

ANÁLISE DA SONATA FANTASIA Nº. 1 DE HEITOR VILLA-LOBOS

ANALYSIS OF FANTASY SONATA Nº. 1 FROM HEITOR VILLA-LOBOS

Claudio Pereira Cruz

Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
conductorclaudiocruz@gmail.com

Eliel Almeida Soares

Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Música, Núcleo de
Pesquisa em Ciências da Performance em Música – NAP-CIPEM)
(Ribeirão Preto – SP).
eliel.soares@usp.br

Resumo

A Sonata Fantasia nº. 1 para Violino e Piano de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) constitui-se como uma das três obras do gênero escritas entre 1912 e 1920, sendo que ela é conhecida por: *Désespérance*, possivelmente estreada em 1917. É pertinente ressaltar que, nesse período de sua vida, Villa-Lobos transita entre o romantismo tardio e modernismo, além do nacionalismo (neofolclorismo) nascente. Nesse sentido, o presente trabalho tem como proposta expor o tratamento complexo das melodias, harmonias e dos motivos trabalhados pelo compositor, apresentando, assim, alguns resultados obtidos mediante um exame e uma revisão analítica. Para tanto, a metodologia empregada nessa observação consiste em uma análise motivica, harmônica e interpretativa, visando assim melhor clarificação do discurso musical elaborado por Villa-Lobos.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Sonata Fantasia nº. 1; Análise musical; *Performance*.

Abstract

The Fantasy Sonata n.º.1 for Violin and Piano by Heitor Villa-Lobos (1887-1959) is one of three works of the genre written between 1912 and 1920, known as: *Désespérance*, possibly premiered in 1917. In this period of his life, Villa-Lobos transited between late romanticism and modernism, in addition to nascent nationalism (neofolklorism). In this sense, the present work aims to expose the complex treatment of melodies, harmonies and motifs worked by the composer, thus presenting some results obtained through an examination and an analytical review. Therefore, the methodology used in this observation consists of a motivic, harmonic and interpretive analysis, aiming at a better clarification of the musical discourse elaborated by Villa-Lobos.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Fantasy Sonata n.º. 1; Musical analysis; Performance.

INTRODUÇÃO

A obra de Villa-Lobos intitulada Sonata Fantasia n.º 1 é parte constituinte de três sonatas para violino e piano, escritas entre 1912 e 1920. Em particular essa analisada no artigo é conhecida por: *Désespérance* composta em 1912 e possivelmente estreada em 1917, tal como destacam Cruz e Marum, a seguir:

A Primeira Sonata Désespérance para violino e piano foi composta em 1912 e teve sua estreia dia 03/02/1917, no Salão Nobre do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, com Judith Barcelos ao violino e Lucília Guimarães Villa-Lobos ao piano. A obra possui forma cíclica, estrutura sintética e duração aproximada de 10 minutos, contrastando com as precursoras sonatas brasileiras e aproximando-se da estética debussysta. Seus andamentos são: *andante cantabile* - *Allegro* - *Andante* - *Allegro con fuoco* - *Andante* - *Allegro Final* (CRUZ; MARUM, 2021, p.571).

Ainda é importante enfatizar que nesse período de sua vida, Villa-Lobos transita entre o romantismo tardio, no modernismo, além do nacionalismo (neofolclorismo¹) nascente. Assim, esse trabalho tem por objetivo expor o tratamento complexo das melodias, harmonias e dos motivos trabalhados pelo compositor. Mostrando, desse modo, alguns resultados obtidos mediante um exame, o qual se fundamenta analiticamente. Para isso, escolhemos como metodologia adotada, a análise motivica relacionada em várias partes da obra com a análise harmônica e interpretativa, visando assim, à melhor clarificação do discurso musical elaborado por Villa-Lobos.

Dentre os autores pesquisados nesse trabalho, podem ser realçados: Douglass Grenn, Jan LaRue, Arnold Schoenberg, Arthur Rinaldi, para citar alguns, os quais serviram de embasamento seja teórico-analítico, seja contextual.

Nada obstante, ao verificar essa peça, observaram-se, ao longo dos 163 compassos, diversas variações motivicas trabalhadas pelo compositor, bem como o diálogo evidente entre o violino e o piano, as linhas fraseológicas bem expandidas, os acordes aumentados e diminutos, as escalas de tons inteiros, a possibilidade de politonalidade, o aparente cromatismo em passagens rápidas e virtuosísticas. Por fim, as diversas mudanças de acordes, já que nesse período da História da música, um número considerável de obras não utilizava um centro tonal plenamente estabelecido, como no estilo Clássico e em boa parte do Romantismo. Por isso, sabendo que cada análise é peculiar, ou seja, com características de quem examine uma peça, optamos por dividir e organizar a peça em duas partes com seções ordenadas em cada uma delas.

Exposta esta parte sobre a datação da obra, antes de iniciar o texto explicando observações analíticas – é necessário tecer alguns comentários sobre os componentes da análise motivica.

1 Uma parte dos especialistas e pesquisadores como Vasco Mariz, por exemplo, denominam esse período da História da música do final do século XIX e início do século XX no Brasil como nacionalismo. Por outro lado, Mário de Andrade, em seus escritos tardios, como o prefácio a Dmitri Chostakovitch, enfatiza que nacionalismo pode ser perigoso para as artes. Embora exista uma tradição crítica que ignore o pensamento de Mário de Andrade, e continue qualificando artistas de nacionalistas, esse estilo musical pode ser tratado como neofolclorismo. De acordo com Lucas Eduardo da Silva, o neofolclorismo seria "Um fenômeno musical da apropriação das manifestações e incorporações de oralidades folclóricas ou populares na escritura musical" (SILVA, 2011, p.134).

Procurando por uma melhor compreensão de como um autor organiza o discurso musical, além dos materiais, da ordenação da função harmônica e, sobretudo, motivica em sua obra, é necessário que aquele que examina uma música faça alguns questionamentos, os quais podem ser descritos da seguinte maneira:

1. Qual a relação entre a análise motivica com a análise harmônica?
2. Que contribuição tem a análise motivica para o entendimento das frases, dos períodos e do discurso musical?
3. O compositor era cômico do uso de materiais complexos (escalas octatônicas, escalas pentatônicas, escalas de tons inteiros, escalas virtuosísticas) dentro do enunciado musical de sua peça?
4. O quanto os motivos musicais são relevantes para a concepção de uma frase, do discurso e da música como um todo?
5. Qual o papel exercido pelos motivos musicais dentro de uma organização formal em uma música produzida no início do século XX?
6. Ao escolher por analisar uma peça motivicamente, sendo que ela está situada numa transição entre um tonalismo plenamente estabelecido e um atonalismo praticamente consolidado, por que a relacionar à análise harmônica?

Para responder a algumas dessas indagações, Arthur Rinaldi enfatiza que, em meio às diversas discussões sobre a possibilidade de alcance de uma melhor compreensão da estrutura de elaboração dos componentes empregados no discurso musical (motivos, frase, melodias, harmonias, seções, cadências, para citar algumas), no contexto do século XX, se faz necessária uma reflexão acerca da “lacuna entre o arcabouço teórico existente e a realidade musical que se pretende estudar, no caso, a Música do século XX, e em especial, os procedimentos para a organização formal” (RINALDI, 2014, p. 14).

