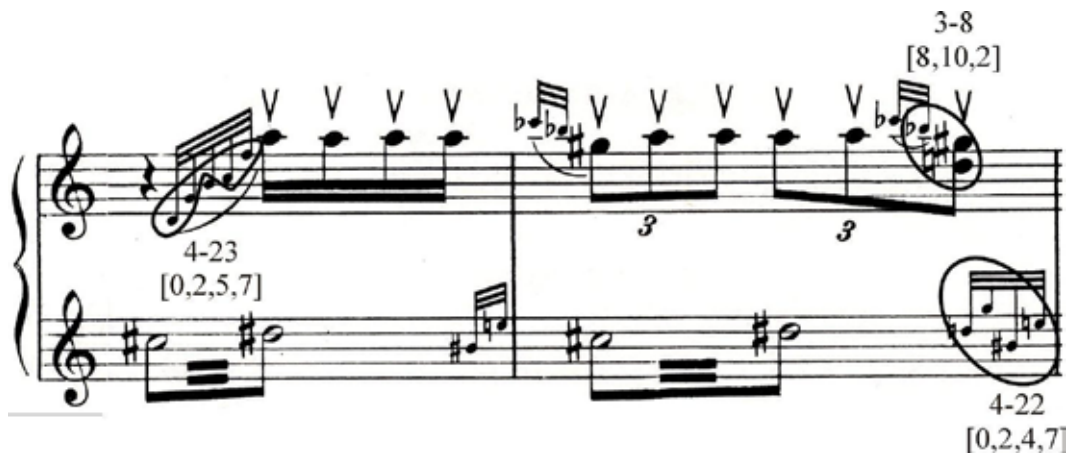


Figura 2. Surgimento do tetracorde 4.23 na abertura da seção “A1”. Note-se a repetição de 4-22 no final do compasso 7 (cc. 6 e 7)

Logo a seguir (c. 9) apreciamos a ocorrência do conjunto 4-24, extraído a partir de uma coleção ornamental mais entendida. Os compassos finais desta subseção são caracterizados pela reapresentação do agrupamento 3-8 e pelo surgimento de 5-33, o qual desempenhará um papel importante na estrutura da seção. A ocorrência repetida de 4-24, formado pelas mesmas notas daquele extraído do compasso 9, determina o encerramento da subseção A1. É importante observarmos que tanto 3-8 [8,10,2] e 4-24 [6,8,10,2] são subconjuntos de 5-33 [6,8,10,0,2], fato este que outorga um elevado grau de coesão à passagem.

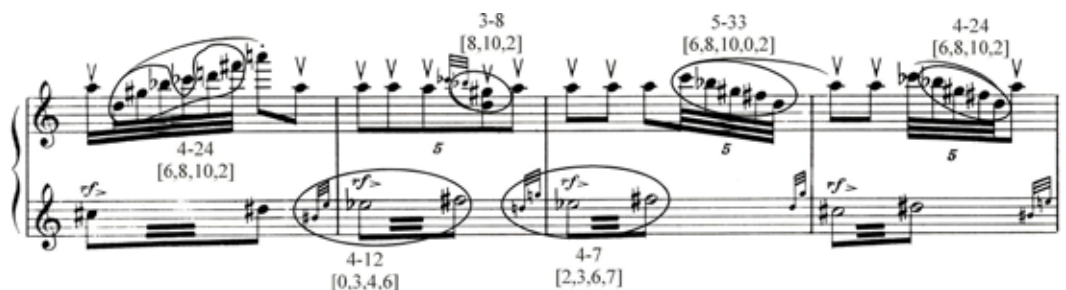


Figura 3. Compassos finais da subseção “A1” (c. 9-12)

Em relação aos agrupamentos 4-12 [0,3,4,6] e 4-7 [2,3,6,7], assinalados no sistema inferior, não percebemos aparente conexão com os demais conjuntos do trecho. Todavia, por meio de uma observação aprimorada, depreendemos que as classes de altura não comuns a ambos formam um novo conjunto, o 4-22 [0,2,4,7], idêntico ao que finaliza a introdução. Villa-Lobos literalmente desmembrou o ornamento de quatro notas representado pelo conjunto 4-22 do compasso 7 em dois ornamentos de duas classes de alturas cada: [0,4] e [2,7].