Seguindo, ainda, a mesma linha de raciocínio, Rinaldi realça que:

Neste ponto, vale ressaltar que consideramos que o conceito de organização formal diz respeito a todos os procedimentos utilizados por um compositor para a organização dos materiais sonoros em estruturas mais complexas (por exemplo, no caso da **música tonal**, a combinação de notas para formar **motivos**, depois **frase**, depois **seções**, chegando à **constituição da obra** como um **todo**). É um dos objetivos centrais de qualquer análise musical compreender quantas e quais são estas estruturas e como elas se relacionam entre si (do ponto de vista do compositor e/ou do ponto de vista do intérprete) (RINALDI, 2014, p.14, negritos nossos).

Dessa forma, embasado em Rinaldi, pode-se entender que nos tempos atuais, aquele que analisa uma obra musical tende a considerar o texto analítico como um conjunto de interpretações a partir de uma perspectiva pessoal:

Como resultado desta postura crítica, na atualidade o analista se encontra mais inclinado do que nunca a ver sua obra (seu texto analítico) como um conjunto de interpretações a partir de uma perspectiva pessoal (BENT; POPLÉ, 2012), o qual pode, a partir de um conjunto de críticas e revisões por parte de outros pesquisadores, ser desenvolvido, expandido e confirmado, ou então rejeitado e abandonado. Isso porque, na atualidade, analisar uma peça não começa pela simples tarefa de descrever materiais, como a lógica científica advinda dos métodos científicos tradicionais apregoa. Na verdade, “analisar uma peça de música é pesar alternativas” (COOK, 1992, p. 232), e é tarefa do analista estar consciente dos impactos e das consequências de suas decisões para o resultado final (RINALDI, 2014, p.15).

Adicionado a isso, conforme Jan LaRue “o objetivo principal [de uma] análise [com detalhes] – não reside tanto em admirar o caráter de um único detalhe, mas em descobrir sua contribuição para funções e estruturas de nível superior” (LARUE, 1989, p.7). Assim, de acordo com Soares (2017, p.256), quando se seleciona uma obra para análise, direciona-se uma verificação das suas características intrínsecas e peculiares, isto é, há um exame pautado em ressaltar a habilidade do

compositor na elaboração e no ordenamento do discurso de sua música, que contribui por meio do objetivo de produzir maiores expectativas em atrair a atenção do ouvinte.

Feitas essas ponderações, vamos verificar algumas definições sobre os componentes motivicos.

- **Motivo:** verificando Douglass Green (1965, p.30-32, *passim*), ele pode ser compreendido como a ideia melódica mais destacada ou marcante. Além disso, ele é um pequeno fragmento melódico, utilizado como elemento construtivo de uma frase musical, podendo ser de ordem harmônica e rítmica. Desse modo, é necessário que o motivo apareça ao menos duas vezes, sendo que suas reiteraões não se manifestem na forma original. Enfim, nem todo o fragmento melódico é considerado um motivo. Por sua vez, Arnold Schoenberg (1996, p.36) afirma que: “cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, em outras palavras, se é repetido com ou sem variação”.
- **Sequência:** repetição de um motivo, podendo ser transposta, ela também pode ser **aumentada (aumentação)**, por exemplo, um motivo que antes tinha como figura uma semínima, pode ser modificado para uma figura de mínima, semibreve, etc.; **diminuída (diminuição)**, a figura rítmica de semínima pode ser modificada pelo compositor para colcheia, semicolcheia, etc. Igualmente, **amplificada (amplificação)**, por exemplo, o motivo original tinha uma linha melódica de uma voz do piano e passa a executar uma sequência ou repetição melódica com acordes, ou seja, com pelos menos três notas verticais (Ver: GREEN, 1965, p.31-32; 34-35). Abaixo, um exemplo de um trecho da Sonata, Op. 14, nº. 2 – 1º movimento de Beethoven.



Figura 1: Exemplo de sequência (GREEN, 1965, p.31).

- **Variação motívica: retrogradação (retrógrado):** segundo Douglas Green “onde as notas da melodia aparecem em ordem reversa” (GREEN, 1965, p.34). Abaixo um exemplo do trecho do Prelúdio n.º 10.



Figura 2: Exemplo de variação motívica: retrogradação (GREEN, 1965, p.34).

- **Inversão:** a direção intervalar da frase se modifica; às vezes, mantêm-se os mesmos intervalos, todavia estes “ascendendo ou descendendo na direção contrária à original” (GREEN, 1965, p.34).
- **Movimento retrógrado:** as notas da melodia se repetem de “modo reverso” (GREEN, 1965, p.34).
- **Diminuição:** “o valor rítmico de cada nota é dividido, assim, suas durações são mais curtas” (GREEN, 1965, p.34-35).

- **Aumentação:** “o valor rítmico de cada nota é multiplicado, desse modo, suas durações são mais longas” (GREEN, 1965, p.34-35).
- **Imitação real:** “o motivo não é modificado pela voz que imita — exceto para transposição para um novo tom” (GREEN, 1965, p.36).
- **Imitação livre:** “a voz que imita modifica o motivo ritmicamente – porém, não de forma sistemática como uma aumento ou diminuição -, ou modifica o motivo com mudanças de intervalo e/ou ornamentações” (GREEN, 1965, p.36).

No caso dessa análise, colocamos somente na primeira página como imitação do Motivo, pelo fato de a obra ter diversas sequências, por diminuição, ampliação ou até amplificação. Assim, como visto nas definições, a sequência é uma repetição de um motivo e como tal pode ter imitações. Por essa razão, optamos por não colocar esse termo de motivo.

Para melhor compreensão, essas variações: motivo por imitação real ou livre são muito utilizadas em invenções, sinfonias, prelúdios e fugas, isto é, em obras do Barroco, Clássico, início do Romantismo e em outras obras neoclássicas do final do século XIX e início do século XX.

ANÁLISE DA OBRA: PARTE-1

SEÇÃO-1 (compassos 1 a 9).

Como mencionado anteriormente na página 2, dividimos e organizamos o exame dessa peça em duas partes com seções ordenadas em cada uma delas. Dessa forma, examina-se que há uma frase regular nos compassos iniciais da obra. Também, verifica-se que o piano toca as notas que fazem parte da escala de Lá Menor na mão esquerda, as quais denominamos: **Motivo-A** ou **original**, por meio das notas Mi, Dó, Lá, Si, Sol#, Ré, Dó, Si, Sib e Mi. Por sua vez, na mão direita nota-se que o **Motivo-A** novamente é utilizado como uma imitação, porém, com duas notas e na parte inferior pode-se examinar um pequeno cromatismo

descendente das notas: Lá, Lá♭, Sol e Fá♯, preparando em seguida a entrada do violino no compasso 3.

Outro ponto a ser ressaltado, são os acordes de Fá Maior com a 3^ª no baixo e Sol Maior que é considerado no esquema quando tonal a Dominante de Dó Menor. Assim, é verificável a grande linha fraseológica expressada pelo violino, o qual do mesmo modo usa o **Motivo-A**. Além disso, merecem ser destacados os materiais motivicos elaborados e ordenados pelo compositor, derivados do **Motivo original (A)**, por exemplo, na mão direita do piano, mediante as notas Fá, Mi e Ré, no compasso 3, uma pequena variação, denominada por nós de **Motivo A1**, a qual está interseccionada com a amplificação do **Motivo-A** no acompanhamento do piano nos compassos 4 e 6, mediante os acordes de Dó menor e Fá Menor, os quais têm notas em comum (Lá, Lá♭, Dó, Fá) com o mesmo, tal qual a diminuição do **Motivo-A**, no compasso 5, a ampliação do **Motivo-A**, nos compassos 4 ao 9 e as sequências do **Motivo-A**, efetuadas pelo violino entre os compassos 8 e 9. Ainda nos compassos 6 e 7, pode-se notar o efeito na melodia do violino, que toca as notas: Dó, Mi♭, Ré, Sib, Si, Ré ♯, Fá ♯, Mi e Dó♯, estabelecendo, desse modo, não só um desenho motivico, melódico e rítmico, semelhante ao empregado nos compassos 4 e 5, mas igualmente, uma derivação do **Motivo original (A)**.

Por último é observável a construção, além da progressão de acordes empregados por Villa-Lobos, entre os compassos 7 e 9: Si Maior com a 3^ª no baixo, Dó♯ Menor, Sol♯ Menor com a 3^ª no baixo, Fá ♯ Menor com a 3^ª no baixo e Lá Menor.

PREMIÈRE SONATE-FANTASIE

DÉSÈSPÉRANCE

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1912

PARTE-1

SEÇÃO-1 (COMP. 1 A 9)

O violino entra com a nota sol na escala de Dó menor

VIOLON

Moderato **rall.** Motivo-A (Original)

PIANO

Moderato **rall.**

Imitação do Motivo-A (Original) Motivo-a1

mf Motivo-A (Original) *Pequeno cromatismo*

Incio do piano as notas fazem parte da escala de Lá menor.

Motivo-A (Original) F/A Motivo-A G

(Fá Maior) (Sol Maior)

baixo em Lá

4 **a Tempo** Motivo-A **Allargando**

a Tempo Amplificação do Motivo-A **Allargando**

pp Amplificação do Motivo-A **Diminuição do Motivo A** Amplificação do Motivo-A

Cm Fm/C

(Dó menor) (Fá menor)

baixo em Dó

Fm/Ab Bbm/F

(Fá menor) (Si bemol menor)

baixo em Lá b baixo em Fá

7 **Meno** **Sequências** **rall.**

Meno **Diminuição do Motivo-A** Amplificação do Motivo-A

pp Inversão da Amplificação do Motivo-A

B/D# C# G#m/B F#m/A Lá menor

(Si Maior) (Dó sustenido Maior) (Sol sustenido menor) (Fá sustenido menor) com o baixo em Lá

com baixo em Re # com baixo em Si

Figura 3: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-1. Sonata-Fantasia n. 1 *Désespérance*. c. 1-9, (VILLA-LOBOS, 1912, p.1).

SEÇÃO-2 (compassos 10 a 23).

Nota-se, na seção-2, que o violino toca as notas finais das seqüências dos compassos anteriores, mediante as notas Si e Lá, no compasso 10, assim como nos compassos 12 a 14, com o mesmo desenho motivico sequencial. Além disso, um novo motivo é trabalhado pelo compositor, por meio das notas Sol, Dó #, Si, Sol, Mi, Dó #, Si, Sol Mi, Dó#, Si e Sol, o qual pode ser denominado **Motivo-B**. Esse motivo, igualmente, é realizado no compasso 10 pelo piano na mão direita. Por outro lado, na mão esquerda, verifica-se uma variação, denominada por nós de **Motivo-B 1**, por meio das notas Sol, Si, Sib, Fá, Mi e Dó, com *ostinato* no baixo com Dó #, o qual evidencia a derivação motivica e hierárquica do **Motivo-B**. Nesse sentido, a partir do compasso 11, pode-se verificar que o violino executa o mesmo motivo inicialmente tocado pelo piano, porém de forma invertida e transposta, já no piano o **Motivo-B 1** é trabalhado em forma de seqüência.

Ainda realçamos, entre os compassos 13 a 23, uma série de desdobramentos e derivações hierárquicas, a partir do **Motivo-B**:

- Ampliação do **Motivo-B** (compasso 13 até o 16).
- Seqüência do **Motivo-B** (compasso 18 e 19).
- **Motivo B 1**, ampliado e invertido (compasso 18).
- **Motivo-B**, transposto com ampliação e com retrógrado do inverso (compassos 21 e 22).
- **Motivo B-1** amplificado e invertido (compassos 17 até o 22).
- Variação do **Motivo-B** (compasso 23).
- Terminação da seção com o acorde de Ré Maior (compasso 23).

SEÇÃO-2 (COMP.10 A 23) Inversão Transposta do Motivo-B

10 **Allegro** **Motivo-B1** **Sequência do Motivo B1** **Desenho motivico semelhante ao usado no compasso 10** **Notas finais das sequências (Si e L4), c.10.**

Em **Motivo-B1** **B/D#**
 (Mi menor) (Si Maior-baixo em Ré#)

13 **Motivo B1** **Ampliação do Motivo-B**

G/D **Cb/Eb** **F/E** **Bbm/Db**
 (Sol baixo em Ré) (Fá com 7 no baixo) (Si bemol menor) (Ré bemol no baixo)

Sequência do Motivo-B **Ampliação do Motivo-B**

17 **Motivo-B1** **Motivo B1 ampliado e invertido** **Motivo B1 Amplificado e invertido**

21 **Motivo B transposto com ampliação e com retrógrado do inverso** **Motivo B1 Amplificado e invertido** **Variação do Motivo-B** **rall.**

D (Ré Maior) **D (Ré Maior)**

Figura 4: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-2. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 10-23, (VILLA-LOBOS, 1912, p.2).

SEÇÃO-3 (compassos 24 a 28).

Ainda na mesma página, verifica-se o início da seção 3, a qual é constituída por apenas cinco compassos (24 a 28). Desde o começo dessa seção, observa-se uma variação motivica realizada pelo piano, o qual, desde o compasso 17 faz um solo. Adicionado a isso, essa variação através das notas Dó, Ré, Mib, Fá, Fá# e Sol em tercinas, consideramos como **Motivo-B2**, no compasso 25. Ainda merece nota, o uso do **Motivo-A2**, compassos 24 e 26, bem como a sequência do **Motivo B-1** com diminuição, compassos 24 a 26.

SEÇÃO-3 (COMP. 24 A 28)
Allegretto
Motivo-A2
Motivo B2
Cromatismo
mf
mp
Gm (Sol Menor)
Sequência do Motivo B1 com diminuição
Cm/G (Dó menor baixo em Sol)
Bb/F (Si bemol Maior com baixo em Fá)

Figura 5: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-3. Sonata-Fantasia n. 1 *Désespérance*. c. 24-26, (VILLA-LOBOS, 1912, p.2).