Tem início a subseção “A2” a partir do compasso 13, com a nota estrutural Si $\square$  introduzida e interagindo pela primeira vez de forma efetiva com o Lá $\square$ . No trans-

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

correr dos compassos subseqüentes, pudemos segmentar alguns grupos, dentre eles o formado pelas notas Ré $\square$ , Sol $\square$ , Sí $\square$  e Mi $\square$  (c. 15), o recorrente conjunto 4-22. Ainda dentro do mesmo trecho temos a repetição do conjunto 4-12 [0,3,4,6] e o surgimento do inédito 4-2 [4,5,6,8], um subconjunto do 5-3 do início da peça (figura 1) na transposição  $T_8$ .

Figura 4. Compassos iniciais da subseção “A2” (cc. 13 - 15)

Os compassos seguintes são representativos de uma mudança de comportamento do plano estrutural, que agora passa a comportar também o par Ré $\square$  - Mi $\square$  como um de seus agentes paradigmáticos. O aparecimento do tetracorde ornamental 4-23 [8,10,1,3], desta feita em uma transposição  $T_8$  em relação ao do compasso 6, aparentemente não possui um significado importante a não ser se comparado ao agrupamento subseqüente formado pelo recém constituído tetracorde no plano estrutural La $\square$ , Si $\square$ , Ré $\square$  e Mi $\square$ , que também configura um conjunto 4-23 [9,11,2,4]. Este último mapeia o anterior pela operação  $T_{11}$ .

Figura 5. Formação de conjuntos de mesma natureza a partir de agrupamentos pertencentes a planos distintos (c.18)



## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

Perceptivamente, esta mudança de comportamento se estabelece pela saturação destes mesmos elementos ao longo dos compassos 18, 19 e parte do compasso 20. Entretanto, esta espécie de simetria evanesce pela interposição do superconjunto 7-33 na segunda metade do compasso 20 que, como veremos a seguir, assumirá um papel de crítica importância como elemento estruturante.



Figura 6. Segmentação do superconjunto 7-33 (c. 20)

Vamos apontar aqui um dos fatos mais interessantes no que diz respeito à escolha dos materiais feita por Villa-Lobos. Como observamos, os elementos do plano ornamental alternam entre apojeturas, trilos, quiálteras e escalas ornamentais formadas por notas de curta duração, basicamente fusas. Sua grafia na partitura é obviamente diferenciada. Da figuração que ocupa uma parcela efetiva do tempo (quiálteras e escalas ornamentais), podemos depreender que aquela responsável pela formação do conjunto 7-33 ocupa uma posição de centralidade dentro das 3 primeiras subseções, a saber, A1, A2 e A3. Isto significa dizer que a incidência do mesmo no compasso 20 estabelece uma média aritmética no espaço compreendido entre o compasso 9, ponto de ocorrência do conjunto 4-24: [6,8,10,2], primeiro agrupamento dentro da subseção A1 com estas características e o compasso 31, compasso que delimita o fim da subseção definida como A3 e que introduz o conjunto 5-30: [4,5,8,10,0], último agrupamento com as particularidades por nós acima definidas. É importante observar que ambos são subconjuntos do 7-33, estabelecendo com este uma relação de total inclusão. Nos interessa agora contabilizar as inter-relações significativas entre os conjuntos do trecho considerado. Graficamente podemos expressar a situação da passagem de forma análoga a Allen Forte em sua análise da Sagração da Primavera de Stravinsky (FORTE, 1978, p. 64):

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

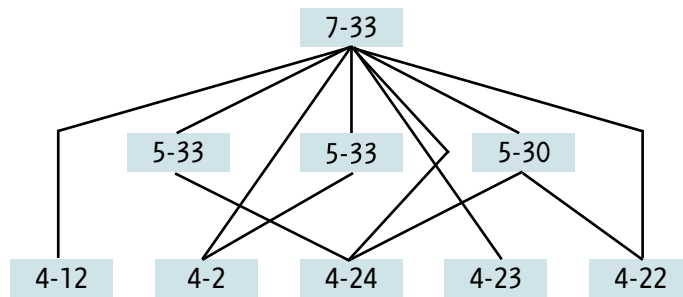


Figura 7. Rede de relações dos conjuntos compreendidos entre as subseções A1 e A3

A situação esquematizada acima representa o que podemos chamar de “relações de inclusão em níveis diferentes”. Começemos por analisar a coleção catalogada por Forte como 5-9: [1,3,5,6,9] que divide o compasso 21 com o conjunto 4-22: [0,2,4,7]. O primeiro realiza aqui sua primeira e única aparição ao longo de toda a seção enquanto que o segundo surge pela segunda vez, tendo ocorrido originalmente no compasso 15 na forma de apojatura. Por comparação, percebemos que ambos os grupos operam com similaridade nula, ou seja, dividem uma relação de total não-inclusão, garantindo assim ao trecho considerado uma máxima diversidade harmônica. É cabível também a hipótese de considerarmos a combinação de ambos os segmentos na formação do superconjunto 8-1: [0,1,2,3,4,5,6,7], um segmento importante da escala cromática.