Na parte final da seção 3, observa-se o uso do **Motivo B-2**, além de sua variação no compasso 3, em que é inserida pelo compositor uma escala que soa como de tons inteiros, porém há intervalos de semitom entre as notas Ré, Ré# e Mi.

Essa escala soa como de tons inteiros, porém há intervalos de semitom entre as notas ré, ré# e mi.

Motivo B2

Variação do Motivo B-2

rall.

Eb m (Mi bemol menor)

Figura 6: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-3. Sonata-Fantasia n. 1 *Desespérance*. c. 27-28, (VILLA-LOBOS, 1912, p.3).

SEÇÃO-4 (compassos 29 a 61).

Essa seção é composta por 33 compassos. De igual maneira, verifica-se que Villa-Lobos faz menção novamente ao motivo utilizado no início da Sonata, todavia, com menos notas. Por essa razão, tomamos a liberdade de denominá-las: **Motivo A-1**, ou seja, a mesma localizada no compasso 3 na mão direita do piano interseccionada com a amplificação do **Motivo-A**, as quais têm em comum as notas: Ré, Mi, Si, Lá, Fá, por exemplo. Entre os compassos 30-38, localizam-se os mesmos motivos trabalhados pelo compositor anteriormente: **Motivo B-1**, ampliado e diminuído de maneira sequencial. Ainda, notam-se as variações realizadas pelo violino do **Motivo-A1**, nos compassos 34 a 37, em que há uma diminuição, além da inversão retrógrada.

Por fim, são tangíveis os acordes usados por Villa-Lobos nos compassos 33 a 37, por exemplo, Sol b com 9º com baixo na 4ª, Mi Menor com 10º com baixo em Dó#, Dó com 11º aumentada e Dó b com 11º, demonstrando assim, uma diversidade de acordes, além da grande instabilidade entre eles, ou seja, sem relação tonal.

Essa escala soa como de tons inteiros, porém há intervalos de semitom entre as notas ré, ré# e mi.

Seção-4 (Comp.29 a 61)

Motivo-A1

Andantino

mf agitato e molto espress.

Andantino

Sequências do Motivo B1 com diminuição

Ampliação das Sequências do Motivo B1

rall.

Motivo B2

Variação do Motivo B-2

Ebm (Mi bemol menor)

Gm (Sol menor)

Motivo-A1

mp

Sequências

Ebm/G (Mi bemol menor Sol no baixo)

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Motivo A1 com variação e diminuição no final da frase.

cresc.

pp cresc.

Retrogrado do Inverso do Motivo A1 com variação.

p

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Em10/C# (Mi menor com a décima e Dó sustenido no baixo)

Variação com diminuição do Motivo A1

Eb9/D (Sol bemol com a nona e o Ré no baixo)

Eb9/D (Mi bemol com a nona e Ré bemol no baixo)

C11aum

Dó com a décima primeira aumentada (F#)

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Cb11

(Dó bemol com a décima primeira)

Figura 7: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 27-38, (VILLA-LOBOS, 1912, p.4).

Entre os compassos 39 e 50, podem ser localizados os mesmos materiais motivicos empregados por Heitor Villa-Lobos, por exemplo:

- **Motivo-A 1** (compassos 40,41 e 50) no solo do violino.
- Sequência do **Motivo B-1** com diminuição no acompanhamento do piano, na mão direita (compassos 39 a 49).
- Sequência do **Motivo B-1** com ampliação no acompanhamento do piano, na mão esquerda (compassos 39 a 45).
- Amplificação do **Motivo-A-1** no acompanhamento do piano, na mão direita (compassos 46 a 51).
- Sequência do **Motivo B-2** no acompanhamento do piano, na mão esquerda (compassos 46 a 51).
- Execução melódica em corda dupla do violino, nos compassos 44 e 45.

Além disso, observam-se vários acordes menores e diminutos, usados pelo autor, atraindo sua atenção por meio das dissonâncias.

39 Variação do Motivo A1 Motivo A1

mf

Sequências do Motivo B1 com diminuição

Ampliação das sequências do Motivo B1

Ab9 (Lá bemol com a nona (Si b) Bbm7 (Si bemol menor com a sétima)

Motivo B2

Motivo A-1, em corda dupla com intervalos de 5ª, 6ª, 3ª e 4ª. (Compassos 44 e 45).

cresc.

42

Bbm7 (Si bemol menor com a sétima) Fm (Fá menor) Gdim (Sol diminuto)

Ampliação das sequências do Motivo B1.

cresc. Sequências do Motivo B1 com diminuição

45

rit. Animato

Animato

Amplificação do Motivo A1

Sequências do Motivo B1 com diminuição

Sequências do Motivo B2

Cm (Dó menor) Fm (Fá menor) Ab7 (Lá bemol com a sétima (Sol))

48

Meno Motivo A1

Poco RIT.

Meno Motivo A1

Sequências do Motivo B1 com diminuição

Sequências do Motivo B2

Ebm/Gb (Mi bemol menor com baixo em Sol bemol) Fdim7 (Fá diminuto com sétima (Eb)) Fm/Ab (Fá menor com baixo em Lá bemol)

Figura 8: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-4. Sonata-Fantasia n. 1 *Désespérance*. c. 39-50, (VILLA-LOBOS, 1912, p.4).

No final da primeira parte da Sonata, evidencia-se o uso dos mesmos motivos, contudo, é necessário enfatizar, o pequeno cromatismo realizado pelo violino por meio das notas duplas, fazendo menção ao **Motivo-A 1**, bem como do piano na mão esquerda no compasso 53, a escala descendente de tons inteiros no compasso 55, a variação do **Motivo B-2** efetuada pelo violino (compassos 55 a 59), o motivo B-1 arpejado no compasso 60, bem como a passagem virtuosística realizada pelo violino na Cadência final dessa parte, tal como o acorde construído baseado na escala de tons inteiros no acompanhamento do piano, ambos, no compasso 61.

Motivo A-1

Animato Motivo B2

Motivo A-1, em corda dupla (Compassos 53 e 55)

Motivo A-1

Animato

Sequências do Motivo B1 com diminuição

Sequências do Motivo B2

Cresc.

Cresc.

Pequeno cromatismo

rall. (Ré Maior)

Motivo B2 com variação

Escala de Tons Inteiros

Chords: D^b (Ré bemol Maior com baixo em Fá bemol), -Fm/Ab (Fá menor baixo em Lá bemol), Ab7 (Lá bemol com a sétima), C7/G (Dó Maior baixo em Sol e sétima), Edim/G (Mi diminuto baixo em Sol)

a Tempo

Motivo B-1 arpejado

a Tempo

Chords: B9/E# (SI Maior com a nona e o baixo em Fá sustenido), B/E#

61

veloce

Harm. 4^o Corde

Cadência Final da Primeira Parte (Passagem virtuosística)

Escala de tons inteiros em forma de acorde

Figura 9: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 51-61, (VILLA-LOBOS, 1912, p.5).

PARTE-2

SEÇÃO-1 (compassos 62 a 79).