Figura 8. Combinação dos conjuntos 5-9 e 4-22 na formação do superconjunto cromático 8-1 (c. 21)



## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano "O Passarinho de Pano" de Villa-Lobos

Aparentemente não visualizamos uma relação direta entre o par de conjuntos acima citados com o conjunto 7-33, fato este certificado pela inclusão parcial das classes de altura: [5,6] no caso do conjunto 5-9 e [0,2,4] no caso do conjunto 4-22. Todavia, ambos os subconjuntos estabelecem uma relação integral indireta de inclusão com relação às classes de alturas mediante as operações  $T_{11}$  e  $T_{11}|$  para o 5-9 e  $T_{10}$  e  $T_{10}|$  para o 4-22, o que representa um fator de relevância do contexto. Segundo uma observação minuciosa, percebemos aqui a ocorrência de um fenômeno interessante conhecido como combinatoriedade (STRAUS, 1990, p. 152). Ao tomarmos a combinação das acima comentadas classes de altura comuns ao conjunto 7-33, produziremos uma nova formação:  $[5,6] + [0,2,4] = [5,6,0,2,4]$  que nada mais é do que o conjunto 5-9 da figura 7 em sua transposição  $T_{11}$ . Este acontecimento confere um distinto nível de coerência e organização ao trecho, destacando a Teoria dos Conjuntos como uma ferramenta analítica primordial na investigação de determinadas relações harmônicas que não se apresentam evidentes.

Em seguida voltaremos nossa atenção sobre o pentacorde 5-33: [6,8,10,0,2] que surge inicialmente no compasso 11 e posteriormente no 23, estabelecendo de imediato uma relação de inclusão com o 7-33: [4,5,6,8,10,0,2] em 6 transposições, que é o número máximo para o caso considerado. Também corrobora o fato de o 5-33 ser complementar a 7-33 na transposição  $T_1$ . É interessante observar a interseção de 5-33 com a escala de Tons-Inteiros (5 notas em 6). A seguir a representação do mesmo em sua segunda ocorrência no trecho:

Figura 9. Segunda ocorrência do agrupamento 5-33 (c. 23)

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

Retroagindo ao compasso 18 (figura 5), ressaltamos o fato de o conjunto 4-23: [8,10,1,3] formado a partir de elementos do plano ornamental, interagir por meio das operações  $T_{11}$  e  $T_0$  com o 4-23: [9,11,2,4], gerado a partir do plano estrutural por intermédio das notas definidas por nós como paradigmáticas. Contudo, gostaríamos de tentar estabelecer uma relação dos mesmos com a coleção principal 7-33. Novamente aqui podemos utilizar o expediente da intersecção de classes de alturas com a finalidade de gerar novos conjuntos, como os dois tipos a seguir: 4-25: [8,10,2,4], formado por notas em comum com o 7-33 e o 4-21: [1,3,9,11], composto por notas não pertencentes ao 7-33. É óbvia a relação de inclusão no primeiro caso, mas, para o segundo, esta se opera por conta da transposição do mesmo por um total de 6 intervalos. Este é número máximo de possibilidades de inclusão por transposição de um tetracorde para o contexto, mesmo caso do 4-24 já comentado anteriormente. O esquema gráfico a seguir se apresenta como proposta na elucidação destas relações:

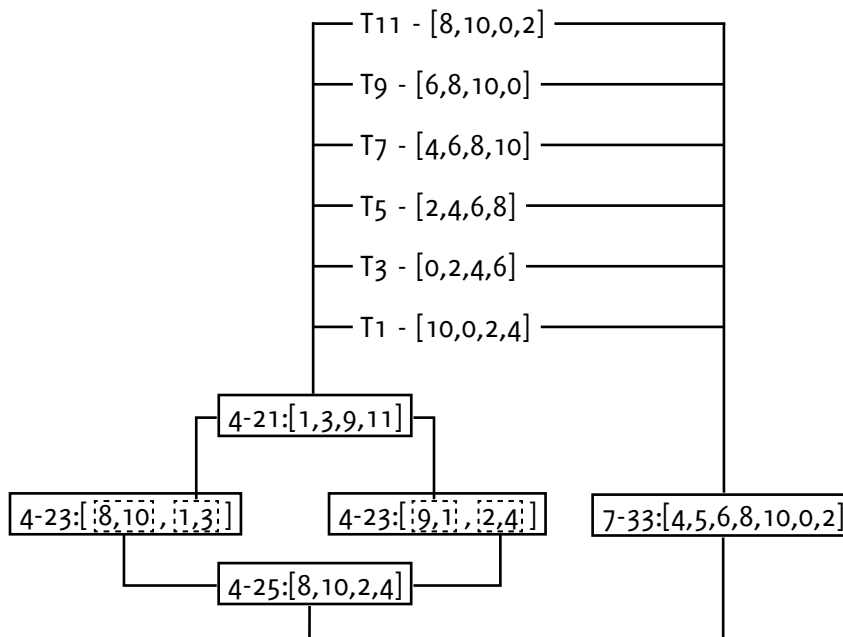


Figura 10. Relações de inclusão do tetracorde 4-23 em duas transposições com o conjunto 7-33

Chama-nos a atenção o começo da subseção A3. Sob a indicação *en dehors* o trecho inicia de forma diferente tanto no que se refere ao caráter rítmico quanto na apresentação dos materiais, fato este decorrente da alternância dos grupos 5-6: [2,3,6,7,8] e 4-229 [4,5,8,10]. A predominância destas sonoridades habilitou-nos abrir como que uma exceção em nossas escolhas a respeito da tipologia considerada para efeito de segmentação. O tetracorde 4-229 se insere numa total relação de inclusão com o protagonista 7-33, todavia não podemos afirmar o mesmo para o 5-6 que, aparentemente, não possui afinidade com este. Podemos configurar, contudo, por meio de uma observação mais atenta, uma relação de máxima simi-

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

laridade intervalar com permutação de entradas (FORTE, 1973, p. 48) do mesmo com os 2 conjuntos que se estabelecem no compasso 31 e delimitam o final da subseção A<sub>3</sub>, a saber, 5-30: [ 4,5,8,10,0] e 5-24: [ 0,1,3,5,7].

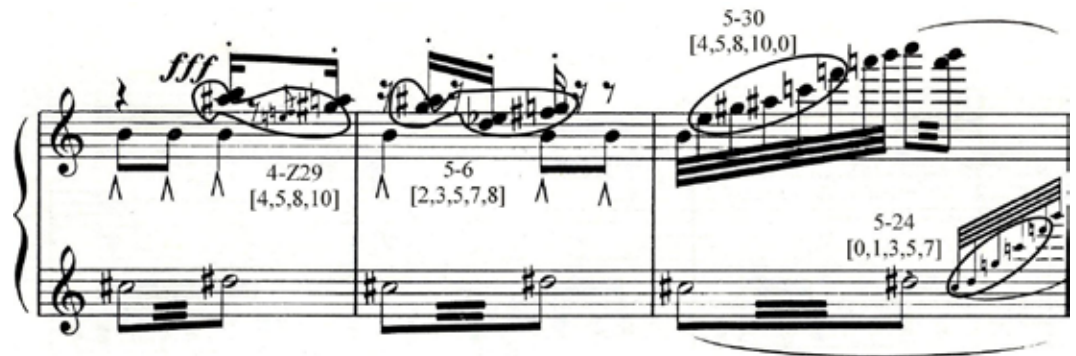


Figura 11. Em destaque os 4 últimos conjuntos da subseção A<sub>3</sub> (c.29 – 31)

A permutação intervalar, dentro de uma relação de similaridade, é uma propriedade restrita a um grupo seletor de conjuntos e, no nosso caso, se processa da seguinte maneira:

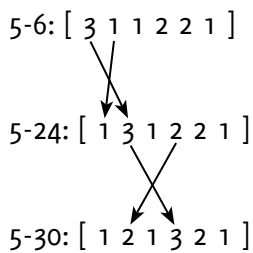


Figura 12. Permutação intervalar entre pares de entradas dos vetores dos conjuntos 5-6, 5-24 e 5-30

Cabe observar que em termos de classes de alturas, a similaridade entre os 3 agrupamentos é mínima e se processa pela ocorrência de uma única classe de altura comum, no caso [8] entre os conjuntos 5-6 e 5-30 e [0] entre 5-30 e 5-24.