A segunda parte da Sonata Fantasia na sua seção-1 inicia com amplificação e ampliação do **Motivo B-1**, na mão direita e esquerda do piano, a partir do compasso 62 até. Logo, no compasso 64, pode-se examinar que o violino faz um harmônico das notas Sol, Lá, Sib, Dó e Fá, por essa razão consideramos nessa análise como **Motivo-C**. Outro ponto relevante é o acompanhamento do piano entre os compassos 67 e 78, sendo que nestes compassos há uma variação motivica em forma de arpejos e sequência do **Motivo B-1**. Somado a isso, a possibilidade de politonalidade, em outras palavras, o compositor pode ter empregado dois acordes diferentes na mão direita e na mão esquerda do acompanhamento do piano, por exemplo: Dó Menor com 7º e Mi bemol com Ré bemol no baixo, no compasso 68 e Lá bemol com Dó no baixo e Fá Menor com 9º, no compasso 77.

Ressalta-se ainda, o efeito sonoro produzido entre o harmônico do violino efetuando o **Motivo-C**, além de invertido no compasso 72 em diante e dos acordes arpejados com nonas, sétimas. Por esse motivo, além do exposto no parágrafo anterior, considera-se essa parte do discurso musical como desenvolvimento da obra.

2.ª PARTE
SEÇÃO-1
(COMP.62 A 79)

DESENVOLVIMENTO DA OBRA

Motivo C

62 *Poco moderato*

Harm: *Son réel*

Sequência amplificada do Motivo B-1

pp una corda sempre

Eb/Db (Mi bemol Maior com baixo em Ré bemol) Fm7 (Fá menor) com sétima (Eb) Eb/Db Fm7 Eb/Db

Ampliação do Motivo B-1

67 *Motivo C*

Sequências do Motivo B1 Arpejados

Possibilidade de uma Politonalidade

Comp. 67 até 78

(Cm7) Lá bemol Maior com Dó no baixo. (Cm7) Dó menor com sétima

Fm7 Eb/Db Mi bemol com Ré bemol no baixo Fm9 Fá menor com nona Eb/Db Mi bemol com Ré bemol no baixo

Motivo C invertido

71 *pp*

(Ab/C) (Eb/Bb) Mi bemol com Si bemol no baixo (Cm/Bb) Dó menor com Si bemol no baixo (Eb/Bb) Mi bemol com Si bemol no baixo

Fm9 Fá menor com nona Bbm/Ab Si bemol menor com Lá bemol no baixo Ab7/G Lá bemol Maior com sétima e Sol no baixo Bbm/Ab

75 *pp*

(Eb/Bb) (Cm7) Dó menor com sétima (Ab/C) Lá bemol Maior com Dó no baixo (Eb/Bb)

Ab7/G Mi bemol com Si bemol no baixo Eb/Db Mi bemol Maior com Ré bemol no baixo Fm9 Fá menor com nona Bbm/Ab Mi bemol com Si bemol no baixo

Lá bemol Maior consétima e Sol no baixo

Si bemol menor com Lá bemol no baixo

Figura 10: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-1. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 62-78, (VILLA-LOBOS, 1912, p.6).

SEÇÃO-2 (compassos 80 a 91).

Nesse trecho que compreende a seção 2 da peça (compassos 80 a 91), observa-se a utilização do **Motivo-C** com diminuição, além de três compassos com alimentação (compassos 80 a 86; 88 a 90 e 91), em que o violino volta a fazer melodias sem harmônico. Também, nota-se a variação do **Motivo-B1**, dessa vez, ampliado, com figuras da mínima.

SEÇÃO-2
(COMP.80 A 91)

Andante Diminuição do Motivo C

79

pp *rall.* *p* *mp* *pp*

Ampliação do Motivo B1

Ebm/D_b Fm F_dm/C_b
(F_a diminuto com D_ó bemol no baixo)

83

mf *p* *pp*

Motivo B-1 com diminuição e ampliação

87

Diminuição do Motivo C

mf *f* *p* *pp* *rall.*

Motivo B-1 com ampliação

Figura 11: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-2. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 79-91, (VILLA-LOBOS, 1912, p.7).

SEÇÃO-3 (compassos 92 a 101).

Nessa parte da seção 3, observa-se a amplificação do **Motivo-C** realizada pelo violino, o qual interpreta com cordas duplas as notas em intervalo de 8^o, tal como o piano nos compassos 92 e 94, além do **Motivo B-1** com diminuição realizada pelo piano, no compasso 95.

SEÇÃO 3 (COMP. 92 A 101) ESPÉCIE DE RETRANSIÇÃO Amplificação do Motivo-C

92 *Allegro con fuoco* Amplificação do Motivo-C

Amplificação do Motivo-C *Molto animato a capriccioso* p Motivo B1 com diminuição

Amplificação do Motivo-C

Amplificação do Motivo-C

Figura 12: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-3. Sonata-Fantasia n. 1 *Désespérance*. c. 92-94, (VILLA-LOBOS, 1912, p.7).

Na parte final do que chamamos por desenvolvimento, examinam-se os mesmos materiais motívicos usados anteriormente; entretanto, há uma variação motívica tanto do violino por meio da amplificação do **Motivo-C**-compasso 97 com cromatismo e com intervalo de 8^o em cordas duplas, tal como sua diminuição e com cromatismo no acompanhamento na mão direita do piano, no compasso 98. Por fim, realçam-se os acordes: Dó diminuto e Ré com 5^o aumentada, além da sequência do **Motivo-B1** com diminuição nos compassos 99 e 100.

95

Amplificação do Motivo-C com cromatismo

sfz *desisperi*

(bandolinato)

Sequência do Motivo B-1 com diminuição

98

a Tempo

Motivo C com diminuição e com cromatismo

ff

Sequência do Motivo B-1 com diminuição

f a Tempo

cresc.

Cdim D5aum
 Dó diminuto Ré com a quinta aumentada
 (Sib, enarmonicamente=Lá#)

Figura 13: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-3. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 95-100, (VILLA-LOBOS, 1912, p.8).

SEÇÃO-4 (compassos 102 a 134).

Examina-se na seção 4, uma espécie de recapitulação, a qual o autor volta a trabalhar com os mesmos materiais motivicos localizados a partir do compasso 29.

101

rall. cresc. Andantino SEÇÃO-4 (COMP.102 A 134) ESPECIE DE RECAPITULACAO

Sequência do Motivo B-1 com diminuição Andantino como primo

f cresc. Ampliação das Sequencias do Motivo B1 (Sol menor)

Villa-Lobos trabalha com os mesmos materiais motivicos localizados a partir do compasso 29

104

mf p

Ebm/G

Figura 14: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 101-106, (VILLA-LOBOS, 1912, p.8).

Entre os compassos 107 a 118, Villa-Lobos trabalha com materiais já utilizados anteriormente. No entanto, há algumas variações motivicas, por exemplo, nos compassos 110, 111 e 115, no qual o violino valoriza a linha melódica e fraseológica realizando passagens rápidas e com ritmos variados, tendo como base o **Motivo-A1**.

Motivo A-1 com variação no final da frase Retrógrado invertido do Motivo A1 variado

107 *p* *cresc.* *f* *p* 9

Seqüências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das seqüências do Motivo B1

Gb9/D (Sol bemol com nona e Ré no baixo) Eb9/D_b (Mi bemol com nona e Ré bemol no baixo) Em10/C# (Mi menor com décima e Dó sustenido no baixo)

Motivo A-1 com variação.