Seguimos analisando o trecho seguinte da peça, por nós definido como A<sub>4</sub>. A tênue variação rítmico-melódica de uma melodia que sugere a cantiga popular “Olha o passarinho dominé” (GORNÍ, 2007, p. 114) que serve como fio condutor para a subseção. Incluída entre os elementos paradigmáticos, não foi considerada para efeito de segmentação. Assim analisamos apenas os tricordes gerados a partir do sistema inferior e encontramos uma pequena variedade contabilizada em 3 tipos: os conjuntos 3-3, 3-4 e 3-5.

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

3-4 3-3 3-4 3-4 3-5 3-4 3-3 3-4 3-4 3-5 3-4 3-3  
[2,7,3] [0,4,1] [9,2,11] [7,0,8] [5,11,6] [2,7,3] [0,4,1] [9,2,11] [7,0,8] [5,11,6] [2,7,3] [0,4,1]

Figura 13. Segmentação dos tricordes ao longo do início da subseção A4 (c. 32 – 34)

Notamos, em meio a aparente desordem, uma idéia cíclica, representada pelo período formado a cada 5 conjuntos e que se configura na seguinte seqüência: 3-4: [2,7,3], 3-3 [0,4,1], 3-4 [9,2,11], 3-4 [7,0,8] e 3-5 [5,11,6] ocupando em termos de duração um espaço equivalente a 5 colcheias. Neste caso revela-se uma defasagem com a melodia em questão, a qual ocupa um espaço relativo a 7 colcheias como podemos inferir da linha destacada pelos acentos na figura 11, proporcionando uma sensação de deslocamento ao trecho. Com efeito, a seção tem seu desfecho no compasso 36 de forma semelhante ao seu início no compasso 31, ou seja, por meio da inserção do agrupamento 4-24: [0,1,3,5,7] o que concorre com a preocupação de Villa-Lobos em relação às questões de simetria.

A partir do ponto logo a seguir (compasso 38) tem início a última subseção, intitulada por nós como A5. Com um caráter sonoro distintivo, pode ser separada em 2 momentos: um primeiro, rítmico, que contrapõe uma colcheia pontuada seguida por 2 grupos de 4 semifusas em movimento melódico oposto e um segundo, mais linear, formado por pares de grupos de 4 fusas também em movimento oposto. Por uma questão de bom senso, decidimos aqui segmentar os agrupamentos seguindo o fluxo natural das notas, desconsiderando por conseguinte, os elementos paradigmáticos anteriormente apreciados pelo fato de imiscuirem-se aos acontecimentos do entorno. Consideramos sim como paradigmáticas as notas que se destacam ritmicamente no trecho, ou seja, as colcheias pontuadas que, para efeito de segmentação, não serão incluídas nos conjuntos. Com estes elementos em mãos, encontramos o conjunto 4-11, recorrente em 3 transposições no sistema superior ao longo dos 3 compassos iniciais da subseção A5, a saber: [0,11,9,7], [9,7,5,4] e [5,4,2,0]. Esta organização gera uma idéia cíclica que se estabelece em sintonia com a do sistema inferior, o qual se compõe pela seguinte seqüência de conjuntos: 4-23: [8,10,1,3], 4-22: [3,6,8,10] e 4-23: [1,3,6,8].

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

Figura 14. Idéia cíclica representada a partir do início da subseção A-5 (cc. 37 e 38)

Observa-se aqui uma intrincada rede de engendramentos, a qual se apresenta tanto pela similaridade no que se refere à tipologia dos conjuntos quanto pela dissimilaridade por comparação de suas classes de alturas (nenhuma classe de altura comum entre cada par de conjuntos). Detectamos por dedução um possível erro de edição, assinalado na figura 13 por uma nota Dó $\square$  com um círculo. Pensamos tratar-se provavelmente de um Dó $\square$  pois, caso fosse uma nota natural, geraria um conjunto 4-27, impertinente às expectativas de simetria e ciclicidade da passagem. A primeira parte da subseção A5 encerra-se com o surgimento dos conjuntos 4-14: [4,0,11,9] e 4-215 [1,3,6,7], inéditos em toda a seção e, de certa forma, funcionando de forma transitiva entre as duas partes da subseção A5. Novamente temos uma relação de similaridade nula com relação às classes de alturas e máxima similaridade em termos de classes de intervalos, fenômeno ocasionado pela equivalência em 4 entradas dos vetores intervalares de cada conjunto: [111120] para o 4-14 e [111111] para o 4-215. Este último passa a figurar ao longo de toda a segunda parte da subseção A5, que vai do compasso 41 ao 44, dividindo o espaço com os conjuntos 4-11: [4,3,1,11], 4-23: [4,2,11,9] e 4-26: [0,2,5,9]. Não há mobilidade harmônica ao longo do trecho e nenhuma relação importante se estabelece entre os grupos. A quiáltera de 18 notas, utilizada transitivamente de modo a demarcar o limite entre as seções A e B do “Passarinho de Pano”, se insere no compasso 44 como último elemento de estruturação.

Figura 15. Segmentação dos conjuntos gerados a partir da quiáltera de 18 notas (c. 44)



## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

Mesmo em um momento de finalização, evidencia-se a preocupação do compositor em distribuir os elementos de modo a gerar estruturas simétricas, como podemos facilmente compreender pela avaliação da figura 14.

### Conclusões

“O Passarinho de Pano”, uma das mais criativas e instigantes peças para piano solo da chamada segunda fase do compositor Heitor Villa-Lobos, traz em seu cerne alguns dos elementos que transferem ao conjunto de sua obra uma parte essencial de sua personalidade musical. Sua habilidade na manipulação das estruturas associada a sua capacidade inventiva são fatores que jogam por terra afirmações de toda ordem que possam conduzir à imagem de um músico que compõe anarquicamente. Demonstramos, por meio de uma das mais poderosas ferramentas de análise musical da atualidade, a Teoria dos Conjuntos, que muitas destas declarações são infundadas.

Temos ciência de que toda análise demanda o uso de procedimentos metodológicos consistentes. Assim, escolhas não apropriadas muitas vezes são responsáveis pelo insucesso nas investigações. No caso da Teoria dos Conjuntos, este fator se concentra principalmente sobre os problemas de segmentação. Em face das dificuldades apresentadas pelo nosso objeto de estudo, procuramos usar de bom senso e pensamos com isto ter encontrado uma saída razoável para nossa pesquisa. A notável preocupação do grande maestro com as questões relacionadas às simetrizações das estruturas em suas diferentes distribuições veio à baila e, com isso, pensamos ter cumprido nossa missão de nos aproximarmos para melhor compreender a sua música.

## Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- > ALEGANT, Brian. Cross-Partitions as Harmony and Voice Leading in Twelve-Tone Music. In: Music Theory Spectrum, Vol. 23, No. 1, pp. 1-40, Spring, 2001.
- > ANTOKOLETZ, Elliot. **The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music.** Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984.
- > BOULEZ, Pierre. “A Música Hoje 2”. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2007.
- > COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis.** Londres: Norton, 1992.
- > FERRAZ, Silvio. O canto dos pássaros (análise) - Cinco invenções sobre diferença e repetição: composições e análise. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, p. 19 – 30, São Paulo, 1990.
- > FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music.** New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- > \_\_\_\_\_. **The Harmonic of The Rite of Spring.** New Haven and London: Yale University Press, 1978.
- > \_\_\_\_\_. **New Approaches to the Linear Analysis of Music.** Journal of the American Musicological Society, vol. XLI, No. 2, 1998.
- > GORNI, Carla. “A Prole do Bebê No 2 de Villa-Lobos: Contribuição da Análise Musical e do Imaginário para sua Interpretação” – Um Estudo de Cinco gravações”. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2008.
- > HOLD, Trevor. **Messiaen’s Birds.** Music & Letters, Vol. 52, No. 2, pp. 113-122, Apr., 1971.
- > KOSTKA, Stephan. **Materials and Techniques of Twentieth Century Music.** Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- > MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon langage musical.** Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- > \_\_\_\_\_. **Traité de rythme, de couleur e d’ornithologie.** Tomo I, Paris: Leduc, 1994.
- > OLIVEIRA, Jamary. **Black key versus White key: a Villa-Lobos device.** In: Latin American Music Review, v. 5, n. 1, pp. 33-47, 1984.
- > SALLES, Paulo de Tarso. “Villa-Lobos: Processos composicionais”. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- > SILVA, José Ivo da. Os Estilos e as Idéias em Villa-Lobos. Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 3, p. 81-87, 2006.
- > STRAUS, Joseph. **Introduction to post-tonal theory.** Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

**Walter Nery Filho**, aluno de mestrado da Universidade de São Paulo  
*waltonhony@gmail.com*