Seqüências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das seqüências do Motivo B1

C11 aum (Dó com décima primeira aumentada (F#)) Cb11 (Dó bemol com décima primeira)

113 *mf* *mp* *f* *p*

Motivo A-1 com variação.

Seqüências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das seqüências do Motivo B1

Ab9 (Si bemol menor com sétima) Bbm7 (Si bemol menor com sétima)

Motivo B-2

Seqüências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das seqüências do Motivo B1

Figura 15: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Desesperance*. c. 107-118, (VILLA-LOBOS, 1912, p.9).

Nessa passagem na conclusão da seção 4, a partir do compasso 119, observa-se o uso do **Motivo B-2** no violino e da sequência do **Motivo B-1** com diminuição na mão direita do piano e da ampliação do mesmo motivo na mão esquerda do acompanhamento. Igualmente, é visível a escala descendente na região de Dó Menor com terminação na nota Lá bemol realizada pelo violino no compasso 122. Verifica-se também entre os compassos 123 e 134, no acompanhamento do piano, uma amplificação e ampliação do **Motivo A**. Por último, é pertinente destacar os acordes de: Dó Menor, Mi bemol com a 3ª no baixo e Ré Menor, já no compasso 130.

Motivo B2

119 *mf* Sequências do Motivo B1 com diminuição

CRESC.

Fm/C

Bm 7 Si menor com sétima Bdim Ampliação das seqüências do motivo B1 Gm7 Sol menor com sétima

122 *Andante* Motivo A1-
Escala descendente na região de Dó menor com terminação na nota Lá bemol

Andante

sfz Ampliação e amplificação do Motivo A (compassos 123 a 134), no acompanhamento do piano.

Cm Dó menor

Motivo A-1 transposto

126 *rall. gliss.* *a Tempo* *rall. gliss.*

rall. *a Tempo* *rall.*

pp *mf* *pp*

Gm/Bb Sol menor com Si bemol no baixo Cm Dó menor Eb/G Lá menor com Dó no baixo Am/C F#7/A F# susenido menor com Lá no baixo Gm/Bb F#7/A Eb/G Dm (Ré menor)

Figura 16: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 119-130, (VILLA-LOBOS, 1912, p.10).

Musical score for Figure 17, showing measures 131-134. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with chords and a vocal line with lyrics. The tempo changes from 'Meno' to 'Animato' at measure 134. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The chords are Bm/D and Gdim7.

Figura 17: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 131-134, (VILLA-LOBOS, 1912, p.10).

SEÇÃO-5 (compassos 135 a 138).

Nessa pequena seção de apenas quatro compassos observam-se os mesmos materiais motivicos (**A** e **A1**), tais quais os acordes menores, aumentados e diminutos, com sua dissonância.

PEQUENA SEÇÃO-5 (COMP.135 A138).

Musical score for "PEQUENA SEÇÃO-5 (COMP.135 A138)". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 131 and ends at measure 135. It features a piano part with dynamic markings: *mf*, *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. The piano part has a melodic line with slurs and a bass line with chords. Handwritten annotations include "Meno" and "Animato". The second system starts at measure 136 and ends at measure 138. It features a piano part with dynamic markings: *mf*, *p*, and *pp*. The piano part has a melodic line with slurs and a bass line with chords. Handwritten annotations include "rall." and "Animato".

Below the piano part, there are two columns of chord names and their descriptions:

- Bm/D** Si menor com Ré no baixo
- Gdim7** Sol diminuto com sétima
- Bb5aum** Si bemol com quinta aumentada (Fã#)
- Gm7** Sol menor com sétima

Figura 18: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-5. Sonata-Fantasia n.1 *Desespérance*. c. 135-138, (VILLA-LOBOS, 1912, p.10).

SEÇÃO-6 (compassos 139 a 151).

Na seção 6 da parte 2, averigua-se o uso do **Motivo-B2** em forma sequencial entre os compassos 139 a 149, no acompanhamento do piano. Da mesma maneira, observa-se a possibilidade de politonalidade por meio dos acordes: Dó bemol Maior e Lá bemol maior, no compasso 145. Ainda nesse trecho, é evidente a passagem virtuosística do violino realizando através de semicolcheias e fusas, um efeito sonoro, devido às escalas rápidas, as quais exigem precisão e clareza em sua execução.

136 *rall.* *Andante*

mf *pp* *p* *cresc. poco*

Bb5aum Gm
Si bemol com quinta aumentada (Fá#) Sol menor com sétima

141 *Sequências do Motivo B-2 (comp.139 a 145)*

a poco

Fm D
(Fá menor) (Ré Maior)

144 *Parte virtuosística realizada pelo violino*

cresc.

Possibilidade de Politonalidade

147 *Sequência do Motivo B-2*

Cm⁷
Dó menor com sétima

Figura 19: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-6. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 136-149, (VILLA-LOBOS, 1912, p.11).

Verifica-se nesse trecho (compasso 150) uma grande escala cromática tocada pelo violino, a qual é realizada com significativa

velocidade. Além disso, pode-se destacar que, ao mesmo tempo, o violino executa essa passagem virtuosística, a qual exige uma técnica bem apurada, e que o acompanhamento faz uma progressão com acordes nas regiões paralelas entre Mi bemol, Dó Menor, com conclusão em Sol Maior, no compasso 151.

The image displays a musical score for the second system of measures 150-151 from the Sonata-Fantasia n. 1 by Villa-Lobos. The score is divided into two systems. The top system shows the violin part, with a red box labeled "Grande escala cromática" covering measures 150-151, and a blue box labeled "Final da parte virtuosística" covering measures 150-151. The bottom system shows the piano accompaniment, with a green box labeled "Seqüência do Motivo B-2" covering measures 150-151. The score includes dynamic markings like "p", "cresc.", "ff", and "poco dim.", and performance instructions like "rall.". The piano part features a sequence of chords: Eb (Mi bemol Maior), Cm (Dó menor), Eb/Db, Eb/D, Eb/Db, Cm, and G (Sol Maior).

Figura 20: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-6. Sonata-Fantasia n. 1 Désespérance. c. 150-151, (VILLA-LOBOS, 1912, p.11).

SEÇÃO-7 (compassos 152 a 154).

Nessa pequena seção 7, composta por apenas três compassos, o violino efetua um solo, em que é trabalhado novamente o **Motivo-A**, porém com algumas variações. Nota-se também, a grande linha fraseológica da melodia realizada pelo instrumento, o qual está num primeiro momento na região de Sol Menor, indo para Lá Menor, Sol Maior, Mi bemol Maior, Lá bemol Maior, até seu término no compasso 154, fazendo menção ao acorde de Dó Menor.

Allegro SEÇÃO-8 (COMP.155 A 163) Pequeno Cromatismo

Motivo A com variações

Allegro Amplificação do Motivo-B

Motivo-B2

ff string. Cromatismo

Cm Dó menor

Motivo A com variações rall. Vivo

Motivo B-2 rall. Vivo

Adagio

Adagio

Fm/Eb

Cm Menor F#m F#m Menor

Possibilidade Ab de Am Politonalidade

Cm Dó menor Lá bemol Maior Lá menor

Conclusão na nota Dó

Figura 22: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-8. Sonata-Fantasia n. I *Desespérance*. c. 155-163, (VILLA-LOBOS, 1912, p.12).

Após a realização do exame analítico para melhor compreensão e exemplificação, elaboramos uma tabela, a qual expõe de maneira sistemática e ordenada os materiais motívicos, além das disposições das partes e seções, tal como os acordes, passagens virtuosísticas, escalas cromáticas realizadas pelo violino e, por fim, as possibilidades de politonalidade e as escalas de tons inteiros em forma de acorde, efetuadas pelo piano, a seguir.

Compas- sos	Parte- Seção	Motivo	Instrumento	Acordes
1-9	Parte-1, Seção-1	Motivo-A, ampliação, amplificação, diminuição do Motivo-A, Motivo-A1 e seqüências. Ainda há de se destacar, o pequeno cromatismo (comp.2).	Piano e Violino.	Lá Menor, Fá Maior, Sol Maior, Dó Menor, Fá Menor, Si bemol Menor, Si Maior, Dó sustenido Maior, Sol sustenido Maior e Fá sustenido Maior.
10-23	Parte-1, Seção-2	Motivo-B, Motivo-B1, Ampliação do Motivo-B (compasso 13 até o 16). Seqüência do Motivo-B (compasso 18 e 19). Motivo B1, ampliado e invertido (compasso 18). Motivo-B transposto com ampliação e com retrógrado do inverso (compassos 21 e 22). Motivo B-1 amplificado e invertido (compassos 17 até o 22). Variação do Motivo-B (compasso 23).	Piano e Violino.	Mi Menor, Si Maior, Sol Maior, Dó bemol Maior, Fá Maior, Si bemol Maior e Ré Maior.
24-28	Parte-1, Seção-3	Motivo-A2, Motivo-B2, seqüência do Motivo-B1, cromatismo e variação do Motivo-B2.	Piano e Violino.	Sol Maior, Dó Maior, Si bemol Maior e Mi bemol Maior.
29-61	Parte-1, Seção-4	Motivo-A1, amplificação do Motivo-A, motivo-B1, ampliação, diminuição de maneira seqüencial do Motivo-B2, seqüência do Motivo-B1, amplificação do Motivo-A1, seqüência do Motivo-B2, pequeno cromatismo, escala de tons inteiros no piano (comp.53 e 55), escala de tons inteiros em forma de acorde realizada pelo piano (comp.61) e Cadência final com passagem virtuosística realizada pelo violino (comp.61).	Piano e Violino.	Mi bemol Maior, Sol Menor, Mi bemol Menor, Mi Menor, Dó Maior com 11 ^o Aumentada, Dó bemol com 11 ^o , Lá bemol com 9 ^o , Si bemol Menor com 7 ^o , Fa Menor e Dó Menor.

62-79	Parte-2, Seção-1	Amplificação, ampliação do Motivo-B1, Motivo-C e variação em forma de arpejos e sequência do Motivo-B1.	Piano e Violino.	Mi bemol Maior, Fá menor com 7 ^o , Fá Menor com 9 ^o , Si bemol Menor, Lá bemol Maior, Dó Menor com 7 ^o , possibilidade de politonalidade (comp.67 a 78).
80-91	Parte-2, Seção -2	Motivo-C com diminuição e variação do Motivo-B.	Piano e Violino.	Fá Menor, mi bemol Menor e Fá Diminuto.
92-101	Parte-2, Seção-3	Amplificação do Motivo-C, diminuição do Motivo-B1 e sequência do Motivo-B1.	Piano e Violino.	Dó Diminuto e Ré Maior com 5 ^o Aumentada.
102-134	Parte-2, Seção-4	Motivo-A, sequência do Motivo-B1 com diminuição, ampliação das sequências do Motivo-B1, variação do Motivo-A1, retrogrado invertido do Motivo-A1 com variações, Motivo-B2, ampliação e amplificação do Motivo-A (comp.123 a 134), Motivo- A1 transposto.	Piano e Violino.	Sol Menor, Mi bemol Menor, Sol Maior com 9 ^o , Mi bemol Maior com 9 ^o , Dó Maior com 11 ^o Aumentada, Dó bemol com 11 ^o , Lá bemol com 9 ^o , Si bemol Menor, Si Menor, Sol Maior, Ré Maior, Fá susinado Maior e Sol Diminuto.
135-138	Parte-2, Seção-5	Motivo-A e A1.	Piano e Violino.	Si Menor, Sol Diminuto e Si bemol 5 ^o Aumentada.
139-151	Parte-2, Seção-6	Motivo-B2 com sequências, parte virtuosística do violino, com escala cromática (comp.146 a 151).	Piano e Violino.	Fá Menor, Ré Maior, possibilidade de politonalidade (comp.146), Dó Menor, Mi bemol Maior e Sol Maior.
152-154	Parte-2, Seção-7	Motivo-A.	Piano e Violino.	Região de Sol Maior e Lá Menor.
155-163	Parte-2, Seção-8	Amplificação do Motivo-B, Motivo-A, cromatismo realizado pelo violino (comp.155-157), Motivo-B2 e Motivo-A com variações.	Piano e Violino.	Mi bemol Maior, Lá bemol Maior, Dó Menor, Lá bemol Maior, Lá Maior e Dó Maior.

Tabela 1: Esquema estrutural dos motivos, partes, seção, instrumento e acordes.
Fonte: elaborada pelos autores.

Considerações Finais

Neste trabalho, apresentamos como proposta uma análise motivica relacionada ao exame harmônico e às nuances de caráter interpretativo da Sonata Fantasia n.º. 1 de Heitor Villa-Lobos. Trata-se da parte constituinte não apenas de nossa pesquisa de mestrado, mas igualmente, de nosso repertório executado em diversos concertos, recitais e festivais. A obra, pois, mostra-se cada vez mais instigante tanto para quem a interpreta como para quem a ouve.

Dessa forma, observando diversas obras de notabilíssimos mestres da composição, da interpretação, da musicologia ou da teoria musical, tais como: Johann Mattheson (1681-1764), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Joseph Haydn (1732-1807), Heinrich Christoph Koch (1749-1816), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Arnold Schoenberg (1874-1951), Donald Jay Grout (1902-1987), Claude Victor Palisca (1911-2001), Jan LaRue (1918-2004), James Hepokoski (1946), além do próprio Heitor Villa-Lobos (1887-1959), para citar alguns, decidimos por realizar uma pesquisa e estudo mais detalhado dessa peça, com o objetivo de corroborar tanto academicamente quanto para os estudantes e intérpretes das obras do compositor brasileiro.

Nesse sentido, após averiguar esse período da vida do compositor brasileiro, percebemos o quanto ele estava atento ao que acontecia na questão do estilo e no uso de diversos materiais para produção de uma obra musical tanto é que em determinadas peças de sua autoria, notam-se influências de mestres da composição, por exemplo, Claude Debussy (1862-1918) e Igor Stravinsky (1882-1971). Em outras palavras, estes e outros compositores corroboraram para o seu desenvolvimento criativo. Assim, Villa-Lobos pôde ao longo de sua trajetória, participar e criar séries de música moderna e contemporânea, propiciando aos brasileiros e a pessoas de outras nacionalidades novas possibilidades estéticas.

Não obstante, ao examinar os motivos, as harmonias e os aspectos interpretativos dessa obra, verificamos e evidenciamos o quão é dificultoso, identificar, reconhecer e diferenciar hierarquicamente os materiais motivicos trabalhados seja por Villa-Lobos, seja por outros autores, dentro de um ambiente compreensível a todos, o que demonstra ser um grande desafio. Por exemplo, como exposto anteriormente na

Introdução, nos 163 compassos, observamos diversas variações motivicas trabalhadas pelo compositor, além do diálogo evidente entre o violino e o piano, as linhas fraseológicas bem expandidas, os acordes aumentados e diminutos, as escalas de tons inteiros, a possibilidade de politonalidade e o aparente cromatismo em passagens rápidas e virtuosísticas. Ademais, por último, ressaltam-se os diversos acordes empregados, sem um centro tonal definido, como acontece nas obras do século XVII até grande parte do século XIX, pelo fato de que no começo do século XX, determinadas músicas buscavam novas possibilidades harmônicas como: atonalismo modal, atonalismo cromático, acordes quartais, escalas octatônicas, entre outras. Todavia, enfatizamos que somente por meio de um estudo mais aprofundado, intenso, criterioso e minucioso sobre essa problemática, aumentando a quantidade dos exemplos examinados, poderemos desenvolver uma análise que busque fundamentação mais ponderada e coerente.

Notadamente, esse analisar tem por finalidade buscar uma significação musical não pautada na rigidez dos gêneros e estilos localizados e elencados no objeto de pesquisa desse trabalho ou do nosso projeto, mas, sobretudo, verificar indicativos de uma obra e discurso musical pensado e disposto por meio de instrumentos ou recursos expressivos com efeitos sonoros, símbolos, signos, materiais motivicos, ritmos, melodias, harmonias, cadências, transmitidos para o ouvinte com o objetivo de atrair sua atenção.

Somado a isso, tal ordenação desses estilos e gêneros musicais podem provocar alguns efeitos na escuta de quem estuda, interpreta e ouve em particular esta Sonata. Assim, realçamos que mediante esta análise, bem como outros trabalhos sobre tema, por meio de um estudo descritivo, analítico e crítico com uma abordagem multidisciplinar. Isto é, relacionando Música, História e até mesmo alguns aspectos filosóficos — tal como ampliando o número de exemplos analisados de gêneros e estilos musicais semelhantes a esta obra, poderemos conseguir bons resultados, as quais certamente ajudarão a compreender melhor as músicas compostas no primeiro quartel do século XX, com as de Heitor Villa-Lobos, por exemplo.

Referências

BITONDI, Matheus Gentile. *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95112> (acesso em 19/04/2022).

BORGERTH, Oscar. *VILLA-LOBOS - Segunda Sonata Fantasia I - Allegro non troppo*. [1960]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AsLFtINTOHg> (acesso em 19/04/2022).

CRUZ, Claudio; MARUN, Nahim. As sonatas para violino e piano de Villa-Lobos: considerações para uma revisão musicológica, edição e performance. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 6., 2021, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 567-582. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ivJqLU-vtB68VROWKKi6wSuvnOjU7A_8/view (acesso em 19/04/2022).

FERNANDES, Rommel. *Heitor Villa-Lobos: Third Sonata for Violin and Piano*. Evanston, Illinois: Northwestern University, Gerardo Ribeiro, 2007.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.

JARAMILLO GARCIA, Paola Andrea. *Primeira sonata-fantasia, Désespérance, para violino e piano de Heitor Villa-Lobos: estratégias de estudo para o violinista*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Fredi Vieira Gerling, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115559> Acesso em: 27 dez.2021.

LARUE, Jan. *Analysis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.

RINALDI, Arthur. *A música é uma linguagem?: um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX*. 2014. 236 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/108804> Acesso em: 02 jan.2022.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Lucas Eduardo. *Nacionalismo, Neofolclorismo e Neoclassicismo em Villa-Lobos: Uma Estética dos Conceitos*. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-15122011-232554/pt-br.php> Acesso em: 02 fev.2022.

SOARES, Eliel Almeida. *O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. 533f. Tese (Doutorado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-141033/en.php> Acesso em: 24 jan.2022.

VILLA-LOBOS. *Première sonate-fantaisie Désespérance para violon e piano*. Rio de Janeiro: Edição Max-Eschig, 1912.

Sobre os autores

Claudio Pereira Cruz

Iniciou-se na música com seu pai, posteriormente recebeu orientações de Erich Lenninger, Maria Vischnia (violino) e George Olivier Toni (Teoria e Regência). Foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), Prêmio Carlos Gomes, Prêmio Bravo, *Grammy Awards* entre outros. Participou de diversos Festivais de Música, Festival Internacional de Campos de Jordão, Festival de Verão da Carinthia (Áustria) e Festival Internacional de Música de Cartagena, Festival Internacional La Música (Sarasota - Estados Unidos) entre outros. De 1990 a 2014 ocupou o cargo de *Spalla* da Osesp. Foi Regente Titular das Sinfônicas de Ribeirão Preto, Campinas e da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em sua discografia destacam-se os Concertos de Bruch, Tchaikovsky, Ronaldo Miranda e Fantasia de Almeida Prado gravados com a Osesp, Duo de Kodaly gravado com Antônio Meneses (Selo Avie), CD com obras brasileiras – gravado na Itália (Selo *Dynamic*), CDs de compositores brasileiros gravados pelo

Quarteto Carlos Gomes, entre outros. Em 2021 lançou os tríos de Villa-Lobos com Antônio Meneses e Ricardo Castro, álbuns com os pianistas Marcelo Bratke e Olga Kopylova e os Quartetos de Meneleu Campos com o Quarteto Carlos Gomes selo Sesc. Atualmente é Primeiro violino do Quarteto Carlos Gomes, Regente e Diretor Musical da Orquestra Jovem do Estado de SP e Mestrando em Música pela UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Nahim Marun Filho, onde desenvolve seu projeto de edição crítica das Três Sonatas para Violino de Heitor Villa-Lobos.

Eliel Almeida Soares

Graduado em Música, Mestre e Doutor em Musicologia pela ECA-USP. Desenvolveu com apoio financeiro da bolsa de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo n.º 2013/23600-3), pesquisas sobre as estruturas discursivas na música colonial brasileira. De igual modo, possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical, os quais foram baixados e lidos por pesquisadores, especialistas e estudantes de música e de outras áreas do conhecimento de inúmeros países tais como: Brasil, Estados Unidos, Portugal, Coréia do Sul, Hungria, Turquia, China, Alemanha, Rússia, México, Reino Unido, Itália, França, Canadá, Suíça, Polônia, África do Sul, Senegal, Peru, Índia, Bélgica, Argentina, Colômbia, Chile, Espanha, Austrália, para citar alguns. É membro do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da FFCLRP-USP, onde desenvolve seu pós-doutoramento sob a supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi.

Recebido em 12/02/2022

Aprovado em 13/04/2022